

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Renesanční filosofie člověka a alžbětinské drama: reflexe
vzájemných inspiračních vazeb**

Magdaléna Ovsíková

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program humanitní studia

Studijní obor humanistika

Bakalářská práce

**Renesanční filosofie člověka a alžbětinské drama: reflexe
vzájemných inspiračních vazeb**

Magdaléna Ovsíková

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, červen 2015

.....

Zde bych chtěla poděkovat mé vedoucí práce PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D., za její vedení, věcné připomínky a pomoc při tvorbě práce.

Obsah

Úvod.....	2
1 CHARAKTERISTIKA RENESANCE A ALŽBĚTINSKÉ DOBY	4
1.1 Renesance a renesanční filozofie.....	4
1.2 Alžbětinská doba a alžbětinské divadlo.....	7
2 KOMPARACE VZÁJEMNÝCH INSPIRAČNÍCH VAZEB: MICHEL DE MONTAIGNE A WILLIAM SHAKESPEARE	11
2.1 Michel de Montaigne a <i>Eseje</i>	11
2.2 William Shakespeare a <i>Hamlet</i>	16
2.3 Komparace <i>Esejí</i> a <i>Hamleta</i>	18
3 KOMPARACE VZÁJEMNÝCH INSPIRAČNÍCH VAZEB: NICCOLÓ MACHIAVELLI A CHRISTOPHER MARLOWE	22
3.1 Niccoló Machiavelli a <i>Vladař</i>	22
3.2 Christopher Marlowe a <i>Maltský Žid</i>	24
3.3 Komparace <i>Vladaře</i> a <i>Maltského Žida</i>	26
Závěr.....	30
Použitá literatura	32
Resumé	34

Úvod

Renesance bývá často mylně chápána pouze jako historické období, které navázalo na středověk a přineslo nové způsoby myšlení označované jako humanismus. V nejširším smyslu však renesance představuje historický fenomén, jehož vznik byl podmíněn mnohými, vzájemně na sebe působícími, historickými událostmi, jež daly zrod novému způsobu myšlení a renesanční filosofii. Renesance představovala reakci na rozpad politického a společenského zřízení středověké Evropy a svou komplexností zasáhla všechny myslitelné oblasti státního uspořádání, společnosti a lidského života.

Na rozdíl od středověku renesanční filosofie nacházela jiné způsoby, jak své myšlenky nabídnout širšímu publiku než byl okruh učenců a filosofů – nebyly to již pouze kostely, kde byli lidé konfrontováni se soudobým filosofickým myšlením prostřednictvím kázání. V renesanci došlo k podstatnému oživení kulturního života, který mimo jiné zahrnoval divadlo. Příkladem za všechny byla situace v Londýně v alžbětinském období, kde se divadlo a divadelní společnosti těšily velké oblibě jak mecenášů, tak publika.

Filosofické myšlení v různých obdobích nacházelo rozmanité cesty, jimiž se šířilo. V období renesance bylo jednou z těchto cest drama. Dramatici, patřící často k vzdělanějším vrstvám místní společnosti, měli mnohdy příležitost studovat filosofická díla dobových autorů a mohli je využít jako inspiraci ve své tvorbě. Z tohoto hlediska mohli představovat jakýsi spojovací článek mezi myšlením učenců a filosofů a střední třídy, která představovala jejich publikum.

Tato práce se zaměřuje na reflexi vzájemných inspiračních vazeb renesanční filosofie člověka a alžbětinského dramatu. Alžbětinské drama bylo vybráno záměrně jako okruh renesanční dramatické tvorby, který se, jak již bylo zmíněno, těšil velkému zájmu a jsou s ním spjata jména význačných dramatiků jako William Shakespeare či Christopher Marlowe. Hlavním cílem práce je analýza dvou filozofických děl, *Esejí* Michela de Montaigna a *Vladaře* Nicolla Machiavelliho a jejich následná komparace s vybranými hrami alžbětinských dramatiků – konkrétně s dílem Christophera Marlowa *Maltský žid* a dílem Williama Shakespeara *Hamlet, princ dánský*.

Tohoto cíle nelze dosáhnout bez toho, aby byla daná problematika sledována v patřičném kontextu. První kapitola práce se proto zaměří na charakteristiku renesance a alžbětinské doby. Budou zmíněny jak historické události, které zásadním způsobem ovlivnily renesanční myšlení, tak hlavní filosofické směry tohoto období – např. renesanční platonismus a aristotelismus jakožto vracející se antické školy navazující na ideál renesančního humanismu.

To umožní nastínit celkové ovzduší doby, které se následně odráželo v různých literárních dílech. Charakteristika renesance bude doplněna o přiblížení fenoménu náboženské reformace, která výrazně ovlivnila společenské a filosofické smýšlení o člověku. Následně bude charakterizováno a vymezeno alžbětinské období a pojem alžbětinského divadla v jeho historickém kontextu. Kapitola také uvede sociokulturní historické souvislosti, které vznik a rozvoj alžbětinského divadla předznamenaly, v mnohém jej ovlivnily a stávaly se jeho inspiračními zdroji.

Druhá kapitola se již bude zabývat filosofem Michelelem de Montaignem a jeho tvorbou. Jak již bylo zmíněno, hlavním zájmem bude přiblížit a analyzovat dílo *Eseje* – charakterizovat jej a následně posoudit, k jakým filosofickým školám Montaignova práce směřuje a jaká témata stojí v centru její pozornosti. Tato část práce se dále zaměří na komparaci filosofického myšlení, jež můžeme nalézt v Shakespearově díle *Hamlet* a *Esejích*.

Dalším filosofem, kterému tato práce věnuje pozornost, je Nicollo Machiavelli. Ve třetí kapitole bude analyzováno jeho dílo *Vladař*, které představuje význačnou práci v oblasti státoprávní filosofie. Toto dílo bude komparováno s dílem alžbětinského dramatika Christophera Marlowa *Maltský žid* s úmyslem analyzovat možné inspirační vazby a způsob, jímž mohou být interpretovány.

Práce se zaměří také na to, jakým způsobem dramatikové jako Shakespeare nebo Marlowe přebírali filosofické koncepce – je možné předpokládat, že se tak nedělo jejich přebíráním v původní podobě, ale spíše modifikované pro potřeby daného autora. Ústředním zájmem této práce tedy bude objasňovat paralely a odlišnosti v dílech vybraných filosofů a dramatiků.

Kromě komparovaných děl bude čerpáno z odborné literatury. Díla jako Špeldova *Renesanční a novověká filosofie* či Johnsonovy *Dějiny renesance* a *Dějiny anglického národa* pomohou přiblížit období renesance. Práce také využije publikaci *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, která nejen že charakterizuje alžbětinské divadlo; nabízí také český překlad Marlowova *Maltského žida*. Dále budou v práci využity cizojazyčné odborné publikace, například kniha M. B. Vásqueze *The Skepticism of Michel de Montaigne* či R. Logana *The Jew of Malta: a critical reader*, které představují cenný zdroj informací při komparaci vybraných děl.

1 CHARAKTERISTIKA RENESANCE A ALŽBĚTINSKÉ DOBY

1.1 Renesance a renesanční filozofie

Pojem *renesance* označuje dějinnou periodu, která se odehrávala na evropském území a zahrnovala jak kulturní, tak i filozofické myšlení a spousty dalších odvětví. Datujeme ji přibližně roky 1350-1600. Renesance značí návrat k antickým kořenům.¹ Jako první tento termín použili dva historikové, nejprve Jules Michelet v roce 1858 a po něm Jacob Burckhardt. Tento pojem značil přechod mezi středověkou Evropou, kde hlavní roli hrálo křesťanství, a Evropou v moderním slova smyslu.² Počátek renesance souvisí s koncily ve Ferrare a Florencii (1438), kdy začínají do Evropy přicházet východní učenci a snaží se opětovně rozšířit antické filozofické dědictví, v čele s platonismem, kterým se nechal silně ovlivnit florentský filozof Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). Za nejdůležitější myšlenku renesance považuje její pojetí svobody; člověk podle něj má být bytost svobodná, která není zatížena žádnou jinou bytostí.³

Tato doba s sebou přináší kulturní a vzdělávací program – renesanční humanismus, který předcházela samotné renesanční filozofii. Učenci a myslitelé této doby požadovali návrat ke člověku, k sobě samému a odmítali středověkou vzdělanost. Hlavním bodem „*studia humanitatis*“ byl výčet pěti oborů: gramatika, rétorika, básnictví, historie a etika, jejichž hlavním úkolem bylo napodobit antické předlohy. Humanisté věřili, že antiku už nelze překonat, jelikož dokonalé vědění nelze proměnit v něco ještě dokonalejšího. Zde se projevila také humanistická zásada „*nil novum dicere*“ („neříkat nic nového“), podle níž by se humanista neměl nikterak odchylovat od antických vzorů, může je pouze zopakovat a napodobovat. Humanismus jako takový nebyl filozofický směr, ale měl na filozofii renesance značný vliv.⁴

Největší změna v šíření filozofie nastala s objevem knihtisku, kdy vymizelo náročné středověké opisování děl. S knihtiskem se mohly rychle začít rozšiřovat nové školy a nové

¹ ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filozofie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009, s. 7.

² JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. Praha: Barrister & Principal, 2004, s. 7.

³ CORETH, Emerich a SCHÖNDORF, Harald. *Filozofie 17. a 18. století*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 18-19.

⁴ ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filozofie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009, s. 11-16.

filozofické přístupy, ale to neznamenal ukončení těch starých, právě naopak.⁵ Doba renesance se vyznačovala především geniálními jedinci, kteří v této době žili a kteří oplývali vynikajícím talentem, ať už se jednalo o oblast literární, filozofickou, či malířskou. Renesance byla dobou velkých jmen a na zlomek z nich je zaměřena právě tato práce.⁶

Jedním ze směrů byl – renesanční aristotelismus, který byl jedním z nejdůležitějších. Jako příklad nám mohou sloužit rukopisy Aristotela, kterých bylo v renesanci více, než od jakéhokoli jiného myslitele.⁷ Jeho stěžejním dílem, které se užívalo k výuce na univerzitách, byla *Etika Nikomachova*.⁸ Neznamená to však, že by všichni učenci následovali Aristotela, ba naopak mnozí se od něj odchylovali, a to i v těch nejdůležitějších bodech jeho myšlení.⁹ Už Albert Veliký či Tomáš Akvinský založili na Aristotelovi svoje texty, ale i přesto Aristoteles zůstal v nelibosti církve, neboť se šířil prostřednictvím islámu a mohl být považován za zdroj hereze.¹⁰

Renesanční platonismus představoval další směr filozofického myšlení v období renesance. Humanisté nejprve vybírali z Platóna jeho myšlenky, které umísťovali do sbírek citátů, ale až s příchodem byzantských učenců se jim dostalo systematických znalostí o platonismu, dříve neměli tak velké filozofické vzdělání, které by jim dovolilo Platóna pochopit. Nejvýznamnějšími platoniky této doby byli Pico della Mirandola, Mikuláš Kusánský (1401-1464) či Marsilio Ficino (1433-1499).¹¹ Poslední zmíněný filozof se zasloužil o rozšíření Platónova díla, jelikož sepsal komentáře k Platónovým dialogům a přeložil latinské překlady jeho myšlenek.¹²

Jedním z neméně důležitých témat filosofie byla nesmrtelnost duše, o níž se vedly četné disputace v čele s filozofy a teology. Spor spočíval v tom, že na florentském koncilu (1439) filozof jménem Plethón zahájil útok proti latinskému aristotelismu. Říkal, že si Aristoteles ve svých spisech protiřečí a to tím, že v pojednání *O duši* tvrdí, že lidská duše je věčná, zatímco v *Etice* tomu tak není. Z toho důvodu byl Cosimem de Medicim Ficinem pověřen, aby zpřístupnil platónské i novoplatónské spisy veřejnosti, což Ficina vedlo k napsání *Platónské theologie: o nesmrtelnosti duší*.¹³

⁵ HANKINS, James. *Renesanční filosofie*. Praha: Oikoymenh, 2011, s. 44-45.

⁶ JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. Praha: Barrister & Principal, 2004, s. 20-21.

⁷ HANKINS, James. *Renesanční filosofie*. Praha: Oikoymenh, 2011, s. 72-73.

⁸ Tamtéž, s. 32.

⁹ ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filosofie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009, s. 28.

¹⁰ JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. Praha: Barrister & Principal, 2004, s. 12.

¹¹ ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filosofie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009, s. 33-35.

¹² HANKINS, James. *Renesanční filosofie*. Praha: Oikoymenh, 2011, s. 116.

¹³ Tamtéž, s. 279-283.

Další oblastí, která úzce souvisí s filozofií a humanismem, je náboženská reformace. Reformace byla jednak projevem všech hlavních tendencí renesance k očištění se od středověku, ale současně také poznamenala renesančního člověka a její stopy nalzáme i v dramatech, na něž je také zaměřena tato práce. Jako počátek reformace lze označit rok 1517, kdy německý teolog Martin Luther (1483-1546) započal svoji reformaci tím, že přibil na dveře kostela svých *Devadesát pět tezí*. Jako další reformátory, kteří Luthera následovali, můžeme uvést například Ulricha Zwingliho (1484-1531) nebo Jana Kalvína (1509-1564).¹⁴ Luther, který kritizoval hlavně církevní odpustky, věřil: „*že ďábel schválně stvořil mouchy, aby mu překážely při psaní zbožných a povznášejících textů.*“¹⁵ Jak už bylo řečeno, hlavním podnětem k reformaci bylo prodávání odpustků; reformátorům ale vadilo i chování a rozpoložení celé církve. Představitelé náboženství žili opačným způsobem, než by se jejich postavení slušelo a patřilo, žili neslušným a zhýralým životem. Mimo jiné církve usilovala i o vlastní prosazení v politickém životě a často se jí to velmi úspěšně dařilo. Cílem reformátorů bylo navrátit křesťanství jeho původní čistou podobu, která by v sobě neobsahovala prvky těchto neřestí. Protestantství se snažilo o takzvaný trojí princip: samotnou víru (*sola fides*), která je podložena Písmem (*sola Scriptura*), který obsahuje tzv. nauku o ospravedlnění (*sola gratia*). Luther hlásal, že papež by měl zajišťovat prostředníka mezi prostým lidem a církví, a jelikož tomu tak nebylo, Luther se do papeže ostře navážel. Dalším problémem bylo potlačení původní myšlenky církve, která byla prostá a jednoduchá. Protestanti se snažili, aby Písmo svaté pochopil i ten nejobyčejnější věřící. S tím bylo spojeno i překládání Bible do národního jazyka, například Luther překládal Nový zákon do němčiny. Křesťanství dosud učilo, že se člověk svými skutky může spasit. Toto chtěli reformátoři změnit a tvrdili proto, že o člověku je už předem rozhodnuto a že toto rozhodnutí za něj provedl Bůh.¹⁶

Reformátoři měli podobné cíle jako humanisté, kteří také usilovali o rozšíření řečtiny. Ovšem reformátoři spíše preferovali národní jazyky a s tím souvisela i snaha o nahrazení latiny, skládali například náboženské hymny v národních jazycích a vytvářeli jednoduché žalmy, kterým mohl porozumět i obyčejný člověk. Tento přístup se stával populárním nejprve ve městech, kde občané byli gramotní a mohli si Písmo sami přečíst.¹⁷ Představení katolické církve na tento moment museli patřičně zareagovat, proto přichází s opatřeními, která bývají souhrnně označována jako protireformace (1550-1750). První událostí, kde se protireformace začala řešit,

¹⁴ ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filosofie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009, s. 23.

¹⁵ JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. Praha: Rozmluvy, 2012, s. 159.

¹⁶ ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filosofie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009, s. 24-25.

¹⁷ JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. Praha: Barrister & Principal, 2004, s. 138.

byl Tridentský koncil (1545-1563). Zejména se zde jednalo o jasné vymezení proti protestantství. První vydání Indexu zakázaných knih (*Index librorum prohibitorum*) vzniklo právě v roce 1559 na tomto koncilu. Církev se snažila opětovně vzbudit mezi občany důvěru a potlačit všechny protestantské směry. Reformace pohnula celou Evropou a byla velikou událostí renesanční doby, snahy učených humanistů o oživení evropského ducha a znovunastolení antických ideálů však ztroskotaly.¹⁸

1.2 Alžbětinská doba a alžbětinské divadlo

Etapa vlády Tudorovců na anglickém trůnu vyvrcholila s příchodem Alžběty I. v období nazývaném *alžbětinská doba*. Po svých předcích získala Alžběta dědictví Anglie, orientovala se na obchod, podporu podnikání a samozřejmě na dobovačné mořské výpravy.¹⁹ Alžběta pak vládla dlouhých 44 let (1558 – 1603), vynikala inteligencí a diplomatickými dovednostmi a byla schopnou úřednicí. Zároveň oplývala dalšími kladnými vlastnostmi, které korunovalo laskavé srdce.²⁰ Byla to formálně svrchovaná královna, která se ale při státní správě země fakticky dělila o výkon moci s novou aristokracií i vlivnou buržoazií, případně i majetnými statkáři či řemeslníky. Značné volnosti požívaly také městské samosprávy. „Tudorský absolutismus byl výrazem dočasného svazku několika tříd“.²¹ V důsledku právě této vzájemné třídní symbiózy došlo v Anglii v dané době k bujnému rozvoji nejvíce společenského druhu umění - divadla.²²

Alžbětinské divadlo - tak se nazývá divadelní epocha spjatá s vládou královny Alžběty I. na anglickém trůnu. Ovšem je důležité zdůraznit, že se tato divadelní epocha s dobou královniny vlády časově přímo nekryje. Na časové ose dochází k posunutí alžbětinského divadla vůči době Alžbětiny vlády, a to na začátku této epochy a stejně tak na jejím konci, kdy trvá ještě během vlády Stuartovců. Důvodem je skutečnost, že určitý čas trvalo, než se politicko-ekonomická situace země, kterou zajišťovala Alžběta, promítla do kultury. Počátek epochy alžbětinského divadla lze tedy datovat do 70. let 16. století. Konec pak nastal až roku 1642, což je bezmála

¹⁸ ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filosofie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009, s. 25.

¹⁹ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 33.

²⁰ JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. Praha: Rozmluvy, 2012, s. 127-128.

²¹ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 34.

²² Tamtéž, s. 35.

40 let po královnině smrti. Závěr této divadelní epochy je oproti jejímu počátku stanoven poměrně jednoznačně, protože je spojen s vypuknutím občanské války v Anglii.²³

Divadlo doby alžbětinské nevzniklo samozřejmě samo o sobě, ale bylo výsledkem mnoha vlivů. Přirozeně navazovalo na středověké divadelní formy zejména s náboženskou tematikou a biblickými ději, na tzv. *mysteria*. Podněty nacházelo ale i ve středověkých moralitách, které byly alegoriemi souboje dobra a zla o duši člověka. Velice inspirativními se stala také *interludia*, divadelní vsuvky činoherního typu, která doplňovala dvorské a královské slavnosti.²⁴ Právě interludia se stala „přímým předchůdcem dramatu“.²⁵ Středověk ovšem doprovázelo i divadlo světské, které snad bylo více spontánní hrou než divadlem. Byly to nejrůznější vesnické zemědělské rituály, městské průvody a slavnosti, nebo dvorské turnaje, ze kterých také čerpalo alžbětinské divadlo.²⁶ Z tehdejších již moderních vlivů je to pak především mořeplavba a překladatelství, které se promítaly do kultury. Objevování nových světů rozšířilo lidem obzory a překladatelství jim přiblížilo evropskou literaturu, zejména pak starověká klasická díla.²⁷

Neopomenutelným aspektem, který do značné míry ovlivňoval alžbětinské divadlo, byla reformace. V první polovině 16. století se anglikánská církev, v jejímž čele stál panovník jako nositel této reformace „shora“, snažila divadlo usměrnit a institucionalizovat, ale také částečně cenzurovat, přičemž cenzura se týkala především náboženských středověkých her. Oproti tomu reformace „zdola“ v druhé polovině 16. století, jejímž nositelem bylo měšťanstvo v čele s kalvinisticky orientovanými puritány²⁸, se pak snažila alžbětinské divadlo zcela zlikvidovat. Příkladem takové snahy může být pamflet z pera puritána doktora Reynoldse z Oxfordu s názvem *Zničení divadelních her* z roku 1599, v němž autor požadoval zákaz divadla.²⁹

Okolo poloviny 16. století v Anglii teprve klíčí divadelní profesionalismus. Podmínky mu připravila renesance a panovníkova reformace.³⁰ Divadlo se tak pomalu ale jistě stávalo podnikáním. Vznikalo mnoho divadelních společností. Mezi lety 1558 až 1642 jich je zaznamenáno sto padesát. Z počátku měly pouhé čtyři členy, časem se však počet vyšplhal

²³ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 9 – 11.

²⁴ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 44.

²⁵ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 13.

²⁶ Tamtéž, s. 13-14.

²⁷ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 44.

²⁸ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 13.

²⁹ JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. Praha: Rozmluvy, 2012, s. 158.

³⁰ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 13.

až k deseti. Typická byla pro tato divadelní uskupení zástita, kterou nad každou z nich držel některý z šlechticů. Šlechtický patronát sloužil i k identifikaci společnosti, a to přímo jménem šlechtice (*společnost lorda Clintona, společnost Worcesterova* apod.), respektive jeho státními funkcemi (*společnost lorda komořího*).³¹

Tyto společnosti hrály svá divadelní představení nejprve v hospodách a v zájezdních hostincích.³² Ale již v letech 1576 – 1577 byla v Londýně postavena první veřejná divadelní budova. Jejím autorem a stavitelem byl tesař James Burbage a nazval ji prostě *Divadlo* (*Theatre*). Záhy vyrostlo v Londýně další divadlo s názvem *Mezivalí* (*Curtain*). V dalších letech pak přibývala další: *Růže* (*Rose*), *Zeměkoule* (*Globe*), *Štěstěna* (*Fortune*) atd. Ne všechna divadla fungovala až do občanské války, některá prožila jen krátkou dobu své slávy. Majitelé divadelních budov se snažili ke svému divadlu připoutat tu právě nejúspěšnější divadelní společnost, a tak bylo běžné, že se divadelní společnosti v jednotlivých divadlech různě během let střídaly.³³ Kromě veřejných divadel se v Londýně nacházela ještě významná divadla soukromá: *U černých bratří* (*Blackfriars*) a později vzniklé *U bílých bratří* (*Whitefriars*).³⁴

Stavebním materiálem divadelních budov bylo především dřevo, v ojedinělých případech a spíše později pak kámen. Stavby byly arénového typu, měly tvar kruhu nebo mnohoúhelníku, po obvodu byly zastřešené. Uprostřed byl otevřený dvůr. Do dvora bylo umístěno jeviště s vysokým přístřeškem a jakési zákulisí, a také zde před pódiem stávali diváci. Hlavní hlediště bylo pod střešou a obklopovalo dvůr třemi ochozy, kde mohli sedět diváci.³⁵

Na přelomu 15. a 16. století Londýn ovládly dvě hlavní divadelní společnosti s vedoucími podnikateli, se slavnými hereckými hvězdami a s dramatiky – byly jimi *společnost lorda admirála* pod vedením podnikatele Philipa Henslowa a *společnost lorda komořího* spojená s rodinou Burbageů, působil zde i nejslavnější alžbětinský dramatik William Shakespeare. Tyto dvě společnosti mezi sebou soupeřily, a tak „vytvořily velký alžbětinský repertoár“.³⁶

Předním typem alžbětinského divadla byla činohra se všemi jejími žánry. Komédie mírně převažovaly nad tragédiemi. Také se objevovaly dramaticky zpracované historie, především ve veřejné sféře, zatímco cynicky výsměšné satiry byly doménou soukromých

³¹ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 45 - 46.

³² Tamtéž, s. 47.

³³ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 26 – 27.

³⁴ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 51.

³⁵ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 37.

³⁶ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 52.

divadel. Hry byly často veršované.³⁷ Náměty autoři nacházeli v antické i národní historii, stejně jako ve vlastním životě a okolí, protože divadlo jim bylo „metaforou světa a lidské existence“.³⁸

Po smrti královny Alžběty nastoupili na trůn Stuartovci, kteří již nedokázali navázat na neobvyklý tudorovský absolutismus, a počínali si politicky neobratně. Také křehká třídní rovnováha se začala rozpadat.³⁹ Alžbětinská éra spěla ke svému konci a totéž čekalo alžbětinské divadlo. Pozvolný úpadek rázně přerušila roku 1642 občanská válka. Roku 1642 rozhodl parlament o zastavení divadelní činnosti a později byl vydán pokyn ke stržení divadelních budov.⁴⁰

³⁷ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 71

³⁸ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 56.

³⁹ POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958, s. 41.

⁴⁰ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 9.

2 KOMPARACE VZÁJEMNÝCH INSPIRAČNÍCH VAZEB: MICHEL DE MONTAIGNE A WILLIAM SHAKESPEARE

2.1 Michel de Montaigne a *Eseje*

Montaignovy *Eseje* jsou pozoruhodné zejména proto, že na svou dobu představují poměrně ojedinělou studii lidského chování. Lowenthal se domnívá, že nikdy jiný před Freudem nedokázal tak dobře chování člověka porozumět. Montaignova metoda spočívá především v tom, že v *Esejích* odhaluje mnoho o sobě, studuje sám sebe a tak dochází k poznání obecných zákonitostí, jimiž se lidský druh řídí.⁴¹

Michel de Montaigne se narodil v roce 1533 v Périgordu⁴², jeho otec byl gaskoňský šlechtic, který se na zpáteční cestě z Itálie, kde ho mimo jiné nadchl renesanční humanismus, oženil s dcerou portugalského obchodníka⁴³. Mladý Montaigne byl vystaven čerstvému renesančnímu ovzduší jak ve škole, tak v otcovském domě. Jeho otec se stýkal s mnoha učenici různorodých náboženských vyznání. Montaigne byl dán na studia práva a později se angažoval v politice. Po tom, co byl roku 1570 uvolněn ze svého úřadu, se mohl soustředit na psaní.⁴⁴ V následujících letech se Montaigne věnoval cestování po Francii, Švýcarsku, Německu a Itálii. Od jeho dvou vášní – psaní a cestování – jej však znovu odvedla povinnost, když byl roku 1580 za své nepřítomnosti zvolen bordeauxskými konšely starostou města. Montaigne funkci na nátlak přijal. V následujících letech mu tato činnost nepřinášela velkou radost, neboť ve Francii zuřila občanská válka a město bylo stíženo morem. V posledních letech života Montaigna sužovala bolestivá nevyлéčitelná nemoc – psaní mu poskytovalo útěchu a útek před vlastní nemocí i situací v politicky rozvrácené zemi. Autor zemřel roku 1592 na svém zámku u Bergeracu.⁴⁵

Montaignovy *Eseje* patří k význačným dílům světové literatury. Jejich autorem byl laický filozof, který se pokoušel sepsat text podobný deníku. Jeho hlavním úmyslem bylo

⁴¹ MONTAIGNE, Michel de a Marvin LOWENTHAL. *The autobiography of Michel de Montaigne: comprising the life of the wisest man of his times...* Boston: David R. Godine, Publisher, 1999, s. xiii.

⁴² SVITÁK, Ivan. *Montaigne*. Praha: Orbis, 1966, s. 25.

⁴³ Tamtéž, s. 26-27.

⁴⁴ MONTAIGNE, Michel de a Marvin LOWENTHAL. *The autobiography of Michel de Montaigne: comprising the life of the wisest man of his times...* Boston: David R. Godine, Publisher, 1999, s. xxi-xxxi.

⁴⁵ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 380.

sebevyjádření a spíše než s vydáním *Esejí* Montaigne počítal s tím, že poslouží jeho přátelům a rodině po jeho smrti. *Eseje* se skládají ze tří knih, které jsou dále rozděleny do sto sedmi kapitol, jejichž obsah je velmi různorodý – autor popisuje svůj život, svou oblíbenou literaturu, názory na výchovu, vztahy a přátelství, samotu či různé morální otázky.

„Montaigne ve své knize nehledá filosofii, ale moudrost a duševní klid. Usiluje o jediný cíl, nalézt sebe, protože pokud máme sebe, máme stále z čeho žít. Montaignovy *Eseje* jsou dokumentem vzestupu individuality, vývoje od středověké anonymity k vyjádření vlastní osobnosti.“⁴⁶

Právě to je jedním z důvodů, proč dané dílo představuje jedinečný pramen pro reflexi renesančního myšlení a filosofie. Poprvé byly *Eseje* vydány roku 1580 jako výsledek autorovy osmileté práce. Původně obsahovaly pouze dvě knihy – Montaigne připsal třetí a roku 1588 vydal redigované a rozšířené vydání.⁴⁷

Pro tuto práci jsou stěžejní části, kde je vyjádřen Montaignův stoicismus a skepticismus, tedy zejména kapitoly *Montaigne stoik* a *Montaigne skeptik*. Nicméně podstatná je také kapitola, v níž autor hovoří o zkušenosti se smrtí, zážitku vlastní smrti a umění žít - *Montaigne filozof zkušenosti*.

Autor pojednává o mnoha stoických tématech, často také cituje Senecu. Hattaway však zdůrazňuje, že Montaigne byl kritikem stoicismu – nesouhlasil například se stoickou rovnicí vášně a neřesti a apatický ideál považoval za nedosažitelný. Jeho kritika stoicismu však nebyla nikterak dogmatická ani kompletní. Montaigne se uchyluje například ke stoickému principu odvahy člověka, když čelí nepřízni osudu.⁴⁸ Oslavuje lidi, kteří navzdory této nepřízni žijí klidně dál:

„Příroda z nich den co den dobývá neskonale čistší a účinnější ukázky pevnosti a trpělivosti, než jsou ty, které tak lačně studujeme ve škole. Kolik jej já běžně znám lidí, kteří nedbají své chudoby? [...] Tamhle ten, který přerývá mou zahradu, dnes ráno pohřbil svého

⁴⁶ Tamtéž, s. 380.

⁴⁷ Tamtéž, s. 380.

⁴⁸ HATTAWAY, edited by Michael. 2002. *A companion to English Renaissance literature and culture*. Reprinted. Oxford: Blackwell, s. 55.

otce nebo syna. Dokonce i jména, kterými nemoci nazývají, zmírňují a změkčují jejich krutost: souchotiny jsou u nich kašel, úplavice je zkažený žaludek, zápal plic je nastuzení. A jak je nazývají mírně, tak trpělivě je snášeji [...] Nuže, jaký to příklad odhodlanosti nám tehdy onen prostý lid podal!“⁴⁹

V části *Montaigne stoický-O tom, že filosofovat znamená učit se umírat*, se nám autor snaží vysvětlit, že smrt není ničím, čeho bychom se měli bát, neměli bychom smrti opovrhovat, naopak měli bychom se naučit ji přijmout jako něco přirozeného, smrt by pro nás neměla být depresivním tématem, ale něčím, kam každý člověk ve svém životě směřuje. Smrt bychom měli považovat za náš životní cíl. Důležité je se na okamžik smrti připravovat neustále a předem. Nic by naši mysl nemělo okupovat častěji než pomyslení na smrt. Každým okamžikem může přijít, nikdy nemůžeme čekat, kdy osud zavelí a udeří. Pokud o smrti dokážeme uvažovat přirozeně, znamená to zbavit se veškerého depresivního nátlaku, kterým nám smrt vyhrožuje.

„Jedním z hlavních dobrodiní ctnosti je, že opovrhujeme smrtí. Je to prostředek. Jenž do našeho života přináší měkký klid a dovoluje nám se ze života opravdově a vlídně těšit, jinak přece všechny ostatní rozkoše hasnou. To je pravá příčina, proč se všechny filosofické řehole v tomto pravidle setkávají a shodují. [...] Cílem našeho životního běhu je smrt, smrt je nevyhnutelnou metou, ke které míříme: plní-li nás strachem, jak je možné pokročit byt' i jen o jediný krok a nemít horečku?“⁵⁰

Montaigne sám říká, že myšlenky na smrt jsou jeho denním chlebem, ničím se ve svém životě nezaobíral tolik jako myšlenkami, kdy přijde jeho konec.⁵¹ Další důležitou věcí je příliš neplánovat věci dopředu a spíše se zaměřit na sny, které můžeme uskutečnit teď a tady, protože jak jsme již zmiňovali výše, nikdy nevíme, kdy si pro nás smrt přijde, proto by bylo pošetilé a nesmyslné, myslet hodně do budoucnosti, když konat můžeme hned. Montaigne zde zmiňuje, že by velice rád sepsal seznam různých smrtí, neb říká, že kdo by naučil lidi umírat, naučil by je žít. Naši duši je nutné neustále připravovat na okamžik smrti, neboť smrt nám zajišťuje jakýsi nový začátek. „Je rozumné bát se tak dlouho věci, která trvá tak krátce?“ , na tuto otázku podává Montaigne celkem jednoznačnou odpověď - smrt je pro nás vysvobozením, proto není nutné se jí trápit celý život, ale je lepší si život užívat do posledního okamžiku, smrt provází celý náš

⁴⁹ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 198.

⁵⁰ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 115-116.

⁵¹ Tamtéž, s. 115-120.

život a pokud bude naše setrvání na tomto světě stát za to, můžeme v klidu a pokojně odejít.⁵² A pokud by existoval člověk, který si život řádně neužil, k čemu je vlastně ještě jeho existence na tomto světě, proč by ho mělo mrzet, že umírá? V životě totiž nezáleží na tom, jak dlouho trval, ale jakým způsobem trval.⁵³

Dále je zde kapitola *O sebevraždě*. Montaigne zde píše, že největší dar, který nám příroda mohla dát, je klíč ke smrti, neboť náš počátek je vždy stejný, ale konec si každý můžeme zvolit sám. Dobrovolná smrt je podle něj to nejlepší, co může být. V životě se musíme potýkat s mnoha věcmi, ale jak Montaigne říká: „Smrt nejdobrovolnější je nejkrásnější. Život závisí na cizí vůli; smrt na naší vlastní...“⁵⁴. Jedině člověk dokáže sám sebe odsoudit, žádný jiný živý organismus tuhle prazvláštní „nemoc“ nepraktikuje.

Pokud člověk chce spáchat sebevraždu, měl by k tomu mít nějaký závažný důvod. Montaigne jako dva nejomluvitelnější uvádí „nesnesitelnou bolest a jistotu nějaké ještě horší smrti“.⁵⁵ Přesto je však ohledně oprávněnosti sebevraždy na pochybách – uvažuje o tom, zda, je-li smrt dobré očekávat, je jí také dobré jít vstříc a pokud ne, měla-li být sebevražda akceptovatelná pouze tehdy, kdy všechny naděje člověka jsou vyčerpány. Ale ani to není snadné určit:

„Mezi obhájci sebevraždy panuje veliká pochybnost stran důvodů. Které opravňují člověka, aby volil cestu sebevraždy. Neboť třebaže prohlašují, že se často sluší umírat i z příčin povrchních, protože ani příčiny, které nás poutají k životu, nejsou nijak hluboké, přece jen je třeba nějaké míry... A mimo to se v lidských věcech vyskytuje tolik náhlých obrátů, že je nesnadné posoudit, v kterém okamžiku jsme se právě octli na dně svých nadějí...“⁵⁶

Skepticismus je v *Esejích* více než patrný, čemuž nasvědčuje také kapitola s názvem *Montaigne skeptik*. Vázquez uvádí, že Montaignův skepticismus byl, stejně jako u Sokrata a Cicera, spíše způsobem hledání poznání než popírání nemožnosti jeho nalezení. Souvisí také s křesťanským pojetím, že víra rozum nakonec překonává.⁵⁷

V části Apologie Raimunda ze Sabundy se autor vyjadřuje skepticky zejména k možnosti dosažení poznání pouhým rozumem.

⁵² Tamtéž, s. 121-126.

⁵³ Tamtéž, s. 126-128.

⁵⁴ Tamtéž, s. 130.

⁵⁵ Tamtéž, s. 130-133.

⁵⁶ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 132.

⁵⁷ VÁSQUEZ, Manuel Bermundez. *The Skepticism of Michel de Montaigne*. Springer, 2014, s. 61.

„Podle mne v záležitosti tak božské, tak výsostné a tak daleko přesahující lidskou schopnost chápání, jak je tomu s pravdou, jíž se boží dobrotě zalíbilo nás osvítit, je opravdu třeba, by nám svou pomoc propůjčil i Bůh a přikázal nám milost mimořádnou a výsadní, máme-li ji pojmout a v sobě vkořenit: nedomnívám se, že by na to jakkoliv stačily prostředky pouze lidské...“⁵⁸

Montaigne jako by hledal jakýsi střed mezi vírou a rozumem, neboť ani ten neztrácuje. Tuto část napsal jako reakci na různorodé názory, které v něm vzbudila kniha Petra Bunela, kterou mu jeho otec uložil přeložit do francouzštiny. Zdá se, že toto silně náboženské dílo poskytlo Montaignovi prostor, aby přezkoumával svoji víru a křesťanské smýšlení. Tento rys je pro renesanční smýšlení charakteristický, neboť učenci a filozofové (ale nejen ti) hledali způsob, jak se vyrovnat s dědictvím středověku, reformací a humanismem.

Autorův skepticismus však nezahrnuje pouze otázku rozumového poznání, nýbrž skeptický je jeho pohled i na samotnou povahu lidskou.

„Domýšlivost je naší vrozenou a prapůvodní nemocí. Nejbědnější a nejkřehčí ze všech tvorů je člověk, i když je zároveň tvorem nejnadutějším. Tento tvor se cítí a vidí ubytován zde, v bahně a výkalech tohoto světa, připoután a přibit k nejhorší, nejmrtvější, nejnižší části vesmíru, v posledním poschodí příbytku, a také nejvzdálenějším nebeské klenby, spolu se zvířaty nejhoršího druhu ze všech tří...“⁵⁹

Zvířata se mezi sebou dokážou dorozumívat jak v rámci svého druhu, tak v rámci druhů ostatních. Ale zvířata nás převyšují i v mnoha dalších věcech, všechny naše schopnosti můžeme promítnout i do schopností zvířecích. Jedinou naší výhodou je, že si zvířata můžeme podmanit a zotročit. Zde Montaigne naráží i na otroctví v rámci lidu. Píše, že otroci lidští jsou na tom ještě mnohem hůře, než otroci ze zvířecí říše. V tom se my lidé od zvířat lišíme, protože žádné zvíře neupadne v otroctví zvířeti jinému.⁶⁰ Lidé též mají ve zvyku připisovat si přednosti, které nevlastní. Vždyť i ten nejobyčejnější sedlák může být leckdy chytřejší než kdejaký učenec. Jak Montaigne píše: „větší počet znamenitých lidí nalezneme mezi nevědomci, než mezi učenici“.⁶¹

⁵⁸ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 136.

⁵⁹ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 142.

⁶⁰ Tamtéž, s. 142-148.

⁶¹ Tamtéž, s. 151-153.

Člověk je velice zvláštní tvor, už jen fakt, že si sám vymýšlí bohy, je poněkud zajímavý. Můžeme si bohy vytvořit a poté je zase zrušit, kdy se nám zlíbí.⁶²

Dalším bodem této kapitoly je lidská soudnost - člověk je znám jako tvor nesoudný a to i v těch nejmenších maličkostech. I Montaigne sám přiznává, že ho jeho soudnost někdy opustí. Dokonce přiznává, že jeho vlastní myšlenky se mění velice často a že mnohdy postrádají smysl. Občas mu unikne i samotný smysl jeho myšlenky.⁶³

Poté je tu ovlivňování lidských nálad, což je pro člověka také velice typická záležitost. Jinak řečeno náš duševní stav ovlivňuje celé naše myšlení a pohled na okolní svět.⁶⁴

„Smysly naši soudnost šálí, ale jsou i samy obětí té šalby. Naše duše si na jejich útraty někdy hledá náhradu: lžou si a klamou se navzájem o závod.“⁶⁵

Na konci této kapitoly se autor zmiňuje o Bohu, který je podle něj jediný a neměnný, nic neexistovalo před ním, nic nebude ani po něm. Je nemožné pojmout něčeho více, než je nám souzeno a rovněž člověk nemůže přesáhnout sám sebe.⁶⁶

Vásquez uvádí, že skepticismus představuje základní světonázor Esejí. Nicméně není možné jej redukovat na inspirovaný a přejatý z antického filosofie. Ačkoliv autor s ní byl obeznámen, svůj skepticismus přizpůsobuje jednotlivým otázkám, stejně jako svým zkušenostem, je u něj tudíž jaksí ryze zvnitřnělý.⁶⁷

2.2 William Shakespeare a *Hamlet*

William Shakespeare se narodil roku 1564 ve Stratfordu a v osmnácti letech se oženil s Ann Hathawayovou. Období od roku 1585 do okamžiku, kdy se Shakespeare objevil v Londýně jako divadelník, bývá nazýváno jako „ztracená léta“, neboť neexistuje průkazná evidence o životě tohoto slavného alžbětinského dramatika v daném údobí.⁶⁸

Kromě tvorby divadelních her se Shakespeare věnoval také psaní poezie, tiskem vyšly rozsáhlé básně jako např. Venuše a Adonis či Znásilnění Lukrécie. Od roku 1594 byl součástí společnosti Služebníci lorda komořího. Tato společnost vystupovala mnohokrát u Alžbětina

⁶² Tamtéž, s. 170-171.

⁶³ Tamtéž, s. 179-180.

⁶⁴ Tamtéž, s. 182.

⁶⁵ Tamtéž, s. 182.

⁶⁶ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 190.

⁶⁷ VÁSQUEZ, Manuel Bermundez. *The Skepticism of Michel de Montaigne*. Springer, 2014, s. 55.

⁶⁸ William Shakespeare - životopis. *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2113-shakespeare-william.html>

dvora, stejně jako následně hrála pro Jakuba I. Shakespeare se stal podílníkem divadla Svět (Globe) a koupil si velký dům ve Stratfordu. Po požáru divadla Svět roku 1613 odjel do Stratfordu a v psaní již nepokračoval. Teprve po jeho smrti vyšlo tiskem jeho šestatřicet komedií, tragédií a historických her.⁶⁹

Drama Hamlet vypráví příběh dánského korunního prince Hamleta. Po smrti jeho otce, dánského krále, nastupuje na trůn Hamletův strýc Claudius, který si bere za manželku Gertrudu, matku Hamleta. Brzy na to se však mladému Hamletovi zjevuje duch jeho zemřelého otce, který mu poví, že král byl zavražděn Claudiem a Hamlet by jej měl pomstít. Myšlenka na pomstu Hamleta stravuje a rozhodne se předstírat šílenství. Stále si není jist tím, že Claudius je vrahem jeho otce, a tak když na hrad přijedou potulní herci, Hamlet je přiměje, aby předvedli hru Vražda krále Gonzaga, neboť doufá, že se Claudius nějak prozradí.

Hamlet nechtěně zabije Polonia, otce jeho milované Ofélie. Claudius jej začne považovat za nebezpečného a v touze zbavit se Hamleta jej pošle i s jeho bývalými spolužáky do Anglie, kde má být Hamlet popraven. Ten však léce unikne a vrací se do Dánska, kde se stává svědkem Oféliina pohřbu. Po smrti svého otce zešílela a poté utonula. Claudius a Laertes zosnují plán na zbavení se Hamleta – má se zúčastnit nerovného souboje s Laertem. K souboji dojde – umírá při něm Gertruda, která vypila otrávenou číši nastraženou na jejího syna, stejně jako Laertes a Claudius, kteří jsou zavražděni Hamletem. Následně však umírá i samotný Hamlet.

Hamlet je nepochybně dílem přesahujícím jednovrstevnou formu komunikace autora se čtenářem jeho díla, což ovšem vlastně platí o všech Shakespearových dramatech. Sdělení autora se zde velmi často odkrývají v náznacích, které nemají ani tak za cíl něco skrývat či zatajovat, ale naopak spíše nějakou věc či myšlenku ještě více zviditelnit, zdůraznit a poukázat na její závažnost. Současně však zde platí také to, že autor očekává čtenáře nebo diváka natolik vzdělaného, aby dokázal rozumět základním hodnotám své doby, kterou označujeme jako renesanci a pro niž je příznačný obrat k antice a jejím vzorům. Něco takového vyžaduje znalost antické tradice, především její vzdělanosti a filozofie.⁷⁰

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ O velké šíři Shakespearova vyjadřování a o tom, že běžně využíval různé narážky, odkazy, aluze atd., které nemusely mít jen vznešený účel, ale mohly být také snahou o divadelní vtíp, svědčí například Shakespearovo odkazování na sebe sama, na svoje předchozí díla (viz Poloniova narážka na hru Julius Caesar). O tom píše například ve svém úvodu k překladu Hamleta M. Hilský (HILSKÝ, M. Shakespearův Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet, dánský princ*. Atlantis, Brno, 2011. s. 13)

Shakespeare takto vzdělaný nepochybně byl, což dokazují mnohé zjevné inspirace jeho děl v antických námětech. Protože Shakespearova dramata nejsou primárně filozofická, nelze předpokládat, že se jejich autor otevřeně nebo jinak nápadně přihlásil k určitým názorům.

První dochovaný záznam o hře pochází z roku 1602. Příběh je inspirován záznamem z dánské kroniky Saxa Grammatika (1150-1220) o tamějším králi Rorikovi – ten byl se svými motivy královraždy, bratrovraždy, incestu a pomsty zpracován Francoisem de Beleforestem v knize *Tragické příběhy* (1570) a přeložen do angličtiny na počátku 17. století. Tak se s ním patrně setkal Shakespeare. Co se týče dramatikovy inspirace, je často uváděna divadelní hra *Ur-Hamlet*, která existovala v Anglii nejméně jedenáct let před Shakespearovým *Hamletem*. Toto drama bývá také spojováno se dvěma renesančními díly – Montaignovými *Esejemi* a *Chválou bláznovství* Erasma Rotterdamského.⁷¹

2.3 Komparace *Esejí* a *Hamleta*

Jak již bylo zmíněno, Montaignovy *Eseje* bývají považovány za jeden z pravděpodobných inspiračních zdrojů Shakespeara. Nejsou zde vazby pouze tematické, ale také některé formulace Hamletových monologů, které *Eseje* připomínají.⁷²

Ačkoliv Hamlet reflektuje řadu témat, už jeho nejznámější slova *být či nebýt* napovídají, že otázka člověka, jeho bytí a nebytí, případně jeho smyslu, představuje ústřední motiv tohoto dramatu. Právě proto filosofie člověka je zde pro Hamleta stejně aktuální jako pro Montaigna. A tak není překvapivé, že se dramatik ústy Hamleta promlouvajícího k Ofélii vyslovuje k podstatě lidství:

„Já sám jsem poměrně počestný, ale můžu se obvinít z takových věcí, že by bývalo lepší, aby mě matka neporodila. Jsem velmi pyšný, pomstychtivý, ctižádnostivý a stačí jen písknout, a hned se ve mně hlásí hříchů víc, než si umím představit, pomyslet či stihnu uskutečnit. Proč tvorové jako já se mají plazit mezi nebem a zemí? Jsme všichni padouši až do morku kostí. Nikomu z nás nevěř.“⁷³

⁷¹ HILSKÝ, M. Shakespearův Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet, dánský princ*. Atlantis, Brno, 2011, s. 17-20.

⁷² HILSKÝ, M. Shakespearův Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet, dánský princ*. Atlantis, Brno, 2011, s. 20.

⁷³ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ*. Brno: Atlantis, 2011, III.1. 121-129.

Na tomto místě se přímo nabízí komparace s Esejemi, v nichž nacházíme tuto pasáž:

„Domýšlivost je naší vrozenou a prapůvodní nemocí. Nejbědnější a nejkřehčí ze všech tvorů je člověk, i když je zároveň tvorem nejnadutějším. Tento tvor se cítí a vidí ubytován zde, v bahně a výkalech tohoto světa, připoután a přibit k nejhorší, nejmrtvější, nejnižší části vesmíru, v posledním poschodí příbytku, a také nejvzdálenějším nebeské klenby, spolu se zvířaty nejhoršího druhu ze všech tří...“⁷⁴

Tento skeptický pohled na samou podstatu člověku nacházíme jak v *Esejích*, tak v *Hamletovi*. Zajímavé je zde přihlídnout také k daným formulacím – oba autoři hovoří o člověku jako o nízkém tvorovi, který se plazí společně se zvířaty v nějaké nejnižší sféře existence.

V obou dílech je zdůrazňována otázka svědomí. Jak výstižně poznamenává Hliský,

„Za renesance nebylo možné, aby zdrojem či základem svědomí bylo pouze individuální vědomí dobra a zla. Renesanční svědomí se vždy vztahovalo k nějaké vyšší a nadindividuální autoritě a nespolehalo se na vnitřní hlas, který by automaticky řídil lidské chování a zajišťoval jeho mravnost.“⁷⁵

Montaigne věnoval v *Esejích* svědomí jednu krátkou kapitolu se stejnojmenným názvem. Svědomí považuje za zázračný prostředek, který nakonec znemožní jakoukoliv lidskou hru a přetvářku, naruší i tu nejjistější masku člověku. Je to podle něj právě svědomí, které způsobuje, že pravda vždy vyjde najevo, neboť ten, kdo něco předstírá a hlasu svědomí nedbá, je zrazen právě svým svědomím.

„Působí, že se sami zrazujeme, sami obžalováváme a sami sebe potíráme, a usvědčuje nás proti naší vůli. I když to není cizího svědka...“⁷⁶

⁷⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 142.

⁷⁵ HILSKÝ, M. Shakespearův Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet, dánský princ*. Atlantis, Brno, 2011, s. 28-29.

⁷⁶ MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995, s. 258.

Ačkoliv Montaigne často vztahuje své smýšlení a názory k Bohu, neztotožňuje se častým křesťanským pojetím Boha jako soudce. Vnější faktorem pro sebereflexi je u něj řád přírody, řád fungování věcí, který kriticky prozkoumává a podle něj se rozhoduje, co je správné.

Podobně je tomu u Hamleta. Ten je sice zaměstnáván myšlenku na pomstu, přesto však neustále přezkoumává své myšlenky a motivy, stejně jako motivy druhých (např. jeho nutnost přesvědčit se, zda je Claudius skutečně vinen). Odsuzuje a obviňuje sám sebe a v souvislosti s tím zažívá pocity strachu, smutku a melancholie.

„Nejpodstatnější však je, že Hamletovo sebezpytování není slabostí mravnosti a ducha, tím méně zbabělostí. Hamlet po vzoru nejlepších vzdělavců své doby zkoumá své svědomí, neustále se ptá a pochybuje o sobě samém, aby si pro sebe definoval cestu správného konání a vyhnul se špatnosti.“⁷⁷

Nutno poznamenat, že tento rys je charakteristický pro renesanční smýšlení, v němž ustoupila dogmatická autorita Boha, která byla vlastní středověku a vyvstala nová potřeba určit prostředek, který bude nadále vnějším faktorem, podle něž se má řídit svědomí člověka.

V obou dílech také výrazně figuruje téma smrti. V předchozí části jsme již přiblížili, jak na smrt nazírá Montaigne. Nyní přistoupíme k pojetí smrti v Hamletovi. Zde je smrt „všudypřítomná“. Setkáváme se s ní od samého počátku, kdy je v zemi nastolen nový řád po smrti krále. Záhadné okolnosti jeho skonu přinášejí nutnost pomsty a ta znovu aktualizuje otázku smrti a vraždy. V průběhu děje umírají všechny hlavní postavy včetně Hamleta.

V dramatu nacházíme množství paralel s pojetím smrti v *Esejích*. Například v úvodu hry, kdy Gertruda kárá Hamleta za jeho nadměrné truchlení po otci:

„Černý plášť smutku odhod', Hamlete, a na krále hled' přívětivým okem. Nemůžeš přece věčně klopit zrak a pátrat v prachu po vznešeném otci. Tak už to chodí – každý jsme tu host, náš zdejší svět je cesta na věčnost.“⁷⁸

V podobném duchu promlouvá Claudius:

⁷⁷ HILSKÝ, M. Shakespearův Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet, dánský princ*. Atlantis, Brno, 2011, s. 30.

⁷⁸ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ*. Brno: Atlantis, 2011, I. 2 68-72.

„... povinnost nám velí držet smutek – ale jen načas. Zatvrdit se v něm je bezbožné a paličaté...“⁷⁹

Stejně tak Montaigne považuje smrt za přirozenou součást života a kritizuje depresivní přístup ke smrti a všem negativním pocitům, které v člověku smrt vyvolává. V *Esejích*, tak jako v *Hamletovi*, je smrt chápána jako stěžejní součást filosofie člověka, neboť od jeho pojetí smrti se odvíjí jeho pojetí života a schopnost naplno žít.

Uvedeme zde ještě jednu paralelu, která je pro komparovaná díla stěžejní. V kapitole o *Esejích* bylo prozkoumáno Montaignovo stoické smýšlení ohledně snášení příkoří, které život přináší. Montaigne považuje odvahu člověka čelícího neštěstí za velkou ctnost. Stejně tak v *Hamletovi* se setkáváme s myšlenkou správného přístupu k nepříjemnému osudu – dá se říci, že je ústřední filosofickou myšlenkou tohoto dramatu. Avšak na rozdíl od *Esejí*, objevuje se zde jako základní dilema, zda se přiklonit ke stoickému snášení nepřízně života či rezignovat a dobrovolně přijmout smrt. Nejlépe tuto tendenci ilustruje následující slavná pasáž:

„Být nebo nebýt – to je otázka: je důstojnější zapřít se a snášet surovost osudu a jeho rány, nebo se vzepřít moři trápení a skoncovat to navždy? Zemřít, spát – a je to, spát – a navždy ukončit úzkost a věčné útrapy...“⁸⁰

V *Hamletovi* a *Esejích* je tedy možné vysledovat množství paralel. Price a další literární kritici se domnívají, že Shakespeare jistě musel číst *Eseje* před napsáním *Hamleta*, neboť se přímo vztahuje k Montaignovu skepticismu.⁸¹ Naše komparace dospívá ke stejnému závěru.

⁷⁹ Tamtéž, 2011, I. 2 91-93.

⁸⁰ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ*. Brno: Atlantis, 2011, III.1 56-62.

⁸¹ PRICE, Joseph G. *Hamlet: critical essays*. New York: Garland Pub, 1986. s. 94.

3 KOMPARACE VZÁJEMNÝCH INSPIRAČNÍCH VAZEB: NICCOLÓ MACHIAVELLI A CHRISTOPHER MARLOWE

3.1 Niccoló Machiavelli a *Vladař*

Niccoló Machiavelli se narodil roku 1469 do rodiny florentinského právníka. Právnická praxe jeho otce Bernarda nebyla příliš výnosná, přivydělával si tedy jako vydavatel v jedné florentské tiskařské společnosti. Machiavelli tak strávil své dětství obklopen knihami různých myslitelů, mezi nimiž byli i mnozí antičtí básníci a filosofové. Mnoho otcových knih bylo v řečtině a latině. Později se zapojil do politiky – jeho státoprávní filosofické myšlení je tak mnohdy mylně vykládáno jako chladnokrevný návod na získání co největší politické moci.⁸² Jeho nejdůležitější dílo je *Vladař*. Je to jakási praktická politická příručka, pro toho, kdo chce vládnout. Machiavelli zde uděluje rady, jak toho nejlépe dosáhnout a jak si vládu nejlépe udržet.

Vladař je rozdělen do šestadvaceti kapitol, ve kterých se autor snaží čtenáři doporučit, čeho se například vyvarovat a co naopak dodržovat. Machiavelli se zde zabývá mnoha politickými tématy – popisuje různé formy vlády, typy knížectví a návody, jak jim vládnout podle způsobů, jimiž byla získána, užití násilí apod. Vyslovuje se také k otázce vzájemných vztahů církve a státu, k vojenským úkolům panovníka a uvádí četné příklady z historie, na nichž svá doporučení a myšlenky ilustruje.

Pro účely této práce jsou však stěžejní kapitoly, v nichž autor rozebírá samotnou povahu panovníka – jeho charakterové rysy, přednosti a také nedostatky, které mohou vládu vysoce ohrozit. K těmto otázkám se Machiavelli vyslovuje zejména v kapitolách *O štědrosti a skouposti*, *O tvrdosti a shovívavosti*, *a zda je lepší být oblíbený či obávaný* nebo *Jak se chránit před nenávisť a opovržením*.

Přes politické zaměření díla by však bylo chybou se domnívat, že *Vladař* nemá co říci k renesanční filosofii člověka. Ba naopak – Machiavelli popisuje povahu ideálního panovníka, jinými slovy ideálního člověka. Přistoupíme-li k myšlence, že panovník by měl být nejlepším či nejsilnějším článkem dané společnosti, je nám zřejmé, že Machiavelliho dílo je důležitým pramenem pro renesanční filosofii člověka.

⁸² FORD, Nick. *Niccolò Machiavelli: Florentine statesman, playwright, and poet*. 1st ed. New York: Rosen Pub. Group, 2005, s. 7-13.

Vladař dodnes představuje dílo vzbuzující kontroverzi. Je tomu tak mimo jiné proto, že Machiavelli jako by v celém díle hledal jakýsi střed mezi dvěma extrémy – lidskostí a nelidskostí. Ilustruje to následující pasáž:

„Ideálem panovníka by vždycky měla být shovívavost a lidskost. Jenomže ne vždy je to možné a prospěšné. [...] Je-li cílem tvrdosti pořádek, svornost a blahobyt, pak proti ní nelze vůbec nic namítat. Občasné, byť i přísné tresty jsou pro občany daleko milosrdnější než shovívavost vůči nepořádkům a rozbrojům, které nutně musí skončit zle pro všechny – vražděním a loupením. Trest postihuje jen jednotlivce.“⁸³

U Machiavelliho se setkáváme s odlišným pohledem na člověka než je tomu u Montaigna a Shakespeara. Nicméně nejdříve je nutné uvést, co má se zmíněnými autory společné: je to zejména nazírání na člověka, které je zbaveno iluzí a považuje lidskou povahu za zkaženou a amorální:

„Lidé klidně ublíží tomu, koho milují, protože láska je morální závazek a ten pro svůj prospěch poruší. Právě proto, že jsou špatní a slabí. Ale strach z trestu je přece jen drží na uzdě.“⁸⁴

Jestli něco Machiavellimu není vlastní, pak skeptický pohled na člověka. Konstatuje sice, že povaha lidská je v jádru špatná, ale nijak zvlášť jej to neznepokojuje – zabývá se totiž tím, jak ji může překonat. V případě panovníka (ale lze si to představit i u člověka jako takového) je řešením oddanost nadosobním cílům, tedy vládě. Tuto nutnost povznést se nad vlastní slabiny a zlou přirozenost nacházíme například na místě, kde autor radí, jak si má panovník poradit se štědrostí a skoupostí. Uvádí, že vládce nesmí dát na to, jaké o něm lidé mají mínění, jinými slovy musí upozadit své přání být oblíbený a lidem milovaný. Mnoho vládců takto propadlo bezuzdné štědrosti, která je přivedla do velkých potíží.

⁸³ MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. 2. vyd. v tomto překl. Praha: 1995, s. 76.

⁸⁴ MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. 2. vyd. v tomto překl. Praha: 1995, s. 77.

„Zchudlý panovník je všem pro smích, nikdo si ho neváží, a když se snaží z nouze vybřednout, vyslouží si pověst vydřiducha a nenávist. Přídomek skrbílik není jistě nic lichotivého a příjemného, ale neplodí ani opovržení, ani nenávist.“⁸⁵

Je zajímavé, že právě na tomto místě se ukazuje, nakolik Machiavelli doporučuje nesobecký přístup a jednání – spokojenost lidu je důležitější než panovníkova potřeba lichotek. Přesto však machiavelismus byl a stále je mnohými považován za jakousi filozofii krutosti a bezpráví, cesty k moci, která je sebestředná a ospravedlňuje jakékoliv prostředky.

„U obyčejných lidí, ale zejména u panovníků vždycky rozhoduje výsledek jejich konání. Je-li úspěšný, i prostředky, jimiž úspěchu dosáhl, se lidem zdají zcela v pořádku.“⁸⁶

Podle Meineckeho ostrá kritika machiavelismu byl podmíněn tím, že Machiavelliho teorie uvedená v díle *Vladař* představovala příliš ostrý kontrast ke středověkému náboženskému smýšlení. To bylo obklopeno nařízeními a příkazy, které jasně vymezovaly dobro od zla. Machiavelliho dílo přináší obrovskou změnu – v širokém kontextu přehodnocuje dobro a zlo lidského jednání, nic nepovažuje za tabu (za určitých okolností). Tento zásah do středověkého pojetí morálního kodexu vžitého v předchozích generacích vzbudil velkou vlnu odporu.⁸⁷

Z jiného hlediska mohou být filosofická stanoviska předkládaná v tomto díle považována za jakousi snahu o rovnováhu mezi tvrdostí a shovívavostí, štědrostí a shovívavostí, a vůbec všemi takovými protiklady v člověku. Podle Machiavelliho jedinou možností, jak zvládnout nástrahy osudu a stát se úspěšným, je dosažení rovnováhy mezi *já* a *ty*.

3.2 Christopher Marlowe a *Maltský Žid*

Roku 1564 se v Canterbury narodil další alžbětinský dramatik Christopher Marlowe. Vystudoval univerzitu v Cambridge, kde získal bakalářské vzdělání, dodatečně poté i mistrovské. Z jeho úspěšných her můžeme jmenovat *Tamerlána Velikého*, *Masakr v Paříži*, *Edwarda II.*, *Tragickou historii o doktoru Faustovi* a *Maltského žida*, kterého jsme si vybrali pro komparaci s Machiavelliho *Vladařem*. Marlowovy hry se od samého počátku těšily velké oblibě. Na lidi Marlowe působil jako „čaroděj, machiavelista a bezbožník“, zvláště byl znám

⁸⁵ Tamtéž, s. 74-75.

⁸⁶ Tamtéž, s. 80.

⁸⁷ MEINECKE, Friedrich. *Machiavellism: the doctrine of raison d'État and its place in modern history*. New Brunswick, N. J.: Transaction Publishers, 1998, s. 49-50.

svou vášní pro ateismus. Někteří ho podezřívají i z vyvolávání duchů. Jeho jevištní postavy nejspíše souvisely i s osobností dramatika samotného, říkalo se o něm, že je „povyšený, má kruté srdce, pohrdá morálkou a náboženstvím“.⁸⁸ Autor, podobně jako Machiavelli „viděl v náboženství a církvi nástroj manipulace s lidským vědomím“. Marlowe byl zabit při rvačce, ve věku devětatváceti let, jeho vrah byl zproštěn viny z důvodu sebeobrany. Pravá příčina nikdy nebyla naprosto objasněna.⁸⁹

Hra *Maltský Žid* začíná rozhodnutím maltského guvernéra předvolat všechny místní Židy a přimět je odevzdat polovinu svého majetku, aby mohla být zaplácena daň tureckému sultánovi. Hlavní postava hry Žid Barabáš se dostaví spolu se svými druhy ke guvernérovi, na rozdíl od svých přátel však Barabáš odmítá zaplatit. Jelikož si trvá na svém, guvernér mu dává na výběr – buď se nechá pokřtít, nebo přijde o všechnen svůj majetek. Barabáš, který dosud nevěří, že by celá situace mohla být tak závažná, přichází o veškeré své bohatství a je na něm tak spáchána křivda, která předznamenává další vývoj děje. Z Barabášova domu, kde měl uschované své tajné poklady, se stává křesťanský klášter. Žid proto přiměje svoji dceru Abigail, aby naoko vstoupila do řádu a ukryté peníze z domu odnesla. To však Barabášovi nestačí – lstí nepřímo připraví guvernérova syna o život, stejně jako nápadníka své dcera Dona Matyáše. Za pomoci tureckého otroka Itamora Barabáš ve svých intrikách pokračuje – potom, co jeho dcera, tentokrát ovšem z vlastního rozhodnutí a poznamenána otcovou zradou při odstranění jejího milého, vstoupí do kláštera a stane se křesťanskou, Žid otráví všechny jeptišky i s Abigail. Ačkoliv Itamor následně prozradí jeho zločiny, hlavní hrdina stále uniká pomocí svých lstí a dopomáhá Turkům k získání Malty. Turky se pak pokusí podvést tím, že dopomůže křesťanům zpět k moci. Barabáš nakonec padne do vlastní pasti, která byla nastražena na tureckého prince. Umírá v hrnci s vroucí vodou a jeho posledními slovy jsou rasistické urážky a klení.⁹⁰

Otázka, zda Christopher Marlowe četl Machiavelliho díla, vedla již k mnohým diskuzím literárních kritiků. Ačkoliv machiavelismus v jeho tvorbě je patrný, což mimo jiné napovídá hned prolog ke hře *Maltský Žid*, odpověď je přesto nejednoznačná. V roce 1987 vyjádřil Edward Meyer myšlenku, že anglický anti-machiavelismus povstal z díla I. Gentilleta *Countre-Machiavel* vydaného roku 1576, jež se snažilo Machiavelliho zdiskreditovat. Podle této myšlenky mohl být Marlowovým inspiračním zdrojem Gentillet. Jiný názor však někteří kritici

⁸⁸ BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 247-252.

⁸⁹ Tamtéž, s. 247-252.

⁹⁰MARLOWE, Christopher. *Maltský žid*. In BEJBLÍK, Alois – HORNÁT, Jaroslav – LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 255-299.

vyjádřili poté, co Mario Praz a Felix Raab roku 1928 prokázali, že přístup k Machiavelliho dílům byl v dané době mnohem snazší, než se dříve předpokládalo. Je tedy možné, že Marlowe měl k dispozici díla jak Gentilletova, tak Machiavelliho.⁹¹

3.3 Komparace *Vladaře a Maltského Žida*

Přihlédneme-li konkrétně ke hře *Maltský žid*, je třeba nejdříve zmínit samotný prolog, který je personifikován v postavě Machiavela. Machiavel se představuje a žádá publikum o shovívavé přijetí hlavního hrdiny tragédie „tak, jak si zaslouží, ne proto hůř, že podobá se mně.“⁹² Tím již prolog přímo poukazuje na to, že postava Barabáše je podobná tomuto Machiavelovi, který se zde představuje. Prolog začíná těmito slovy:

„Je mrtev Machiavel, tak soudí svět.
Jeho duch přelétl však hřbety Alp,
A teď, když Guise je mrtev, z Francie
Přišel sem k vám, těšit se s přáteli.“⁹³

J. A. Roe se domnívá, že zmínka o vévodovi de Guise odpovídá dobovému chápání machiavelismu. Odkazuje k masakru Hugenetů ve Francii, což byl v dobovém chápání jeden z hlavních zločinů proti lidskosti 16. století, kdy došlo k rozsáhlému vraždění civilistů. Tato událost tak byla nazírána tehdejšími současníky jako jednoznačná známka machiavelismu.⁹⁴

Machiavel v prologu definuje sám sebe, což je tím podstatnější, že Barabáše označuje jako sobě podobného a jako toho, kdo nabyl svého jmění pomocí jeho rad.

„Vraždy prý nedají se utajit.
Taková hloupost! Hanba poslouchat.
Je zlovyk nárok na trůn přetřásat:
Měl Caesar právo stát se císařem?
Vladaře dělá moc, a zákony?

⁹¹ LOGAN, Robert A. *The Jew of Malta: a critical reader*. xxxiv, s. 8-9.

⁹²MARLOWE, Christopher. *Maltský žid*. In BEJBLÍK, Alois – HORNÁT, Jaroslav – LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978.

⁹³ Tamtéž, s. 255.

⁹⁴ ROE, John. *Shakespeare and Machiavelli*. Rochester, NY: Boydell, 2002, xiii, 218 p. *Studies in Renaissance literature* (Woodbridge, Suffolk, England), v. 9, s. 7.

Jsou nejjistější, když je psala krev.“⁹⁵

Někteří kritikové se domnívají, že tato Marlowova hra není pouhým odrazem Macchiavelliho myšlenek, ale autorovou kritickou odpovědí na machiavelismus. Catherine Minshullová uvádí, že Machiavel představuje Barabáše jako jednoho ze svých oblíbených žáků, Židovo chování však přímo vychází z popisu machiavelismu tak, jak je prezentován v prologu. Zde pozoruje jednu z Marlowových strukturálních ironií: autor pracuje s očekáváním publika jednak tím, že postavu Barabáše uvádí jako veskrze machiavelistickou (ačkoliv politické a vojenské teorie jsou jí lhostejné), jednak uvedením postavy guvernéra Ferneze, která by mohla být považována za skutečnou machiavelistickou postavu. Z tohoto hlediska pak Barabáš představuje spíše karikaturu machiavelismu.⁹⁶

Barabáš je obchodník prahnoucí po stále větší moci a bohatství, ve svých cílech jdoucí tzv. „přes mrtvolý“. Veškeré své aktivity soustředí na dosažení co největšího možného osobního prospěchu. Takto je jeho charakter představen hned v úvodu hry – když se za ním přicházejí další Židé poradit ohledně výnosu z odevzdání poloviny majetku, Barabáš reaguje těmito slovy:

„Hm, všichni maltští židé musí tam?
Zřejmě. V tom případě ať každý z vás
se opatří a slušně vybaví.
Přijdou-li naše věci na přetřes,
Já už se postarám – (stranou) sám o sebe.“⁹⁷

Tyto Barabášovy dovětky prolínající se celou hrou jsou známkou škodolibé radosti či zákeřného sobectví a přispívají k jisté karikaturní povaze postavy. Potom, co je Barabáš zbaven majetku, se jeho „zlá“ povaha odhaluje v celé šíři – zprvu si naříká, srovnáváje sám sebe s biblickým Jobem, který na tom podle něj byl ještě dobře. Lži, léčky a intriky mu nejsou cizí. Msta se stává jedním z jeho hlavních cílů a zahrnuje do ní posléze i svou dceru Abigail, kterou

⁹⁵ MARLOWE, Christopher. *Maltský žid*. In BEJBLÍK, Alois – HORNÁT, Jaroslav – LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 255.

⁹⁶ LOGAN, Robert A. *The Jew of Malta: a critical reader*. xxxiv, s. 10.

⁹⁷ MARLOWE, Christopher. *Maltský žid*. In BEJBLÍK, Alois – HORNÁT, Jaroslav – LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 258.

neváhá připravit o život. Ať už jsou v různých situacích Barabášovy plány jakékoliv, vždy postupuje v duchu kréda „úcel světí prostředky“ – jeho účely jsou však veskrze sobecké.⁹⁸

Ačkoliv politickým vládcem je ve hře Ferneze, Barabáš v jednom ze svých monologů vyjadřuje svůj názor na vladařství. Nijak jej nemrzí, že nemá politickou moc, neboť jeho moc spočívá v jeho bohatství.

„Že prý jsme rozptýlený národ.
Možná; majetku jsme však shrabali
Víc než ti okázale věřící [...]
a mnozí ve Francii – všichni jsme
bohatší než kdokoliv z křesťanů.
Z nás nejsou králové, to přiznávám.
Chyba však není v nás, jsme v menšině,
A koruna se buďto podědí,
Či urve; a to, co je násilné –
Odevšad slyším – není trvalé.
Chceme mít klid; ať křesťan kraluje,
Když tolik prahne stát se vladařem.“⁹⁹

To si však Barabáš myslí pouze do chvíle, než je zbaven svého majetku. V nově vzniklé situaci se ukazuje, že skutečným vládcem je Ferneze. Na guvernéra lze pohlížet také jako na machiavelistickou postavu, ovšem v poněkud jiném duchu než je tomu u Žida. Macchiavelliho myšlenkám také odpovídá Fernezova odpověď na Barabášovo obvinění, že se jej chystá okrást.

„Ne, žide. Zkracujem tě osobně,
Abychom zachránili většinu.
Líp škodit jednomu pro blaho všech
Než všechny pro jednoho zahubit.“¹⁰⁰

⁹⁸Tamtéž, s. 255-299.

⁹⁹Tamtéž, s. 257.

¹⁰⁰MARLOWE, Christopher. *Maltský žid*. In BEJBLÍK, Alois – HORNÁT, Jaroslav – LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978, s. 260-261.

Ke srovnání postav Barabáše a Fernezeho nutno poznamenat, že Ferneze, jelikož má politickou moc i ambice, může být hodnocen ve vztahu k machiavelismu jako vladař. Barabáš, jemuž je politika cizí, odkrývá svůj „machiavelismus“ v rámci svého lidského charakteru.

Při snaze analyzovat postavu Barabáše však nelze opomenout, že se jedná o reflexi machiavelismu u Žida, jemuž je přisuzována určitá stereotypní charakteristika, většinou špatná povaha, tradičně. Wells přirovnává Barabáše k postavě Shakespearova Shylocka, který stejně tak touží po krvi, nicméně jeho zlo nevystupuje v tak ostrých konturách. Shakespearovi křesťané jsou také popisováni mnohem více odlehčeným tónem, než je tomu u Marlowa.¹⁰¹

Honan uvádí, že postavou Barabáše Marlowe přispěl k londýnskému dobovému antisemitismu, jehož optikou Žid představoval cizince zodpovědného za ekonomické problémy a strojícího úklady proti křesťanům. Jiná důležitá funkce Barabáše spočívá v tom, že se ve hře stává mluvčím a jakýmsi nezávislým kritikem soudobé společnosti a jejích poměrů. Činí tak přitom z pozice společenského outsidera.¹⁰²

Hra *Maltský Žid* byla Macchiavellim jistě v mnoha ohledech inspirována. Bylo by však zavádějící považovat Barabáše za skutečného reprezentanta machiavelismu tak, jak je někdy mylně vykládán – jako ospravedlňující jakékoliv zlo pro upevnování moci.

¹⁰¹ WELLS, S. Shakespeare & Co. London: Penguin Books, 2006, s. 89.

¹⁰² HONAN, Park. Christopher Marlowe: poet & spy. Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 254-257.

Závěr

Tato práce se zaměřila na vzájemné inspirační vazby mezi vybranými díly renesančních myslitelů a alžbětinských dramatiků. První kapitola přiblížila fenomén renesance v jeho filosoficko-historickém kontextu. Následně bylo představeno alžbětinské divadlo a období, v němž se mu dostalo rozkvětu.

Komparační část byla rozdělena do dvou kapitol dle zvolených filosofických a dramatických děl. Jako první byly komparovány *Eseje* Michela de Montaigna a *Hamlet* Williama Shakespeara. Komparace těchto prací odhalila množství paralel: Jak *Hamlet*, tak *Eseje* se zabývají otázkou, zda má člověk čelit nepřízni osudu, nebo naopak přijmout smrt. Montaigne se přiklání ke stoicismu a oslavuje odvalu člověka postavit se neštěstí a problémům. Je fascinován prostými lidmi bez filosofického vzdělání, kteří se stoickým klidem snášejí příkoří, žijí navzdory všem obtížím, nemocím a katastrofám. S tím souvisí také Montaignovo pojetí smrti – život člověka je určován tím, jak smrt vnímá. Démonizace smrti vede k tomu, že člověk není schopen naplno žít – bojí-li se smrti, bojí se také nemoci a čehokoliv, co směřuje k jeho potenciální záhubě. Podle autora *Esejí* by se měl člověk smrti zabývat a aktivně se na ni připravovat. Ne proto, aby jí byl posedlý, ale právě naopak – aby ke smrti získal správný přístup zbavený strachu, a tak osvobodil sám sebe. V tomto kontextu také uvažuje o sebevraždě jako o možnosti pro toho, kdo nechce čelit nepřízni osudu. Dochází však k stanovisku, že sebevražda je přijatelná pouze v krajních případech. Závěr této úvahy nechává otevřený, protože podle něj nikdo není schopen dosti dobře posoudit, co takový krajní případ představuje.

Montaigne tedy prezentuje své jasné stanovisko – přijetí smrti znamená přijetí potíží, což je cestou ke šťastnému a ctnostnému životu. Tato tematika představuje ústřední dilema *Hamleta*, Shakespeare však nenabízí tak jasné stanovisko jako Montaigne – postava Hamleta je rozervaná mezi těmito dvěma možnostmi – stoickým snášením příkoří či příklonem k dobrovolné smrti jako řešení. Zajímavé je, že Hamlet neuvažuje jen nad tím, co je pohodlnější variantou pro člověka, ale zejména nad tím, co je důstojnější – a proto tento jeho vnitřní zápas získává filosofický rozměr.

Důstojnost a správnost – to jsou otázky svědomí. Obě komparovaná díla se svědomím zabývají. Je patrné, že způsob, jímž na svědomí nahlízejí, reflektuje nově vzniklou potřebu renesančního myšlení najít vnější faktor, jímž se bude svědomí řídit. Středověk měl tuto odpověď pevně definovanou – ačkoliv středověcí myslitelé přehodnocovali výklady Božích

přikázání tak dlouho, až došlo v Evropě k reformaci. I její odraz lze v dílech najít, nicméně určitý zmatek v otázce svědomí je v *Esejích* i *Hamletovi* patrný.

V další části práce byl komparován Machiavelliho *Vladař* a Marlowův *Maltský Žid*. I zde bylo nalezeno mnoho zajímavých paralel. Nejdříve byly objasněny různé způsoby výkladu machiavellismu – v období vzniku *Maltského Žida* převažoval pohled kritický, to však nutně neznamená, že jej měl i Marlowe. V jeho hře nacházíme mnoho přímých či méně přímých odkazů. Pokud bychom se domnívali, že Marlowe byl kritikem machiavellismu, bylo by logické přiklonit se k vysvětlení, že zhýralý Žid ve vybraném dramatu je představitelem machiavellismu. V opačném případě se však nabízí, že takovýmto reprezentantem je právě postava guvernéra. Ačkoliv tato teorie není zcela prokazatelná, práce se přiklání k interpretaci, že postava Žida je jakousi karikaturou machiavellismu. Tato komparační část tedy ani tak nerozebírá otázku, zda vzájemné inspirační vazby existují, ale jakým způsobem je můžeme chápat.

V obou případech komparovaných dvojic tedy bylo zjištěno, že zvolení alžbětinskí dramatici byli inspirováni nejen antickými autory, jejichž znalostí disponovali, ale také současným filosofickým myšlením, které mělo svou podobu v dílech renesančních myslitelů. Jejich myšlenky nepřebírali v nějaké konkrétní či ucelené podobě, spíše se jimi nechali ovlivnit, snad částečně formovat vlastní názory na člověka, které následně konfrontovali s vlastními zkušenostmi, aby jim posloužily jako inspirace pro vznik význačných uměleckých děl.

Použitá literatura

BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978.

CORETH, Emerich a SCHÖNDORF, Harald. *Filosofie 17. a 18. století*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-7182-119-5.

FORD, Nick. *Niccolò Machiavelli: Florentine statesman, playwright, and poet*. 1st ed. New York: Rosen Pub. Group, 2005, 112 p. ISBN 14-042-0316-8.

HANKINS, James. *Renesanční filosofie*. Praha: Oikoymenh, 2011. ISBN 978-80-7298-418-3.

HATTAWAY, edited by Michael. 2002. *A companion to English Renaissance literature and culture*. Reprinted. Oxford: Blackwell. ISBN 978-140-5106-269.

HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-802-0018-571.

HONAN, Park. *Christopher Marlowe: poet & spy*. Oxford: Oxford University Press, 2005. ISBN 978-0-19-923269-7.

JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. Praha: Rozmluvy, 2012. ISBN 978-807-3353-094.

JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. Praha: Barrister & Principal, 2004. ISBN 80-86598-68-3.

LOGAN, Robert A. *The Jew of Malta: a critical reader*. xxxiv, 254 pages. ISBN 14-411-1079-8.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. 2. vyd. v tomto překl. Praha: 1995, 117 s. Světová četba (Ivo Železný). ISBN 80-237-2139-9.

MARLOWE, Christopher. *Maltský žid*. In BEJBLÍK, Alois – HORNÁT, Jaroslav – LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978.

MEINECKE, Friedrich. *Machiavellism: the doctrine of raison d'État and its place in modern history*. New Brunswick, N. J.: Transaction Publishers, 1998. ISBN 15-600-0970-5.

MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995. ISBN 80-859-1312-7.

MONTAIGNE, Michel de a Marvin LOWENTHAL. *The autobiography of Michel de Montaigne: comprising the life of the wisest man of his times...* Boston: David R. Godine, Publisher, 1999, xliv, 328 p. ISBN 15-679-2098-5.

POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha: Orbis, 1958.

PRICE, Joseph G. 1986. *Hamlet: critical essays*. New York: Garland Pub., xviii, 516 p. ISBN 08-240-9241-4.

ROE, John. *Shakespeare and Machiavelli*. Rochester, NY: Boydell, 2002, xiii, 218 p. Studies in Renaissance literature (Woodbridge, Suffolk, England), v. 9. ISBN 08-599-1764-9.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ*. Brno: Atlantis, 2011. ISBN 978-807-1083-214.

SVITÁK, Ivan. *Montaigne*. Praha: Orbis, 1966.

ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filosofie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009. ISBN 978-80-7043-822-0.

VÁSQUEZ, Manuel Bermudez. *The Skepticism of Michel de Montaigne*. Springer, 2014. ISBN 978-3-319-10229-0

WELLS, Stanley. *Shakespeare and Co*. London: Penguin Books, 2006.

Resumé

The topic of this bachelor thesis is the Renaissance philosophy of man and Elizabethan Drama – the reflection of mutual inspirations. The main purpose of this thesis is to analyse philosophic works of Michel de Montaigne (*Essays*) and Niccolò Machiavelli (*The Prince*) and compare them to plays of Elizabethan time playwrights. In this work we will focus on *The Jew of Malta* by Christopher Marlowe and *Hamlet, Prince of Denmark*, by William Shakespeare.

Introduction of this work presents the overview of the Renaissance period, its philosophical background and a brief description of Elizabethan time and its drama. Two main chapters follow. One chapter compares mutual inspiration between the works of Michel de Montaigne and William Shakespeare. We will analyse *Essays* by Michel de Montaigne and *Hamlet* by William Shakespeare and compare both works. In the last chapter called *Comparison of Mutual Inspirations: Niccolò Machiavelli and Christopher Marlowe* we will analyse *The Prince*, *The Jew of Malta* and compare them.