

Titus Andronicus

OVIDIUS, SENECA A SHAKESPEAROVO DIVADLO KRUTOSTI
Titus Andronicus je jedna z nejranějších Shakespearových tragédií. Shakespeare ji pravděpodobně napsal na počátku devadesátých let šestnáctého století, avšak o její přesnou dataci shakespearovšti badatelé dodnes vedou spory. Editor hry v řadě The New Cambridge Shakespeare Alan Hughes například v roce 1994 vyslovil domněnku, že Shakespeare napsal *Tita* už v roce 1588, to znamená ještě ve Stratfordu, vzal si hru s sebou do Londýna, kde ji zprvu nikdo nechtěl inscenovat, a teprve v roce 1592, když si získal pověst jako dramatik, ji revidoval a nabídl divadelní společnosti Služebníků hraběte Pembroka nebo lorda Strange. V létě roku 1593 však společnost hraběte Pembroka zbankrotovala a prodala Shakespearův text společnosti hraběte ze Sussexu.¹

Názor Alana Hughese zůstává zatím zajímavou hypotézou. Jisté však je, že *Titus Andronicus* velmi připomíná hry Shakespearových předchůdců a stylem i rétorikou odkazuje k předshakespearovské senecovské tragédii msty. Již v první anglické tragédii msty *Gorboduk* (Gorboduc, 1561) vypukne občanská válka mezi dvěma bratry a předmětem jejich sporu je nástupnictví trůnu. Tato hra rovněž obsahuje němohry, o nichž se mluví v textu *Tita*. Podobné motivy lze nalézt v Gascoignově a Kinwelmershově hře *Jokasta* (Jocasta, 1566). V Kydově *Španělské tragédii*

(*The Spanish Tragedy*, 1592) si Hieronimo ukousne jazyk, aby nemusel mluvit, a není náhodné, že ukousnutý jazyk je hlavním divadelním obrazem *Tita Andronika*. Shakespearův černý padouch Aaron nemůže nepřipomenout Marlowova Barabáše ze hry *Maltský Žid*.

Stejně jisté je, že společnost hraběte ze Sussexu již v roce 1594 hrála hru zvanou *Titus Andronicus* v divadle Růže (*The Rose*). Dosvědčuje to deník alžbětinského divadelního podnikatele Philipa Henslowa, v němž je stručný záznam o představení hry s daty 23. a 28. ledna a 6. února 1594. Pozoruhodné je, že téhož dne (6. 2. 1594) byla do londýnského nakladatelského rejstříku zanesena kniha s názvem *Vznešená římská historie Tita Andronika* (*A Noble Roman Historye of Tytus Andronicus*) a současně s ní kramářská písnička na stejné téma. Téhož roku navíc John Danter, londýnský nakladatel, který získal práva na vydání prozaického příběhu i kramářské písničky o Titovi Andronikovi, pořídil kvartové vydání hry *Přežalostná římská tragédie, jak byla hrána služebníky ctihodného hraběte z Darbie, hraběte Pembroke a hraběte ze Sussexu* (*The Most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus: As it was Plaide by the Right Honourable the Earle of Darbie, Earle of Pembroke, and Earle of Sussex their seruants*).²

V úvodu ke své hře *Bartolomějský jarmark* (*Bartholemew Fair*, 1614) Ben Jonson, Shakespearův současník a do jisté míry i rival, napsal: „Nejsou proto námitky ani proti tomu, kdo za nejlepší dosud napsané hry pokládá *Španělskou tragédii* nebo *Tita Andronika*, naopak, je to doklad, že jde o člověka, jehož úsudek je ustálený a nehnutý už pětadvacet až třicet let.“³ Slova Bena Jonsona nelze brát doslova a nevyplývá z nich nutně, že Shakespeare napsal *Titu* v letech 1584–1589. Z uvedených okolností je však zcela jisté, že hra *Titus Andronicus* musela vzniknout někdy před rokem 1594. Podle nejnovějších výsledků textologických výzkumů je nejpravděpodobnější, že hra vznikla v roce 1592 a její text byl revidován v průběhu roku 1593.⁴

Třebaže již název hry slibuje hru z římské historie, na rozdíl od ostatních římských tragédií (*Julius Caesar*, *Antonius a Kleopatra*, *Coriolanus*) není *Titus Andronicus* inspirován římskou historií, ale fiktivními příběhy a bájemi. Hlavním pramenem této hry je příběh Filomely a Terea z šesté knihy Ovidiových *Proměn*.

Nejen datace hry, ale i její autorství se stalo předmětem sporů a nejrůznějších dohadů. Shakespearovo autorství poprvé zpochybnil Edward Ravenscroft, když v úvodu k vlastní adaptaci *Tita Andronika* (z roku 1687) tvrdil, že Shakespeare hru nenapsal, ale pouze upravil text, kte-

rý mu přinesl někdo jiný. Jediným argumentem, který uvedl pro svou domněnku, bylo, že *Titus Andronicus* je „hromada nesmyslů“ (a heap of rubbish) a že hra postrádá dramatickou strukturu. Jeho mínění mělo však značný vliv a většina vydavatelů a komentátorů v osmnáctém století tvrdila, že tak špatnou hru Shakespeare prostě napsat nemohl. Hra byla nejčastěji pokládána za kolektivní dílo, na němž se Shakespeare zřejmě proti své vůli podílel jako upravovatel některých pasáží, zatímco za hlavního autora hry byl nejčastěji považován George Peele.

Je pravda, že na titulní straně prvního kvartového vydání hry není uvedeno Shakespeareovo jméno, ale pro Shakespeareovo autorství svědčí především to, že *Titus Andronicus* byl zařazen do prvního foliového vydání celého Shakespeareova díla v roce 1623. Vydavatelé prvního folia byli Shakespeareovi herečtí kolegové a je velmi nepravděpodobné, téměř vyloučené, že by do svazku zařadili hru, jejíž autorství by pokládali za sporné. Shakespeareovo autorství rovněž potvrzuje Francis Meres, který ji v knize *Palladis Tamia* (1598) pokládá za Shakespeareovu ranou tragédii.⁵

Názor, že *Tita Andronika* nemohl napsat Shakespeare, není dnes všeobecně sdílen, ale ve větší či menší míře přežívá doposud, ač pro něj není jediný objektivní důkaz. Pro mnoho čtenářů a komentátorů je neuvěřitelné, že *Tita Andronika* mohl napsat tentýž autor, který zanedlouho poté napsal *Romea a Julii*, *Richarda II.*, *Sen noci svatojánské* nebo *Marnou lásky snahu*. Ohňostroje slovních hříček v poslední jmenované hře nebo řečová polyfonie *Snu* jsou jazyku *Tita Andronika* natolik vzdálené, že jakákoli příbuznost mezi nimi a *Titem* je skutečně těžko myslitelná.

Je nepochybně pravda, že *Titus Andronicus* nedosahuje jazykové krásy a polyfoničnosti jiných Shakespeareových raných her. Avšak tvrdit, že *Titus Andronicus* je „hromada nesmyslů“, je nesmysl, neboť divadelní kvality hry jsou dnes nesporné. Jednoduchá otázka zní: v čem tyto divadelní kvality spočívají? Proč hra, jejíž řeč skutečně nedosahuje hodnoty Shakespeareových vrcholných tragédií, může dnes tak dobře fungovat na jevišti? Proč text tolik poplatný senekovské rétorice tragédie msty a rétorice Ovidiových *Proměn* může v současné době být tak dobrým a vzrušujícím divadlem?

NARUŠENÉ RITUÁLY

Prvním nápadným divadelním znakem *Tita Andronika* je umocněná rituálnost celé hry. Větší či menší stupeň rituálnosti je příznačný pro každou Shakespeareovu tragédii a zvláště výrazně se projevuje v jeho ra-

ných hrách (například v *Richardovi III.*), ale v *Titovi* má tato rituálnost zcela zvláštní podobu a rytmus. Hra začíná politickým rituálem volby nového římského císaře, ale tento rituál je okamžitě narušen sporem dvou synů zesnulého císaře, Saturnina a Bassiana, kteří se oba chtějí o tento nejvyšší politický úřad ucházet. Jejich krátká vystoupení na samém začátku hry mají podobu předvolební řeči. Saturninus je starší syn a dovolává se práva prvorozenství, od něhož odvozuje svůj nárok na titul římského císaře.

Důležité je, že jak Saturninus, tak Bassianus nejen deklarují svá práva na císařství, ale vyzývají k vojenské akci na podporu svých požadavků. Navíc každý z nich má, jak vyplývá z jevištních poznámek, s sebou své ozbrojené stoupence. Řím je zcela zjevně na pokraji občanské války.

Vzápětí vystoupí Marcus Andronicus, Titův bratr, tribun, jehož hlasem promlouvá římský lid, a oznamuje, že římský lid si přeje, aby na císaře kandidoval i Titus Andronicus. Marcus má zcela zřejmě velikou autoritu, protože Saturninus i Bassianus po jeho řeči okamžitě rozpustí oddíly svých ozbrojenců a odovzdávají svůj osud i nárok na císařství do rukou římského lidu.

Ihned poté se z gótských válek vrací Titus Andronicus, a jeho návrat je římským triumfem a představuje další rituál hry. Rituály vítězství vystřídají obřady obětní, v nichž Titus nařídí zabít a obětovat syna gótské královny Tamory Alarba. Po obětním rituálu následují obřady pohřební, po nich obřady korunovační, pak obřady svatební, v nichž si právě zvolený císař má vzít Titovu dceru Lavinii. Svatební obřad je však narušen Bassianem, který se již dřív s Lavinii zasnoubil a hájí své právo. Titus to pokládá za zradu, a když mu jeho syn Mutius brání v pronásledování Bassiana a Lavinie, bez rozmyšlení ho zabije.

V prudkém střihu následuje druhý svatební obřad, neboť gótská královna Tamora přitahuje Saturnina tak silně, že se nový císař náhle rozhodne pojmout ji za ženu a učinit z ní římskou císařovnu. Svatební hostina připravená na počest svatby s Lavinii se může konat, ovšem s tím rozdílem, že nevěstou je Tamora. I tento rituál je narušený, protože Titus se nemůže smířit s tak náhlou změnou v chování císaře, kterému pomohl k trůnu. Znovu se opakuje pohřební rituál, když Marcus a zbývající Titovi synové chtějí pohřbít tělo zavražděného Mutia. A opět je to rituál narušený, neboť Titus jim v tom brání. Všechny tyto vstupní rituály hry jsou narušené a všechny probíhají v překotném rytmu, který bere dech a zároveň vytváří určující divadelní gesto celé tragédie.

ŘÍMANÉ A GÓTOVÉ

Zatímco téměř všechny Shakespearovy hry včetně vrcholných tragédií začínají *in medias res*, nejčastěji uprostřed rozhovoru dvou nebo více postav, *Titus Andronicus* nezačíná rozhovorem, ale řečí zcela jiného druhu. Saturninus i Bassianus nemluví spolu, ale oslovují své stoupence a oznamují své úmysly. Oba hovoří o svých právech a o římské ctnosti, kterou je třeba chránit před potupou a podlostí.

SATURNINUS *Vznešení páni, ochránci mých práv,
braňte můj nárok ozbrojenou silou.
Krajané moji, drazí stoupenci,
berte se mečem za mé následnictví.
Jsem nejstarší syn muže, který v Římě
naposled nosil odznak císařství.
Dejte, ať ve mně žije jeho čest
a nedopusťte moji potupu.*

BASSIANUS *Římané, druzi, stoupenci mých práv,
jestli já, císařův syn Bassianus,
jsem někdy získal přízeň v očích Říma,
obsad'te přístup ke Kapitolu
a před podlostí chraňte římský trůn,
jenž zasvěcen je spravedlnosti,
umírněnosti, cti a vznešenosti.
Jen podle zásluh volte císaře!
Bijte se všichni za svobodné volby!*

(I. 1.)

Na jejich veřejné a politické řeči není na první pohled nic pozoruhodného. Není pro ni příznačná slovní hra, která se ve vstupních scénách pozdějších Shakespearových her obvykle objevuje, schází v ní ironický humor a Shakespearova obvyklá obraznost. *Titus Andronicus* začíná dvěma krátkými monology stejné délky (Saturninova řeč má osm řádků, Bassianova devět). Oba monology se vyznačují téměř sošnou rétorikou, jejímž smyslem je jasně deklarovat postoj a vyzvat k politické akci.

Přesto jde o pozoruhodnou divadelní řeč, která sděluje daleko víc, než se může na první pohled zdát. Zmínka o římských ctnostech, které nesmí ohrozit potupa a podlost, předjímá extrémní potupu a podlost, k nimž později ve hře dochází. Zmínky o římské ctnosti, umírněnosti a vznešenosti se brzy ocitnou v křiklavém rozporu s tím, co se ve hře

skutečně stane. Již to, že jde o dva velmi podobné, téměř identické monology, naznačuje zdvojenost, která se postupně vyjevuje jako důležitý strukturální princip celé hry. Dva bratři Saturninus a Bassianus mají zrcadlovou obdobu v bratrské dvojici Tita a Marca Andronika, Titovi dva synové Quintus a Martius zase mají protihráče ve dvou synech gótské královny Demetrioovi a Chironovi. Podobných obrazů zdvojenosti je v *Titovi* ještě mnohem víc a netýkají se jen rozložení postav či celých skupin postav, ale také divadelních situací, řeči, dokonce i děje.

Důsledné zdvojování se promítá i do motivu msty, který je hnací silou děje *Tita Andronika*. Vítězný Titus dává v prvním jednání bez milosti popravit Tamořina syna Alarba a nevyslyší Tamořiny úpěnlivé prosby o slitování. Tento jeho čin nevypovídá o římských ctnostech, uměřenosti a vznešenosti, ale o pravém opaku. Římské ctnosti splývají s primitivním barbarstvím, neboť na lidské oběti, kterou vyžaduje Titus, není ctnostného vůbec nic. Říman Titus je v tuto chvíli k nerozeznání od gótských barbarů.

TRAGÉDIE MSTY JAKO HOROR

Ve druhém jednání Lavinie prosí o milost Tamoru, ale Tamora ji nevyslyší, jako Titus na začátku hry nevyslyšel ji. A ve třetím jednání Titus sám prosí soudce o milost pro své syny obviněné z vraždy Bassiana, ale soudci projdou kolem něho němí a nelítostní jako kameny.

Zatímco Titus mstil své zabitě syny i další Římány, když dal brutálně znetvořit a zabít Alarba, syna Tamory, gótská královna a později římská císařovna Tamora mstí svého syna Alarba, když svým dvěma synům Demetrioovi a Chironovi schválí brutální vraždu Titových dvou synů Quinta a Martia, Titus mstí své dva zavražděné syny, když zabije oba Tamořiny syny a jejich maso zapeče do pokrmu, který pak nabídne Tamoře. Nic netušící Tamora pak pojídá své vlastní syny, tělo svého těla, a tento obludně zvětšený kanibalistický motiv funguje jako divadelní metafora msty. Podstatou onoho mechanismu msty, který spouští Titus na samém začátku hry, je spirálový efekt spočívající v tom, že msta musí vždycky přebít zločin, který je mstěn. Shakespearova nejhranější tragédie msty tak nefunguje podle starozákonního principu oko za oko a zub za zub, který se ve srovnání s dějem *Tita Andronika* jeví jako přísná spravedlnost. V Shakespearově mechanismu msty nejde o prostou směnu, ale o jakousi úrokovou míru, která neustále zvyšuje krutost pomsty a proměňuje celou hru v absurdní a groteskní spirálu násilí a zvrhlosti.

JEVIŠTNÍ POZNÁMKY

Ještě jedna věc je na vstupní scéně *Tita Andronica* pozoruhodná. První jevištní poznámka hry zní takto: „Fanfáry. Vystoupí tribuni a senátoři nahoře. Poté dole vystoupí jedněmi dveřmi Saturninus a jeho stoupen- ci a druhými Bassianus a jeho stoupen- ci s bubny a prapory.“ Na první pohled je to jevištní poznámka nezvykle rozsáhlá. Shakespearovy je- vištní poznámky bývají mnohem kratší, téměř minimalistické a často se omezují na stručné pokyny „Vystoupí“ a „Odejde“, případně „Ode- jdou“. Tyto jednoslovné pokyny měly v kvartových textech a v textu prvního folia klíčový význam, protože určovaly příchody a odchody herců a vytvářely tak rytmus celé hry. Jevištní poznámky v renesanč- ních textech Shakespearových her nejsou ilustrační, ale vytvářejí vlast- ně strukturu her, tvarují je a určují jejich tempo.

Jevištní poznámky *Tita Andronika* jsou výjimečné svým rozsahem a zevrubností. V době, kdy Shakespeare psal *Tita*, neměl ještě vlivné postavení v žádné divadelní společnosti a nemohl sám řídit průběh představení a vtisknout mu podobu, kterou zamýšlel. Lze se domní- vat, že se snažil tyto své představy zahrnout do podrobnějších a del- ších jevištních poznámek, než bývá obvyklé u jeho pozdějších her. I tento názor zůstává pouze zajímavou hypotézou, skutečností však je, že scénické poznámky *Tita Andronika* nabízejí mimořádně detailní představu o tom, jak se tato hra poprvé hrála.

Na úvodní jevištní poznámce je zajímavé již to, že ohlašuje zmíně- nou rituálnost hry. Podílí se na ní zvuk fanfár, ještě větší význam má však prostorový údaj obsažený ve slově „nahoře“. Tribuni a senátoři stojí nahoře, zatímco Saturninus a Bassianus pronesou své promluvy dole. Mluvčí tribunů Marcus Andronicus posléze vystoupí také „naho- ře“ a nese korunu. Jevištní poznámka „nahoře“ nepochybně odkazuje na malý vyvýšený prostor nad hlavním jevištěm, na němž se později odehrávala například balkonová scéna v *Romeovi a Julii*. Stejná jevišt- ní poznámka se v textu *Tita* opakuje několikrát a vždy propůjčuje těm, kdo jsou „nahoře“ autoritu a určuje hierarchičnost daného výjevu.

Neméně důležité je, že Saturninus a Bassianus vstoupí na jeviště různými dveřmi. Jevištní poznámka zřejmě odkazuje k architektuře alžbětinského jeviště, na němž byly dvojce dveře a postavy mohly vstu- povat na jeviště z různých stran. V případě Saturnina a Bassiana je to zvlášť namístě, protože představují znepřátelené strany, a vystoupí-li na jeviště z různých stran a s prapory a bubny, je tím naznačena mož- nost vojenského střetu a celý výjev má opět rituální ráz.

Slovo „nahore“ zároveň odkazuje na prostorové uspořádání hry, která se odehrává na třech různých úrovních, to znamená nad jevištěm, na hlavním jevišti a pod jevištěm. Jáma, do níž Aaron spolu s Tamořinými syny Demetriem a Chironem pohodí mrtvolu Bassiana (a posléze do této pasti vlákají Titovy syny Quinta a Martia), byla nepochybně v propadlišti pod jevištěm. Nahore a dole jsou tedy důležité prostorové souřadnice hry – zatímco politické a státní rituály (korunovace, promluvy císaře atd.) se odehrávají nahore, prostor dole je vyhrazen pohřebním rituálům a smrti.

Jevištní poznámky jsou obvykle němým, to znamená na jevišti nemluveným textem, ale v Shakespearových hrách jsou tyto poznámky často obsaženy i v promluvách postav. Na začátku třetí scény druhého jednání *Tita Andronika* Tamora takto promlouvá ke svému milenci Aaronovi:

*Na každém keři vyzpěvují ptáci,
v zářivém slunci vyhřívá se had,
chladivý vánek rozechvívá listí,
jež vrhá na zem mihotavé mřížky.
Do toho stínu posadme se spolu
a poslouchejme ryčný štěkot psů,
jež ozvěna nám vrací jako blábol
a v jekot mění krásný soulad rohů,
jak bychom slyšeli tu lovy dva.
(II. 3.)*

Tamora vlastně slovy maluje kulisu idylického koutku lesní přírody, v němž se má odehrát milostná scéna. Avšak milování Tamory a Aarona je přerušeno příchodem Bassiana a Lavinie. Aaron okamžitě využije této příležitosti a odejde pro Tamořiny syny, kterým pak Tamora barvitými slovy vylicí místo, kde se právě nachází:

*Tihleti dva mě nejdřív vylákali
na tohle hnusné, opuštěné místo.
I když je léto, stromy jsou tu holé,
obrostlé mechem nebo zhoubným jmelím,
slunce a žádný tvor sem nezbloudí,
jen sovy a zlověstní havrani.
Ukázali mi tuhle hnusnou jámu*

*a řekli mi, že v mrtvém čase noci
na tisíc ďáblů a syčících hadů,
napuchlých ropuch, právě tolik ježků
tu vydává tak děsuplné skřeky,
že každý smrtelník, když zaslechne je,
hned přijde o rozum anebo zemře.*

(II. 3.)

Tamora dokáže nejen kulisy malovat slovy, ale také je dokáže slovy vyměnit. To, co říká svým synům, je negativem toho, co před malou chvílí řekla Aaronovi. Z chladivého vánku, který ještě před okamžikem rozechvíval listy, se stalo „hnusné, opuštěné místo“, kde „stromy jsou holé“, z ptáků, kteří dřív vyzpěvovali na každém keři, jsou „sovy a zlověstní havrani“, z hada, který se vyhříval „v zářivém slunci“, je najednou tisíc „syčících hadů a napuchlých ropuch“ a „ryčný štěkot psů“ a „soulad rohů“ se mávnutím kouzelného proutku promění v „děsuplné skřeky“. Gótská královna Tamora zkrátka dokáže romantickou idylu proměnit v inventář hrůz, za nějž by se nemusel stydět anglický gotický román.

USEKNUTÉ RUCE, VYŘÍZNUTÝ JAZYK

Jevištní poznámky *Tita Andronika* nemalují jen kulisy, ale v nebývalé míře určují akčnost celé hry. V tragédii, v níž stav oněmění je tak důležitý, hraje významnou roli „němá“ řeč jevištních poznámek. „Vystoupí synové císařovny Chiron a Demetrius se znásilněnou Lavinii, která má useknuté ruce a vyříznutý jazyk.“ Na tuto poznámku ze začátku čtvrté scény druhého jednání žádný čtenář asi nikdy nezapomene, stejně jako v dobrém představení *Tita* žádný divák nezapomene na oblodně zmrzačené tělo Lavinie.

Divákům Shakespearovy doby nebyl vyříznutý jazyk čímsi nevidaným a neslýchaným. Shakespeare však proměňuje *Tita* v divadelní panoptikum zvrácených hrůz, když předepíše Chironovi a Demetriovi uříznout Lavinii obě ruce. Dokonce na toto téma rozvine jakési mini-drama, které je na hranici tragické frašky:

*DEMETRIUS Máš-li čím mluvit, jdi a žaluj, kdo
tě znásilnil a vyřízl ti jazyk.*

*CHIRON Nebo to napiš, vyjev, co chceš říct,
dokážeš-li psát těmi pahýly.*

DEMETRIUS Ať zkusí mluvit posunky a znaky.

CHIRON O vodu řekni si, umyj si ruce.

DEMETRIUS Nemá čím mluvit, nemá čím se mýt,
tak ji tu nechme, ať si v tichu chodí.

CHIRON Na jejím místě bych se oběsil.

DEMETRIUS Bez rukou by sis neuvázal provaz.

(II. 4.)

Téma mlčení a řeči zajímalo Shakespeara od začátku jeho tvůrčí dráhy až do jejího konce (mimořádně významné je například v *Hamletovi*, *Králi Learovi*, *Othellovi* nebo v komedii *Marná lásky snaha*), avšak Shakespeare je nikdy nepředvedl v tak brutální podobě jako v *Titovi*.

Přesto *Titus Andronicus* obsahuje jedno téměř groteskní, bizarní, ale těžce vydobyté lidské vítězství. Spočívá v tom, že Lavinie nakonec dokáže komunikovat znakovou řečí. „Proč zdvíná paži jednu po druhé?“ ptá se Titus v první scéně čtvrtého jednání, a Marcus mu odpoví: „Myslím, že nám chce naznačit, že nebyl / jen jeden, ale že jich bylo víc.“ (IV. 1.) Titova otázka je opět skrytá jevištní poznámka, neboť naznačuje divadelníkům i divákům, jaké posunkové řeči dociluje Lavinie svými pahýly. Navíc navede Tita i Marka na Ovidiův příběh znásilněné Filomely a Marcus jí potom naznačí způsob, jak komunikovat. Způsob komunikace předepisuje opět jevištní poznámka: „Píše své jméno holí, kterou vede ústy a nohou.“ Lavinie pochopí a to, co udělá poté, Shakespeare také sděluje prostřednictvím jevištní poznámky: „Lavinie vezme hůl do úst, vede ji svými pahýly a píše.“

Vizuální představa Lavinie, která v ústech svírá hůl, vede ji svými pahýly a do písku napíše, že ji znásilnili Chiron a Demetrius, se nedá popsat slovy. Ocítá se, podobně jako celá tragédie *Titus Andronicus*, ve světě za slovy. A právě tento skrytý prostor za slovy je alespoň částečně poodhalen jevištními poznámkami hry.

Zatímco Titus ve hře neustále mluví, Lavinie stačí do chvíle, kdy jí Demetrius a Chiron vyříznou jazyk, vyslovit pouhých padesát osm řádků. Ty nejdůležitější věci pak Lavinie sděluje jazykem gest a posunků, Shakespeare ve své první tragédii stvořil jasně čitelnou řeč zmrzačeného těla. Hlavní roli na tomto divadle hrají lidské ruce, respektive jejich pahýly.

KRVAVÁ TRAGÉDIE JAKO FRAŠKA

Groteskní a absurdní drama rukou začíná ve chvíli, kdy Demetrius a Chiron useknou Lavinii obě ruce. Tím vylepší lekci Ovidia, v jehož

příběhu Tereus Filomelu znásilní a vyřízne jí jazyk, ale ruce jí ponechá. Filomela pak může vetkat vzkaz o svém znásilnění do tapisérie, kterou pošle Prokné. Shakespearovo divadlo rukou pokračuje, když se žalem šílený a bezmocný Titus chce rituálním gestem a rituální řečí zbavit svých rukou.

*Můj žal, než přišlas, dosáh vrcholu,
teď rozlije se z břehů jako Nil.
Prosím meč. Useknu si ruce taky,
protože marně bojovaly za Řím.
Když krmily mě, živily jen žal.
Marně se vzpínaly, když jsem se modlil.
K ničemu dobrému mi nebyly.
Jediná služba, kterou po nich žádám,
je, aby jedna usekla tu druhou.
(III. 1.)*

Když jedna ruka usekne tu druhou, co bude dělat ta zbylá ruka? Kdo usekne ji? Titus vyjadřuje bolest a utrpení, které se vzpírají slovům. Jedinou možností je sdílet s Lavinií její utrpení a zmrzačit sám sebe.

*Nebo si máme taky utnout ruce?
Nebo si jazyk ukousnout a zbytek
svých hrůzných dní pak strávit v němohrách?
Co máme dělat my, kdo máme jazyk?
Vymyslet další hrozné utrpení,
nad kterým bude žasnout budoucnost?
(III. 1.)*

Významný obrat do Shakespearova divadelního scénáře useknutých rukou vnese Aaron, když učiní Titovi absurdní návrh. Jestliže si Titus usekne ruku a pošle ji císaři, Saturninus dá milost jeho dvěma synům. Titus nadšeně přijímá a absurditu celé situace bezděčně shrnuje do věty „Ze srdce rád si useknu tu ruku“:

*TITUS Šlechetný Aaron! Milosrdný císař!
Zpíval už někdy krkavec jak skřivan?
Zvěstoval s jitem takhle dobré zprávy?
Ze srdce rád si useknu tu ruku.*

Pomůžes mi s tím, Aarone? Moc prosím!
 LUCIUS *Ne, počkej, otče. Tvá vznešená ruka
 zabila přece tolik nepřátel!*
Nepošlem ji. Má ruka postačí.
Jsem mlád a ztrátu krve nepocítím.
Ať moje ruka zachrání mé bratry.
 MARCUS *Ne, vaše ruce bránily vždy Řím,
 třímaly zkrvavené sekery
 a psaly zkázu na tvrz nepřátel.*
Všechny se o Řím velmi zasloužily.
Má ruka byla zatím nečinná.
*Když život zachrání mým synovcům,
 poslouží aspoň ušlechtilé věci.*
 AARON *Tak už se dohodněte, prosím vás.*
Mám strach, že zemřou, než dostanou milost.
 MARCUS *Mou ruku pošlem.*
 LUCIUS *Přísahám, že ne!*
 TITUS *Nechte té hádky! Tuhle suchou větev
 je třeba uříznout. Mou ruku pošlem!*
 LUCIUS *Ne, otče, jestliže mám být tvůj syn,
 dovol mi zachránit životy bratrů.*
 MARCUS *Ve jménu otce i matky tě prosím,
 dovol mi projevit bratrskou lásku.*
 TITUS *Dohodněte se. Já si ruku nechám.*
 LUCIUS *Jdu pro sekeru.*
 MARCUS *Já ji použiju.*
 (III. 1.)

Tento dialog je jedním z erbovnických výjevů celé hry. Titus, jeho bratr Marcus a Titův syn Lucius se hádají o to, kdo si má useknout ruku. Aaron je poslouchá a napůl netrpělivě, napůl znechuceně zvolá „Tak už se dohodněte, prosím vás!“ Obludně hrůzný výjev je zároveň černou komedií a krutou fraškou. A drama rukou vrcholí, když císař usekne oběma Titovým synům hlavy a dá je poslat zpátky Titovi i s jeho useknutou rukou. Jeho zvráceně kruté a cynické jednání je opět sděleno scénickou poznámkou. Vizuální jevištní obraz mluví výmluvněji než slova: „Vystoupí Posel a nese dvě hlavy a ruku.“

Ale ani to Shakespearovi nestačí a dokončí celý výjev dalším naprosto groteskním a absurdním gestem. Titova slova mají opět povahu

scénické poznámky, neboť jsou vlastně pokynem k mimoslovní jevištní akci.

*Složil jsem přísahu. Pojd', bratře, vezmi
hlavu, já v ruce ponesu tu druhou.
Ty, Lavinie, v zubech ponesíš
mou ruku; toť tvůj úkol, milá dcero.*

(III. 1.)

Z jeviště odchází opravdu zvláštní smuteční průvod. Marcus zřejmě oběma rukama nese jednu useknutou hlavu, Titus v jedné ruce nese druhou hlavu, Lavinie žádné ruce nemá, a proto nese Titovu useknutou ruku v zubech.

ZAPEČENÍ V TĚSTĚ

Titus provede svou mstu takovým způsobem, že přetrumfne jak Ovidia, tak i Demetria a Chirona, kteří přetrumfli Ovidia. Dá Demetria rituálně zabít. Lavinie pahýly svých rukou drží mísu a přijímá krev mužů, kteří ji znásilnili a zohavili. Je to obětní rituál krve, jehož podrobný scénář Titus sdělí svým obětem:

*Poslyšte, vrazi, jak vás hodlám mučit.
Svou zbylou rukou podříznu vám krky,
ona zas pahýly podrží mísu
a bude do ní chytat vaši krev.*

(V. 2.)

A opět přichází ke slovu krátká jevištní poznámka: „Podřeže jim krky.“

Jinou scénou *Tita Andronika*, v níž dokonale splývá hrůza s komedií, je hostina, na níž Titus funguje jako kuchař i hostitel. Oblečen do bizarního kuchařského úboru v ní naservíruje maso Tamořiných synů zapečené v těstě. Tato nezapomenutelná scéna se provazuje s mnoha jiným výjevem, kolísajícími mezi divadlem hrůzy a černou fraškou, a společně s nimi vytváří významové gesto celé hry.

Zbývá už jen tragické finále:

*At s tebou zemře tvoje hanba, dcero.
S tvou hanbou zemře smutek tvého otce.*

(V. 3.)

Jevištní poznámka „Zabije Lavinii“ opět připouští mnoho jevištních interpretací. Velmi často je tento výjev inscenován tak, že nejde o Titovu vraždu Lavinie, ale spíše o Lavininu sebevraždu. V těchto inscenacích Lavinie gestem či posunkem naznačí, že smrt z rukou Tita je pro ni vysvobozením. Titus pak pouze plní její přání a provede cosi, co bychom dnes nazvali eutanazií. Nedomyslíme-li scénickou poznámku tímto způsobem, má celý výjev samozřejmě úplně jiný význam a Titus zabíjí svou dceru Lavinii, stejně jako dříve zabil svého syna Mutia. Vzhledem k tomu, že Titus si svým téměř learovským utrpením postupně získal sympatie diváků, má určité zmírnění jeho krutosti v závěru hry jasně čitelný smysl, třebaže scénická poznámka k němu výslovně nevybízí.

SATURNINUS Cos to udělal? Zvrhlá krutost je to!

TITUS Zabil jsem tu, pro niž jsem oslep pláčem.

Já trpím žalem jako Virginius.

*Mám tisíckrát víc důvodů než on
provést tu krutost, co jsem udělal.*

SATURNINUS Co, byla znásilněna? Kým? Tak mluv.

TITUS Nedejte se dál pobízet a jezte.

TAMORA Proč jsi tak krutě zabil vlastní dceru?

TITUS Já ne. To byli Chiron s Demetriem.

Znásilnili ji, vyřízli jí jazyk.

To oni, oni ji tak zprznili.

SATURNINUS Okamžitě mi je sem předved'te!

*TITUS Už tu jsou oba, zapečení v tětě,
na němž si jejich matka právě smlsla.*

Pojedla maso, které porodila.

Je to tak. Svědkem buď můj ostrý nůž.

(Probodne Tamoru.)

SATURNINUS Zhyň, šílenče, za tenhle zvrhlý čin!

(Zabije Tita.)

LUCIUS Syn se má dívat, jak mu vraždí otce?

Já splácím stejnou mincí. Smrt za smrt.

(V. 3.)

Jevištní poznámka „Zabije Saturnina. Následuje poplach, během něhož Marcus a Lucius jdou na vyvýšené jeviště“ naznačuje, že hra končí tak, jak začala. Tribun Marcus a Titův syn Lucius odcházejí na vyvýšené jeviště a seshora pronášejí své poslední promluvy. A stejně jako na začátku hry proběhne rychle volba nového císaře. Římským císařem je provolán Lucius.

SRDCE TEMNOTY: AARON

Prvním činem nového císaře je příkaz potrestat černého padoucha Aarona:

*Po prsa do země ho zakopejte
a nechte ho tam řvát a šilet hlady.
Kdo mu dá jíst či slituje se nad ním,
stihne ho smrt. Tak zní náš rozsudek.
Několik z vás ať na to dohlédne.*
(V. 3.)

Aaron pronáší svou poslední řeč a po vzoru Marlowových hrdinů, například Barabáše z *Maltského Žida*, se odmítá kát:

*Proč hněv má mlčet, proč má vztek být němý?
Já nejsem děcko, nebudu se modlit,
nechci se kát a litovat svých činů.
Tisíckrát horší zločiny bych spáchal,
kdybych jen mohl. Jestli v životě
jsem udělal jediný dobrý skutek,
z celého srdce toho lituji.*
(V. 3.)

Titus Andronicus začal mnohonásobnými pohřebními rituály a pohřebními obřady také končí. Císař je pohřben v hrobě svého otce, Titus s Lavinií spočinou v rodinné hrobce. Dravé tygřici Tamoře jsou pohřební obřady upřeny a její tělo je pohozeno zvěři a dravým ptákům.

Co dodat ke hře, v níž dominuje hrůzně znetvořené tělo kdysi krásné a půvabné ženy? Co dodat ke hře, v níž obrazy zohaveného lidského těla zároveň odkazují ke znetvořenému tělu státnímu a politickému (anglický výraz „body politic“ vystihuje tuto podvojnost velice přesně)?

Konečně i samu hru *Titus Andronicus* si můžeme docela dobře představit jako divadelní tělo. Je to tělo zmrzačené a tělo němé, které přesto mluví. Mluví však jinak než ostatní Shakespearovy hry. Shakespeare, výsostný umělec divadelního a básnického slova, v *Titovi Andronikovi* promlouvá především řečí obrazů, gest a posunků.

Konkrétní obsah výpovědi *Tita Andronika* navíc neurčuje jenom hra sama, ale také doba, v níž je vnímána. *Tita Andronika* skutečně nenapsal jen Shakespeare, tragický význam této hry píše každý lidský akt násilí, krutosti a brutality. A tak odpovědi na otázky, které *Titus Andronicus* vzbuzuje, přesahují hranice hry samé. Skutečnost sama, dokonce i ta, kterou můžeme v klidu sledovat na televizních obrazovkách, mnohdy obsahuje daleko hrůznější a obłudnější scény, než si může vymyslet i ten největší dramatik. Lidská realita vždy přetrumfne lidskou představivost.

Kolik krutosti unese člověk? Jak význam *Tita Andronika* přepíše naše blízká i vzdálená budoucnost?

POZNÁMKY

¹ HUGHES, Alan, s. 1–6.

² ALLEN, MUIR, s. 3.

³ Citováno z překladu Břetislava Hodka, in: BEJBLÍK, HORNÁT, LUKEŠ 1980, s. 328.

⁴ WAITH 1994, s. 4–11.

⁵ O autorství viz více HUGHES, Alan, s. 13; WAITH 1988, s. 11–20.