

Váše magnificence, vážený pane rektore,
Spectabilis, vážený pane děkane,
Vážení členové umělecké rady,
Vážení hosté, dámy a pánové,

ve své přednášce na téma **Shakespeare a ctnost: význam teorie ctnosti pro porozumění dramatu** se budu snažit zdůvodnit spojení umění, etiky a vzdělání, a zároveň ukázat, že tato jednota byla největšímu z dramatiků nejen známa, ale že z ní i vycházel, tj. že ji jednak předpokládal, jednak rozmnožoval, a že litoval mizení kultury starých ctností z duchovního obzoru Anglie a Evropy.

V prostředí umělecké akademie není třeba zvláště zdůrazňovat to, co společnosti a vědě založené na předávání informací často uniká, že mezi *získáváním znalostí* a *osvojováním dovedností* je zásadní rozdíl. Existují poznatky, které nevedou k žádným schopnostem, a naopak existují dovednosti, které sice provádíme, které však nelze vtěsnat do žádného racionálního algoritmu, ani vyčerpávajícím způsobem převést na snadno sdělitelný poznatek, neboť zahrnují celostní vztah k lidskému tělu, emocím a motivacím, paměti, fantazii a vůbec ke všem duševním procesům. Například hra na hudební nástroj, taneční pohyb či schopnost přednesu patří k uměním, která nelze zcela vysvětlit ani mít *apriori*. Když si některou dovednost opakovaným nácvikem osvojíme, daří se nám i nadále, aniž bychom přesně věděli, jak to děláme, takže vlastně můžeme říci, že dovednost pracuje sama za nás. Právě to je smyslem anglického sousloví *performing arts*.

Dalekosáhlost rozdílu mezi teoretickou znalostí a praktickou dovedností poprvé v evropské vzdělanosti postřehl, zdůvodnil a rozvinul Aristoteles. Na jeho rozlišeních teorie a praxe; myšlení, jednání a tvorby; poznatku, ctnosti a umění bývala založena umělecká pedagogika od středověkých iluminátorských dílen, chorálních škol, kamenických či malířských ateliérů. Vztah mezi učedníkem a mistrem měl mnoho jiných dimenzí nežli vztah mezi učitelem a žákem na universitních fakultách, a být přijat do *bottegy* některého z mistrů bývala pro nadaného adepta výhra mj. proto, že se mu otevírala vyhlídka, nejen že nabude nezbytných

technických znalostí, ale především, že pod mistrovým vedením vzroste jeho vlastní umění, jímž si pak sám dobude proslulosti.

Umění samo (1140a) není podle Aristotela poznatek, ale získaná dispozice, a takovou dispozici nemáme *od* přírody, ale ani *proti* přírodě, protože jsme od přírody disponováni k osvojování dispozic, tj. k rozvíjení nadání cvikem. Na kytaru se nelze naučit jinak než hraním (1103a), a totéž platí ve větší či menší míře o všech uměleckých oborech. Pozoruhodné je také to, jak Aristoteles doplňuje svou definici umění postřehem, že umění a ctnosti vznikají kolem toho, co je *obtížné*, a že umění (*techne*) se nevyhýbá *nahodilostem*, a dokonce je vyhledává, podobně jako kormidelníka těší zvládání nahodilostí vody a větru.

Co platí o umění, platí i o jednání. Jako je umění dispozicí k tvorbě, je ctnost dispozicí k dobrému jednání, a tudíž i klíčem k dobrému životu, neboť zahrnuje umění volit prostředky a příhodnou dobu. Proto když Lucentio na začátku *Zkrocení zlé ženy* přijíždí do Padovy, poháněn touhou „po krásné Padově, věd štěpnici“, nadneseně zaslubuje mladý život studiu „ctnosti a z múdrosloví té části, která učí blaženství, jehož jen ctností možno dosíci.“ Dramaticky, vzhledem k Lucentiově pozdější proměně, i k bezprostřední Traniově replice, je to jen komická narážka, která ale zároveň prozrazuje, že proslulost padovské univerzity jako centra evropského aristotelismu i nauka o ctnosti jako cestě k blaženosti (*eudaimonia*) byly Shakespearovi dobře povědomy. Jeho znalost Aristotela je patrná i z druhé scény druhého dějství *Troilla a Kressidy*, kde Hektor, vlastně hlavní hrdina celé tragédie, udílí své napomenutí Paridovi a Troillovi, kteří o vzniklé situaci mluvili

*...sice bezky, ale povrchně,
ne nepodobní jsouc jinochům,
jež Aristotel za neschopny měl
se učít mravní filosofii:
Spíš vedou tyto vaše důvody
ke žhoubci vášni, kerve vzbouření
než k rozhodnutí volnému, co právo
a co je křivda. (Sládek)*

Toto místo současný český překlad Shakespeara tlumočí následovně: „z vás hovořilo mládí, / a to se do politiky plést nemá“. Učit se Aristotelově mravní filozofii – *to bear moral philosophy* – je nepochybně něco jiného nežli „plést se do politiky“. Ale otázky překladu nechme stranou. V nepřímě citované sedmé knize *Etiky* Aristoteles ukazuje, nakolik je ctnost zdrženlivosti důležitá pro zachování správného úsudku: nezdrženlivý člověk podléhá citovému vzrušení a usuzuje nesprávně, i kdyby pronášel pravdivou, dříve již naučenou řeč, protože skutečné vědění „musí s člověkem srůst a k tomu je zapotřebí čas; musíme tudíž uznati, že i lidé, kteří se nedovedou

ovládat, mluví jako herci.“ (1147a). I celá další Hektorova řeč zní mnohonásobnou ozvěnou *Etiky Nikomachovy*. Výraz *distempered*, který se tu objevuje, je nepochybně převodem řeckého výrazu *akerasia*, jenž značí nezdrženlivost, podobně jako je anglické *temperance* z latiny vzatým ekvivalentem řeckého *enkrateia*.

Různé výzvy k mírnění afektů zdrženlivostí jsou ovšem v Shakespearovi tak časté, že jim už ani nepřikládáme důležitost a mylně je považujeme za slovní ornamenti, ponechávající nepovšimnuto, nakolik vyjadřují poselství hry. Například Pandarus nabádá Kressidu, aby mírnila své vzrušení (*Be moderate, be moderate*), ale také se vysmívá prudké vášni obou milenců dobře věda, že neobstojí při první zkoušce. Podobně závažná je i replika mnicha Lorenza, s nímž vyčítá Romeovi jeho přelétavost a nabádá jej, aby miloval s umírněností (*love moderately*), nebo v tragédii Macbeth řeč královny Malcolma, již se dává poznat Macduffovi, jehož věrnost právě vyzkoušel, protože rozvážná moudrost (*modest wisdom*) jej zdržovala od ukvapené důvěry.

Kdyby všechna tato dramata byla napsána v době po vítězství evropského osvícenství, nikdo by v nich nikomu neradil mírnit výbušnou afektivitu ctností, ale dovolával by se přímo moci rozumu. Takové nadhodnocení rozumu vzhledem k citu by Aristoteles nebo Shakespeare považovali za nepochopení lidské přirozenosti. City a emoce jsou totiž v člověku něčím tak mocným, že s nimi rozum nakonec svede jen málo, skoro nic, pokud mezi rozumem a citem není dlouhodobě pěstován způsob, jak emoce usměrňovat. A právě tady se ukazuje psychologická pronikavost nauky o ctnosti jako středu mezi rozumnou a nerozumnou částí duše, mezi přírodní daností a svobodným osvojením a mezi dvěma krajnostmi: nedostatkem a nadbytkem. (Zdůrazňuji, že mám vždy na mysli toto psychologicky deskriptivní pojetí ctnosti, nikoli ctnost ve významu mravní nadřazenosti.) Umět hledat a udržovat střed neznamená nějakou pohodlnou středocestnost, existenciální průměrnost, *aurea mediocritas*, žádný „mírný pokrok v mezích zákona“; třebaže to, na čem si v tomto rčení český anarchismus vylil svůj sarkasmus, se ve zpětném pohledu na XX. století zrovna nejeví jako nejhorší politická idea.

Je-li něco zcela cizí moderní a současné kultuře, pak je to hledání rovnováhy, správné míry a pravého středu. To je hlavním námětem spisů francouzské filosofky Simone Weilové, jež začaly vycházet po druhé světové válce, ale i děl mnoha dalších myslitelů. Simone Weilová na pozadí kultury antického Řecka ukazuje, nakolik je podoba umění, vědy i politiky XX. století diktována snahou jít ve všem do extrémů. Výsledkem jsou propasti zející pod zmizelým středem. Na jedné straně kultura sledující bezprostřední cit, odregování a afektivní vybití, na druhé kultura neosobního a utilitárního rozumu; na jedné straně umění takzvaně vysoké, na druhé

takzvaně nízké; na jedné straně akulturní, netečná apathie, na druhé stejně akulturní tendence za každou cenu šokovat; na jedné straně technologie, na druhé důstojnost lidské osoby. Propast dnes ovšem zeje i mezi vzděláním a novým analfabetismem, mezi obrazem a slovem, obyčejným materiálním životem a potřebou umění, a nakonec i mezi mužem a ženou. To, co je, myslím, v takové situaci nanejvýš důležité, je snažit se pěstovat kulturu celistvé sensibility, propojovat city a rozum, vjemy, obrazy a pojmy, fantazii i paměť, to, co cítíme, s tím, co bychom cítit měli. Protože pravému umění nemůže jít o to, vyvolat jakoukoli emocionální odpověď, ale napomoci divákovi navodit právě tu emoci, která je správná, a to jen ve správné intenzitě, nikoli čím víc, tím lépe, protože emoce nejsou jediným obsahem umění, a divadelní umění s sebou vždy přináší prvek vzrušení i poznání. Umění divadla je vždy uměním rovnováhy všech jeho složek a působností a jeho cílem není ani tak divák, který reaguje, jako ten, který reaguje, jak má, nejsa ani bezcitný, ani nevázaný. Cílem divadla je *dobře temperovaný divák* (Aristotelova *sófroné*, 1107a).

Myslím, že tento úkol divadelního umění není nikde vyjádřen lépe nežli ve slavné řeči Hamleta k hercům na hradě Elsinoru. Nejdříve připomíná důležitost přesné a hbité deklamace a staví do kontrastu precizní výslovnost dobrého herce a jeho usporná, jemná (*gentle*) a uhlazená gesta s přehnanou gestikulací špatného herce. Špatný herec v sobě rozněcuje vášně, a to způsobí, že ztratí křehkou kontinuitu, onu uhlazenost (*smoothness*), již nelze dosáhnout čistě rozumovým, a už vůbec pouze emocionálním postupem. Je zapotřebí osvojit si ctnost uměřenosti, či ukázněnosti (*moderatio, temperatio*).

Hamlet doslova říká: „...v samém víru vášně, musíte získat a rozmnožovat uměřenost, která tomu dodá uhlazenosti“ (*in...whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness*); a dále pokračuje popisem herce, který „trhá vášně na kusy“. Nejde jen o účinný rétorický kontrast, ale zároveň i o názorné objasnění toho, že uměřenost je vskutku ctnost, tj. stav jednajícího, nikoli vlastnost jeho jednání (zde: hraní). Dojem uhlazené odměřenosti totiž může herec zapůsobit i nahodile, avšak Hamlet připomíná, že herec si má tuto ctnost osvojit; nemá takto pouze *brát*, ale *stát se* uměřeným, čímž se řeč určená hercům hluboce dotýká tématu celé tragédie, totiž nerozhodnosti a zoufalství nad přechodem od dobrého úmyslu ke špatnému konání.

Hned na začátku druhé Hamletovy repliky je patrné, jakou roli tu hraje aristotelská teorie středu. Herec nemá mít ani přebytek vášně, ale ani její nedostatek, to by byl „příliš krotký“ (*too tame*), a tuto dynamickou rovnováhu má zachovávat prostřednictvím své prozíravosti – *discretion* (nikoli „nechat se vést citem“, jak tuto pasáž s nepochopením přeložil Saudek). Pokud jde o reprezentaci dramatické osoby, Hamlet radí, aby herec zachovával „zvláštní dbalost“, tak aby

nebyla překročena cudnost při nahlížení do podstaty lidské osoby, jinak herec neztělesňuje člověka, Boží stvoření, ale jen jeho pitvornou karikaturu, a tak se mívá smyslem své profese

jejíž účel od počátku i nyní byl a jest nastavovat zrcadlo lidské přirozenosti, ukázat ctnosti její podobu, neřestí její vlastní obraz a každému věku a tělu tohoto času jeho tvar a vtisk.

Metafoře představení jako zrcadla je zřejmě zapotřebí rozumět tak, že divadlo nutně vyžaduje aktivitu diváka – to on musí v tomto zrcadle umět nacházet lidské tváře utvářené časem snahou po dobru do podoby ctností, či srostlé s časem do podoby špatných návyků. Herec má dbátí toho, aby zrcadlo bylo čisté, tj. aby ukazovalo „tvar a vtisk“ ctností a neřestí s ohledem na jeden každý lidský věk přiměřeně – snad i v tom smyslu, že vlastnost u mladého ještě nahodilá a změnitelná se u starého stává výrazná a neodmyslitelná, podobně jako staří Řekové uvažovali o *charakteru* jako o tom, co *se vrylo* do člověka časem (řec. *charassô*).

Dotkli jsme se pouze některých, avšak, domnívám se, hlavních znaků Hamletovy koncepce činoherního herectví: spočívá na umění přednesu a mimické kázni. Afekty nejsou formou herectví, ale pouze jeho látkou, kterou ctnosti teprve tvarují. Mezi tyto ctnosti patří uměřenost (*temperance*), která mírní vášně, prozíravost (*discretion*), která podle okolností volí ve správný čas správné výrazové prostředky, a dbalost, či dlužná pozornost (*observance*), která nemistruje svěřenou roli, ale cudně obchází tajemství v podstatě dramatické osoby, až se samo od sebe vyjeví. Herectví totiž reprezentuje lidské jednání, které vychází jednak z úmyslu, jednak z povah, do nichž se vtiskly „druhé přirozenosti“, dlouhodobé návyky a získané schopnosti - *habity*. Nejčastější a hlavní příčinou uměleckého nezdaru je zapomenutí, že pokud má být zobrazen člověk jako člověk, musí být zobrazen v důstojnosti lidské osoby. Herec nemá hrát ani tak pro pouhé diváky (*barren spectators*) jako pro soudné diváky (*judicious*) a má se vytříhat ctižádosti. Divákem se člověk teprve učí být; necvičený (*unskillful*) divák podléhá vnějškovostem a přitom mu uniká některá z podstatných otázek hry, *some necessary question of the play*, ona „podivná pravidelnost“, kterou za zrcadlem prchavých vjemů zachytí jen ten divák, který o smyslu lidských příhod rozvažuje (*consider*).

Když znovu přehlédneme děj Shakespearova Hamleta, s překvapením zjistíme, že polovina scén je plná úvah o ctnosti jako udržovaném středu, který je převodní pákou mezi úmysly a konáním. Ctnosti se podivuje nejen Hamlet na herci, ale i Hamlet na Horatiovi a na Fortinbrasovi. Vztahuje se k ní i Hamletův slavný výrok „být připraven je vše“, *readiness is all*, s nímž nakonec přijímá výzvu k šermířskému klání. Neobjevuje se však

pouze v Hamletových monolozích. Laertes nabádá ke ctnosti Ofélii, Polonius Laerta, Hamlet herce i svou matku. Její nedostatek na sobě výslovně pocítuje nejen Hamlet, ale také Klaudius, když konstatuje svou neschopnost k modlitbě, i královna, když se vyznává ze své neschopnosti ke zdrženlivosti, na což jí Hamlet zapřísahá, aby si „osvojila ctnost, i když ji nemá“ a svého „proklatého návyku“ se zbavovala stejně postupným odvykáním:

Zdžte se / jen dnes, a to vám usnadní / zas další zdrženlivost; další víc.

Hamlet je tragédie o chybějících ctnostech, a v tomto smyslu je to drama moderní. Když se Max Weber ve své klasické studii zamýšlí nad tím, co bylo nezbytné pro utváření ducha kapitalismu v Anglii a Holandsku 17. století, vypočítává střídmost spojenou s odporem k luxusu, šetrnost a příčinnost (*frugality, industria*) pramenící z víry ve vlastní předurčení ke spáse. Vidíme, nakolik se změnilo hodnocení lidského jednání brzy po Shakespearovi, který ve své dramatece připomínal mnoho zašlých ctností, které se vesměs modernímu individualismu protivily, jako Pokoru, Chu- dobu a Cudnost, ducha služby nebo poddanskou a manželskou Věrnost. Oslavil rovněž Spravedlnost v postavě soudce z *Jindřicha IV.*, kancléře Escala, v Portii, Isabelle nebo v postavě Tomáše Mora. Oslavil Statečnost v *Jindřichovi V.*, v Siwardovi a jeho synu či v Macduffovi z *Macbetha*. Oslavil krásu Mírnosti a Chudoby ve svých františkánech z *Romea a Julie* a *Mnobo povyku pro nic*, ale i ve světských postavách, v Posthumovi, Imogeně a jejich bratrích, v Perditě ze *Zimní pohádky* i v Cordelii, která sama byla „svým vlastním věnem“. Ale především ve svých nejkrásnějších ženských postavách oslavil ctnosti teologální – Víru, Naději a Lásku a jejich spojení v Heleně z *Dobrého konce, co vše napraví*, v Isabelle z *Vety za vetu*, v Imogeně z *Cymbelína*, která si dává říkat *Fidele*, Marině z *Perikla*, ale i v Prosperovi, který poznává, že odpustit je vznešenější než se pomstít, byť spravedlivě, anebo v Kateřině Aragonské, která odpouští Wolseymu, jenž ji intrikami připravil o manžela i královskou korunu, a v téže chvíli, kdy odpustí, ji andělé ozdobí vínkem vítězství. Smysl Shakespearových dramát z římských dějin musíme, domnívám se, naopak hledat v předvedení toho, že bez víry, naděje a lásky morální zdatnosti kolísají a ukazují se jako „skvělé neřesti“ (Augustin). Coriolanova statečnost a velkomyslnost se ukazují jako pýcha, Brutova neúplatná čestnost a spravedlnost jako nelidskost a prozíravost Marca Antonia nezabrání tomu, že propadnouv smyslné žádosti, ztratí rodinu, vlast i triumvirát.

Ve své přednášce jsem se – částečně a nedokonale – pokusil ukázat, že Shakespeara můžeme vykládat pojmy z jeho vlastních dramát a nemusíme k tomu přibírat žádné novodobé -ismy, jsme-li ochotni přijmout předpoklad, že výrazy pro označení mravních rysů a jejich konfigurací nejsou pouhé slovní ornamenty, ale deskriptivní termíny, mající za sebou tisíciletou myšlenkovou tradici. Dále jsem se snažil vyložit, že právě tato tradice nám dnes může pomoci nejen lépe pochopit a ocenit Shakespeara, ale především naši současnou dobu. Konečně, pokusil jsem se naznačit, co by umění, a zvláště divadelní umění dnes mohlo nabídnout jako antidotum na její bolest, a že tímto lékem by mohlo být *znovuobjevení krásy starých ctností*, ale i *připomínání, že posilovat v lidech konkrétní neřesti* (a ne pouze abstraktní vědomí o politické moci) *je nejjistějším způsobem, jak je trvale ovládat a zneužívat.*

V Brně 12. X 2007

Petr Osolsobě