



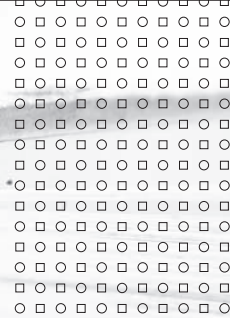
MASARYKOVA UNIVERZITA
MASARYK UNIVERSITY
MASARYK UNIVERSITÄT

Antonín Přidal

Učit Shakespeara

Teaching Shakespeare

Shakespeare unterrichten



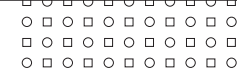
Antonín Přidal

Učit Shakespeara

Teaching Shakespeare

Shakespeare unterrichten





Obsah

Antonín Přidal Učit Shakespeara	5
Antonín Přidal Teaching Shakespeare	19
Antonín Přidal Shakespeare unterrichten	33



Antonín Přidal
Učit Shakespeara

Předmluva

Pavel Drábek

Antonín Přidal jako překladatel, zprostředkovatel a učitel Shakespeara

V úvodu ke krásné a inspirativní knize William Shakespeare *Dvojitá majestát* píše její editor Antonín Přidal: „detail, vytržen na chvíli téměř ze všech souvislostí, [nám může] objevovat souhru rozličných prvků tam, kde jsme ji netušili anebo nestačili zaznamenat“.

Na počátku nové doby kulturního temna, v normalizačním roce 1970, vydává Antonín Přidal tuto antologii miniatur, výňatků z Shakespearových dramát. V době, kdy výklady byly nanovo glajchšaltovány a šněrovány podle primitivního komunistického vzoru, byla tato sbírka svým bezmála barokním zaostřením na detail, na jemnou perokresbu Shakespearova stylu, takřka metafyzickým chrámem a kontemplací *Umění*, které je *zdeptáno Autoritou* (slovy slavného Shakespearova sonetu 66).

Tento rys, stopovatelný v jednom z prvních shakespeareovských počínů Antonína Přidala – ono usebrané nahlížení detailu, který je zpětně určující v celku, a jeho etický i emocionální dosah – je charakteristický pro celou jeho tvorbu – ať už jde o původní dramatické texty, poezii, či o překlady. V neposlední řadě prostupuje i jeho činnost redaktorskou, která vrcholila v 90. letech v debatních pořadech *Klub Netopýr* a *Z očí do očí*. Cit pro detail, pro slovo, jeho vážnost a důsažnost provází i vysoce ceněné, mistrovské Přidalovy překlady – od populární Rostenovy knihy *Pan Kaplan má stále třídu rád*, přes jemný absurdní humor Josepha Hellera i Davida Lodge, grotesku i patos Isaaca Bashevisa Singera, nonsensovou poezii Edwarda Leara (který došel velkého ohlasu i vřehlasu na jevišti v legendární provázkové inscenaci Evy Tálské *Příběhy dlouhého nosu*), až po shakespeareovské překlady vrcholící vytříbeným *Othellem* a autorskou úpravou druhé Shakespearovy tetralogie *Falstaff a králové*.

Přidalův Shakespeare učí číst detail a dbát na něj, ale také vidět ho v souvislosti – v rámci celé hry i v rámci české i světové kultury a literatury, do níž se hra začleňuje. Nezřídka se Antonín Přidal dovolává F. X. Šaldy, tedy osoby, která v shakespeareovských souvislostech má úzkou vazbu na Masarykovu univerzitu v osobě její zakladatelské osobnosti, profesora Františka Chudoby. Chudoba nebyl jen autorem monumentální a dosud nepřekonané dvoudílné *Knihy o Shakespearovi*, ale také Šaldovým blízkým přítelem a korespondentem, kterému třbil jeho znalosti i porozumění anglické literatuře. Antonín Přidal, zachovávaje coby učitel Shakespeara sounáležitost se šaldovskou tradicí, je pro

shakespearovská studia na Masarykově univerzitě i na spřízněné Janáčkově akademii múzických umění v pravém slova smyslu pokračovatelem Chudobova zakladatelského podnětu. I v tomto má pro naši univerzitu jeho přednáška „Učit Shakespeara“ význam emblematický a niterný – je to ostatně další přídalovská drobnohledná sonda, která ozařuje a prosvětluje celek.

O autorovi

Prof. PhDr. Antonín Přidal (* 1935), spisovatel, překladatel, publicista a vysokoškolský pedagog, vystudoval angličtinu a hispanistiku na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. V letech 1960–1970 pracoval v literárně-dramatické redakci Československého rozhlasu v Brně a spolupracoval s časopisy *Host do domu* a *Světová literatura*. Dalších dvacet let se věnoval literární a překladatelské činnosti ve svobodném povolání, dlouho pod cizím jménem. Od roku 1990 působí na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění (v roce 1993 byl jmenován profesorem), kde založil a vede ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky a přednáší o dějinách divadla a literatury.

Antonín Přidal je autorem řady básnických sbírek, divadelních, rozhlasových a televizních her, má zkušenosti s prací scenáristy, režiséra i moderátora debatních televizních cyklů (*Klub Netopýr*, *Z očí do očí*). Jako jeden z nejvýraznějších představitelů českého překladu zprostředkoval čtenářům anglicky i španělsky psanou poezii (Robert Lowell, Kenneth Rexroth, Gallway Kinnell, Juan Ruiz, Justo Jorge Padrón), několik drammat F. G. Lorky a Williama Shakespeara, experimentální rozhlasovou hru Dylana Thomase *Pod Mléčným lesem*, ale také řadu děl vynikajících prozaiků (Joseph Heller, John Updike, Patrick White, I. B. Singer, G. K. Chesterton, David Lodge). K jeho nejúspěšnějším překladům patří nonsensové verše Edwarda Leara (*Kniha třesků a plesků*, *Velká kniha nesmyslů*) a česká verze humoristického románu Lea Rostena *Pan Kaplan má třídu rád*. Významně přispěl k poznávání světové literatury a k obohacení kultury překladu. Přetlumočená díla obvykle doplňuje obsáhlými a zasvěcenými komentáři.

Antonín Přidal získal četná ocenění za rozhlasovou a televizní tvorbu (Cena SČDU, Cena ČLF za televizní tvorbu, opakovaně ceny FITES) a za překlady literárních děl (cena Odeonu, Zlatá stuha za překlad). V roce 1999 mu byla udělena novinářská Cena Ferdinanda Peroutky, v roce 2007 Státní cena za překladatelské dílo a Zlatá medaile JAMU za pedagogické zásluhy, v roce 2008 Cena města Brna za literární činnost.

Učit Shakespeara

Antonín Přidal

Jedna z nesčetných otázek, které před nás Shakespearovo dílo staví, je otázka, jak o něm učit. Jistě existuje několik způsobů, jak to dělat, a pokusím se zdůvodnit aspoň jeden, ten, pro který jsem se rozhodl, když jsem na Divadelní fakultě JAMU začal přednášet adeptům režie, dramaturgie a herectví.

„Učit Shakespeara“ je výraz podobně dvojznačný, jako řekne-li se „hrát Shakespeara“. Dramatikovo jméno nám může splývat s textem a fakturou jeho her, anebo může být značkou, znakem pro představy, které o tomto autorovi máme, sdílíme, dědíme nebo rozpráváme. Jeho dílo je, jak známo, realitou i mýtem. Hrát Shakespeara znamená měnit jeho slova ve skutek, ale někdy také převádět je do legendárního jazyka, který přisuzujeme zemi nebo říši zvané Shakespeare. Učit Shakespeara znamená orientovat začátečníky na území, které je střídavě skutečné a pomyslné. V této podvornosti je Shakespeare světem i zázemím, člověkem i nadpřirozenou postavou, autorem i Stvořitelem s velkým S. Jeho obrovitost se brání tomu, aby byla učiněna předmětem s definitivními obrysy. Ne tedy ohraničený předmět, ale prostor rozepjatý do všech stran bývá nejčastěji voleným průměrem či symbolem pro Shakespeara.

„Nebyl to člověk, ale pevnina“, napsal o něm Flaubert. „Byly v něm celé davy, celé krajiny...“ Tuto větu zvolil F. X. Šalda jako motto ke své apostrofě Génius Shakespearův a jeho tvorba, když roku 1916 oslovil Shakespeara jako autora, jehož výsadou je polyfonie a pluralita. „Vytváříš z nitra svůj zákonný útvar světový, podobný světu vnějškovému, avšak zářivější i hřivější barvami...“, říká Šalda Shakespearovi, a všimněme si, že mu tyká, a to od počátku až do konce této patnáctistránkové apostrofy.

V projevech, kterým se kritikové obracejí k mrtvým velikanům, nebyvá tykání obvyklé, a pokud vím, je výjimkou i v literárních promluvách Šaldových. Existuje jen jeden typ úctyplného oslovení, při kterém je tykání samozřejmostí a znakem jedinečného, ba nejvyššího místa, které zaujímá oslovovaný, a to je modlitba neboli vzývání božstva.

Šaldova apostrofa se nepodobá adoraci jen oslovením. Je vzýváním jedinečného génia, který vytvořil svůj „zákonný útvar světový“ obrovskou životadárnou mocí. „Věci mrtvé a němé nadával jsi jazykem, řečí, zpěvem a přenášel je rozezvučené ve svůj kroužící vesmír... Tvé velké jasné oko spočívá na životě jako oko slunečné svítící na spravedlivého...



nikomu a ničemu nekřivdic.“ To jsou vlastnosti božstva nestranně obzírajícího rozmanitost toho, co stvořilo. Výčet této rozmanitosti, zabírající větší část Šaldovy promluvy, vrcholí sice v závěru důrazem na vzájemnou vázanost rozličných postav ve stavbě té které hry, avšak dlouhá a pestrá přehlídka charakterů, kterou Šalda doložil Shakespearův „zájem o veškerou faunu lidskou“, připomíná jiné slavnostní defilé, totiž to, které rozvinul Karel Purkyně ve svém cyklu skic k shakespearovskému průvodu, jehož byl v roce 1864 výtvarným režisérem. Othello, Falstaff, Hamlet, lady Makbetová a další osoby tvoří na Purkyněových skicách průvod postav propletených nezávisle na příbězích, k nimž náležejí. Toto pestré procesí, jakoby velebicí svého Stvořitele, proudí před našimi očima a zároveň naší paměti či imaginací, osvobozeno od jevištního prostoru a času. Každá z postav je v takové přehlídce uvolněna z rozměru svého dramatu do té míry, že může vstupovat do jiných vztahů a do jiných příběhů, napohled blízkých příběhům původním, ale ve skutečnosti potvrzených neboli apokryfických.

V tom je ostatně princip apokryfu – že postavy originálu se vysunou z původního rámce a vracejí se do něj s náhledy, gesty a výrazy nabytými v jiném prostoru, čase a světle, často i v jiném žánru, Hamlet Laforgeův se liší od Hamleta Shakespearova nejen dandyovstvím druhé půle devatenáctého věku, ale také epickou charakteristikou postav a jejich myšlení. „Goneril, dcera Learova“ v apokryfu Karla Čapka se od Goneril Shakespearovy odlišuje schopností feministické sebereflexe, jak ji známe z moderního psychologického románu; kořeny stupňovaného zla, u Shakespeara velkoryse spojené s rozpadem Learova státu, jsou v Čapkově próze mikroskopické a banální: rostou z všedního nedorozumění, nikoli z tragické ztráty rozvahy a rozumu. Interpretace postav jejich přesazením do jiné mentální či kulturní sféry je stejně lákavá jako představa, že Shakespearovo dramatické dílo je depozitář charakterů, které jsou zajímavé samy o sobě, jako překvapující portréty zařazené do převzatých, dobře známých zápletek. V takové optice tvoří shakespearovské postavy opravdu průvod, v němž si herci mohou vyhlédnout vhodnou nebo žádoucí roli; jeviště se pak otvírá několika postavám vybraným z průvodu a vlastně i ze hry. Podobně se vybraným postavám otvírají kritické studie o jednotlivých shakespearovských figurách a typech, studie, které rekonstruují a konstruují jejich biografii a psychologii v daleko širším měřítku, než jaké Shakespearovi dovolilo pět dějství jeho hry. Z postav dramatu se stávají postavy z dramatu vyčleněné; stávají se látkou románu, který může mít podobu psychoanalytické diagnózy nebo sociologické sondy. Na jevišti se takové vybrané postavy mění v látku pro nové scénáře, které se původním Shakespearovým dílem inspiroují tak, jak se umění inspirouje v přírodě. S Shakespearovým dramatem se zachází jako s druhou přírodou, stvořenou všemocným demiurgem, jako s materiálem, z něhož lze odvíjet další dramata.

Je to ošidná, nicméně houževnatá iluze a lze ji, doufám, oslabit tím, že se mladým divadelníkům nebude Shakespearovo dílo představovat jako galerie skutečných lidských povah, které lze roztřídit podle temperamentů, profesí a cílů a zkoumat takřka přírodopisně. Nastavit zrcadlo přírodě je i podle Hamleta účelem herectví – „the purpose of playing“ – účelem přiměřeného, nepřepjatého hraní, nikoli však dramatikova psaní. Shakespearovo drama by podle mého mínění nemělo být studováno jako odlitek skutečného světa, ale jako dramatikova vize, v níž přímé zrcadlení skutečnosti je pouze jedním z podnětů a prostředků. Každá z postav má v této vizi svou funkci, každá je vskutku rolí, úlohou, nikoli skutečnou bytostí zatoulanou na jeviště. Nepatří do nekonečného průvodu tvorstva, ale do vyhraněné skupiny, určené tvarem a smyslem jedné každé hry. Nemá jiný život než ten, kterým je jí dovoleno ožít v rozměrech dramatu. Není ilustrací nějakého vševědoucího komentáře ke světu a jeho dějinám, je sama tímto komentářem, kusým, neúplným, někdy tajemným a provokativním, vždycky však srostlým s těmi, k nimž ve hře vztahuje své myšlenky, city a skutky.

Půl století po Šaldovi oslovil Shakespeara jiný jeho český obdivovatel, tentokrát herec, a to dopisem nadepsaným „Mistře“. Ne, Jan Werich netyká svému Mistrovi, ačkoli ani jeho apostrofa není prosta prvků adoračních.

Píše, že se přišel poklonit Shakespearovi do Stratfordu, k jeho hrobcu, ale nedostal se k ní, protože přístup byl v neděli uzavřen. Pouť k uctívání hrobu byla tedy zmařena, nebožtíkovi je možno jen psát. Avšak je-li mu možno psát, není zřejmě mrtev a netlí v hrobě. Werich píše: „Nikdo z nás není tak nadaný jako vy, ani tak pilný, ani tak trpělivý. A nesmrtelný.“ Musíme si připomenout, že nesmrtelnost je vlastnost bytostí věčně žijících anebo navěky vzkříšených z hrobu, tedy bytostí božských. „Naše planeta je opět plná postav Vašich her... náš globus je Váš Globe,“ pokračuje Werich. Znovu tedy vzývání tvořivé síly, která jako by zalidňovala svět. A navíc chvála Stvořitelovy vševědoucnosti: „Ve Vašich hrách, Mistře, jsou odpovědi na všechny otázky, které se člověk odváží ptát.“

To je nadsázka, kterou lze vysvětlit zvyklostmi bezvýhradného holdu. Věcný čtenář ví, že Shakespearova dramata nejsou koncipována tak, aby dávala odpověď na vše. Někdy nedávají odpověď ani na zlomek otázek vyvolávaných pohnutkami a skutky zobrazovaných postav. Pamatujeme si tyto hry ne jako sbírky jasných řešení, ale právě jako řady nedorozumění a nedopovězeného. „The rest is silence“ – zbytek je mlčení, ticho, které se vrací jako obnovovaná výzva. Sebevybroušenější aforismy v dialozích nemohou mít platnost zobecnitelného poznatku. Každá postava





je vyslovuje za sebe a dává jimi klíč především ke svému vnitřnímu světu, ne rovnou a ne vždycky k univerzu.

Začátečníci rádi považují Shakespearovy hry za učebnice moudrosti, v nichž je uložena suma objektivního poznání. Nezbyvá než ukazovat jim, že tato dramata mohou být průpravou k jiné objektivitě, totiž ke schopnosti vnímat výroky jednotlivců jako výraz jejich osobního náhledu, a nevyvozovat z nich definitivní závěry; rozeznat jednostrannost jejich mínění, jeho účelovost nebo mylnost, ale zároveň připustit možnost, že omezený náhled nevyklučuje hluboké přesvědčení; nezaměřovat se jen na tezi, ale také na její motivaci, nehledat generalizaci, ale osobní zájem vsazený do dialogu či akce. Mnohovědoucnost Shakespearova není absolutní; můžeme ji mapovat jen podle toho, co byl ochoten prozradit o konkrétních postavách v konkrétních situacích.

Výstižnější je Werich tam, kde přirovnává Shakespearovy hry k chrámům a tvrzím, jejichž stěny a stropy jsou ozdobeny scénami z našich životů. Ne tedy Flaubertovy davy a krajiny, ne Šaldův všeobslhý vesmír, ne Purkyňova putující galerie, ale scény na způsob fresek, situace vtahující figury do vzájemných nepřehlédnutelných vztahů. Werich je vystihuje s jistotou divadelníka, třebaže sám poznal – a právě na případu Jindřicha IV., k jehož úpravě je jeho dopis komentářem – jak silné je herecké pokušení vybrat si hru kvůli postavě a utvářet tuto postavu ke svému obrazu.

Jednotlivé scény či výstupy jsou základem a jednotkou mých přednášek o Shakespearových hrách. Nezačínám tím, co hra znamená nebo může znamenat, ale tím, z čeho je složena a z čeho roste. Probíráám scény jako stupně poznání, po nichž čtenář či divák postupuje současně s postavami hry. Poznání těch, kdo se na dramatickém ději podílejí, se může množit, ale také zužovat, zrychlovat i brzdit v závislosti na údajích, které mají k dispozici. Zdá se mi důležité, aby se studenti naučili rozeznávat, jakými prostředky jsou tyto údaje postavám i divákům odměřovány, případně odvírány, a nakolik může proměnlivá míra informací o postavě a příběhu ovlivnit inscenační pojetí. Chtěl bych, aby pochopili, že poznání není jen výslednicí hry, ale také jejím tématem: že se o něm tedy hraje a že součástí dramatického napětí je napětí mezi poznaným a teprve poznávaným, mezi pochopeným a nepochopeným.

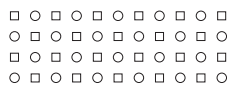
Zvláště u her, jejichž zápletky a myšlenky byly nesčetněkrát popsány a vyloženy, je nesnadné, ale potřebné vrátit se k základním složkám jejich stavby, ke scénám a promluvám jako fázím toho, co se postavy dožívají o druhých, o sobě a o své úloze v rozehraném příběhu. Co nejpodrobněji obeznámení s textem je zde podmínkou snad až příliš banální, ale nesamozřejmou právě u Shakespearových dram, která se všichni

domníváme dobře znát, a to i tenkrát, kdy držíme v paměti vlastně jen jejich podobu legendární, a proto nepřesnou; sumarizovanou, a proto povšechnou; ideologizovanou, a proto jednostrannou. Nepředpojatý rozbor Shakespearových her chápu proto jako jedinečnou příležitost, jak pěstovat v budoucích divadelnících úctu k tomu, co dramatik skutečně napsal, co uložil do slov, která musejí být vnímána, nechceme-li slyšet jen svá slova vlastní – jen naše zvuky a naše šumy. Velká báseň nebo hra není velká teprve svou interpretací; její hloubka musí být zkoumána předem, aby vykladač věděl, čím je jí povinen a co jí dluží.

Myslím, že divadelní fakulta by měla svým posluchačům poskytnout také to, s čím se možná nebudou často setkávat v divadelní praxi: jistý idealismus přístupu k textům velkých básníků a dramatiků; vážnost důvěry v jejich citlivost a v jejich umění; nepřezíravost a nepodezíravost k jejich záměrům; víru v jejich jistoty, které nemusejí být vždycky našimi jistotami, mohou však být mírou a mementem našich nejistot.

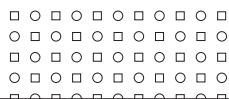
Někteří vykladači věří, že skepse a traumata dvacátého století jsou čoučkou, přes kterou lze Shakespearova dramata přechíst originálnější a výstižnější než kdy předtím. Pochybuji o tom. To, že Shakespearovi vojáci se oblékají a chovají jako fašisté nebo mafiáni a že středověké království se na jevišti stává karikaturou moderního totalitního státu, nemění Shakespearova v našeho současníka. Čas, který s ním můžeme sdílet, je delší než čas, který žijeme, ba je delší než ten, který žil on. Také Shakespear se obracel k předešlým generacím tvůrců a kromě pestrých podnětů od nich přebíral pozoruhodné přesvědčení, že to, co bylo zděděno, není třeba znovu vynalézat, ale dobře pochopit. Autorská originalita se tenkrát, jak známo, nepovažovala za ctnost ani povinnost. Umění bylo uměním vyložit znovu to, o čem už dříve vyprávěli jiní a co navzdory plynoucímu času neztrácelo svou váhu a platnost. Převzaté náměty byly nově artikulovány, nově osvětleny a promyšleny, ne obráceny proti svému původnímu smyslu.

Spisovatelé tenkrát věřili, že pravda se v čase nemění. Měnily se jen generace těch, kdo ji měli znovu poznávat a vyslovovat, měnila se hloubka vhledu a způsob vyjádření, ne však lidská podstata svázaná s tímiž základními zážitky, potřebami a volbami. Krizové situace nejznámějších a nejvyhledávanějších Shakespearových her pocházejí ze starších příběhů, z dávného arzenálu lidského sebepoznávání. Opakuje se v nich a rozvíjí téma, které je neoddělitelné od lidského údělu: konflikt mezi lidmi, kteří jsou si nejbližší. Aristoteles ve své Poetice doporučoval dramatikům vražedné nepřátelství mezi sourozenci, rodiči a dětmi jako nejúčinnější prostředek, jak „sestavit děj“ tak, aby vyvolával co nejsilnější pocit hrůzy a lítosti, nezbytný ke katarzi. Jeho výrok chtěl být instrukcí, ale ve skutečnosti vycházel ze základní sestavy dějů, kterou drama



přejímá z reality lidského života. Hrůza a lítost provází nejvýznamnější zlomy v osudu jednotlivců; těmito zlomy jsou rozpad vztahu k rodičům a nepřítelství k nim, rozpad vztahu k sourozencům a manželským partnerům a zhoubná nedůvěra k nim, rozpad vztahu k vlastním dětem a nesmiřitelnost k nim; a konečně rozpad osobnosti vytržené z těchto elementárních spojů lidské sounáležitosti. Promítneme-li tyto osobní krize do vladařských rodin a rodů, které mají být středem a svorníkem celých zemí, stávají se tragédií pro celou polis. Jen síla bolesti a zoufalství, síla, ve kterou naše století věří stále méně, je schopna otevřít východisko z katastrof. O těchto opakovaných zlomech ohrožujících lidskou celistvost Shakespeare podává či přesněji řečeno předává zvěst, kterou převzal od svých předchůdců. Nemusel ji vynalézat – jeho vklad byl v tom, že hluboce porozuměl jejímu jádru.

Ani my nemusíme vynalézat, o čem a proč by měla být při výkladu a hraní Shakespeara řeč; také měřítkem našeho vkladu je, do jaké hloubky porozumíme tomu, co bylo v jeho hrách řečeno či napovězeno a nakolik toto porozumění dokážeme nezkresleně zprostředkovávat. V tom vidím smysl svých shakespeareovských přednášek. Ne v originalitě přístupu, ale ve zkoumání autority, která ač není vševědoucí, přesahuje zkušenost jednoho života a mnoha pokolení.





Antonín Přidal

Teaching Shakespeare

Foreword

Pavel Drábek

Antonín Přidal as Translator, Mediator and Teacher of Shakespeare

In the foreword to a beautiful and inspiring volume entitled *William Shakespeare, Dvojitá majestát* (*William Shakespeare, Double Majesty*), its editor Antonín Přidal writes: “a detail, detached from everything for an instant, [might let us] explore the interplay of various elements we did not anticipate or failed to register”.

At the outset of the new cultural “dark ages”, in the normalization year of 1970, Antonín Přidal succeeded in publishing an anthology of miniatures, excerpts from Shakespeare’s plays. At a time when interpretations were undergoing another round of uniformization and confinement according to the primitive communist pattern, this anthology – with its nearly baroque attention to detail and minute scrutiny of even the tiniest of Shakespeare’s stylistic flourishes – comprised a metaphysical temple, a true contemplation of “*art, made tongue-tied by authority*” (in the words of Shakespeare’s famous Sonnet 66).

This feature, already identifiable in one of Antonín Přidal’s first Shakespearean ventures – i.e. the self-collected perception of detail in turn determining the whole, as well as the overarching ethical and emotional outreach – is characteristic of all his work, whether it be his own dramatic texts, his poetry or indeed his translations. Last but not least, it is clearly present in his editorial work, which culminated in the 1990s with TV talk shows series such as *Klub Netopýr* and *Z očí do očí*. An acute awareness of detail, a great deal of respect for the word and its cogency and consequence are likewise present throughout Přidal’s highly acclaimed, masterful translations – from Leo Rosten’s popular *O Kaplan! My Kaplan!* to the absurd and refined humour of Joseph Heller and David Lodge, the grotesqueness and pathos of Isaac Bashevis Singer, the nonsense verse of Edward Lear, which reached great recognition and renown on stage in Eva Tálská’s production of *Příběhy dlouhého nosu* (*The Long Nose Tales*) at the Goose on a String Theatre, to a number of Shakespearean translations culminating with an exquisite translation of *Othello* and an adaptation of Shakespeare’s second tetralogy under the title *Falstaff a Králové* (*Falstaff and the Kings*).

Přidal’s Shakespeare teaches attention to detail and – furthermore – the importance of seeing details in context: as embedded within the play itself and within both Czech and world culture and literature the play is



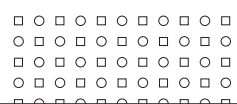
About the author

Prof. PhDr. Antonín Přidal (* 1935) is a writer, translator, publicist and university lecturer; he is a graduate of English and Spanish studies at the Faculty of Arts at Masaryk University in Brno. Beginning in 1960, he spent ten years on the literary and dramatic editorial board of Czechoslovak Radio in Brno as well as contributing to magazines such as *Host do domu* and *Světová literatura*. He devoted the next twenty years to both freelance writing and translation, working and publishing under a pseudonym much of the time. Since 1990, he has been associated with the Theatre Faculty of the Janáček Academy of Music and Performing Arts, founding and subsequently functioning as head of the Studio of Radio and TV Dramaturgy and Scriptwriting as well as lecturing on theatre and literary history. He was appointed professor in 1993.

Antonín Přidal has authored a number of poetry collections as well as writing plays for the stage, radio and television; moreover, he is also an experienced screenwriter, director and interviewer (Klub Netopýr, Z očí do očí). As one of the most accomplished figures on the Czech translation scene, he has brought his readers the English and Spanish poetry of Robert Lowell, Kenneth Rexroth, Galway Kinnell, Juan Ruiz and Justo Jorge Padrón, several plays by Federico García Lorca and William Shakespeare, Dylan Thomas' experimental radio drama *Under Milk Wood* and a number of works by prominent prose writers such as Joseph Heller, John Updike, Patrick White, I. B. Singer, G. K. Chesterton and David Lodge. His most acclaimed translations include the nonsense verse of Edward Lear – *Nonsense Songs and Stories, Book of Nonsense* – and the Czech adaptation of Leo Rosten's humour novel *O Kaplan! My Kaplan!* He has greatly contributed to an understanding of world literature among the Czech population as well as significantly enriching the culture of translation. He is well-known for supplementing his translations with extensive commentaries.

Antonín Přidal has been presented with a range of awards in recognition of his achievements in radio and television – the Union of Czech Dramatic Artists (SČDU) Award, the Czech Literary Fund (ČLF) Award for achievements in television, several Czech Film and Television Union (FITES) Awards – as well as receiving numerous awards for his literary translations: e.g. the Odeon Award and the Gold Ribbon Award for translation. He received the journalistic Ferdinand Peroutka Award in 1999, the State Prize for Translation and the Gold Medal of JAMU – the latter in recognition of his pedagogical activities – in 2007, and the Brno City Award for literary achievement in 2008.

part of. Antonín Přidal not infrequently invokes F. X. Šalda, i.e. a figure – at least in a Shakespearean context – closely associated with Masaryk University via one of its founding fathers, professor František Chudoba. Apart from authoring the monumental two-volume *Knihy o Shakespearovi* (*The Book of Shakespare*) which has yet to be outmatched, Chudoba was also Šalda's close friend and correspondent, greatly contributing to refining his knowledge and understanding of English literature. In keeping with Šalda's tradition of teaching Shakespeare, Antonín Přidal is – in the true sense of the word – Chudoba's successor with respect to Shakespearean studies at both Masaryk University and at the Janáček Academy of Music and Performing Arts. His lecture "Teaching Shakespeare" thus carries an emblematic, deep-seated significance for our university – and besides, it comprises yet another one of his minute examinations of detail, thereby illuminating and elucidating the whole.



Teaching Shakespeare

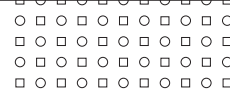
Antonín Přidal

One of the fundamental questions, posed by Shakespeare's own work, might be summed up as follows: how are we to teach Shakespeare? As there must be a great number of ways of going about the task, I shall attempt to clarify the approach I myself have adopted when lecturing future directors, dramaturges and actors at the Theatre Faculty of the Janáček Academy of Music and Performing Arts (JAMU).

"Teaching Shakespeare" is perhaps as ambiguous a term as "staging Shakespeare". On one hand, the playwright's name may be perceived as synonymous with the text and execution of his plays, on the other it may be considered a brand, a symbol of the perceptions we hold, share, inherit and unravel. His work – as is generally accepted – is both reality and myth. Staging Shakespeare means transforming his words into actions, sometimes even transferring them into the legendary language associated with the land or even an empire called Shakespeare. Teaching Shakespeare means acquainting novices with a territory perpetually oscillating between the real and the imaginary. In terms of this dichotomy, Shakespeare comprises both the real and the mythical world, man and myth, author and Creator. His very immensity hampers our attempts at rendering it a strictly delimited object. Thus, it is not a fixed object but a boundless space spreading out into all directions which is most often chosen as a fitting parallel or symbol of the Bard.

Gustave Flaubert writes: "He was not a man, he was a continent. He contained whole crowds of great men, entire landscapes..." F. X. Šalda later uses this exclamation as a motto for his apostrophe entitled "The Genius of Shakespeare and his Work", addressing the Bard as a playwright whose prerogative is polyphony and plurality. "From your soul you create a rightful world order, similar to the outside world but more radiant and abounding in colour..." Šalda writes in addressing Shakespeare. The familiar T-form he utilizes throughout the fifteen-page apostrophe is perhaps a feature worth noting: in addressing the great writers of bygone eras, critics seldom resort to the T-form and – as far as I myself was able to ascertain – it is something of an exception even in Šalda's case. There is but one form of reverent address which utilizes the T-form as a matter of course and as a sign of the unique, even the highest of all places occupied by the addressee: prayer, i.e. the invoking of a deity.

Indeed, Šalda's apostrophe resembles worship in more than the form of address. It is a true invocation of a unique genius, a genius creating his



own “rightful world order” by means of a great life-giving force: “Things dead and mute you have endowed with language, speech and song, sending them resounding forth into your spinning universe... Your great radiant eye resting on life like the eye of the sun shines on the fair of mind... treating no one and nothing unjustly”. These are indeed the characteristics of a deity, objectively overseeing the diversity of its own creation. Though the description of this great variety, itself taking up a majority of Šalda’s text, does conclude by the author emphasizing the mutual interconnection of the various characters involved in a given play, the long and varicoloured presentation of characters whereby Šalda demonstrates Shakespeare’s “interest in all human fauna” is reminiscent of yet another ceremonial procession, one drafted by Karel Purkyně in a series of sketches for a Shakespearean parade he supervised as artistic director in 1864. Purkyně’s drafts show Othello, Falstaff, Hamlet, Lady Macbeth and others all parading as individual characters, mutually intertwined regardless of the stories they are part of. As if in celebration of its Creator, the motley procession parades before our eyes, before our memories and imaginations, free from the constraints of stage time and space. Freed from the dimensions of their own dramatic roles, the characters are thus capable of entering new relationships and new stories, on the face of it perhaps seemingly similar to the original stories, but in truth stories fake or apocryphal.

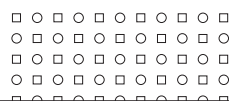
In point of fact, this is precisely the principle of an apocryphal tale – the premise that characters leave the original framework only to return later on, enriched by views, gestures and terms acquired in a different space, time and light, frequently even in a different genre; Laforgue’s Hamlet differs from Shakespeare’s not only in incorporating the dandyism of the second half of the nineteenth century, but likewise in the epic nature of the characters and their thinking. The “Goneril, Daughter to Lear” of Karel Čapek’s apocrypha differs from Shakespeare’s Goneril in that she possesses the faculty of feminist self-reflection as we know it from the modern psychological novel; the roots of escalating evil, connected to the downfall of Lear’s kingdom in Shakespeare’s drama, are portrayed as microscopic and banal: Čapek perceives everything as conditioned by minute everyday misunderstandings, not by a tragic loss of composure and reason. Interpreting characters by means of transposing them into an alternative mental or cultural sphere is perhaps as enticing as picturing Shakespeare’s dramatic works as a depository of characters interesting in and of themselves, surprising portraits set in well-known, albeit adopted, plots. Viewed in such a light, Shakespeare’s characters indeed do form a procession, bidding actors to choose a suitable or desired role; the stage subsequently opens up to a few chosen characters, characters selected from both the parade and the play. In similar fashion, such characters enter into critical studies centring on individual Shakespearean figures and

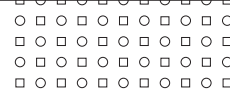
personages, studies which reconstruct and construct their biographies and psychologies on a much wider scale than had ever been possible within the framework of a five-act play. Dramatic characters are detached from their dramatic context, consequently becoming the subjects of a novel in the form of a psychoanalytical diagnosis or a sociological study. Back on stage, they turn into material for new screenplays, inspired by Shakespeare’s original work in the same way art itself is inspired by nature. Shakespeare’s work is treated as if it were itself a second nature created by an omnipotent Maker: the material new drama is to be made of.

It is a deceptive but nevertheless resilient notion; however, it might perhaps be possible to weaken its impact, at least once Shakespeare’s work is no longer introduced to teatrologists and theatre practitioners as a gallery of real human characters, classified and categorized according to temperament, professions and goals, thus facilitating an almost taxonomical manner of research. Though – even according to Hamlet – reflecting nature is indeed the “purpose of playing”, i.e. the purpose of appropriate, natural acting, it is not the goal of the playwright’s writing. In my opinion, Shakespeare’s drama should not be studied as a cast of the real world, but instead as the playwright’s own vision – a vision where reflecting reality forms but one of the many motives and devices. Within such a vision, each character is perceived as having a certain function, a role, an assignment – in other words, such a character is not an actual being who had merely happened to stray on stage. Such a character is not a member of the endless procession of all creation, but instead belongs to a strictly delimited group, determined by the shape and sense of each and every play. Such a character has no life apart from the one he or she is allowed to live within the confines of a given drama, he or she is not an illustration of some omniscient commentary on the state of the world and its history, rather, the character itself is the commentary – incomplete, fragmentary, at times enigmatic and provocative, but always inseparable from whoever his or her thoughts, feelings and actions are directed towards within the play.

Half a century after Šalda, a second Czech admirer of the Bard’s work turns to Shakespeare – this time an actor. The letter is addressed to “Master”. No, Jan Werich does not utilize the T-form, though – to be sure – his apostrophe also contains certain elements of adoration.

He writes of his trip to Shakespeare’s grave in Stratford in order to pay homage to the Bard, and of his failure to do so: the premises close on Sundays. The pilgrimage to the revered grave is thus an unsuccessful one and the only remaining solution is writing a letter to the dead man. However, in case writing is still an option, the receiver can neither be dead nor rotting away in the grave. Werich writes: “None of us are as





gifted as you, nor as diligent, nor as patient. Or immortal.” It is perhaps worth noting that immortality is generally attributed to beings that are either undying or forever resurrected from the grave, i.e. divine. Werich goes on to write that “our planet is full or the characters inhabiting your plays... our globe is your Globe” – thus, once again, an invocation of a creative force capable of peopling the world. And, what is more, praise of the Creator’s omniscience: “Your plays, Master, include the answers to all the questions mankind ever dare ask.”

This kind of overstatement may be ascribed to the conventions of unconditional tribute; nevertheless, a pragmatically-minded reader knows that Shakespeare’s plays are not composed in such a way as to provide answers to everything. At times, they hardly provide answers for even a fraction of the questions raised by the motives and actions of the characters concerned. We recall his plays not as collections of clear-cut solutions, but precisely the opposite: as arrays of the unresolved and the unanswered. And then there is the recurring appeal: “the rest is silence”. The most refined witticisms uttered in dialogue cannot provide all-encompassing conclusions; rather, characters speak for themselves, providing first and foremost a key to their own inner world, not directly and not always a key to the world at large.

Beginners like to treat Shakespeare’s plays as textbooks of wisdom encompassing the sum total of objective knowledge. It is essential to show them that the plays may be seen as preparation for a different objectivity, i.e. the ability to perceive the individual characters’ utterances as a manifestation of their personal opinions rather than taking them for ultimate conclusions, discerning the one-sidedness of their personal outlook, its pragmatism or erroneousness, but at the same time allowing for the possibility that even such limited views might not exclude the possibility of a deep conviction. It is essential to look beyond the thesis, instead seeking for motivation, and to stop searching for generalizations, instead viewing personal interests as embedded in dialogue or action. Shakespeare’s omniscience is not absolute; it may be charted only according to what the Bard himself was willing to divulge of particular characters in particular situations.

Werich is more apt in comparing Shakespeare’s plays to temples and fortresses with walls decorated with scenes from our lives. Thus, neither Flaubert’s crowds and landscapes, nor Šalda’s all-encompassing universe, nor Purkyně’s travelling gallery, but in their stead scenes not unlike frescoes, situations drawing characters into extraordinary interrelationships. Werich describes them with the confidence of an actor, though he himself was aware – became aware that is, when staging Henry IV, i.e. the event his letter comments on – of how strong the temptation is for

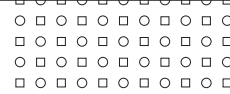
an actor to choose a play for the sake of a single character and go on to portray that character in one’s own image.

Individual scenes or acts form the basis and function as units of my lectures on Shakespeare’s plays. My lectures do not begin with what a given play means or might mean, but instead by taking a look at what a play consists of and what it follows from. Scenes are discussed as cognitive stages, as steps a reader or viewer takes alongside the individual characters. The knowledge gained throughout the dramatic plot may multiply – as well as narrow down, speed up or slow down – according to the data at their disposal. It is important for students to learn how such information is distributed among – or indeed withheld from – both the characters and the viewers, and to what extent a shifting amount of information regarding a given character or story might influence the production concept. It is essential to grasp the fact that cognition is not only the product of a given play, it is also its very topic. It is a central element of what is being staged: the tensions between the known and the as yet unknown – between the grasped and the ungrasped – form an inseparable part of the overall dramatic tension.

Especially with respect to plays whose plots and ideas have been analyzed and interpreted innumerable times it is difficult, but all the more necessary, to return to the basic building blocks, to the individual scenes and speeches as stages of cognition with regard to what characters learn about others as well as about themselves and their part in the story they are enacting. A minute knowledge of the text may seem like too banal a requirement here, but is in actual fact far from self-evident, particularly in the case of Shakespeare’s plays, which we all claim to know well even though the image we hold in our minds is legendary and thus inaccurate, summarized and thus superficial, ideologized and thus one-sided. An unbiased analysis of Shakespeare’s plays is consequently seen as a unique opportunity to cultivate future theatrologists’ and theatre practitioners’ respect for what the Bard had actually written, what he had himself preserved in words, the words which must be perceived if we want to reach out past our own words – our own sounds and our own noise. A great poem or play does not become great only through interpretation: its depth must be examined beforehand to establish what obligations an interpretation must recognize and what it might owe.

In my opinion, a theatre faculty should offer its students something they may not frequently encounter in actual theatre practice: a certain idealism of approach to great poets’ and playwrights’ texts, the importance of trust in their sensitivity and their art as well as the significance of maintaining an unprejudiced and open mind with respect to their intentions, faith in their certainties, which – though perhaps not always completely





consistent with our own certainties – may well act as measure and memento of our uncertainties.

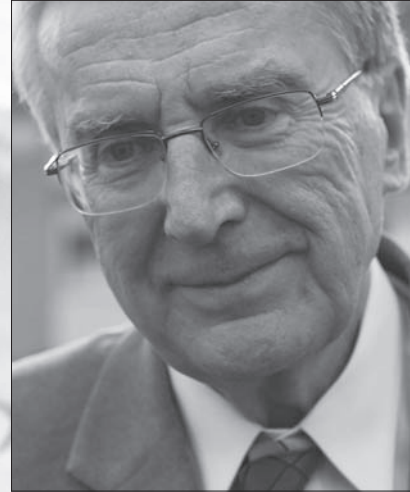
Some scholars believe that viewing Shakespeare's plays through the scepticism and trauma of the twentieth century facilitates a more original and more pertinent reading than had ever before been possible. I doubt that. The fact that Shakespeare's soldiers dress and act like Nazis or the Mafia and that on stage the medieval kingdom seems to parody the modern totalitarian state does not make Shakespeare our contemporary. The amount of time we may share with the Bard exceeds any of our lifetimes – and what is more, it exceeds even his own. Shakespeare himself routinely turned to previous generations of authors and – apart from making use of a range of creative impulses – also appropriated the notion that it is unnecessary to reinvent that which has been inherited, but that it is essential to understand it correctly. In those days, as we know, original authorship was considered neither a virtue nor a commitment. Art was the art of reinterpreting something already recounted by others, something which did not lose its value and validity over time. Adopted subjects were newly articulated, newly elucidated and reconsidered, not reversed and pitted against their original meaning.

Writers used to believe that truth did not change over time. What changed were the generations of those meant to recognize and articulate it and the depth and manner of such articulation; never, however, the human essence itself, bound as it was by common experience, desires and choices. The critical moments of the best-known and most sought-after of Shakespeare's plays come from much older stories, from the ancient treasury of human self-cognition. The recurring and developing topic is one inseparable from human destiny: conflict among one's closest friends and family. In *Poetics*, Aristotle advises dramatists to make use of the rivalry between siblings or between parents and children as the most effective means of "assembling the plot" in such a way as to produce the strongest possible sensations of terror and remorse, essential for catharsis. The recommendation – though wishing to pose as an instruction – actually stems from the basic organization of dramatic plotlines which in turn draw on real life. Terror and remorse are present at the most significant turning points in the life of any individual; such turning points include the disintegration of one's relationship with one's parents and the subsequent animosity, the disintegration of relationships with siblings and spouses and the subsequent malignant mistrustfulness, the disintegration of one's relationship with one's children and the subsequent irreconcilability, and finally the disintegration of the self, torn out from all the elementary connections of human fellowship. Once projected into the lives of ruling families and dynasties designed to function as the centres and keystones of whole countries, such personal crises

indeed turn into tragedies for the entire polis. Only thanks to the power of suffering and despair, which our century believes in less and less, are we able to find a way out of the catastrophes. Such recurring turning points, threatening human integrity, form the substance of the message Shakespeare hands, or – perhaps more to the point – hands down to us on receiving it from his predecessors. There was no need for him to reinvent it on his own: his contribution lies in a deep understanding of its essence.

Neither is there need for us to reinvent what to discuss and why in analyzing or staging Shakespeare; the measure of our contribution likewise lies in the depth of our understanding of what has been said or hinted at in his plays and to what extent we are able to mediate it without distorting. This is how I see the goal of my Shakespearean lectures. Not in pursuing an original approach, but in assessing an authority, which – though not omniscient – exceeds the experience of one lifetime and many generations.





Antonín Přidal

Shakespeare unterrichten

Vorwort

Pavel Drábek

Antonín Přidal als Übersetzer, Vermittler und Ausleger Shakespeares

In der Einführung zum schönen und inspirativen Buch „William Shakespeare, *Dvoji majestát*“ (*Die doppelte Majestät*) schreibt sein Verfasser, Antonín Přidal: „das Detail, das für eine Weile von beinahe allen Zusammenhängen befreit wurde, kann für uns den Einklang mannigfaltiger Elemente dort entdecken, wo wir ihn überhaupt nicht ahnten oder nicht bemerkt haben“.

Als wieder die Zeit der kulturellen Dunkelheit eintrat, d.h. in dem Normalisierungsjahr 1970 gibt Antonín Přidal diese Anthologie der Miniaturen, Shakespeares Dramenauszüge heraus. In der Zeit, in der die Auslegungen erneut nach primitiven kommunistischen Mustern gleichgeschaltet und eingeeignet wurden, stellte diese Sammlung mit ihrer beinahe barocken Fokussierung auf Detail, auf die feine Federzeichnung Shakespeares Stils einen nahezu metaphysischen Tempel und eine Kontemplation der *Kunst* dar, die durch die *Übermacht geknebelt* ist (mit den Worten Shakespeares Sonetts 66).

Dieses Merkmal, das in einer der ersten shakespeare'schen Aktivitäten von Antonín Přidal zu verfolgen ist – dieses konzentrierte Einsehen in das Detail, das zurückwirkend das Ganze bestimmt, und seine ethische und emotionale Tragweite – sind charakteristisch für sein ganzes Schaffen – es mögen seine originalen Texte, Gedichte oder Übersetzungen sein. Dieses durchdringt nicht zuletzt seine Tätigkeit des Redakteurs, die in den 90er Jahren in den Debattensendungen *Klub Netopýr* und *Z očí do očí* gipfelte. Sein feines Gespür für das Detail, für das Wort, für sein Schwergewicht und seine Bedeutung begleitet auch Přidals hochgeschätzte übersetzerische Meisterwerke – von seiner beliebten *Pan Kaplan má stále třídu rád* von Leo Rosten (*O K*A*P*L*A*N! My K*A*P*L*A*N!*) über den feinen absurden Humor Joseph Hellers, sowie David Lodges, die Groteske und Pathos Isaac Bashevis Singers, Nonsense-Verse Edward Lears (die einen großen Widerhall und Ruhm in der legendären Inszenierung *Příběhy dlouhého nosu* (*Die Geschichten der langen Nase*) von der Regisseurin Eva Tálská im Theater Husa na provázku fanden, bis zu shakespeare'schen Übersetzungen, die in der feinen Übertragung von Othello und der originalen Bearbeitung Shakespeares zweiten Tetralogie *Falstaff a králové* (*Falstaff und Könige*) gipfeln.



Über den Autor

Prof. PhDr. Antonín Přidal (* 1935), Schriftsteller, Übersetzer, Hochschullehrer, studierte an der Philosophischen Fakultät der Masaryk Universität in Brno Anglistik und Hispanistik. In den Jahren 1960–1970 war er in der Redaktion des Tschechoslowakischen Rundfunks in Brno tätig und arbeitete mit den Zeitschriften *Host do domu* und *Světová literatura* mit. Die nächsten zwanzig Jahre widmete er sich der literarischen und übersetzerischen Tätigkeit im Freiberuf, lange Zeit unter einem fremden Namen. Seit dem Jahr 1990 arbeitet er an der Theaterfakultät der Janáček Akademie für Musik und Darstellende Kunst (1993 zum Professor ernannt), an der er das Atelier für Rundfunk- und Fernseh-dramaturgie gründete, das er auch leitet, und hält Vorlesungen über die Theater- und Literaturgeschichte.

Antonín Přidal ist Autor von vielen Gedichtbänden, Fernseh-, Hör- und Schauspielen, hat Erfahrungen als Drehbuchautor, Regisseur, sowohl auch Moderator der Debattenzyklen (*Klub Netopýr*, *Z očí do očí*). Als einer der bedeutendsten Vertreter der tschechischen Übersetzung vermittelte tschechischen Lesern die in Englisch und Spanisch verfasste Poesie (Robert Lowell, Kenneth Rexroth, Gallway Kinnell, Juan Ruiz, Justo Jorge Padrón), mehrere Dramen von F. G. Lorca und William Shakespeare, das experimentelle Hörspiel von Dylan Thomas *Pod mléčným kopcem* (*Under Milk Wood*) und auch zahlreiche Werke hervorragender Prosaiker (Joseph Heller, John Updike, Patrick White, I. B. Singer, G. K. Chesterton, David Lodge). Zu seinen erfolgreichsten Übersetzungen zählen Nonsense-Verse Edward Lears *Kniha třesků a plesků*, *Velká kniha nesmyslů* (*A Book of Nonsense, The Complete Nonsense*) und die tschechische Version des humoristischen Romans von Leo Rosten *Pan Kaplan má třídu rád* (*O K*A*P*L*A*N! My K*A*P*L*A*N!*). Er leistete einen bedeutenden Beitrag zum Kennenlernen der Literatur und zur Bereicherung der Übersetzungskultur. Seine übertragenen Werke ergänzt er gewöhnlich mit umfangreichen und fundierten Kommentaren.

Antoín Přidal erhielt zahlreiche Auszeichnungen für sein Fernseh- und Rundfunkschaffen (Preis SČDU, Preis ČLF, zum wiederholten Male Preise FITES) und für seine Übersetzungen literarischer Werke (Preis des Verlags Odeon, Übersetzerpreis Zlatá stuha za překlad). Im Jahre 1999 wurde ihm Ferdinand Peroutka Journalistenpreis verliehen, im Jahre 2007 folgten Staatspreis für übersetzerisches Werk und Goldene Medaille der Janáček Akademie für Musik und Darstellende Kunst für pädagogische Verdienste, im Jahre 2008 Preis der Stadt Brno für literarische Tätigkeit.

Přidals Shakespeare bringt uns bei, Details zu lesen, sie zu beachten und auch in Zusammenhängen zu sehen – im Rahmen des ganzen Theaterstücks und auch im Rahmen der tschechischen und Weltliteratur, in die sich das Stück eingliedert. Nicht selten beruft sich Antonín Přidal auf den Gründer der tschechischen Literaturkritik F. X. Šalda, d.h. auf die Person, die in shakespearenschen Zusammenhängen eine enge Bindung an die Masaryk Universität in der bahnbrechenden Persönlichkeit der Brünner Anglistik František Chudoba hat. Chudoba war nicht nur Autor des monumentalen und bis heute unübertroffenen zweiteiligen Buchs *Kniha o Shakespearovi* (*Das Buch über Shakespeare*), sondern auch ein Nahestehender und Brieffreund von Šalda, dessen Kenntnisse und Verständnis für englische Literatur er stärkte. Antonín Přidal, als Shakespeares Lehrer die Zusammengehörigkeit mit Šaldas Tradition bewahrend, stellt an der Masaryk Universität und an der verwandten Janáček Akademie für Musik und Darstellende Kunst im echten Sinne des Wortes den Fortsetzer des Gründungsanlasses von Chudoba. Auch in dieser Hinsicht hat seine Vorlesung „Shakespeare unterrichten“ für unsere Universität emblematische und innige Bedeutung – als übrigens eine weitere přidalsche feine Sonde, die das Ganze bescheint und durchleuchtet.



Shakespeare unterrichten

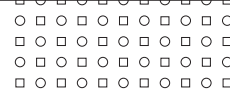
Antonín Přidal

Eine der unzähligen Fragen, vor die uns Shakespeares Werk stellt, ist die Frage, wie man es unterrichten sollte. Es gibt sicher etliche Wege, wie man das machen könnte. Ich versuche mindestens einen zu begründen, denjenigen, für den ich mich entschied, als ich an der Theaterakademie der Janáček Akademie für Musik und Darstellende Kunst Adepten der Regie, Dramaturgie und Schauspielkunst vorzulesen begann.

„Shakespeare unterrichten“ ist ein ähnlich zweideutiger Ausdruck, wie wenn gesagt wird: „Shakespeare spielen“. Der Name des Dramatikers kann uns mit dem Text und der Faktur seiner Dramen verfließen oder kann nur ein Merkmal, ein Zeichen für die Vorstellungen darstellen, die wir von dem Autor haben, die wir zusammen teilen, erben oder zergliedern. Sein Werk ist, wie bekannt, Realität und gleichzeitig auch Mythos. Shakespeare zu spielen bedeutet seine Worte in Taten umzuwandeln, aber manchmal auch sie in die legendenhafte Sprache zu übertragen, die dem Land oder Reich namens Shakespeare beigemessen wird. Anfänger zu unterrichten heißt, sie auf dem Gebiet zu orientieren, das abwechselnd real und imaginär ist. In dieser Zweifelt stellt Shakespeare eine Welt und Hinterwelt gleichzeitig dar, sowie einen Menschen und ein übernatürliches Wesen, Autor und SCHÖPFER. Seine gigantische Größe wehrt sich dagegen, zu einem Gegenstand mit definitiven Umrissen gemacht zu werden.

„Es war kein Mensch, sondern Festland“, schrieb Flaubert über ihn. „In ihm gab es ganze Massen, ganze Landschaften...“ Diesen Satz wählte F. X. Šalda als Motto für seine Apostrophe Génius Shakespearův a jeho tvorba (Shakespeares Genie und sein Schaffen), als er im Jahre 1916 Shakespeare als einen Autor anredete, der das Vorrecht der Polyphonie und Pluralität hält. „Du erschaffst aus dem Inneren das gesetzmäßige Weltgebilde, das der äußeren Welt ähnelt, jedoch glänzender und mit verschwenderischeren Farben...“, sagt Šalda Shakespeare und beachten wir, dass er ihn mit du anspricht, und zwar von Anfang an bis zum Ende dieser fünfzehnteiligen Apostrophe.

In den Reden, mit denen sich Kritiker an tote Giganten wenden, ist die Du-Form nicht üblich, und soweit ich weiß, ist es auch eine Ausnahme in Šaldas literarischen Aufzeichnungen. Es gibt nur eine einzige Art der ehrenvollen Anrede, bei der die Du-Form als Selbstverständlichkeit und als Zeichen der Einzigartigkeit, sogar der allerhöchsten Stellung gilt, die der Angeredete einnimmt: das Gebet und die Anbetung der Götter.



Šaldas Apostrophe ähnelt einer Adoration nicht nur durch die Anrede. Sie ist die Anbetung des einzigartigen Genies, das sein „gesetzmäßige Weltgebilde“ durch seine lebensspendende Macht erschuf. „Tote und stumme Dinge stattetest du mit Sprache, Rede und Gesang aus und übertrugst sie ertönt in dein kreisendes Universum... Dein großes klares Auge ruht auf dem Leben wie das Auge, das auf Gerechte sonnig strahlt... und keinem Unrecht tut.“ Das sind Eigenschaften einer Gottheit, die die von sich selbst erschaffene Vielfalt mustert. Die Aufzählung dieser Vielfalt, die den größeren Teil Šaldas Rede darstellt, gipfelt zwar am Ende mit der Betonung der wechselseitigen Gebundenheit von mannigfaltigen Gestalten in der Struktur dieses und jenes Dramas, aber die bunte Vorschau der Charaktere, mit der Šalda Shakespeares „Interesse an der sämtlichen menschlichen Fauna“ begründet, erinnert an ein anderes feierliches Defilee, und zwar dasjenige, das Karel Purkyn im Jahre 1864 in seinem Zyklus von Skizzen zu shakespeare'schen Umzug als gestalterischer Leiter und Autor der Kostüme entfaltete. Othello, Falstaff, Hamlet, Lady Mackbeth und andere bilden auf Purkyn's Skizzen ein Defilee von verwobenen, da von ihren Geschichten unabhängig auftretenden Gestalten. Dieser feierliche Umzug scheint seinen Schöpfer zu preisen und strömt vor unseren Augen und gleichzeitig durch unser Gedächtnis oder Imagination, befreit von dem Bühnenraum und Zeit. Jede der Gestalten ist in solcher Vorschau aus der Dimension ihres Dramas in so einem Maße gelockert, dass sie in andere Beziehungen und andere Geschichten eingeht, die äußerlich den ursprünglichen nahe stehen, aber in Wirklichkeit als unterschoben oder apokryphisch erscheinen.

Darin besteht übrigens das Prinzip des Apokryphs – die Gestalten treten aus dem ursprünglichen Rahmen heraus und betreten ihn dann wieder mit den in einem anderen Raum, Licht und Zeit, oft auch Genre erworbenen Einsichten, Gesten und Ausdrücken. Laforgets Hamlet unterscheidet sich von Shakespeares Hamlet nicht nur durch das Dandytum der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch durch die epische Charakteristik der Gestalten und ihres Denkens. Der Unterschied zwischen Goneril, dcera Learova (Goneril, Lears Tochter) im Apokryph Karel Čapeks und Goneril Shakespeares besteht in der Fähigkeit der feministischen Selbstreflexion, wie sie uns aus dem modernen psychologischen Roman bekannt ist. Die Wurzeln des gesteigerten Bösen, bei Shakespeare großzügig mit dem Zerfall Lears Staates verbunden, sind in Čapeks Prosa mikroskopisch und banal: sie wachsen aus alltäglichen Missverständnissen aus, nicht aus dem tragischen Besonnenheits- und Verstandsverlust. Die Interpretation der Gestalten durch ihre Übertragung in eine andere mentale und kulturelle Sphäre ist im gleichen Maße verlockend wie überraschende Porträts, die in übernommene, gut bekannte Verwicklungen eingereiht wurden. In solcher Optik bilden shakespeare'sche Gestalten wirklich ein Defilee, aus dem

sich Schauspieler eine passende oder erwünschte Rolle aussuchen können; die Bühne öffnet sich dann für die aus dem Umzug und eigentlich auch aus dem Spiel ausgewählten Gestalten. In ähnlicher Weise öffnen sich für die ausgewählten Gestalten die kritischen Studien über einzelne shakespeare'sche Figuren und Typen, die Studien, die ihre Biographie und Psychologie im wesentlich breiteren Maßstab konstruieren und rekonstruieren, als in jenem, der Shakespeare fünf Akten seines Theaterspiels ermöglichen würden. Die Gestalten eines Dramas werden aus dem Drama ausgegliedert, anschließend werden sie zum Romanstoff, der die Form einer psychoanalytischen Diagnose oder soziologischen Sonde annehmen kann. Auf der Bühne verwandeln sich solche ausgewählten Gestalten in den Stoff für neue Drehbücher, die sich durch Shakespeares ursprüngliche Werk derart inspirieren lassen, wie die Kunst von der Natur inspiriert wird. Mit Shakespeares Dramen wird umgegangen wie mit der zweiten, von einem allmächtigen Demiurgen erschaffenen Natur, wie mit einem Material, aus dem andere Dramen abzuwickeln sind.

Es handelt sich um eine täuschende, jedoch beharrliche Illusion, die – ich hoffe – dadurch abzuschwächen ist, dass Shakespeares Werk jungen Theatermachern nicht als eine Übersicht wirklicher Menschencharaktere vorgestellt wird, die man nach Temperamenten, Berufen und Zielen verteilen und beinahe naturwissenschaftlich untersuchen könnte. Den Siegel der Natur vorzuhalten ist auch nach Hamlet der Zweck der Schauspielkunst – „the purpose of playing“ – der Zweck des angemessenen ungespreizten Schauspielers, aber nicht Dramatikers Schreibens. Shakespeares Drama sollte meiner Meinung nach nicht als eine Abbildung der realen Welt analysiert werden, sondern als eine Vision des Dramatikers, in der die direkte Widerspiegelung der Wirklichkeit nur einen der Anlässe und Wege darstellt. Jede der Gestalten hat in dieser Vision ihre eigene Funktion, jede ist wahrhaftig eine Rolle, eine Aufgabe, jedoch nicht ein wirkliches auf der Bühne sich verlaufenes Geschöpf. Sie gehört nicht zum endlosen Umzug der Welt, sondern zu einer ausgeprägten Gruppe, die durch die Form und den Sinn jedes Theaterstückes bestimmt wird. Sie hat kein anderes Leben als das, das ihr im Rahmen des Dramas eingehaucht wird. Sie illustriert keinen allwissenden Kommentar zur Welt und ihrer Geschichte, sie an sich stellt diesen Kommentar dar, der lückenhaft, unvollendet, manchmal geheimnisvoll und provokativ ist, jedoch immer zusammengewachsen mit denjenigen, auf die sie im Drama ihre Gedanken, Gefühle und Taten bezieht.

Eine Jahrhunderthälfte später nach Šalda sprach Shakespeare sein anderer tschechischer Bewunderer an, diesmal war es ein Schauspieler, der sich an ihn in einem mit „Meister“ betitelten Brief wandte. Nein, Jan Werich spricht nicht seinen Meister mit du an, obwohl seine Apostrophe auch nicht von Elementen der Adoration frei ist.





Er schreibt, er sei nach Stratford zu seiner Grabstätte gekommen um ihm Ehre zu erweisen, aber er sei nicht hineingekommen, denn der Zutritt sei am Sonntag geschlossen gewesen. Seine Reise sei also misslungen, dem Verstorbenen könne man nur schreiben. Wenn man ihm aber schreiben könne, sei er wohl nicht tot und vermodere nicht im Grab. Werich schreibt: „Niemand von uns ist so begabt, so fleißig, so geduldig wie Sie. Und so unsterblich.“ Angesichts dieser Worte muss erwähnt werden, dass Unsterblichkeit zu den Eigenschaften der ewig lebenden oder für alle Mal aus dem Grab auferstandenen Wesen zählt, dass heißt der göttlichen Wesen. „Unser Planet ist erneut voll von Ihren Gestalten... unser Globus ist Ihr GLOBE“, setzt Werich fort. Also wieder Anbetung der schöpferischen Kraft, als ob sie die Welt bevölkern würde. Überdies auch Lob Schöpfers Allwissenheit: „In Ihren Stücken, Meister, gibt es die Antworten auf alle Fragen, die man sich zu fragen wagt.“

Das ist eine Übertreibung, die durch die Gewohnheiten vorbehaltloser Huldigung zu erklären ist. Der sachliche Leser weiß, dass Shakespeares Dramen nicht so abgefasst sind, um Antworten auf alle Fragen zu geben. Manchmal beantworten sie nicht einmal einen Bruchteil der durch Anlässe und Taten dargestellter Gestalten hervorgerufenen Fragen. Wir erinnern uns an diese Theaterstücke nicht als an Sammlungen klarer Lösungen, sondern als an Reihen des Unbeantworteten und des nicht ganz Gelösten. „The rest is silence“ – der Rest ist das Schweigen, die Stille, die wie eine erneute Herausforderung einkehrt. Auch die allerschliffensten Aphorismen in Dialogen können nicht die Gültigkeit einer verallgemeinbaren Erkenntnis haben. Jede Gestalt spricht sie von sich selbst aus und öffnet dadurch das Tor zu ihrer Innenwelt, nicht direkt und nicht immer zum ganzen Universum.

Anfänger halten Shakespeares Schauspiele gern für Lehrbücher der Weisheit, in denen die Summe objektiver Erkenntnis aufbewahrt ist. Es bleibt nichts anderes übrig, als ihnen zu zeigen, dass diese Dramen eine Vorbildung zu einer anderen Objektivität sein können, nämlich zu der Fähigkeit, die Aussagen der Einzelnen als Ausdruck ihrer persönlichen Einsicht wahrzunehmen und keine definitiven Folgerungen daraus zu ziehen; die Einseitigkeit ihrer Meinung zu erkennen, sowie auch ihre Zweckmäßigkeit oder Irrtümlichkeit, aber gleichzeitig auch die Möglichkeit zuzulassen, dass die beschränkte Einsicht nicht eine tiefe Überzeugung ausschließt, das heißt sich nicht nur auf die These zu konzentrieren, sondern auch auf ihre Motivation, nicht die Generalisation zu suchen, sondern das persönliche, in den Rahmen eines Dialogs oder einer Aktion eingebaute Interesse. Vielwissenheit Shakespeares ist nicht absolut; wir können sie danach erfassen, was er bereit war, uns über konkrete Gestalten in konkreten Situationen merken zu lassen.

Zutreffender ist Werich dort, wo er Shakespeares Schauspiele Tempeln und Festungen vergleicht, deren Wände und Decken mit Szenen aus unseren Leben verziert sind. Nicht Flauberts Massen und Landschaften, nicht Šaldas allumfassendes Universum, nicht Purkynés wandelnde Galerie, sondern freskenartige Szenen, Situationen, die die Figuren in wechselseitige unüberschaubare Beziehungen hineinziehen. Werich ergreift sie mit der Sicherheit eines Theatermachers, obgleich er selbst erfuhr – und zwar gerade im Falle Heinrichs IV., zu dessen Adaptation sein Brief einen Kommentar bildete – wie stark der Schauspieler versucht wird, ein Spiel der Gestalt wegen auszuwählen und diese Figur nach seinem eigenen Bild zu gestalten.

Die einzelnen Szenen oder Auftritte sind die Basis und Einheit meiner Vorlesungen über Shakespeares Theaterstücke. Ich beginne nicht damit, was das Spiel bedeutet oder bedeuten kann, sondern damit, woraus es besteht und wächst. Ich gehe die Szenen als Erkenntnisstufen durch, die der Leser oder Zuschauer gleichzeitig mit den Gestalten des Spiels hochgeht. Die Erkenntnis derjenigen, die an der dramatischen Handlung beteiligt sind, kann sich vermehren, aber auch verringern, sich beschleunigen und auch bremsen; von den vorhandenen Angaben abhängig. Es scheint mir wichtig, dass Studenten erkennen lernen, durch welche Mittel diese Angaben den Gestalten und auch Zuschauern abgemessen, bzw. verweigert werden, und wie weit der wechselhafte Ausmaß an Informationen über die Gestalt und Geschichte die Auffassung der Inszenierung beeinflussen kann. Ich möchte, dass sie begreifen, dass die Erkenntnis nicht nur die Resultante des Spiels darstellt, sondern auch sein Thema: Es wird eben gerade über die Erkenntnis gespielt und ein Teil der dramatischen Spannung besteht in der Spannung zwischen dem Erkannten und Unerkannten, zwischen dem Begriffenen und Unbegriffenen.

Besonders bei den Theaterstücken, deren Verwicklungen und Gedanken zahllose Mal beschrieben und erörtert wurden, ist es nicht einfach, allerdings nötig, zu den Grundbestandteilen ihres Ausbaus zurückzukehren; zu Szenen und Aussagen als Phasen dessen, was die Gestalten über andere, sich selbst und ihre Rollen in dem gespielten Drama erfahren. Die möglichst ausführliche Orientierung im Text ist da eine wohl allzu viel banale Bedingung, jedoch gerade bei Shakespeares Dramen ist das nicht ganz selbstverständlich, denn wir halten sie für gut bekannt auch dann, wenn in unserem Gedächtnis nur ihre legendäre Form bleibt. Legendär und deswegen ungenau, summiert, und deswegen allgemein, ideologisiert und deswegen auch einseitig. Die unvoreingenommene Analyse Shakespeares Dramen begreife ich als eine einzigartige Gelegenheit, bei künftigen Theatermachern dazu Respekt auszubilden, was der Dramatiker wirklich schrieb, was er in seinen Worten fasste, die wahrgenommen





werden müssen, falls wir nicht nur unsere eigenen Worte hören wollen – nur unsere Geräusche und Rauschen. Das große Gedicht oder Spiel wird nicht erst durch seine Interpretation groß; seine Tiefe muss vorher erforscht werden, damit der Deuter weiß, womit er ihm verpflichtet und schuldig ist.

Ich glaube, die Theaterfakultät sollte ihren Hörern auch das gewähren, dem sie vielleicht nicht oft in der Theaterpraxis begegnen würden: einen gewissen Idealismus des Herantretens an Texte großer Dichter und Dramatiker, Ernst des Vertrauens in ihre Empfindsamkeit und in ihre Kunst, Nicht-Missachtung und Nicht-Argwohn, Glauben an ihre Sicherheiten, die nicht immer unsere Sicherheiten sein müssen, aber Maßstab und Memento unserer Unsicherheiten sein können.

Manche Deuter glauben, Skepsis und Traumata des 20. Jahrhunderts seien die Linse, durch die man Shakespeares Dramen origineller und zutreffender lesen kann als je vorher. Ich zweifle daran. Die Tatsache, dass Shakespeares Soldaten sich wie Faschisten oder Mafiosi anziehen und benehmen oder dass ein mittelalterliches Königsreich auf der Bühne zur Karikatur eines modernen totalitaristischen Staates wird, verwandelt Shakespeare nicht in unseren Zeitgenossen. Die Zeit, die wir mit ihm teilen können, ist länger, als die wir leben, sogar ja länger, als die er lebte. Auch Shakespeare wandte sich an die vorigen Generationen der Schöpfer und außer mannigfaltigen Anregungen übernahm er von ihnen auch bemerkenswerte Überzeugungen, dass dasjenige, was geerbt wurde, nicht erneut erfunden, sondern gut begriffen werden muss. Die Originalität des Urhebers wurde damals, wie bekannt, nicht für Ehre und auch nicht für Pflicht gehalten. Kunst war in jener Zeit die Kunst etwas erneut auszulegen, was schon andere früher erzählten und was trotz vergehender Zeit nicht an seinem Gewicht und Gültigkeit verlor. Die übernommenen Motive wurden neu artikuliert, neu erleuchtet und überlegt, allerdings nicht gegen ihren ursprünglichen Sinn umgedreht.

Die Schriftsteller glaubten damals daran, dass sich Wahrheit in der Zeit nicht verändert. Anders waren nur die Generationen derjenigen, die sie wieder erfahren und aussprechen sollten. Es änderte sich die Tiefe der Einsicht und die Art der Äußerung, jedoch nicht die mit denselben fundamentalen Erlebnissen, Bedürfnissen und Wahlen verbundene menschliche Substanz. Die Krisensituationen Shakespeares bekanntester und meist besuchter Stücke kommen von älteren Geschichten her, von dem uralten Arsenal menschlicher Selbsterkennung. Da wiederholt und entfaltet sich ein Thema, das nicht vom menschlichen Schicksal abzutrennen ist: Konflikt unter den Menschen, die sich am allernächsten stehen. Aristoteles empfahl den Dramatikern in seiner Poetik die mörderische Feindseligkeit unter Geschwistern, Eltern und Kindern als das

wirksamste Mittel, wie die „Handlung zu konstruieren“ ist, damit sie die stärksten, für die Katharsis unerlässlichen Gefühle des Schreckens und Trauer auslösen. Sein Ausspruch wollte eine Anweisung werden, aber in Wirklichkeit ging er aus der Grundkonstellation der Handlungen aus, die das Drama aus der Realität menschlichen Lebens übernimmt. Schrecken und Trauer begleiten die bedeutendsten Wendungen im Schicksal jedes Einzelnen; diese Wendungen sind Zerfall der Beziehung zu Eltern und Feindseligkeit ihnen gegenüber, Zerfall der Beziehung zu Geschwistern und Ehepartnern und verderbliches Misstrauen ihnen gegenüber, Zerfall der Beziehung zu eigenen Kindern und Unversöhnlichkeit ihnen gegenüber und letztendlich Zerfall der aus diesen elementaren Verbindungen menschlicher Zusammengehörigkeit ausgerissenen Persönlichkeit. Wenn diese persönlichen Krisen in die Herrscherfamilien und Geschlechter übertragen werden, die die Mitte und den Zusammenhalt ganzer Länder verkörpern sollen, werden sie zur Tragödie für die ganze Polis. Nur die Kraft des Schmerzes und der Verzweiflung, die Kraft, an die unser Jahrhundert immer weniger glaubt, ist imstande den Ausgang zu öffnen. Über diese sich wiederholende, menschliche Ganzheit bedrohende Brüche gibt oder besser gesagt übergibt Shakespeare die Botschaft, die er von seinen Vorgängern übernahm. Er musste sie nicht herausfinden – seine Leistung besteht darin, dass er ihren Kern tief verstand.

Auch wir müssen nicht herausfinden, worüber und warum bei der Erläuterung und Spielen Shakespeares geredet werden soll; der Maßstab unserer Leistung besteht darin, wie tief wir verstehen werden, was in seinen Dramen mitgeteilt oder angedeutet wurde und wie weit wir dieses Verständnis unverklärt vermitteln können. Darin sehe ich den Sinn der shakespeare'schen Vorlesungen. Nicht in der Originalität des Herantretens, sondern in der Erforschung der Autorität, die zwar nicht allwissend ist, jedoch die Erfahrung eines Lebens und vieler Generationen übergreift.



Antonín Přidal

Učit Shakespeara

Vydala Masarykova univerzita

Náklad: 250 ks

Editor: Petr Adamec

Anglický překlad: David Konečný

Německý překlad: Tomáš Svoboda

Foto: Aleš Ležatka

Grafická úprava: EXACTDESIGN, Jana Jansková

Tisk: Tiskárna EXPODATA-DIDOT, spol. s r. o.,

Výstaviště 1, 648 75 Brno

1. vydání, 2010

Antonín Přidal

Teaching Shakespeare

Issued by Masaryk University

Print run: 250

Editor: Petr Adamec

English translation: David Konečný

Photo: Aleš Ležatka

Graphical presentation: EXACTDESIGN, Jana Jansková

Print: Tiskárna EXPODATA-DIDOT, spol. s r. o.,

Výstaviště 1, 648 75 Brno

1st edition, 2010

Antonín Přidal

Shakespeare unterrichten

Herausgegeben von Masaryk Universität

Auflage: 250 Exemplare

Herausgeber: Petr Adamec

Übersetzung ins Deutsche: Tomáš Svoboda

Foto: Aleš Ležatka

Graphische Bearbeitung: EXACTDESIGN, Jana Jansková

Druck: EXPODATA DIDOT, spol. s r. o.,

Výstaviště 1, 648 75 Brno

Erste Auflage, 2010

ISBN 978-80-210-5131-7





muni
PRESS

ISBN 978-80-210-5131-7



9 788021 051317