

OBSAH

Úvodem (9)

Martin Hilský

SHAKESPEARŮV OTHELLO

RENEŠANČNÍ KONTEXTY (11)

Panny a kurtizány: Benátky (11)

Křesťané a Turci: Kypr (13)

Černá a bílá: Othello (16)

Manželky a dcery: Desdemona (21)

Bytí a zdání: Jago (25)

Cinthio (29)

OTHELLOVSKÁ ZRCADLENÍ (31)

Otázka žánru (31)

Zrcadla prostoru, zrcadla času (33)

Zrcadla situací (37)

Děj hry a děj řeči (39)

Slovo v akci (40)

Zrcadla řeči (44)

Duše a hvězdy: othellovská hudba (45)

Mlčení a řeč (50)

PROMĚNY OHELLA (52)

Renesanční Othello: Burbage (52)

Klasicistní Othello: Betterton (52)

Osmnácté století: Garrick (56)

Romantický Othello: Kean (56)

První černý Othello: Ira Aldridge (57)

Viktoriánský Othello: Macready, Salvini, Irving (58)

Moderní Othello: Robeson, Olivier (63)

Současný Othello (67)

Poznámky (71)

William Shakespeare

OTHELLO, THE MOOR OF VENICE (78)

OTHELLO, BENÁTSKÝ MOUŘENÍN (79)
(Přeložil Martin Hilský)

Ediční poznámka (361)

Literatura (362)

Bohuslav Mánek

OTHELLO V ČESKÝCH PŘEKLADECH
A NA ČESKÉM JEVIŠTI (367)

Literatura (389)

České překlady a úpravy *Othella* (392)

Soupis českých inscenací *Othella* (396)

Ú V O D E M

Stejně jako předchozí svazky této shakespeareovské ediční řady i tato kniha obsahuje vlastně knihy tři. Tou první je studie o *Othellovi*, která má podobu tří různě nastavených shakespeareovských zrcadel. V tom prvním se zračí geneze *Othella* a ty renesanční kontexty, které byly pro vznik a podobu hry nějakým způsobem důležité. To druhé postihuje složitá a mnohdy jemná zrcadlení slov a divadelní akce uvnitř hry samé, a to třetí aspoň v hrubých obrysech načrtává proměny *Othella* na anglických jevištích v průběhu staletí.

Druhou knihou uvnitř tohoto svazku je anglický text *Othella*, o jehož pramenech a edici je podána zpráva v Ediční poznámce na s. 361.

Třetí „knihou v knize“ je překlad *Othella*, který se snaží být co nejvěrnější renesančnímu originálu i současně mluvě, zároveň využívá divadelních zkušeností z inscenací, v nichž byl použit. Překlad vychází z předpokladu, že být věrný Shakespeareovi znamená rozkrývat pohyb jazyka uvnitř divadelních situací, onen děj řeči, který má pro interpretaci *Othella* určující význam. Překlad byl pořízen v naději, že renesanční slovo Shakespeareovo si porozumí se současným slovem českým především ve vnitřním rytmu jazykových a divadelních akcí.

Stejně jako všechny předchozí svazky této ediční řady i *Othello* je vybaven anglickými a českými poznámkami. Anglické poznámky vysvětlují všechny obtížnější dobové výrazy a slouží jako jakýsi malý příruční shakespeareovský slovník pořízený s přihlédnutím ke specifickým potřebám českého čtenáře. Poznámky na české stránce mají interpretační charakter a snaží se naznačit divadelní dění uvnitř textu a komentovat je z největší možné blízkosti.

Svazek uzavírá přehledná studie o českých inscenacích *Othella* a soupis jeho českých překladů z pera Bohuslava Mánka.

[9]

Tento překlad by neměl podobu, kterou má, nebýt velké tradice českého shakespeareovského překladu. Každý současný překladatel Shakespeara, ať chce či nechce, stojí na ramenou svých předchůdců. Může-li se snad dívat trochu jiným směrem, pak právě díky nim.

Bezprostředním impulsem k tomuto překladu byla inscenace *Othella* v pražském Národním divadle (premiéra 22. 1. 1998, režie Ivan Rajmont).

Není možné na tomto místě vyjmenovat všechny, kdo přímo či nepřímo přispěli k tomu, že tento svazek mohl spatřit světlo světa. Největší dík patří nakladatelství Atlantis, jeho ředitelce Jitce Uhdeové a redaktorce Janě Uhdeové. Díky nim může pokračovat ediční řada, která si už našla své čtenáře. Michal Uhde a jeho typografické studio se této náročné ediční řadě věnují již řadu let.

Zdeněk Stříbrný a Martin Procházka poskytli cenné materiály. Pavel Halabica obětavě opatřil několik těžko dostupných knih o anglické a evropské renesanci. Tomáš Engel stál u zrodu celé této ediční řady, která by bez jeho spontánní a obětavé pomoci vznikala daleko obtížněji, vznikla-li by vůbec. Zvláštní poděkování patří Ústavu anglistiky a amerikanistiky FF UK za zprostředkování grantové podpory Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy (výzkumný záměr MSM 0021620824).

Četné diskuse s divadelníky, kteří inscenovali *Othella* v tomto překladu, byly velmi inspirativní a v mnoha ohledech ovlivnily podobu této knihy. Neméně významný impuls pro vznik a zaměření této knihy dali studenti anglického semináře filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Velký dík patří i čtenářům, kteří při nejrůznějších příležitostech projevíli zájem o takto uspořádanou ediční řadu.

Jim všem, divadelníkům, studentům a všem čtenářům, kteří cení Shakespeara a nacházejí v jeho díle potěšení, je tato kniha věnována. Bude-li je v něčem inspirovat, umožní-li jim vnímat text jedné z vrcholných Shakespearových tragédií v širších souvislostech i z bezprostřední blízkosti, a přinese-li jim radost, splní svůj účel.

M. H.

SHAKESPEARŮV OTHELLO

MARTIN HILSKÝ

RENEŠANČNÍ KONTEXTY

Panny a kurtizány: Benátky 17. listopadu 1603 dorazili do anglického Southamptonu benátská vyslanci Piero Duodo a Nicolo Molin. V přístavu je očekával Sir Lewis Lewkenor, znalec jazyků a proslulý překladatel spisu kardinála Gaspara Contariniho *Společenství a vláda Benátek* (The Commonwealth and Government of Venice, 1599), a doprovodil je do Salisbury, kde je 30. listopadu přijal čerstvě korunovaný král Jakub I. Byla to významná událost, která znamenala navázání diplomatických styků mezi Benátskou republikou a Anglií. Jakub I. na rozdíl od královny Alžběty pokládal vztahy s Benátskou republikou za jednu za svých politických priorit a pečlivě se na audienci připravil. Oba vyslanci podali benátskému senátu obsírnou zprávu o vřelém přijetí, kterého se jim v Anglii dostalo, a zvláštní pozornost věnovali Jakubově znalosti dějin Benátské republiky a jeho vysokému hodnocení státní rady a senátu, které pro něho byly ztělesněním rozumu, občanského řádu a prosperity.¹

Král Jakub zkrátka oběma vyslancům řekl přesně to, co chtěli slyšet. Benátská republika byla kolem roku 1600 již jen odleskem své někdejší moci a slávy, o to však důležitější bylo vytvářet o ní idealizovanou představu, která by alespoň zpomalila, když ne zastavila, její mocenský sestup. Jakub I. ve své audienční řeči potvrdil renesanční mýtus o Benátské republice jako ideálním společenství, v němž se politické svobody spojují s řádem, spravedlností, mírumilovností a nevídanou hospodářskou i politickou stabilitou. Sir Lewis Lewkenor zahrnoval chválou benátský senát a benátské senátory, ony „občany v dlouhých řízách“, kteří nenosí meč, jsou bezpříkladně čestní a těší se takové pověsti, že každý z nich je pokládán za platonského filozofa-krále. Lewkenor dokonce s nadšením prohlásil Benátky za „panenské město“ (virgin city) a Benátská republika podle něho zářila „moudrostí a ctností“ jako „krásná panna“.²

Avšak „panenské město“ bylo zároveň město kurtizán a prostitute. Tento obraz Benátek byl v Shakespearově Anglii

stejně rozšířený jako představa „panenského města“. Benátské kurtizány navíc nosily drahé, dlouhé šaty, takže se oděvem, řečí i společenskými způsoby nelišily od ostatních žen. Počestné benátské dámy to rozhořčilo natolik, že se touto záležitostí z jejich popudu musel zabývat senát, který se pokusil změnit způsob odívání benátských kurtizán.³ Prostituci ale nikdy nezakázal, toleroval ji a dokonce podporoval. Byl to jeden ze způsobů, jak zajistit hladký průběh mnoha počestných manželství a zachovat přísně střežený systém námluv a svateb, na nichž do jisté míry závisela prosperita i politická moc nejváženějších benátských rodin. Obrazně lze říci, že mezi benátskými nevěstami a benátskými nevěstkami existovalo nepřiznané, přesto velice silné pouto a že „panenské město“ bylo zároveň evropským hlavním městem hříšných rozkoší.⁴

I obraz Benátek jako města čestných a moudrých senátorů měl svou odvrácenou tvář v představě města plného padouchů a podvodníků všeho druhu, města korupce a úplatkářství. O tom, jak rozšířená byla tato představa v renesanční Anglii, svědčí popularita hry *Lišák Volpone* (Volpone, or the Fox, 1606) Shakespearova současníka Bena Jonsona. Jonsonovy postavy jsou z benátského prostředí a již svými jmény, označujícími dravé ptáky mrchožrouty (Corbaccio, Corvino, Voltore), vyjadřovaly pravý opak toho, co v téže době šířila benátská propaganda a Sir Lewis Lewkenor.

Benátky zkrátka byly důležitým kulturním pojmem anglické a evropské renesance. Kulturní povědomí Shakespearovy doby se opíralo o jisté ustálené představy, které se ve více či méně modifikovaných podobách znovuvynořovaly v promluvhách nejrůznějšího druhu - v promluvě politické, diplomatické a obchodní, v promluvě literární a divadelní i v pamfletech a traktátech. Tyto anglické stereotypy Itálie a Italů⁵ nemusely odpovídat historické skutečnosti, o jejich kulturním významu však svědčí již to, že celkem třetina všech divadelních her napsaných v Anglii za renesance (tj. v období vymezeném lety 1549-1640) měla buď italské zdroje, anebo se odehrávala v Itálii. Patří k nim i Shakespearův *Othello*.

„Jsme v Benátkách, ne někde na vesnici!“ zvolá na začátku hry Brabantio, když ho Roderigo a Jago v noci vyburcují. V jeho výkřiku je obsažena představa Benátek jako společenství civilizace a řádu a na podobném předpokladu je založena řeč Dóžete i promluvy Gratiana a Lodovica. Jejich ústy

mluví Benátská republika, kardinál Contarini i Sir Lewis Lenkenor.

Jago naopak odpovídá anglické představě machiavelistického padoucha a v jeho cynických promluvách se v příznačně shakespearovském kontrapunktu vynořuje odvrácená tvář Benátek, města práskaných podvodníků a parazitů.

Zatímco krásná a ctnostná Desdemona odpovídá představě „panenského města“, Bianca zastupuje benátské kurtizány. Daleko důležitější se zdá být, že běžná dobová představa Benátek jako „panenského města“ a zároveň jako města hříšné lásky a kurtizán umocňovala ono dvojí vidění, které je pro optiku Shakespearovy hry určující. Obraz města, v němž vznešené dámy a kurtizány byly k nerozeznání a v němž ctnost a promiskuita byly opačnou stranou téže mince, posouval poněkud perspektivu hry a propůjčoval zvláštní význam Jagovu ďábelskému kousku. Jen ve zdvojeném benátském zrcadle hry mohl Jago z nevinné Desdemony tak snadno a úspěšně udělat děvku a vnutit tuto představu Othellovi.

Křesťané a Turci: Kypr Benátky byly pokládány za „panenské město“ ještě v jiném, politickém slova smyslu: nikdy do nich nepronikla cizí moc, nikdy se nemusely podrobit cizí nadvládě. Děj *Othella* však probíhá ve stínu tureckého nebezpečí.

V roce 1603, kdy na anglický trůn dosedl Jakub I., kdy do Anglie dorazili benátské vyslanci a kdy Shakespeare psal *Othella*, ovládali Turci celou východní Evropu a vážně ohrožovali i Evropu západní. Téhož roku vyšla v anglickém překladu Abrahama Hartwella kniha benátského senátora Lozarra Soranza nazvaná *Turek* (*The Ottoman*). Soranzo v ní popsal tureckou vojenskou hrozbu a vyzval celou křesťanskou Evropu, aby se semkla proti smrtelnému tureckému nebezpečí.

Jeho spis naznačuje okolnost, která byla pro renesanční vnímání *Othella* zásadní: turecké loďstvo, ohrožující Kypr, není ve hře pouhou kulisou, ale zástupným znakem velmi ostře pocítovaného nebezpečí. Případný pád Benátek by měl za následek, jak tvrdil Soranzo i četné protiturecké pamflety, dominový efekt, to jest pád celé Itálie, posléze pád celé křesťanské Evropy.⁶

Jistá ironie *Othella*, kterou museli renesanční diváci hry velmi ostře vnímat a která dnešním divákům může zůstat skryta, spočívá v tom, že Kypr již roku 1572 definitivně padl

do tureckých rukou. O rok předtím sice došlo k významné námořní bitvě u Lepanta, v níž spojené síly španělské, benátské a papežské flotily porazily turecké loďstvo, ale na postupném úpadku Benátské republiky se nemohlo už nic změnit. Halasné oslavy benátského vítězství nad Turky, které Shakespeare v *Othellovi* dramatizuje, odpovídají daleko víc optimistické atmosféře po bitvě u Lepanta než následnému osudu Kypru: každý divák prvního uvedení *Othella* roku 1604 musel vědět, že Kypr již je více než třicet let v tureckých rukou.

Benátské loďstvo vedené Othellem zvítězí v Shakespearově hře nad Turky především díky špatnému počasí a bouři, která byla, jak se sluší a patří, na straně dobra, to jest křesťanské Evropy. Lze si vůbec představit v anglické renesanční divadelní hře bouři, která by rozmetala křesťanské vojsko a umožnila zvítězit Antikristovi? Co by takové bouři řekla například cenzura? Co by jí řekl sám král Jakub I., který převzal osobní patronát nad divadelní společností, jejímž členem byl Shakespeare?

Navíc, a to je okolnost nadmíru zajímavá, 12. dubna 1603, okamžitě po nástupu Jakuba I. na trůn, vyšla tiskem báseň nazvaná *Lepanto*, jejímž autorem byl sám panovník. Nebylo to první uveřejnění Jakubovy básně (tiskem poprvé vyšla v Edinburghu roku 1591), její nové otištění právě v roce 1603 však mělo mimořádný význam. Král Jakub v ní představuje velitele spojených křesťanských vojsk Juana d'Austria jako křesťanského rytíře a hrdinu svaté války proti ďáblovi a bitva u Lepanta je v ní popsána jako střet „pokřtěné rasy s obřezanými Turky v turbanech“,⁷ jako konflikt anděla a ďábla, dobra a zla.

Bitva u Lepanta nebyla v Evropě chápána jako jedna z mnoha válek, ale jako válka globální, jako střet křesťanské Evropy s „říší zla“ (Evil Empire). Termín „říše zla“ byl součástí renesanční politické rétoriky a označoval společného nepřítele veškerého křesťanství. Každá civilizace do jisté míry potřebuje obraz nepřítel, jehož prostřednictvím může definovat své vlastní hodnoty. Turci byli „někým jiným“ (the other), nevypočitatelnou a tím víc obávanou silou.

Rétorika Jakubovy básně dokonale zapadala do renesanční debaty o Turcích. Soranzo například v citovaném spise barvitě líčil nesmírnou krutost Turků, kteří odštipovali křesťanským ženám bradavky do běla rozžhavenými kleštěmi, a kteří

vedli válku pro válku na rozdíl od křesťanů, kteří vedou války jen ve jménu míru.

Jiný autor Richard Knolles v knize *Obecná historie Turků* (The Generall Historie of Turks, London 1603) zdůrazňuje jinakost mohamedánských Turků a stejně jako Soranzo dramaticky líčí jejich neuvěřitelnou krutost. V jedné kapitole své knihy popisuje poradu benátského senátu těsně před bitvou u Lepanta, v níž senátoři zvažují hodnověrnost rozporuplných zpráv o turecké síle a o jejich válečných úmyslech⁸ – třetí scéna prvního dějství Shakespearova *Othella* tuto pasáž téměř doslovně zrcadlí. Nelze samozřejmě dokázat, zda Shakespeare Knollese četl (třebaže je to velmi pravděpodobné), podstatné je, že v *Othellovi* pracuje s tou představou o Turcích, kterou vytvořily četné renesanční antiturecké traktáty. Tato představa odpovídala tomu, co Edward Said v knize *Orientalismus* (Orientalism, 1978) nazval západoevropským vnímáním Východu.⁹

V divadelním prostoru *Othella* probíhá hranice mezi křesťany a Turky, křesťanstvím a mohamedánstvím, civilizací a barbarstvím, dobrem a zlem. Tuto hranici představuje právě Kypr, na němž se odehrává velká část hry. Kypr byl kolonií Benátské republiky a výspou křesťanské Evropy, hraničním územím, kde se oba tyto protichůdné světy setkávaly a střetávaly. Shakespeare však zároveň tuto hranici velice komplikuje, neboť nositelem nelidské krutosti a satanského zla v jeho hře není žádný konkrétní Turek, ale Benátčan Jago. A hlavním nositelem jinakosti v jeho hře opět nejsou Turci, ale Othello.

Othello je i není Benátčan, je i není křesťan, dokonce lze obrazně říci, že je i není Turek. Není Benátčan, protože je cizího, tj. severoafrického původu a má nejen jinou pleť než ostatní Benátčané, ale také jiný způsob myšlení a cítění, navíc zcela jinak mluví. Patří však k Benátkám, neboť oddaně a věrně slouží Benátské republice a těší se všeobecné vážnosti jako její nejschopnější generál.

Je křesťan, neboť se k této víře hlásí, sdílí křesťanské hodnoty a v soukromém i veřejném životě se podle nich řídí. Zároveň je jiný než ostatní křesťané, a to nejenom proto, že jinak vypadá, ale také proto, že přes veškerou úctu a respekt budí také strach. Jiná barva jeho pleti jako by naznačovala, že v něm dříme pohanské barbarství, které kdykoli může protrhnout slupku křesťanství a civilizace. Jago s pronikavou in-

tuící tento latentní strach ostatních Benátčanů vycítí a jedná podle toho.

Othello není Turek ani původem, ani vzhledem, ani náboženstvím, přesto se právě on dopustí největší krutosti ve hře, čímž potvrdí svou jinakost, vydělí se ze západoevropského křesťanského společenství Benátek a stává se někým jiným. Stojí za zmínku, že výraz „stát se Turkem“ (to turn Turk) byl v angličtině Shakespearovy doby tak rozšířený, že se stal příslowím a figuruje v soupisech dobových úsloví a rčení.¹⁰ „Stát se Turkem“ znamenalo dopouštět se nekřesťanské krutosti a podlosti.

Když Othello, vyburcovaný rvačkou opilého Cassia, vyběhne ven, aby krotil nebezpečně rozvášněné emoce svých vlastních vojáků, volá na ně: „Jsme poturčenci? Vraždíme se sami, / když nebe Turkům vraždit nedopřálo? / Barbarská, nekřesťanská rvačka, ťuj!“ (II. 3. 163–165) Když však Othello zabije Desdemonu, dopustí se sám barbarské, nekřesťanské vraždy. A vůbec není náhodné, že na konci své poslední řeči, v níž zazní naplno to, čemu se dnes již tradičně říká „othellovská hudba“,¹¹ řekne: „To napište. / Taky, že jsem si jednou v Aleppu, / když Turek v turbanu zbil Benátčana, / čímž urazil náš stát, dal záležet, / za krk jsem popad toho obřezance / a probodl ho takhle –“ (V. 2. 355–360)

Když se vzápětí Othello probodne, zabije Turka uvnitř sebe. Hranice mezi křesťany a Turky není v *Othellovi* vnější, ale probíhá uvnitř jeho postav. Prostor vnější se stává prostorem vnitřním. Kypr je v *Othellovi* onou výspou křesťanské Evropy, jakou byl i ve skutečnosti. Je hranicí dvou světů, jedním z těch pohyblivých pomezí, která provázejí lidskou civilizaci od jejích počátků do současnosti. Není to však jenom hranice geografická, ani pouze politická, náboženská či vojenská, ale hranice uvnitř lidských srdcí a myslí. Globální konflikt renesanční Evropy přehrává Shakespeare ve vnitřním prostoru Othellovy duše.

[16]

Černá a bílá: Othello Protiklad černé a bílé má v *Othellovi* stěžejní význam, prorůstá do tkáně hry, a třebaže je především znakem rasy, funguje ve hře mnoha dalšími způsoby, podílí se na struktuře básnického jazyka a odstihuje řadu významů erotických, psychologických, morálních a náboženských. Černá a bílá je zkrátka určujícím vizuálním obrazem hry, a zároveň její nejpůsobivější divadelní metaforou. Po-

hled na bílou krásku Desdemonu v objetí tmavého Maura poskytuje již po staletí divákům eroticky vzrušující divadelní podívanou - dodejme, že jsou to z velké většiny diváci bílé rasy a západního křesťanského světa a že teprve v době poměrně nedávné se do interpretací a inscenací *Othella* začala promítat etnická pluralita. Není rozhodující, zda Othello byl skutečně černý, nebo jenom snědý, podstatná je jeho jinakost - barva pleti ho vyděluje od bílých Benátčanů.

Jaké významy měla černá barva (a především černá barva pleti) v Shakespearově době? O jaké představy se Shakespeare opíral v době, kdy *Othella* psal? Jak tyto obecně sdílené představy ve své hře proměnil? Jak jeho zacházení s černou barvou zasáhlo do významu *Othella*?

Význam černé barvy je vždy podmíněn dobovou kulturou a závisí na stereotypech, které tato kultura vytváří. V kultuře anglické renesance vyvolávala černá barva především představu hříchu, chtíče a ošklivosti. Tato představa měla hluboké kořeny a lze ji vysledovat až k pozoruhodné modifikaci biblického příběhu o arše Noemově, kterou uvádí Richard Hakluyt v knize *Hlavní plavby, cesty a objevy anglického národa* (*The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation*, 1589). Hakluytova kniha byla neobyčejně populární (v letech 1598-1600 vyšla znovu v rozšířeném vydání) a zcela nepochybně ji znal i Shakespeare.

V jejím sedmém díle lze najít takto pozměněnou verzi starozákonního příběhu: Noe přikázal svým synům Šémovi, Chámovi a Jefetovi, aby se během potopy a pobytu na arše zdrželi pohlavního styku se svými ženami. Chám neposlechl, souložil se svou ženou v naději, že jeho syn po potopě zdědí právem prvorozenosti celou zemi. Bůh ho za tuto neposlušnost potrestal tím, že jeho syn Kúš byl černý a všichni jeho potomci pak měli černou barvu pleti na znamení věčného hříchu. Všichni černoši a Mauři v Africe jsou podle tohoto příběhu potomci Kúšovi.¹²

Tradiční biblický příběh, jak jej znal Shakespeare z tehdy dostupných vydání Bible, zní jinak. Chám se neproviní souloží, ale tím, že pohlédne na nahotu svého otce. Za tento hřích není potrestán černou barvou pleti, ale věčným otroctvím. Černá barva pleti a otroctví pak kontaminací obou příběhů splynula v alžbětinské představě v jedno a afričtí černoši či Mauři pak byli spojováni s věčným hříchem zakázaného sexu, pohanstvím a otroctvím.

[III.3] IAGO I am glad of this, for now I shall have reason
 To show the love and duty that I bear you
 With franker spirit: therefore, as I am bound,
 Receive it from me. I speak not yet of proof: 200
 Look to your wife, observe her well with Cassio.
 Wear your eyes thus, not jealous nor secure;
 I would not have your free and noble nature
 Out of self-bounty be abused: look to't.
 I know our country disposition well - 205
 In Venice they do let God see the pranks
 They dare not show their husbands; their best conscience
 Is not to leave't undone, but keep't unknown.

OTHELLO Dost thou say so?

IAGO She did deceive her father, marrying you, 210
 And when she seemed to shake, and fear your looks,
 She loved them most.

OTHELLO And so she did.

IAGO Why, go to then:
 She that so young could give out such a seeming
 To seel her father's eyes up, close as oak -
 He thought 'twas witchcraft. But I am much to blame,
 I humbly do beseech you of your pardon
 For too much loving you.

OTHELLO I am bound to thee for ever.

IAGO I see this hath a little dashed your spirits. 220

OTHELLO Not a jot, not a jot.

IAGO I'faith, I fear it has.
 I hope you will consider what is spoke

[218] 199. *franker*: more open, more sincere. 202. *thus*: a gesture is needed at this moment. 203. *free*: generous. 204. *self-bounty*: your own kindness. 205. *our country*: i. e. in Venice, in spite of his Spanish name Iago is Venetian. 214. *give out such a seeming*: pretend. 215. *seel ... oak*: make her blind (close grain of oakwood is probably referred to).

- JAGO To slyším rád. Ted' musím projevit svou oddanost a lásku bez zábran. [III.3]
 Jsem vám tím povinován. O důkazech nemluvím - zatím ne - jen hlídejte svou ženu. Pozorně si všímejte, 200
 co dělá s Cassiem, ne žárlivě, ne sebejistě, ale bedlivě.
 Nerad bych, aby někdo zneužil vašeho upřímného srdce. Bděte. 205
 Víím, jak to chodí u nás v Benátkách. Tam vidí Bůh, co manžel vidět nesmí, hřích není hřích, když o něm nikdo neví.
 OTHELLO To myslíš vážně?
 JAGO Podvedla otce, když se za vás vdala. 210
 Předstírala, že děsí ji váš vzhled, přitom se třásla láskou.
 OTHELLO To je pravda.
 JAGO Tak mladá a tak otci vytříit zrak!
 No vidíte! A on v tom viděl kouzla.
 Co to však říkám? Poníženě prosím, 215
 promiňte mi to. Mám vás příliš rád.
- OTHELLO Do smrti jsem ti za to zavázán.
 JAGO Poněkud jsem vás, vidím, vyved z míry. 220
 OTHELLO Vůbec ne, vůbec.
 JAGO Ale ano, pane.
 Doufám, že chápete, že vše, co říkám,

208. *hřích ... neví*: obecným jazykem přísloví shrnuje Jago benátské neřesti (o podvojnosti obrazu Benátek viz. s. 11-13). Nejde o to hřichy nedělat, ale umět je skrýt. 210. *Podvedla ... vdala*: srov. I. 3. 293-294. Jago vědomě či bezděčně opakuje slova Brabantia, další ozvěna či řečové zrcadlo hry. Právě proto, že jsou ozvěnou Brabantia, mají Jagova slova umocněný účín. [219]

[III.3] Comes from my love. But I do see you're moved;
 I am to pray you not to strain my speech
 To grosser issues nor to larger reach 225
 Than to suspicion.

OTHELLO I will not.
 IAGO Should you do so, my lord,
 My speech should fall into such vile success
 As my thoughts aimed not at: Cassio's my worthy friend.
 My lord, I see you're moved.

OTHELLO No, not much moved. 230
 I do not think but Desdemona's honest.
 IAGO Long live she so; and long live you to think so.
 OTHELLO And yet how nature, erring from itself -
 IAGO Ay, there's the point: as, to be bold with you,
 Not to affect many proposed matches 235
 Of her own clime, complexion and degree,
 Whereto we see, in all things, nature tends -
 Foh! one may smell in such a will most rank,
 Foul disproportion, thoughts unnatural.
 But pardon me, I do not in position 240
 Distinctly speak of her, though I may fear
 Her will, recoiling to her better judgement,
 May fall to match you with her country forms,
 And happily repent.

OTHELLO Farewell, farewell.
 If more thou dost perceive, let me know more: 245
 Set on thy wife to observe. Leave me, Iago.

IAGO My lord, I take my leave.

[220] 223. *moved*: agitated. 224. *strain*: enlarge the meaning of.
 225. *grosser issues*: 1) more substantial, or 2) more lascivious
 meaning; *larger reach*: 1) wider, or 2) more licentious meaning.
 228. *vile success*: evil consequences. 231. *but*: but that, i. e. she
 is chaste. 233. *erring from itself*: straying from its own course.
 234. *be bold*: speak plainly. 235. *affect*: like. 236. *clime*: climate.
 238. *will*: 1) purpose, 2) sexual desire; *rank*: corrupt, lascivious.
 240.-241. *in position ... speak of her*: this proposition does not
 specifically apply to her. 242. *recoiling*: giving way to. 246. *Set
 on*: urge.

- pochází z lásky k vám. Jste rozrušen. [III.3]
 Vidím to. Proším, nepřikládejte
 mým slovům hrubší ani širší význam. 225
 Je to jen podezření.
- OTHELLO Jistě, jistě.
 JAGO Jinak by moje slova mohla mít
 strašlivé následky, a to já nechci:
 Cassio je můj dobrý, věrný přítel.
 Jste rozrušen, můj pane.
- OTHELLO Ani ne. 230
 Věřím, že Desdemona je mi věrná.
 JAGO Kéž věrnost jí, vám víra vydrží!
- OTHELLO I přirozenost může sejít z cesty -
 JAGO No právě. Řeknu vám to bez obalu:
 odmítat šmahem vzácné nápadníky 235
 stejného rodu, pleti, postavení -
 příroda přece tíhne k harmonii -
 fuj, to mi páchne nezřízenou choutkou,
 obludnou vášní zvráceného chťíce.
 Neříkám, prosím, že je taková, 240
 i když se obávám, že může začít -
 až přijde k rozumu - vás poměřovat
 měřítkem krásy běžným v jejím kraji -
 a zalituje.
- OTHELLO Sbohem, teď už běž.
 Dej vědět, když se dozvíš víc. Své ženě 245
 řekni, ať na ni dává pozor. Běž.
- JAGO Už jdu, můj pane.

223. *Jste rozrušen*: Othello je rozrušen, i když to popírá. Jago odkazuje k fyzickému a nervovému stavu Othella a dělá, co může, aby Othella rozrušil ještě víc. 231. *Věřím ... věrná*: Othello se chytá zbytků své důvěry v Desdemonu jako posledního stébla. 232.-244. *Kéž věrnost ... a zalituje*: Jago zničí i nepatrný záblesk Othellovy naděje a nedopustí, aby Othello mohl znovu najít svou někdejší sebedůvěru a klid. Tato jeho řeč je další pečlivě odměřenou dávkou jedu a velmi zákeřným, téměř nepostřehnutelným způsobem vzbuzuje v Othellovi vědomí rasové a kulturní vydědění. [221]

[III.3] OTHELLO Why did I marry? This honest creature doubtless
 Sees and knows more - much more - than he unfolds.

IAGO My lord, I would I might entreat your honour 250
 To scan this thing no farther. Leave it to time;
 Although 'tis fit that Cassio have his place,
 For sure he fills it up with great ability,
 Yet if you please to hold him off a while
 You shall by that perceive him, and his means: 255
 Note if your lady strain his entertainment
 With any strong or vehement importunity,
 Much will be seen in that. In the meantime
 Let me be thought too busy in my fears
 - As worthy cause I have to fear I am - 260
 And hold her free, I do beseech your honour.

OTHELLO Fear not my government.

IAGO I once more take my leave.
Exit

OTHELLO This fellow's of exceeding honesty
 And knows all qualities, with a learned spirit, 265
 Of human dealings. If I do prove her haggard,
 Though that her jesses were my dear heart-strings,
 I'd whistle her off and let her down the wind
 To prey at fortune. Haply for I am black
 And have not those soft parts of conversation 270
 That chamberers have, or for I am declined
 Into the vale of years - yet that's not much -
 She's gone, I am abused, and my relief
 Must be to loathe her. O curse of marriage

[222] 249. *unfolds*: reveals. 251. *scan ... no farther*: scrutinize no more.
 254. *hold him off*: i. e. delay his reappointment. 255. *means*:
 behaviour. 256. *strain his entertainment*: urge his reinstatement.
 259. *busy*: interferring. 261. *hold her free*: consider her innocent.
 262. *Fear not my government*: do not be afraid that I may lose my
 self-control. 266. *haggard*: untamed. 267. *Though that*: even if;
jesses: straps fastened round the legs of a trained hawk;
heart-strings: tendons bracing the heart. 271. *chamberers*:
 drawing-room gallants. 272. *vale*: valley. 273. *abused*: deceived.

OTHELLO Proč jsem se žení? Tenhle poctivec vidí a ví víc, mnohem víc, než říká.	[III.3]
JAGO Chtěl bych vás poprosit, můj vzácný pane, pusťte to z hlavy. Dopřejte si čas. Je jistě dobré, aby Cassio dostal zpět hodnost, v níž se osvědčil, leč, moc vás prosím, nespěchejte s tím. Pozorujte ho, sledujte, co dělá, také si všímejte, zda vaše paní se za něho až příliš nepřimlouvá - to bude důležité. Zatím však neberte vážně moje obavy - vážně si myslím, že jsou nejspíš plané - a mějte svoji ženu za nevinnou.	250 255 260
OTHELLO Neboj se, já se neukvapím.	
JAGO Ještě jednou, sbohem. <i>Odejde</i>	
OTHELLO Poctivec je to věru od kosti, v povahách lidí umí číst jak v knize. Je-li má žena divoká jak sokol, ač řemínky já upnul si ji k srdci, hvízdnu a vypustím ji do větru, ať letí si a loví, koho chce. Já vím, jsem černý, mluvit neumím jak uhlazený, svůdný seladon, pozdolna scházím do údolí let - proto mne nechala a podvedla? Proto má útěcha je nenávist?	265 270

248.-249. *Proč jsem se žení? ... než říká:* Othello začíná ztrácet svoje „já“, jeho pocit vlastní identity je silně otřesen. Klade si otázky, které byly dříve nemyslitelné. Jago je pořád pro něho „poctivec“. 264.-273. *Poctivec ... podvedla?:* Othellova řeč je plná obrazů zkrocení a divokosti inspirovaných sokolnictvím. Jeho vědomí vlastní nedostatečnosti je palčivé a opírá se o rasovou jinakost („jsem černý“), nedostatečnou vytříbenost řeči a mravů („svůdný seladon“) a pokročilý věk („údolí let“). [223]

ČESKÉ PŘEKLADY A ÚPRAVY OTHELLA

Tento přehled chronologicky uvádí první vydání jednotlivých překladů a vznik rukopisů podle jednotlivých překladatelů. Další vydání a přetisky v souborných kritických vydáních jsou přiřazeny k datu prvního vydání. Pravopis obrozenské a pozdější češtiny upravujeme podle běžně přijatých zásad (*Editor a text. Úvod do praktické textologie*. Zpracoval kolektiv Ústavu pro českou literaturu. Redakce Rudolf Havel a Břetislav Štokrek. Československý spisovatel, Praha 1971).

Překlady

Othello, mouřenín benátský. Truchlohra v pateru jednání. Přel. Jak[ub] Bud[islav] Malý. Typ. Anna Špinková, Praha 1843. Ukázka (II. 3) in: *Dennice*, díl III., 1841, s. 129–142.

Othello, mouřenín benátský. Přel. J[akub] B[udislav] Malý. Muzeum království českého, typ. Jaroslav Pospíšil, Praha 1869.

Othello, mouřenín benátský. Přel. J[akub] B[udislav] Malý. 3., zcela přehlédnuté vyd. František Řivnáč, typ. Jan Otto, Praha 1880. Nové laciné [4.] vyd. Praha 1883.

Othello, Maur benátský. Tragédie v 5 jednáních. Přel. Jos[ef] V[áclav] Sládek. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, typ. Jan Otto, Praha [1899]. 2. vyd. Jan Otto (typ. Unie), Praha [1913]. 3. vyd. Jan Otto (typ. A. Koniček), Praha 1923. [4. vyd., rozmnoženo] Československé divadelní a literární jednatelství, Praha [1949–1952]. [5. (kritické) vyd.], SNKLU, Praha 1962.

Othello. Tragédie o 15 scénách. Přel. Boh[umil] Štěpánek. František Borový, Praha 1930.

[392]

Othello, benátský mouřenín. Tragédie o 15 scénách. Přel. E[rik] A[dolf] Saudek. Československé divadelní a literární jednatelství (rozmnoženo), Praha 1950. Přetištěno 1952, 1953, 1954, 1956, 1960.

Othello, benátský mouřenín. Tragédie o 15 scénách. Přel. E[rik] A[dolf] Saudek. Orbis, Praha 1953.

SOUPIS ČESKÝCH INSCENACÍ OTHELLA

Tento soupis zahrnuje v dostupných pramenech doložené premiéry (a v raném období i reprízy) inscenací *Othella* v českých profesionálních divadlech za období 1842–2006. Data premiér se v dostupných pramenech někdy mírně liší. Vzhledem k nedostatečným podkladům nejsou zahrnuta nastudování amatérských souborů, cestujících společností a společností působících v pražských arénách (o některých provedeních se zmiňují ve své studii). Údaje, které se nepodařilo zjistit nebo ověřit, nahrazuje otazník.

překladatel a název	režisér	premiéra	divadlo
J. B. Malý, <i>Othello, mouřenín benátský</i>	[?]	29. 5. 1842	Stavovské divadlo, Praha
J. B. Malý, <i>Othello, mouřenín benátský</i>	[?]	7. 12. 1853	Stavovské divadlo, Praha
J. B. Malý, <i>Othello, mouřenín benátský</i>	[?]	22. 3. 1857	Stavovské divadlo, Praha
J. B. Malý, <i>Othello, mouřenín benátský</i>	[?]	8. 7. 1862	Novoměstské divadlo, Praha
J. B. Malý, <i>Othello, mouřenín benátský</i>	[?]	22. 7. 1862	Novoměstské divadlo, Praha
J. B. Malý, <i>Othello, mouřenín benátský</i>	[?]	30. 10. 1863	Městské divadlo, Plzeň
J. B. Malý, <i>Othello, mouřenín benátský</i>	[?]	9. 6. [7.? 1865	Prozatímní divadlo, Praha