

# Laforgueov Hamlet – zdroj inšpirácií a recyklácií

Soňa Šimková

Po dvoch hosťovaniach londýnskych divadelníkov v Paríži v 20. rokoch 19. storočia so Shakespearom sa konečne aj Francúzi zapálili pre anglického génia, pod vlajkou ktorého prebehlo v Európe romantické hnutie. Na romantickú vlnu adorácie nadviazali symbolisti, vyzdvihnúc za svoju erbovú figúru postavu nešťastného princa Hamleta. V svojej práci *Hamlet in France* Michele Willems píše o tom, ako sa z postavy stal mýtus a ako „one of the derivations of this myth was the “hamletism” which affected a number of poets, like Baudelaire, whose image of Hamlet was essentially formed by the drawings of Delacroix, or like Mallarmé who owned an illustration of Rouvière as Hamlet by Manet and whose vision of the play was shaped by the Dumas-Meurice *Hamlet*; as for Jules Laforgue, he was probably introduced the word “hamletism” in France ...“. No v rámci symbolizmu došlo aj k opačnému pohybu. Oproti adorácii, intronizácii génia na Olymp sa pristúpilo aj k jeho detronizácii. V prostredí parížskych kabaretov sa pestoval duch persifláží, ktorý bol bránou k avantgardnej anarchii. Tam sa zrodila chuť vidieť Shakespeara rozatomizovaného na fragmenty a namáčaného do dressingov anachronizmov a rôznych efektov oddialenia.

Tí, čo inklinovali k menšinovým žánrom a alternatívnej kultúre našli v Juleovi Laforgueovi hneď za horúca spriaznenú dušu. K najsignifikantnejším spojenectvám patrila výmena podnetov medzi otcom dadaizmu Marcelom Duchampom a mladým predstaviteľom symbolizmu. Dizonancie, rozbíjanie tradičnej mimézy, spájanie vysokého a nízkeho, paródia stereotypov boli spoločné charakteristiky ich umeleckých metód. „Instead of a well-established, traditional style, Laforgue sought a new style of his own, an idiolect, a language offering space to the everyday, spoken word – a style that is not only related to the style of the authors who frequented the Parisian cabarets artistiques and that of innovative authors such as Mallarmé, but can be regarded as a harbinger of the style of modern writers such as Céline and Queneau“,

píše Pieter de Nijs v svojej komparatívnej štúdii „An exit Marcel Duchamp and Jules Laforgue“. This ambivalent attitude has Duchamp in common with Laforgue, píše Nijs

d'alej a pokračuje: „Duchamp is not so much the Dadaist, who only rejects. He is much more like Laforgue, someone who is 'looking for a way out' – looking for new ways for the arts to go in a changing society.“ Napokon ešte v roku 1967 Duchamp told Pierre Cabanne: „I liked Laforgue a lot, and I like him even more now“.

Tieto citáty nám napovedajú veľa o esencii Laforguovej tvorby vrátane jeho novely *Hamlet alebo následky otcovskej poslušnosti*, ktorá bude vzápätí predmetom našej analýzy. Výtvarník Marcel Duchamp, tvorca komiksov, sa nám do pamäti vryl okrem svojej slávnej Urinoir najmä portrétom Mony Lisy s fúzami. Laforgue postupoval podobne pri písaní zbierky noviel *Les Moralités Légendaires*, kde karnevalizoval (povedané Bachtinovou terminológiou), teda z trónu zosadil a k obyčajným ľuďom priblížil veľké figúry svetového umenia ako Salome, Lohengrin, Perseus, Andromeda, a ďalšie.

Pri pohľade na Hamleta, najinšpiratívnejšiu novelu zo zbierky *Moralités*, vynára sa hneď niekoľko otázok. Sledovať budeme najprv problém zdroja spracovanej látky a jej opakovaných recykláží.

## **Zdroje**

Je známou vecou, že sám slávny text *Hamleta* z pera Williama Shakespeara nestojí na počiatku tejto reťaze ako jediný zdroj látky a hra nie je tým pravým originálom. Ide akoby o ukážkový prípad postmodernej situácie, kedy všetko čo máme k dispozícii sú už iba svojho druhu kópie. Shakespearistika rad konkrétnych apropirácií látky vymenovala. V slovenskom jazyku si o tom probléme vieme prečítať z viacerých prác profesorky Jany Wild. Jules Laforgue napísal voľnú verziu so zachovaním ale i variovaním určitých konštitutívnych motívov, s presnými citáciami príslovečných replík ale aj ich karnevalovým prevrátením, s celým radom anachronických odkazov na reálie a najmä decentrovaním fabuly a teda výpovede novely.

Hneď pokiaľ ide o mená hlavných postáv, sú iné. Prevzal ich priamo z dánskej kroniky *Saxa Grammatica* z r. 1200, ktorá bola východiskom aj pre Shakespeara. Kráľ pri moci sa volá nie Claudius ale Fengo a jeho manželka nie Gertrúda ale Gerutha. Starý zavraždený kráľ nesie meno Horwendill nie Hamlet. Je zo znak priam Laforguovej posadnutosti hamletovským mýtom, keďže pred napísaním svojej persifláže navštívil Elsinor a nasával do seba dánsku severskú atmosféru.

Posunutú sú aj mená v kuse, ktorý dá mladý Hamlet zahrať kočovným hercom, v hre nazývanej *Mouse trap*: U Laforgua v nej brata Gonzagua vraždí kráľ Claudius, kým u Shakespeara v skutočnom príbehu, ktorý sa mal odohrať v Manove a je predobrazom hry mladého Hamleta, kráľa Gonzagua vraždí synovec Luciano. Zachovaná je teda autorská stratégia nepoužiť autentické mená. U Laforgua kráľ nosí meno Fengo, ako sme už spomenuli, a teda použitie mena Claudius u fiktívneho kráľa funguje ako sprisahanecké žmurknutie na znalca Shakespeareovej predlohy, jeden z viacerých autoreferenčných odkazov. Výsledný efekt je však rovnaký, trafená hus zagágala, dokonca v predstihu, kráľ Fengo omdlie ešte pred vykonaním vražedného aktu v predvážanej hre.

Pekné zrkadlenie poskytuje aj voľba mena William pre herca, ktorý prichádza do Elsinoru na Hamletovu objednávku. Hamlet Williamovi odovzdáva svoj rukopis s prosbou, aby ho nestratil, lebo mu na ňom veľmi záleží, hoci niektoré vyznačené pasáže mu umožňuje podľa vlastného uváženia aj vynechať. Na iných však skalopevne trvá. Odovzdanie rukopisu je z hľadiska reálií symbolické – vidíme, kto je autorom rozhodujúceho príbehu, je ním Hamlet sám, a kto jeho uchovávateľom: za osobou menom William čítame pochopiteľne odkaz k Shakespeareovi.

Znalci Shakespeareovho variantu - a treba podčiarknuť, že práve oni budú mať z Laforguovej novely najväčší pôžitok - sa budú dobre baviť napríklad aj na prevrátení motívu kláštora. U Laforgua o vstúpenie do kláštora usiluje (alebo to prinajmenšom predstiera) objekt Hamletovej túžby, herečka menom Kate. V čom sa jej sladký princ usiluje opakovane zabrániť. „Nie, prosím, nevstupuj do kláštora“, hovorí. Kate má bohumilé zámery: v kláštore chce opatrovať raz chudobných, inokedy zasa ranených zo storočnej vojny – zmienka je to z rodu spomenutých anachronizmov. Lebo podľa jedného konkrétneho údaju v Laforguovom texte sa príbeh odohráva 14. júla roku 1601, dlho po storočnej vojne.

Keď sme u anachronizmov, Laforgue čo sa týka reálií roztvára vejár času široko. Od storočnej vojny, cez rok uvedenia Hamleta v Londýne, Francúzsku revolúciu (14. Júl a citát z *Marseillaisy*), až po 19. storočie s jeho parížskou bohémou, odporúčením Louisa Philippa buržoázii „obohaťte sa“ , („enrichissez-vous!“) fenoménom fabrického vykorisťovania proletariátu a aktivizmom pokrokovu zmýšľajúcich za zmiernenie chudoby.

## **Decentrovanie fabuly.**

U Laforgua vlastne čítame trocha iný príbeh, než poznáme od Shakespeara. Rad tragických udalostí sa odohral už pred začiatkom deja. Okrem Hamletovho otca sú mŕtvi aj radca Polonius a jeho dcéra Ofélia – čaká sa už iba na ich pohreb. Iný je aj sám Hamlet. Nemá dost' zúrivosti reálne potrestať vinníka. Ako správny symbolista vyžíva sa v rituálnom bodaní ihlami do voskových figúrok – dvojníkov to kráľovského páru. Hlavne sa nadchýna krásnym sujetom svojej hry a spôsobom, ako ho preniesol do jambických veršov. Stačí mu, že kráľa z vraždy usvedčila jeho reakcia na jeho divadelnú hru. Kráľovskí rodičia sa po tejto udalosti z ďalšieho deja vôbec stratia.

Dejová línia sa fakticky začína práve tým, ako melancholický princ dopisuje hru pre tri osoby. Jeho prvoradou starosťou je uspieť ako autor a v tom aspekte je Hamlet Laforguovým alter egom, ide o autobiografickú hru. Jeho ambícia sa stane zrozumiteľnejšou o niečo neskôr, keď sa na cintoríne po tom, čo zmeškal Polóniov pohreb, dozvedá od hrobára pravdu o svojom pôvode. Je nelegitímnym synom starého Horwendilla (Hamleta) a „najdiabolskejšej krásnej cigánky“, ktorá mala ďalšieho syna menom Yorick. Hamlet je skrátka rodený divadelník. Jeho polovičný plebejský pôvod motivuje pravdepodobne aj jeho radikálny odstup od vlastného sociálneho stavu. Už to nie je iba niečo zhnité v štáte Dánskom, čo mu pod dojmom otcovraždy prekáža. Podrobuje kritike celý súdobý sociálny systém. A do budúcnosti radí: „jedného krásneho dňa si urobte povstanie... Ale potom nech sa s tým nadobro skoncuje! Všetko podpáľte a utopte v krvi!“ A sám seba v rámci obžalobnej reči nazýva čírym feudálnym parazitom.

Po úspešnom odohraní predstavenia je jeho túžbou ujsť s herečkou z Dánska. Kate svojím presvedčivým herectvom pomohla overiť divadelné kvality jeho hry na javisku a tým ho ako autora legitimizovala. Zamýšľala usadiť sa s ňou v Paríži. Plán mu prekazil Laertes, ktorý v tejto verzii vykonáva profesiu staviteľa, stavajúceho domy pre fabrických robotníkov. Na danom mieste Laforgue autorsky glosuje: „skôr Laertes sa mal stať hrdinom tohto príbehu“. Neúspešný kandidát na hlavnú postavu podráždený Hamletovým arogantným buričstvom sa odrazu chopí iniciatívy a na cintoríne pri Oféliinom hrobe v súboji Hamleta zavraždí. Kate spolu so svojím pôvodným milencom Williamom pochytí vrece s pokladom, ktoré si pre seba chystali Fengo s Geruthou v úsilí újsť z Dánska pred Fornbrasom. Na úteku z Elsinoru sa ho ale napokon zmocnil Hamlet.

William odpúšťa Kate zradu, veď plné vrece peňazí je dobrým honorárom, ako konštatuje.

Novelu Laforgue končí ironickým autorským komentárom, akých si dožičil v texte viaceru: „O jedného Hamleta menej; povedzme si pravdu, ľudský rod kvôli tomu nezahynie.“ Profil Laforguovho Hamleta výstižne opísal Peter Brook slovami, že je to dekadentný dandy. Spoločnosť mu nevyhovuje, ale volí cestu osamelého gesta intelektuálneho znechutenia a útek najprv do veže elsinorského hradu (hodí sa frazeológia „slonovinová veža“) a potom do cudziny, ktorý mu však Laertes prekaží. Nemá spojencov, postava Horacia chýba.

### **Divadelné osudy Laforguovho Hamleta.**

Prv, než sa sústredíme na recepciu Laforgovho Hamleta v Československu, ešte krátka zmienka o jeho prvom uvedení na javisko vo Francúzsku. Zaujímavé, že časovo išlo o posun dvoch rokov voči českej adaptácii. Na jar roku 1939 sa na javisku vtedy už známeho divadla Théâtre de l'Atelier v role Laforguovho Hamleta, v dramatinácii a réžii Charlesa Granvala, predstavil mladý herec a mím Jean-Louis Barrault. Budúca kľúčová postava povojnových francúzskych divadelných dejín bol milovníkom menšinových žánrov, preslávil napríklad pantomímu považovanú za subžáner. Po vojne roku 1947 túto postavu ako rozorvaného existencionalistu zahrá v hre Shakespeareovej.

### **E.F. Burian**

No nás zaujíma česká dramatinácia z pera predstaviteľa avantgardy E.F. Buriana a jej scénická realizácia v jeho vlastnej réžii. Jules Laforgue bol českej kultúrnej obci v čase uvedenia Hamleta III. , v roku 1937, už dávnejšie známy z viacerých prekladov.

Naviazanosť modernej českej poézie na francúzsku bola silná. Nemenej silná bola spriaznenosť českej avantgardnej scény s príbuznou francúzskou. V divadle Dada ale aj na iných malých javiskách v Prahe a Brne sa hrali avantgardné a protoavantgardné hry. Praha však bola križovatkou umeleckých prúdení prichádzajúcich zo Západu aj z Východu. Predstavitelia českej ľavicovej kultúry rovnako pozorne sledovali aj dianie v ZSSR. Od roku 1932 sa tam začala presadzovať stalinská línia a v kultúre nadobúdala totalitnú moc model socialistického realizmu. Medzi umelcami príslušníkmi KSČ došlo k rozkolu i k odchodom zo strany. E. F. Burian v svojom alternatívnom divadle D bol veľkým propagátorom komunizmu a sovietskeho umenia. Bol osobným priateľom

V.E. Mejerchol'da a umelecky ho obdivoval. Sú doklady o tom, že sa vzájomne inšpirovali. V roku 1937 však okolo ruského divadelníka už bola atmosféra hustá. Burian o tom vedel z prvej ruky, lebo sa v Prahe s ním pred rokom stretol.<sup>1</sup>

Voľba Laforguovej novely na inscenovanie znamenala – ako to súčasný český teatrologický výskum rekonštruoval – poctu ruskému umelcovi s neistou budúcnosťou. Sám Burian sa o jej scénickom uvedení vyjadril: „Ale aby nebolo omylov. Hamlet III. je manifestom za slobodu umeleckého prejavu. Je to manifest umenia za práva, ktoré mu v spoločnosti bezpodmienečne prináležia.“ (Burian, *Pražská dramaturgie*, s. 86). V tom čase sa Burian otvorene postavil proti socialistickému realizmu, o ktorom sa aj v Československu husto diskutovalo. Jeho inscenácia odviazanou štylizáciou bola umeleckým príspevkom do debaty a odkazom k príbuznej Mejerchol'dovej poetike.

Uvedením *Hamleta III.* vniesol Burian nového ducha do svojej vtedy už zatuchnutej propagandistickej inštitúcie a na celú sezónu si pohneval ľavicovú kritiku a súdruhov. Až tak, že mu KSČ na čas pozastavila členstvo v strane.<sup>2</sup>

Z hľadiska súdobého politického kontextu je teda Burianova adaptácia mimoriadnym, nie bežným ohnivkom v reťazi hamletovského medzitextového nadväzovania.

Kľúč ako dramtizáciu čítať poskytol sám autor na úvodných stranách textu. Za motto si zvolil citát z Shakespeareovej hry *Ako sa vám páči*: „Šat strakatý len mi dajte a voľnosť prevravieť jak chcem“. V dvojdielnej komédii postupoval opačne, ako Laforgue, ktorý príbeh redukoval. Burian ho rozširoval späť smerom k Shakespeareovmu kanonickému textu. Viac ako polovica jeho hry sleduje dej *Hamleta I.* (takto si pomenujme Shakespeareov text) , menšia časť je dramtizáciou Laforgueovej novely. Oba zdroje Burian homogenizoval prenosom do vlastného jazyka, ktorý v očiach dobovej kritiky znamenal návrat k dadaistickému modu inscenovaniu jeho raného obdobia. V duchu

---

<sup>1</sup> Burian, z charakteru vlastní osobnosti a uměleckého citění, se jako jediný zastal svojí inscenací Vs. Mejercholda oproti Stalinovi, který už měl naplánovanou jeho likvidaci. Téměř nikdo Mejercholda nebránil, když byl nařčen z formalismu a zavržen, kromě Buriana se svým kolektivem nebo Jindřicha Honzla“, In...

<sup>2</sup> Burian vystavěl inscenaci *Hamleta III.* na tezi, že umělec a umění jsou svobodné, což znamenalo pootočení ideologické osy od toho, co do té doby divadelně proklamoval. In...

anarchického mladistvého humoru Burian už v roku 1929 v Brne realizoval iný Laforguovov text, jeho hru Žartovník (Joker) Pierrot.

V tomto zmysle čerešničkou na torte bol v Hamletovi III. spôsob, akým bol zavraždený starý kráľ: do chrbta ho striebornou vidličkou pichla jeho zákonitá manželka Gerutha. A aby bol gag dokonalý: v usvedčujúcej hre (Mouse trap) mladý Hamlet inkriminovanú udalosť vylíčil v duchu kanonického Shakespearovho textu, starému kráľovi do ucha nalial jed najatý vrah. Vinníci na predstavenie napriek tomu, že nešlo o zhodu s realitou, zareagovali správne, priznali vinu, omdleli. Hravý odstup od fabuly sa naplňal na mnoho vtipných spôsobov, Burian mal dobrú školu v kabaretoch aj v B. Brechtovi. Hamlet zastavil, napríklad, prúd Oféliiných nárekov pokynom „stíchni, všetci už čakajú na môj monológ“.

Z Laforguovho zdroja EFB zachoval mená postáv ako aj mnoho situácií, motivácií a slovných hier. Sám svoj voľný prístup opísal nasledovne: „Tak ako Shakespearovi, ktorý 'znásilnil' autorov starého Španielska a Laforguovi, ktorý si 'prerobil' Shakespeara po svojom – nech je aj mne dovolené na svoje motto zdramatizovať svet tak, ako sa mi javí. Ak hľadáte v mojej knihe Laforgua nájdete ho tak, ako som ja v Laforguovi našiel ducha Alžbetínskeho Anglicka. Nič nie je tak sväté aby to stačilo raz navždy samo sebe. Alebo si myslíte, že grécke gymnázium bolo vymyslené len preto, aby poslúžilo niektorým Grékom a zaniklo?“ E.F. Burian v tejto úvodnej poznámke zdôvodňuje vlastnú prax, ktorá bola charakteristická slobodným prístupom k textom iných autorov, ich prepisovaním, adaptáciami.

Čo nachádzame v jeho Hamletovi III. nového? Burian posilnil intenzitu a obsah mocenskej brutality. Rozhovor panujúceho Fenga a jeho radcu Polonia necháva cez rad naturalistických detailov nahliadnuť do sadistických metód vládnutia. Kráľ nielen primitívne dáva vraždiť ľudí, ale svojich podriadených (Polonia, Guildensterna a Rosencranza) aj s chuťou a zlomyselne ponižuje. Zvrhlosť činov spojená s čiernym humorom nezaostáva za obdobným obrazom mocenských praktík z inej shakespearovskej travestie, z hry Alfreda Jarryho Kráľ Ubu. Burian Laforgua číta už akoby Jarryho očami. Oproti vyhrotenej kriminálnej vášni vladára a jeho radcu vyvažujúco stojí posilnená aktivita hrobárov. Vedľa obligátneho výstupu na cintoríne objavajú sa ešte dva razy. V oboch dodaných scénach naznačujú narastajúcu odbojnú náladu proti dvoru, v jednej z nich si jeden hrobár začne dokonca kráľovskú stoličku

štiepať na drevo. V rámci Burianovho metaforického jazyka je to signifikantné. Napokon, tento motív deštrukcie si vzal aj ako podtitul názvu hry: "Tróny dobré na drevo". Princ Hamlet v závere odporúča všetko v krajine zničiť: „Spáľte to všetko. A nech tečie krv. Rozmliaždite stavy, myšlienky, všetky modly a jazyky ako ploštice“. Podobne ako je tomu aj v Laforguovi. U Buriana sa v postavách hrobárov objavujú slabé náznaky, že sa budúci aktéri vyčistenia „Augiášovho chlievu“ už črtajú na obzore.

O výstupy hrobárov, ako aj o Burianov explicitný text v programe k inscenácii sa ako o záchytný bod oprel komunistický kritik Július Fučík v svojom ideologizujúcom referáte, v ktorom sa usiluje svojho miláčika obrániť, ale mu aj rad vecí vyčíta: „Měnit svět, to je už úkol druhých a scéna Burianových hrobníků (Marx: „Měšťáctvo vyrábí především své vlastní hrobaře“) nasvědčuje, že E. F. Burian snad chtěl ze Shakespearovy postavy vytvořit novou hru, v níž by své pojetí Hamleta dovedl až do konce.“<sup>3</sup> Burian však zbraň proti existujúcemu svetu dal aj do rúk samého Hamleta, autora usvedčujúcej hry. Nezabudnime na jeho repliky o sile umenia, napríklad: „Umenie sa vstrebalo do zbraní a veľkí duchovia prebúdžali svet“.

Inak čo sa týka umeleckej úrovne inscenácie, kritika sa na jednom zhodla, chválila herecké výkony. Očarila najmä lyrická scéna umierania Ofélie. Vďaka vtedy vynájdenu a dodnes oslavovanému kinematografu scénografa M. Kouřila sa na scéne vyčarili nevídané vizuálne efekty: premietol sa obraz vody s reflexami svetla a v nej vznášajúce sa dlhé vlasy. Dánsky kritik bol predstavením unesený a nenašiel mu v súdobom európskom divadle rovné.

### **Trnava, Nvota**

Burianova hra svojím dekonštruovaním fabule a postáv, svojím slobodným tematicky nespútaným humorom, rozbiehajúcim sa všetkými smermi, má v Československu dedičov. Text Vladimíra Fuxa *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* uviedli v roku 1962 v satirickom divadle Večerní Brno.<sup>4</sup> S číslicou IV. odkazuje na Laforgua, Buriana a aj na pôvodcu najslávnejšieho variantu. Parodický skeč *Hamlet* Lasicu a Satinského z roku

---

<sup>3</sup> (Musilová, s. 299).

<sup>4</sup> Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis Q8/2005. Klára Kovářová *Fuxův Hamlet IV. ve Večerním Brně.*



1968 nie je V. v poradí, lebo ide o vlastnú persifláž z dielne mladých komikov. Ale postupuje v duchu vyššie opísaného princípu dekonštrukcie. Intelektuálni klauni L+S rozvracali kliše a stereotypy na ikonickej hre rokmi navrstvené a nenápadne si u mladého publika overovali znalosť klasika.

Je pochopiteľné, že sa hravo s Shakespearom konfrontovali aj divadelníci v regionálnom divadle v Trnave, určenom pre mladé publikum. Práve mali za sebou úspešnú inscenáciu Rómea a Júlie, kde počet titulných hrdinov rozmnožili a viaceré kanonické scény (napríklad milostný výstup pod balkónom) opakovali vo viacerých žánrových registroch. Rok na to siahli po Burianovom texte Hamlet III. S väčšími-menšími úpravami (vynechali všetky narážky na reálie odkazujúce k medzivojnovnej ČSR) ho inscenovali v podobnom duchu dadaistickej recesie.

Manifestačné prihlásenie sa k medzivojnovnej avantgarde bolo charakteristické pre rozširujúcu sa oblasť alternatívneho divadla v Československu v 80. rokoch. Tak tomu bolo aj pri tejto inscenácii. S Nvotom názorovo spriaznený kritik Martin Porubjak tomu rozumel a svoju recenziu nazval „Hamlet pre E. F. Buriana“. Lenže v tomto prípade ostalo iba pri formálnom geste. Odozva kritiky bola rozpačitá. Nvotovo uvedenie sa ocitlo priam v ideologickom vzduchoprázdne - na rozdiel od vášnivých kontroverzií okolo toho Burianovho - a nenašlo si adresáta.

Podľa Porubjakovho opisu „Nvota inscenáciu koncipuje ako výpoveď Hamleta pred vyšetrovateľom. Hamlet hneď na začiatku predstavenia predstúpi pred divákov, je odfotoграфovaný spredu i z profilu a vzdorovito spustí svoju spoveď. Pod jeho slová znie klopkanie písacieho stroja – začína sa písať zápisnica ‘prípadu Hamlet’.“ Tvorcovia rátajú s tým, že divák prípad pozná, preto sa dôraz prenáša z obsahu na spôsob, akým sa stal. A tu sa podľa kritika začína problém. Predstavenie nebolo koniec-koncov nič viac iba „polemická rukavica vzdorovito hodená do nadutej tváre akademického divadla“, napísal. Nvota podľa neho mal k čelnému predstaviteľovi českej divadelnej avantgardy priveľkú úctu a rešpekt. „A tak napĺňa inscenáciu ohňostrojom divadelných nápadov“, pokračuje, „mnohostrannosťou štylizovaných hereckých kreácií, zmesou výrazových prostriedkov (od karate až po prvky japonského divadla)“, ale vo výsledku predstavenie len chladne funguje. „Tak trocha mimo čas a priestor“. (Práca, 11.1. 1983). Aj iná generačne blízka kritička upozornila, že dôraz bol priveľmi položený na formu. Inscenácia podľa uvedených komentárov trpela autoreferenčnosťou, bola to travestia

pre travestiu bez odkazov k žitej skutočnosti. Hamletova deštrukcia Elsinoru vyznela priveľmi zábavne.

## **Carmelo Bene**

Podobne ako E.F. Burian aj taliansky „enfant terrible“ Carmelo Bene recykloval Laforguovu novelu *Hamlet alebo následky synovskej poslušnosti* preto, že útočila na spoločenské zriadenie a zároveň aj na dominantnú kultúru.

Taliansky divadelný rebel, v Európe známy od konca 50. rokov, s Shakespearom pracoval dlhodobo. Inscenoval viacero jeho hier a prostredníctvom tohto autora si vybudoval svoj umelecký profil. Dlhý je zoznam priamo jeho inscenácií Hamleta, z ktorých viaceré sú variácie jeho scénickej adaptácie Laforguovej novely. Už pri tom prvom predstavení z roku 1967 konštatoval prekladateľ Ennio Flaiano, že išlo o veľmi slobodnú verziu francúzskej poetickej prózy. Bene si od Laforgua požičal najmä „ducha prepisu“ (David Sanson). Tak podobne svoj recyklačný prístup napokon zdôvodňoval aj E.F. Burian. Jedna zo série Beneho variácií niesla dokonca žartovný názov Omeleta pre Hamleta (pričom pojem Omeleta v sebe skrýval aj význam pocta: Hommage – Hommelette). Hamletovská séria finalizovala až roku 1994.

V rámci nej nakrútil film so signifikantným názvom *O jedného Hamleta menej (One Hamlet less)*. Premietli ho na festivale v Cannes roku 1973. Názov je citátom jednej z posledných viet Laforguovho textu, ktorá je súčasťou autorskej stratégie detronizácie anglického génia. Túto kľúčovú vetu s istou malou obmenou použil významný francúzsky postštrukturalistický filozof Gilles Deleuze ako titul svojej eseje *O jeden manifest menej (One Manifesto less)*.

V tomto teoretickom texte Deleuze vysvetľuje prístup Carmela Beneho k textu, réžii, herectvu, skrátka jeho chápanie umenia. Beneho autorská stratégia podľa Deleuza spočíva v revolte proti dominantnej kultúre založenej na reprezentácii moci, na normalizovaných, štandardizovaných vzorcoch. Dekonstruuje prijaté štruktúry na všetkých úrovniach, od reči, cez konflikt, až po kompozíciu, aby uvoľnil pôvodnú intenzitu a rozvlnil ju do plynulých variácií.

V jeho chápaní intenzita sa nachádza uprostred, preto ho nezaujímajú začiatky ani konce fabule. Podobne tak postupoval aj Laforgue v svojej novele, ktorá sa v podstate začína

príchodom hercov na Elsinor a končí sa ich útekem, zanechajúc za sebou zbytočného a vtedy už aj mŕtveho princa Hamleta.

Základom Beneho tvorivej operácie je odoberanie, „amputácia“ všetkého, čo bývalo pýchou dominantného umenia, čo bolo vystavené na piedestál ako pomník majority. Išlo o proces minorizácie, adaptovania sa na menšinu.

Bene v Laforguovi spoznal milovníka menšinových žánrov (písal krátku prózu, malé básnické útvary, parodické žánre). A v jeho duchu pracoval so Shakespearom. Príbuzný v literatúre by Laforguovi – podľa Gillea Deleuza - boli H. von Kleist v pomere k pápežskému Goethemu či F. Kafka v pomere k dominantnej nemeckej literatúre. Kým reprezentanti veľkého umenia sú časoví a veční zároveň, tak menšinoví autori sú nečasoví/nadčasoví. Vo vzťahu k Shakespearovi by v konečnom dôsledku išlo o jeho vyslobodenie z kliše a stereotypov a o uvoľnenie pôvodnej intenzity jeho diel vo vzťahu k súčasnému adresátovi. Niečo podobné napokon hľadal aj Peter Brook, keď vo veľkom klasikovi pátral po stále aktívnych uhlíkoch, z ktorých sa dá rozdúchať oheň.

Napokon ako Brook tak aj Carmelo Bene mali pri skúmaní Shakespeara svojho školiteľa, a tým bol francúzsky rebel proti väčšinovej kultúre, Antonin Artaud.

**Štúdia vznikla v rámci projektu VEGA 1/0645/16**