

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Alžbětinská poetika v komplexu renesančního vědění: antické  
vzory v poetice Bena Jonsona**

**Bc. Jaroslav Honzák, DiS.**

Plzeň 2017

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**Alžbětinská poetika v komplexu renesančního vědění: antické**

**vzory v poetice Bena Jonsona**

**Bc. Jaroslav Honzák, DiS.**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2017* .....

*Poděkování:*

Velmi děkuji své vedoucí PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za její cenné rady, inspiraci, připomínky, metodické vedení nejen diplomové práce, ale i v rámci badatelské činnosti.

Bc. Jaroslav Honzák, DiS.

## Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>1 POETICKÉ KONCEPTY V ANTICE</b> .....	<b>3</b>
1.1 KONCEPT MIMESIS .....	4
1.2 TRAGIČNO A KOMIČNO JAKO ESTETICKÉ PROSTŘEDKY K MORÁLNÍMU PONAUČENÍ.....	9
1.3 ASPEKTY ANTICKÉHO BÁSNICTVÍ .....	14
<b>2 OBDOBÍ RENESANCE</b> .....	<b>21</b>
2.1 NÁVRAT K ANTICKÉ TRADICI A VZNIK RENESANČNÍHO HUMANISMU .....	21
2.2 LIBERALIZACE A NÁBOŽENSKÉ REFORMY V ALŽBĚTINSKÉ ANGLII .....	25
2.3 ROZVOJ BÁSNICTVÍ A DRAMATU .....	29
<b>3 BÁSNÍK A DRAMATIK BEN JONSON</b> .....	<b>31</b>
3.1 OBECNÉ A STŘEDNÍ ŠKOLSTVÍ V ALŽBĚTINSKÉ ANGLII JAKO PŘEDPOKLAD HUMANISTICKÉ VZDĚLANOSTI .....	31
3.2 POČÁTEK KARIÉRY A TVORBA ZA VLÁDY ALŽBĚTY I. ....	33
3.3 JAKOBÍNSKÉ A KAROLÍNSKÉ OBDOBÍ .....	37
3.4 JONSONOVA TEORIE BÁSNICTVÍ .....	43
3.5 POETICKÉ ASPEKTY KOMEDIE .....	50
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>61</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ</b> .....	<b>65</b>
<b>RESUMÉ</b> .....	<b>73</b>

# Úvod

V období renesance nastaly určité změny v pohledu člověka na svět a jeho postavení v něm v porovnání s vnímáním této pozice ve středověku. Lidský život se stává důležitý se svými slastmi a strastmi, tělesnost, která byla v době patristiky a scholastiky vědomě potlačována jako hříšná, získává opět své nezbytné místo. Dualita duchovna a tělesna se sjednocuje, neboť Bůh stvořil svět k dokonalosti a lidskou bytost ke svému obrazu. Neznamená to ovšem odvrácení se od křesťanství, pouze odklon od mnišského asketismu či přílišného morálně náboženského dogmatismu, od popírání světských radostí a od výkladu antické filosofie jako pouhé apologie k potvrzení Písma. Tyto aspekty se následně promítají také do kulturní činnosti člověka, přičemž je kladen důraz na odkaz antického vědění.

V této souvislosti je nutné neopomenout, že jeden z nejdůležitějších řeckých filosofů, Platón, povyšoval rozumové rozvažování a duchovní část člověka nad smyslové vnímání a nad hmotné tělo. Jednoduše řečeno rozum upřednostňoval před vášní. Přesto renesanční obrat k člověku spočívá právě v návratu k antickému období, kdy se pěstovala tělesná i duševní zdatnost, které jedna s druhou v symbióze dotvářely člověka jako vyváženou komplexní bytost. Renesanční myslitelé se vrací k odkazu řecké a římské kultury, antické období považují za zlatý věk dějin lidské civilizace, nezdíka s radikálním tvrzením, že ho nedokáže nic překonat, ale pouze věrně napodobit jako ideál. Na druhou stranu zde vznikají také tendence tyto antické tradice překonat a upozornit na chyby v antickém učení, např. u Aristotelovy kosmologie apod.

Alžbětinský básník a dramatik Ben Jonson, jako renesanční umělec, je rovněž ovlivněn dědictvím antického vědění a obdobně jako mnoho dalších renesančních intelektuálů čerpá z této tradice. Z těchto důvodů se budu v diplomové práci podrobně věnovat zmapování a analýze antických poetických forem, především umění nápodoby, tragična a komična, které měly významný vliv nejen na samotného Jonsona, ale na renesanční a alžbětinskou poetiku vůbec. Zároveň budu komparovat různé postoje k této problematice, a to jak alžbětinských autorů např. Sidneyho či Shakespeara, tak také jejich antických předchůdců, zejména Platóna, Aristotela, Aristofana a Horatia, jejichž

poetické koncepty a vztah k umění pokládám v souvislosti s Jonsonovou poetikou za podstatné.

Mimo Jonsonových předchůdců a současníků představím také postřehy přímých následovníků alžbětinské epochy, např. klasicistního básníka Johna Drydena, který vypracoval teoretický spis o básnictví, ve kterém se alžbětinskou poetikou i Jonsonovým dílem podrobně zabýval, což považuji za užitečnou autentickou reflexi. Rovněž se zaměřím na teze literárních vědců, kteří se o uvedenou problematiku zajímají v současnosti, např. Gavina Alexandra, který mimo jiné řeší alžbětinskou podobou mimesis, či Julii Sanders, která vydala kompilaci odborných studií k dílu a životu Bena Jonsona, a dalších.

Práci strukturuji hierarchicky od antiky, přes vznik renesance až po období působení Jonsona v alžbětinské, jakobínské a karolínské epoše. V poetickém díle Jonsona a antických autorů se zaměřím na sledování analogií i rozdílů mezi nimi. Na napodobování antických vzorů, odklonění se od nich či tendence překonat je. Těmito metodami se pokusím naleznout Jonsonovu autonomii a originalitu v kontextu s dalšími alžbětinskými autory. Zároveň se budu zabývat dobovými aspekty, které hrají v tomto případě rovněž důležitou roli. Inspirován představiteli tzv. nového historismu se pokusím nalézt i drobné nuance, dokazující historická fakta. Popíši např. systém školství v alžbětinské Anglii, které absolvoval Jonson i Shakespeare, dotknu se otázek náboženství, vzniku buržoazní společnosti, národního uvědomění apod. Tyto informace zpracuji v kontextu s rozvojem poezie a dramatu v alžbětinském období.

# 1 Poetické koncepty v antice

Poetické formy jako tragédie a komedie, umění jako nápodoba a další koncepty antické tradice měly významný vliv na tvorbu renesančních a alžbětinských autorů. Počátky těchto forem lze zařadit do mýtického věku. V tomto období byla vytvořena významná díla jako Homérovy eposy *Iliada* a *Odyssea* či verše řeckého básníka Hésioda. Následné oddělení se mýtu (μύθος) a logu (λόγος) umožnilo nahlédnout na mýtické vyprávění kritickým pohledem, který byl nezbytný pro vypracování teorie jakéhokoli oboru. Podobně jako tomu bylo i v ostatních oblastech lidského intelektu tohoto období, tak se zrodila teorie umění, včetně umění poetického. Poetika antického období v sobě zahrnovala lyrickou a epickou poezii i komedii a tragédii, jako dramatické formy. Tato témata zpracoval Aristotelés ve spise *Poetika* (Ποιητικός). Obecnou teorii umění řešil také Platón, především ve spise *Ústava* (πολιτεία). Podobně jako v antickém období, vztahoval se pojem poetika k poezii i dramatu rovněž v renesanční Anglii.<sup>1</sup>

Antické období završila kultura římská, která vycházela z odkazů starověkého Řecka. Římští myslitelé měli na renesanci a alžbětinskou epochu stejně významný vliv jako autoři antického Řecka. Např. spis *O umění básnickém* básníka Quinta Horatia Flacca, předznamenal mnoho apologetických a teoretických děl alžbětinských básníků, jmenovitě Philipa Sidneyho, George Puttenhama či Bena Jonsona. Dále ovlivnili alžbětinské autory také Cicero, Vergilius, Seneca a další římské myslitelé, jejichž jména někdy používali alžbětinskí autoři ve svých hrách, např. v postavě Cicerona ve hře *Catilinovo spiknutí* Bena Jonsona.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 22.

<sup>2</sup> MULRYAN, J. *Jonson's classicism*, s. 166.

## 1.1 Koncept mimesis

Poetické koncepty v renesanci vycházejí obvykle z klasických antických vzorů, a to včetně tradičního pojetí *mimesis* (μίμησις). Termín *mimesis* je běžně překládán jako nápodoba, je však nutné zahrnout do jeho významu také pojmy jako imitace, zpodobnění, znázornění, reprezentace či zobrazení. Tyto pojmy spojuje fakt, že ve všech významech reflektují obraz skutečnosti, který určitým způsobem napodobují.<sup>3</sup>

V období alžbětinské Anglie se tvůrci poezie zabývali těmito kritérii antických estetických modelů, přičemž dominoval právě koncept *mimesis*. Idea nápodoby v tomto období je zaměřena především na nápodobu života, stejně se však týká také napodobování metod a tvorby dřívějšího autora.<sup>4</sup> V období antiky v předsokratickém a platónském období šlo více o napodobování přírody a skutečných předmětů, kde významnější úlohu zaujímal více řemeslná zručnost *techné* (τεχνη) než básnická řeč *diegésis* (διήγησις) či jiné druhy umění, jak ve spise *Ústava* vysvětluje Platón na ukázce výroby a nápodoby lehátka.<sup>5</sup>

Platón pohlíží na umění v souvislosti se třemi úrovněmi světa. Za skutečný svět považuje svět idejí. Svět, který nás obklopuje a ve kterém žijeme, je jeho odrazem. Umění potom přiznává pouhé napodobování hmotného světa a našeho smyslového vnímání. Z tohoto hlediska spadá umění ještě o jeden stupeň pravdivosti níže a stává se *mimesis mimesis*, tedy nápodobou nápodoby. Platón pravdivost smyslového poznání a vnímatelné předměty nepřijímá jako skutečné a zdůrazňuje, že by se měl filosof v zájmu pravdivého poznání odvrátit od pouhých odrazů a ubírat se směrem k věcem samým a jejich skutečnému zdroji, tedy světu idejí.<sup>6</sup> Toto tvrzení je patrné z Platónovy desáté knihy *Ústavy*, kde uvádí tři druhy tvůrců: Boha, truhláře a malíře a tři podoby světa: ideu lehátka, lehátko jako předmět a obraz lehátka. Nápodoba je až na třetím místě od

---

<sup>3</sup> KASTNEROVÁ, M. *Mimesis a imitatio v Shakespearově poezii v kontextu alžbětinské poetiky*, s. 149–150.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 149–150.

<sup>5</sup> PLATÓN. *Ústava X*, (598b-599b), s. 441–443.

<sup>6</sup> KRATOCHVÍL, Z. *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*, s. 33.

své přirozené podstaty. Skutečná je pouze božská idea lehátka a truhlář i malíř jsou jejími napodobiteli.<sup>7</sup>

V alžbětinské poetice toto Platónovo ortodoxní pojetí nápodoby nabývá jiného rozměru a jak již bylo naznačeno výše, jedná se spíše o imitace charakterů skutečných postav, dřívějších literárních modelů a autorů než o analogické a přesné deskripce přírodního světa a jeho objektů.<sup>8</sup> Pro pochopení Platónova pojetí *mimesis* je nutné porozumět jeho vztahu k básnickému umění. Platón se v *Ústavě* zamýšlí nad poezií a jejími pravdivostními hodnotami v možnosti rozumového poznání. Básníky nazývá napodobiteli. Jejich verše považuje za doslova zákazonosné pro posluchače, kteří nemají protilátku ve formě vědění. Přes důležitost tohoto vyřčení však projevuje úctu k básníkům a jmenuje Homéra, jehož považuje za předchůdce všech básníků následujících. Podotýká však, že žádný muž, ani Homérova formátu, by se neměl cenit nad pravdu.<sup>9</sup>

*„Je třeba to vyslovit, pravil jsem já, ale přece mi zde v tom brání jakási láska a posvátná úcta, která mě poutá k Homérovi už od dětství.“*<sup>10</sup>

Platón, který byl původně básníkem, se Homérovými eposy důkladně zabýval. Zajímal se též o díla dobových autorů tragédií a komedií, jakými byli např. Aischylos, Sofokles, Euripides či Aristofanés. Básnické nadání mu umožňovalo tvořit dithyramby, písně a tragédie, a dokonce je známo, že se jako mladý připravoval na souboj tragických básníků. Než však stačil tuto soutěžní disciplínu absolvovat, setkal se s athénským filosofem Sókratem. Toto setkání a následné studium u Sókrata bylo pro Platóna tak silným impulsem, že učinil obrat od poetického umění k filosofickému myšlení. Přesto v jeho díle nalézáme básnickou formu neoddelitelnou od filosofie. Platónovy dialogy jsou toho dokladem, i když vehementně kladl důraz na rozdíl mezi filosofickým myšlením a tvorbou básní. Tento rozdíl vysvětloval na principu duality rozumu a vášně. Podle Platóna filosof směřuje k rozumovému poznání, zatímco básník tvoří bez účasti

---

<sup>7</sup> PLATÓN. *Ústava X*, (597b-597e), s. 440–441.

<sup>8</sup> KASTNEROVÁ, M. *Mimesis a imitatio v Shakespearově poezii v kontextu alžbětinské poetiky*, s. 151.

<sup>9</sup> PLATÓN. *Ústava X*, (595a-595c), s. 436.

<sup>10</sup> Tamtéž, (595b), s. 436.

rozumu. Platón tímto náhledem povýšil filosofii nad básnictví a stal se kritikem poezie.<sup>11</sup>

Platónova teze o přijatelném účelu umění se však s alžbětinskou koncepcí v celku shoduje. Pro Platóna je totiž zcela klíčové, má-li přiznat umění vůbec nějakou hodnotu, aby nevzbuzovalo pouze smyslový požitek, ale aby dosahovalo především morálního účinku. Ten, kdo se těší z krásné tvorby, by se měl těšit především z dobra. Platón zde jednoznačně vychází ze své teorie o ideji dobra.<sup>12</sup>

Postavou básníka a jeho věrohodnosti se Platón zabývá ve spise *Ión*. Upozorňuje zde na relativitu básnickova poznání. Když básník uvidí pravdu, není to jeho vlastním přičiněním, ale darem shůry, kterého se mu dostalo od bohů, tedy inspirací, která nemá objektivní, racionální a vědecký charakter. Básník používá krásná slova, jejichž význam často ani nedokáže plně pojmout a vymežit. V básnické řeči se často zobrazují protichůdná tvrzení, zobrazení jsou různorodá, je použito mnoho metafor a metonymií, básník je v rozporu sám se sebou.<sup>13</sup> Ve vztahu k *mimesis* to znamená, že básníci nejsou kompetentní racionálně napodobovat skutečnost, i když se jí mohou výjimečně dotknout skrze božské vnuknutí. Platón básnickou řeč *diegésis* nazývá „kejkle“ a považuje ji za nebezpečnou, neboť může navodit iluzi napodobení skutečnosti, a takové mimetické umění je podle Platóna zdrojem špatných společenských poměrů v obci.<sup>14</sup>

Proto se Platón ve své literární tvorbě staví proti poezii vedením dialogů, jak je již uvedeno výše. Jde však o určitý paradox, neboť nechává v dialozích promlouvat různé postavy a ne všechny se vyjadřují moudře, ale právě naopak, což je vlastně i Platónův záměr. Proti jejich komické nabubřelosti staví Platón přirozenou, rozumnou a někdy jízlivou řeč Sókrata, čímž vytváří často ironický a satirický tón, který můžeme přirovnat k prvkům komična, jež v rámci divadelní a básnické scény Platón odmítá z důvodu vyvolávání škodlivých vášní. Tato Platónova dialektika má však jiný záměr než humorně obohatit čtenáře. Týká se jistoty v pravdivostních hodnotách. Platón de facto účelně relativizuje možnost pravdivého poznání a vyjadřuje tak skrze Sókrata

---

<sup>11</sup> NOVOTNÝ, F. Úvod. In PLATÓN. *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, s. 79.

<sup>12</sup> KRATOCHVÍL, Z. *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*, s. 38–39.

<sup>13</sup> MAGUIRE, J. P. *The differentiation of Art in Plato's Aesthetics*, s.396.

<sup>14</sup> KRATOCHVÍL, Z. *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*, s. 38–39.

neznalost absolutní pravdy jak svou, tak i jeho spoluřečníků, což asi nejlépe vystihuje pasáž z dialogu *Obrana Sókratova* o Sókratově sebereflexi vlastního nevědění.<sup>15</sup>

V čem lze spatřovat analogii mezi Platónovým konceptem *mimesis a* alžbětinskými autory, jmenovitě s Jonsonem, je Platónův příměr básnictví k výtvarnému umění.<sup>16</sup> Platón chápe jazyk jako štětec, tedy nástroj určený k napodobování, a zdůrazňuje, že je malování podobno básnické rétorice, narozdíl od filosofického rozvažování, které se beze slov rovněž nemůže obejít, ale snaží se rozlišit mezi *doxa* (δόξα) – míněním a *epistéme* (ἐπιστήμη) – poznáním.<sup>17</sup>

*„Básníka budeme právem potírat a považovat ho za rovného malíři, vždyť se mu podobá tím, že tvoří špatné věci ve vztahu k pravdě a že se stýká s tou částí duše, která přivádí do zkázy část rozumovou, tvoří tak pouhé obrazy něčeho a je naprosto vzdálen od pravdy.“<sup>18</sup>*

Oproti tomuto radikálnímu Platónovu pojetí staví Zdeněk Kratochvíl ve své studii *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění* také Platónovo kladné vyjádření o užitečnosti formy *mimesis* na základě argumentu, že pokud dokáže filosof správně rozlišit skutečnost od fikce, tedy ideu od nápodoby, může se potom mnohem lépe orientovat i ve světě smyslového vnímání.<sup>19</sup>

*„Mnohé obrazy dokonce přispívají k poznání. Které? Že by ty obrazy, které se zdají být skutečnými? Nikoliv! Naopak ty, které názorně ukazují, že jsou jen obrazy něčeho a tím ukazují pak nejen to, čeho jsou obrazy, nýbrž i povahu zobrazování, odvozenosti.“<sup>20</sup>*

Platón metaforicky přirovnává napodobování k užívání léku, který může v přílišném množství místo uzdravování zabíjet. Toto tvrzení vychází z toho, že lidské sklony k napodobování vedou často k překročení hranic soudnosti a člověk tím ztrácí nejen identifikaci s vnějším světem, ale dokonce sám se sebou, což ve formě umění a

---

<sup>15</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 27-28.

<sup>16</sup> K Jonsonovu pojetí básnictví jako obrazu se dostanu v pozdější části práce.

<sup>17</sup> KRATOCHVÍL, Z. *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*, s. 34.

<sup>18</sup> PLATÓN. *Ústava X*, (605b-c), s. 453-454.

<sup>19</sup> KRATOCHVÍL, Z. *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*, s. 33.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 33.

zejména básnickém, není možné popřít, neboť fiktivní příběhy často pohlcují osobní já v permanentní potřebě být někým jiným.<sup>21</sup>

Platónův koncept *mimesis* následně rozvinul Aristotelés, který rovněž považoval veškeré umění za způsob nápodoby. Na rozdíl od Platóna je rozlišuje podle prostředků, předmětů a způsobů. Vznik básnictví má podle Aristotela příčinu ve dvou přirozených jevech. Za prvé uvádí tezi, že je napodobování lidem vrozené, a tím se vlastně člověk liší od ostatních živočichů. Druhým a priori vybavením člověka je podle Aristotela vrozený smysl pro rytmus a melodii a tyto dva aspekty predikují vztah mezi tvůrci umění a jejich obdivovateli, kteří jsou k tomu od počátku způsobilí a jen svou způsobilost empiricky zdokonalují.<sup>22</sup>

Alžbětinská mimetická koncepce respektovala Aristotelovo rozlišení poetického napodobování, zejména tragična a komična. Alžbětínští básníci podobně jako Aristotelés nekladli důraz na otrockou nápodobu, ale na znázornění praktického a autentického života, vyjádřeného skrze emoce vyvolávající v divácích. Podstatné jsou podle Aristotelovy i alžbětinské poetické koncepce kvality těchto emocí více než míra zobrazení. *Mimesis* zde již nehraje úlohu věrné kopie, ale znázorňuje, zpodobňuje a reprezentuje určité situace.<sup>23</sup>

Aristotelovy teze o nápodobě ovlivnily rovněž budoucí římské autory. Platónovo pojetí *mimesis*, které přiznává umění pouhé napodobování skutečných předmětů a událostí se díky Aristotelovi posouvá od deskripce k preskripci. To znamená, že je básník podle Aristotela schopný zobrazovat ne pouze to, co je, ale to, co by mohlo a mělo být, a to nelze považovat za pravdivé, ale pouze za možné a pravděpodobné. To můžeme definovat tak, že přijetím pravděpodobnosti v básnictví vytvořil Aristotelés mohutnost fikce, problematiku něčeho potencionálního, které ve skutečnosti není, ale být může, a tím přiznal poezii určitou pravdivostní hodnotu. Jestliže básnictví napodobuje jednání, mizí zde doslovná *mimesis*, která se dá považovat spíše za hodnotu symbolickou. *Mimesis* může znamenat imitaci, nebo prezentaci,

---

<sup>21</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 25.

<sup>22</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*, (IV), s. 9–10.

<sup>23</sup> KASTNEROVÁ, M. *Mimesis a imitatio v Shakespearově poezii v kontextu alžbětinské poetiky*, s. 151.

mohou se v ní protnout dva problémy literární teorie: problém fikce a problém zobrazení.<sup>24</sup>

„*Básník jako malíř, nebo jiný umělec musí napodobovati pokaždé jedním ze tří způsobů: buď jaké věci byly nebo jsou, nebo za jaké se pokládají a jakými se zdají, nebo jaké býti mají. A to se vyjadřuje buď slovy obyčejnými nebo výrazy neobvyklými nebo metaforami.*“<sup>25</sup>

Literární kritik Gavin Alexander shrnuje pět základních forem nápodoby používané v anglické renesanční poetice, jako vztahu k antickým vzorům. První z nich je překlad klasických děl (např. Jonsonův překlad Horatiova *Umění básnického*), dále můžeme jmenovat pojednání po vzoru antických děl (např. Puttenhamovo *Umění anglické poezie*), návaznost na klasické modely ve formě chvály a apologie literatury (*Obrana poezie* Philipa Sidneyho), zaměření se na konkrétní problém v úzkém rozsahu (např. Danielova *Obrana rýmu*) a jako poslední je kombinace všech těchto uvedených forem. Na základě těchto aspektů je možné vyvozovat některá specifická pravidla alžbětinské poetické tvorby. Alžbětinstí autoři byli např. zaměřeni více na teorii než na praktickou kritiku. Klasická pravidla vnímali jako nezbytná ke své vlastní tvůrčí práci. Dávali přednost umění nápodoby před originalitou a dominovala u nich stále klasická rétorika.<sup>26</sup>

## 1.2 Tragično a komično jako estetické prostředky k morálnímu ponaučení

Žánr *tragédie* (τραγῳδία) je možné považovat za jednu ze dvou základních poetických forem, rozdělených podle způsobu vyjádření a působení na diváka. Aristotelés ve spise *Poetika* dělí tyto formy na *básnictví jambické* (epos a tragédie) a *básnictví žertovné* (komedie).<sup>27</sup> Básnictví epické a tragické řadí mezi tzv. *umění pohybovací* spolu s dramatem, komedií, dithyrambou a s hudbou na píšťalu a kitharu.

<sup>24</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 39–40.

<sup>25</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*, (XXV), s. 41.

<sup>26</sup> ALEXANDER, G. Introduction. In ALEXANDER, G. *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, s. xxiii.

<sup>27</sup> GROH, F. *Předmluva*. In ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 4.

Všechna tato umělecká vyjádření jsou podle Aristotela *mimesis* a používají podobný způsob napodobování pomocí rytmu, řeči a melodie, buďto jedním způsobem nebo několika zároveň.<sup>28</sup> Za největšího mistra eposu považoval Aristotelés, podobně jako Platón, Homéra.<sup>29</sup>

Platón reagoval na problematiku básnických výrazových prostředků ve formách tragična a komična v části desáté knihy *Ústavy*. Tragédii a komedii nazývá zhoubným uměním, přičemž argumentuje škodlivostí emocí a vášní, které komedie i tragédie v divákovi vzbuzují. Popisuje zde průběh poslechu veršů Homéra či jiného tragického básníka, kdy herec zpodobňuje hrdinu v jeho žalu, bije se do prsou a dlouhým projevem získává emoce diváků proto, aby s ním prožívali děj básně a dosahovali citového dojetí. Čím více je herec přesvědčivý, tím větší nadšení a chválu u diváků získává. Nastane-li však někomu z nás jeho vlastní hoře, podotýká Platón, tu vidíme zcela opačné reakce. Muž zůstává klidný a odolný, neboť to přísluší k mužským vlastnostem a emocionální prožívání je považováno za slabé a ženské. V tom tedy vidí Platón diferencii mezi hrdinou tragédie, jehož nadšený divák přijímá, a mezi skutečným životním postojem muže, který by takové jednání odmítl. Platón se zamýšlí nad potlačováním vlastních bolestí, chápe přirozenou potřebu sebelítosti a nalézá tuto lidskou vlastnost v uspokojení se básnickým dramatem. Ale jiná přirozená část člověka, podle Platóna ta lepší, v této nářikavé části ochabuje v důsledku pozorování cizí bolesti. Platón tvrdí, že pouze málo jedinců si vztahuje cizí prožitky ke svému vlastnímu rozvažování. Podobně jako k tragédii se vyjadřuje i ke komičnu. Má-li člověk radost z toho, co by se sám styděl předvádět, a při komickém napodobování na scéně se tím baví a neopovrhne tím, jedná potom stejně jako při oněch nárcích, uměle vyvolaných tragédií. Podle Platóna tragédie i komedie povolují vášně, které by měly být úspěšně zadržované rozumem.<sup>30</sup>

Naopak vyvolávat emoce a působit na diváka ve výchovném významu považoval za nutné a prospěšné Aristotelés. Smysl tragédie shledával především v takové interpretaci příběhů, ze které divák získá kromě estetického zážitku i morální ponaučení. Divák se tak nenásilnou cestou dostává k tradičním mravním zásadám a hodnotám a skrze emoce hrdiny (fiktivní emoce herce) dosahuje vlastního

---

<sup>28</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*, (I), s. 7.

<sup>29</sup> RICKEN, F. *Antická filosofie*, s. 94.

<sup>30</sup> PLATÓN. *Ústava X*, 7 (605d–606d), s. 454–456.

emocionálního prožitku. V kontextu starověkého Řecka můžeme též sledovat, že tragédie umocňovala vztah mezi obcí a občanem.<sup>31</sup> Estetický účinek a morální ponaučení vyjadřuje také komedie. Zásadní rozdíl mezi tragédií a komedií spočívá v tom, jaké vyvolávají tyto poetické formy v divákovi emoce. Cílem tragédie je katarze (κάθαρσις), tedy očištění se a pocítění vznešena, zatímco komedie apeluje na divákův smysl pro humor, který zároveň implikuje morální ponaučení ethos (ἦθος).<sup>32</sup>

Aristotelés ve spise *Poetika* vysvětluje, že úlohou básníka je dokázat v tragédii zpodobnit lidské ctnosti pomocí účinkujících postav, včetně hrdiny. Stejně jako malíři malují realistické tvary, ale znázorňují je obvykle krásnější, očekává Aristotelés od básníků, aby napodobovali své hrdiny tak ušlechtilé jako např. Homér Achillea.<sup>33</sup> Děj, ve kterém se tyto hrdinovy ctnosti odkrývají se odehrává ve dvou částech zauzlením a rozuzlením. Zauzlení jsou události vedoucí od počátku až k hranici, kdy nastává ve hře obrat k rozuzlení hlavní myšlenky díla a celkového charakteru postavy. Aristotelés dále dělí tragédii a její části na čtyři kategorie: složitou, pathetickou, charakterní a výpravnou. Úkolem básníka je podle Aristotela provést všechny tyto části a způsoby maximálně dokonale.<sup>34</sup>

*„Básník nechť má na paměti, co již častokrát bylo řečeno, a ať nečiní z tragédie skladbu epickou (tímto slovem míním mnohost dějů), jako kdyby někdo chtěl zpracovati v tragédii celý děj Iliady. Neboť tam, poněvadž báseň jest dlouhá, mají jednotlivé části přiměřenou velikost, ale v dramatech výsledek velmi často přináší zklamání.“*<sup>35</sup>

Nejdůležitější stránkou tragédie je podle Aristotela sestavení činů, děj hry a jeho následné rozdělení na *peripetie* (obrat) a *anagnorise* (poznání). Následuje myšlenková stránka, která předpokládá způsobilost odhadnout, co je věčné a podstatné, co se dokáže projevit jako obecná zásada. A dále slovní výraz, který Aristotelés vztahuje rovněž k poezii a próze. Další výrazové prostředky jako hudba, scéna a výprava již nemají přímou souvislost s poezií, nýbrž roli jakéhosi podbarvení a kulis, které umocňují

---

<sup>31</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*, s. 46.

<sup>32</sup> JANKO, R. *Aristotle on comedy*, s. 58.

<sup>33</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*, (VI), s. 25.

<sup>34</sup> Tamtéž, (XV), s. 29.

<sup>35</sup> Tamtéž, (XV), s. 29.

výsledný efekt. V této souvislosti Aristotelés upozorňuje na fakt, že v případě scénické výpravy je úspěch závislý více na zručnosti režiséra než na umění samotného básníka a autora.<sup>36</sup>

Když se zaměříme na vznik obou analyzovaných žánrů tragédie a komedie, narazíme na problém přesného určení jejich původu. Oficiálně byla *Komedie* (κωμωδία) doložena později než tragédie. Její nejstarší dochované provedení se datuje do roku 487 př. n. l. při příležitosti *Dionýsových slavností*. Tento fakt ovšem neznamená, že se stala komedie novější poetickou formou než tragédie, nýbrž pouze to, že byl její text po dlouhé období jen improvizován a nebyla potřeba se jím detailně zabývat. Toto zdůvodnění vychází z Aristotelova vyjádření v *Poetice*, které dokládá, že byla komedie dlouhou dobu kronikáři ignorována a přehlížena.<sup>37</sup>

Kompletní pojednání o komedii v Aristotelově *Poetice* se bohužel nedochovalo. Badatelé jsou proto nuceni sestavovat fragmenty z několika Aristotelových spisů tak, aby vytvořili ucelenější Aristotelovu teorii komedie. Mezi tyto spisy můžeme zařadit kromě *Poetiky* také *Rétoriku* či *Etiku Nikomachovu*. Ve dvacátých letech 20. století např. publikoval Lane Cooper knihu pod názvem *An Aristotelian Theory of Comedy*, ve které se snažil prozkoumat a shromáždit Aristotelova stanoviska k problematice komedie na základě kombinace Aristotelových i jiných dobových materiálů, ze kterých Aristotelés pravděpodobně čerpal. Richard Janko na Cooperově příkladu ve své knize *Aristotle on comedy* poukazuje na fakt, jak je obtížné definovat původní a nové Aristotelovy teze o komedii, neboť některé prvky obsažené v jeho díle navazují na tradici komedie obvyklou v antickém Řecku, a jsou tedy v Aristotelově době obecně platné.<sup>38</sup>

Obecně řecká komedie obsahuje jednoduchý děj, ve kterém jsou zdánlivě bez řádu umístěny různé groteskní situace, které se střídají ve formě mluveného slova, zpěvu a tance. Vedle sebe koexistují politická a společenská kritika spolu s projevy zbožnosti, někdy obscénní až extrémní komiky, komplikovaná parodie a slovní hříčky a zároveň i poezie na vysoké úrovni. To vše vyvolává dojem chaotičnosti. Komedie má

---

<sup>36</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*, (VI), s. 16–17.

<sup>37</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*, s. 48.

<sup>38</sup> JANKO, R. *Aristotle on comedy*, s. 2–3.

však pevně dané zákony stavby a rozvíjení děje, a toto jsou jen prostředky k jeho uskutečnění. V komedii se nestřídají *stasima* a *epeisodia*, ale celé bloky které se v sobě zrcadlí. Tento jev se nazývá *epirhématická syzygie* a jde prakticky o střídání výše uvedených prvků.<sup>39</sup>

Jestliže tragédie zobrazuje lidské ctnosti, komedie se soustředí na napodobování skutků špatných a směšných. Komickou formou se tak básník snaží poukazovat na lidské neřesti, aby se jich člověk mohl následně vyvarovat ve skutečném životě.<sup>40</sup> V komedii se nezrcadlí rozkvět obce, ale naopak její krize. Jsou v ní využity satirické prvky namířené jak na individuální, tak na kolektivní jednání a na neblahé společenské jevy. Tyto aspekty jsou patrné i v úloze komedie alžbětinského dramatu.<sup>41</sup> V komedii Bena Jonsona se prolíná společenská a literární kritika, jejímž prostřednictvím Jonson vyjadřuje svůj individuální postoj vůči společenské realitě, obdobně jako tomu činil v antickém Řecku Aristofanés.<sup>42</sup> Podstatou Jonsonovy komedie je de facto reflexe doby, společnosti a její mravní hodnocení.<sup>43</sup>

Zde lze tedy sledovat Jonsonovu návaznost na Aristofana, který se věnoval tvorbě politických či společenských her, čímž se snažil upozornit na společenské problémy v obci. Jednou z Aristofanových politických her je např. komedie *Vosy*, která byla roku 422 př. n l. uvedena na *Velikých Dionýsiích*. V této hře je trefně popsáno zalíbení Athéňanů v soudních procesech, kterých se mohli aktivně účastnit na základě demokratického zřízení obce.<sup>44</sup> Na ukázkce z tohoto spisu je patrné, jak se Aristofanés bez korektnosti vyjadřoval v satirickém tónu velice rázným způsobem:

*„Mně v prvním spánku zdálo se, že usedly si na Pnyx ovce, sněmující pospolu, a měly hole, na sobě pak pláště, pak jsem dále viděl ve snách, kterak krčmářský tam tuleň jal se k tomu bravu řečniti, jenž hlas měl jako hněvem rozpálený vepř.“*<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*, s. 51.

<sup>40</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*, (IV), s. 11.

<sup>41</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*, s. 50.

<sup>42</sup> LUKÉŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 205.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 206.

<sup>44</sup> KREJČÍ, A. Úvod. In ARISTOFANÉS. *Vosy*, s. 5.

<sup>45</sup> ARISTOFANÉS. *Vosy*, (35), s. 11.

Také Jonson se v podobném duchu ve svých komediích vyjadřoval ke společenské situaci renesanční Anglie, jmenovitě k neurovaným společenským poměrům mezi královnou a parlamentem nebo k pnutí mezi sociálními skupinami. Reagoval tak na nové společenské jevy související s vlnou nastupujícího kapitalismu. Dále můžeme najít v jeho hrách prvky eschatologie a to např. v komedii *Každý mimo svou letoru*, kde používá termínů jako: „bezbožný svět puká pod tíhou hříchu“ či „hodina posledního soudu je blížká“, „peklo se rozevívá nad námi“ apod.<sup>46</sup> Milan Lukeš ve studii *Jonsonova teorie komedie* analyzuje Jonsona jako alžbětinského básníka nejvíce reflektujícího na ekonomické, politické a sociální problémy a podotýká, že nikdo z jeho současníků nedokázal tyto problémy koncipovat do společenské a sociální kategorie tak jako on.<sup>47</sup>

### 1.3 Aspekty antického básnictví

Vznik básnictví má podle Aristotela a priori příčinu v jevech, které jsou již uvedeny výše a týkají se umění obecně. Prakticky jde o přirozenou lidskou potřebu napodobovat svět a schopnost člověka se pomocí této nápodoby dále učit. Aristotelés básníky nazývá skladateli veršů elegických nebo skladateli hexametrů, podle toho, jakou formu má jejich báseň, nehledě na způsob nápodoby. V tomto kontextu následně komparuje tvorbu Homéra s Empedoklem a zdůrazňuje, že přestože používají oba dva verše, nemají spolu nic společného, neboť Homér je básníkem a Empedoklés přírodovědcem. Jeden je umělcem a druhý filosofem.<sup>48</sup> Aristotelés tímto odlišuje básnictví od dějepisectví a vědy. Polemizuje o tom, že je básnictví filosofičtější než dějepisectví, neboť se vztahuje k obecnému, zatímco dějepisectví k jednotlivým případům. V tomto případě má estetická libost zároveň intelektuální charakter. V poezii není mírou zobrazování pravda, ale pravděpodobnost, jak již uvádím výše.<sup>49</sup>

V souvislosti s alžbětinskými básníky lze nalézt analogii v osobě Philipa Sidneyho, který podobně jako Aristotelés vymezuje úlohu básnictví ve vztahu k jiným oblastem poznání. Poezii staví především vůči morální filosofii a historiografii. Filosofý

---

<sup>46</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 206.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 206.

<sup>48</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*, (I), s. 8.

<sup>49</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 38.

jako Parmenida, Tháleta a Empedokla považuje za autory vyjadřující své filosofické myšlenky pomocí veršů. Historici pak podle Sidneyho převzali od poezie její formu a závažnost. Sidney se těmito argumenty snaží dodat poezii patřičnou vážnost a důstojnost, dokonce přesvědčit o jejím vůdčím postavení mezi ostatními disciplínami.<sup>50</sup>

Aristotelés se začal zabývat problematikou básnictví nejen v návaznosti na Platóna, ale především přes obsáhlé samostudium záznamů v úředním athénském archivu, kde se pokusil mapovat tradici *Dionýsových slavností*. Z dostupných pramenů sestavil seznam vítězů těchto her a také seznam provozovaných dramát od vzniku slavností až do jeho současnosti.<sup>51</sup> Získal tak znalost řecké literatury, která mu umožnila vykládat poetiku svým žákům a vytvářet její teoretické koncepce.<sup>52</sup> Z těchto Aristotelových metodik a traktátů byl následně složen již široce zmíněný spis *Poetika*, který vznikl kolem r. 325–323 př. n. l. na sklonku Aristotelova života. Aristotelés v něm analyzoval starověké básnictví a provedl syntézu na jeho obranu proti, z jeho pohledu, neodůvodněným kritikám svých současníků i předchůdců, včetně Platóna.<sup>53</sup>

Jednalo se o první kritický a teoretický spis, zabývající se básnickým uměním a je pravděpodobné, že se jeho vliv odráží v apologetických, kritických a teoretických dílech alžbětinských autorů. Metody, které zde Aristotelés praktikuje, jsou vysledovatelné např. v Jonsonově spise *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech*<sup>54</sup> či v Horatiově díle *O umění básnickém*. Jedná se především o reflexe častých chyb básníků a doporučení, jak se jich vyvarovat.

Ve třetí kapitole *Poetiky* Aristotelés zdůrazňuje mimetickou funkci poezie a srovnává její dramatickou stavbu s tragédií. Samotná báseň se skládá z počátku, středu a konce. Její funkce má však působit jako celek a vytvářet tím v posluchači estetický účinek. Básníci by neměli při tvorbě veršů napodobovat pouze jednu dějepisnou událost, ale obsáhnout širší spektrum určité doby a proměnlivosti vztahu jednotlivce či společnosti k dané situaci. Podle Aristotela se tímto pravidlem většina básníků neřídí, neboť se soustředí na opěvování jednoho hrdiny, což nekoresponduje s Homérem, který

---

<sup>50</sup> SIDNEY, P. *The Defence of Poesy*, s. 5.

<sup>51</sup> GROH, F. *Předmluva*. In ARISTOTELEŠ. *Poetika*, s. 3.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>54</sup> Více zpracováno v kapitole Básník a dramatik Ben Jonson.

ve svých eposech dokázal obsáhnout různé události v mnoha epizodách, jimiž prokládá celou báseň.<sup>55</sup>

Aristotelés, stejně jako později Horatius a Jonson, upozorňuje na volnost básníků, ze které mohou vyplynout různé jazykové a řečnické chyby způsobené přílišnou mírou tvůrčí svobody. V této souvislosti polemizuje o stvořené neexistující věci (fikci) a dodává, že může být hodnotnou pouze v případě, že díky ní básník dosahuje účelu své básně, tedy kromě estetického prožitku, především morálního ponaučení.<sup>56</sup>

Aristotelés vyjadřuje v *Poetice* zajímavý protiklad, když tvrdí, že má v poezii přednost nemožná věc podobající se pravdě před věcí možnou, ale pravdě nepodobnou. To vysvětluje na výtvarném umění, ve kterém rovněž není možné, aby byli lidé přesně takoví, jaké je malíř namaloval. Tyto malby jsou podobny spíše ideálnímu vzoru, jak je již uvedeno v kapitole o tragičnu a komičnu, a je to vlastně i jejich cílem. Aristotelés hledá rozpor v osobnosti básníka a polemizuje o tom, zda jeho tvrzení neodporuje rozumnému mínění. V případě, že ano, připouští Aristotelés, podobně jako Platón, vůči básnictví výtku pro jeho nelogičnost. Tyto výtky odvozuje z pěti hledisek: nemožnosti či nelogičnosti, škodlivosti či odporování a chyb proti uměleckým zákonům. Především *mimesis* je podle Aristotela součástí komplexního básnického umění, kdy básník podobně jako malíř či sochař zobrazuje své výtvořky v barvách a tvarech. V různých formách se pak pouze liší způsoby a prostředky zobrazování.<sup>57</sup>

Alžbětinská poetika vychází z respektování aristotelských pravidel poetického napodobování, kde efekt básně nespočívá v analogii skutečnosti, ale v míře vyvolaných emocí. Aristotelovo tvrzení, že se skrze nápodobu lidé učí, rozšiřují římsí autoři Cicero, Seneka, Horatius a další do několika aspektů, které měly výrazný vliv na tvorbu alžbětinských básníků. Pro básnictví je důležité, aby bylo podrobováno obecným poučkám a zároveň básník oplýval talentem, aby se formální dokonalost prolínala s básníkovým emočním rozpoložením. Úkolem básníka je prospívat a bavit (*prodesse*

---

<sup>55</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*, (XXIII), s. 38.

<sup>56</sup> Tamtéž, (XXV), s. 41.

<sup>57</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 40.

*ac delectare*), vnímat poezii jako obrazy. Básník by měl prokázat sebekázeň, psát čtivě avšak poučně, a tím posilovat společenskou a výchovnou funkci poezie.<sup>58</sup>

V antickém Římě dosáhla poetika pevně daných pravidel, ze kterých vyplývala výše zmíněná společenská a výchovná funkce poezie a zároveň byla zajištěna interakce mezi publikem a básníkem. Poetický příběh zde obvykle obsahoval čtyři zásadní prvky: *Akci*, která má evidentně ztělesňovat zásady a společenské hodnoty, nebo jejich viditelné selhávání. *Akce* má tedy moralizující charakter. Poukazuje na chování hodné muže, např. statečnost a vytrvalost v boji. Dále se jedná o *Publikum*, tj. očitě svědky, nazývané „primární“ publikum. Jde o reflexi diváka, který hodnotí představení ve smyslu „dobré“, či „špatné“ dle etických zásad v rámci společenských konvencí. Následuje *Vzpomínková slavnost*, která připomíná nejen skutek vyplývající z akce, ale zejména jeho důsledek vztahující se ke komunitě a celkovému etickému hodnocení publikem. Tato vzpomínka pak může být ztvárněna listinou, památníkem či sochou nebo rituály. Jde zaprvé o to, aby se odkaz dochoval budoucím generacím a rovněž slouží ke konsensu mezi primárním a sekundárním publikem. Posledním prvkem je *Imitace*, která umožňuje každému divákovi, primárnímu i sekundárnímu, replikovat, nebo předčít skutek sám. Tyto činy byly hierarchicky seřazené dle jejich slávy a etického významu tak, aby se nereplikoval čin neslavný a negativní. Imitátor (básník) se snaží vytvořit nového člověka, nebo mu alespoň vnuknout ctnosti hrdinů. To vše se odehrává v cyklickém opakování, kdy skutky generují další skutky a vznikají nové památky v nekonečné smyčce společenské reprodukce.<sup>59</sup>

V alžbětinské poetice se projevuje spjatost rétoriky a poetiky s důrazem na fakt, že pokud má poezie vzbuzovat jak estetický účinek, emocionální pohnutí a zároveň poznání, musí být přesvědčivá. Koncept *mimesis* má zde stejný význam jako výše zmíněná pravidla v římské poetice, tedy dosáhnout praktického účinku, a posílit tak společenskou funkci poezie.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory*, s. 50.

<sup>59</sup> ROLLER, M. B. *Exemplarity in Roman Culture: The Cases of Horatius Coles and Cloelia*, s. 4–6.

<sup>60</sup> KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory*, s. 50.

Jedním z římských autorů, který měl významný vliv na alžbětinskou poetiku, zejména na dílo Philipa Sidneyho a Bena Jonsona, byl básník Quintus Horatius Flaccus. V případě Horatia je možné naleznout určité paralely s životními osudy Jonsona. Oba autoři pocházeli z chudých poměrů a následně získali postavení dvorského básníka a reprezentanta dobové vzdělanosti. Horatius se narodil ve Venusii na jihu Itálie v roce 65. př.n.l. v chudé rodině.<sup>61</sup> Jeho otec mu přesto umožnil dosáhnout nejvyššího možného vzdělání v antickém Římě.<sup>62</sup> Svůj první spis Horatius vydal až ve třiceti letech, načež ho otec ho poslal do Athén, aby si rozšířil své vzdělání o studium filosofie.<sup>63</sup> Horatiovo básnické nadání později zapůsobilo na aristokrata Cilnia Maecena, který se stal jeho mecenášem a daroval mu statek v Sabinsku. Díky tomuto zázemí se mohl Horatius plně věnovat básnictví.<sup>64</sup>

Horatius navázal ve své tvorbě na předchozí řecké a římské myslitele. Seznámil se s díly Platóna a Aristotela: *Ústava* a *Poetika*, a také se spisy svých římských předchůdců Cicerona a Seneky. Mnohé myšlenky od nich Horatius převzal, např. úlohu poezie jako nástroje k poznání, důležitost morálního a estetického účinku či analogie básnictví a malířství. Tyto aspekty korespondují i s úlohou poezie v alžbětinském období.<sup>65</sup> Horatius byl ovlivněn rovněž autory archaického období, kterými byli např. básnířka Sappfó, dále básníci Archilochos, Tyrtaios, Pindaros a další.<sup>66</sup>

Přes úctu k předchozím autorům se stal zejména novátorem antické poetiky. Své myšlenky o problematice poezie formuloval ve spise *O umění básnickém*. Napsal také jiná díla, např. *Římské ódy*, v nichž je patrna jeho klidná věcnost a idyličnost v kontrastu s monumentalizujícím patosem. V *Římských ódách* prokazoval loajálnost k panovníkovi, např. zde propagoval náboženské a mravní reformy, čímž politiku císaře Augustina přímo podpořil.<sup>67</sup>

Podobně jako Aristotelés v *Poetice*, polemizuje Horatius v úvodu spisu *O umění básnickém* o svobodě básníka. Horatius se zde vyjadřuje k mezím tolerance a hranici,

---

<sup>61</sup> DAVIS, G. *A Companion to Horace*, s. 10.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>65</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Slovo k Horatiově poetice*, s. 71.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 65.

kteřá by neměla být překročena. Metaforicky přirovnává přílišnou tvůrčí svobodu k chaotickému dění ve snech, což prezentuje na příkladech křížence beránka s tygrem či ptákoplaza.<sup>68</sup>

„*Ut pictura poesis.*<sup>69</sup> *Delphinum silvis appingit fluctibus aprum*“<sup>70</sup>

„*Poezie je jako malířství.*<sup>71</sup> *Maluje delfína v lesích a kance na vlnách moře.*“<sup>72</sup>

Horatius se zamýšlí nad problematikou estetického výrazu a formou básnického umění. Poukazuje na to, že přílišná snaha o květnatost jazyka by mohla vést k básnické křeči. Ironicky vyjadřuje toto tvrzení metaforou delfína hyzdícího les a kance hyzdícího mořskou hlubinu.<sup>73</sup> Upozorňuje na důležitost stručného a jasného výkladu v zájmu vkusu a porozumění a nabádá básníky, aby nepostrádali sebereflexi při výběru témat. Ne každý je stejně talentovaný a příliš „velké sousto“ může způsobit právě tyto komplikace ve smyslu a obsahu básně, což vyjadřuje slovy:

„*V souladu s vlastním talentem si vyberte látku vy, kteří hodláte psát a dlouho vařte, zda břímě snese váš hřbet, nebo setřese. Tomu, kdo skromně si zvolí, se bohatství vět bude hravě roubit v přehlednou stavbu.*“<sup>74</sup>

Horatius byl jedním z antických autorů, kteří se velmi zamýšleli nad problematikou básnictví. Když se objevil na římské scéně, končilo období, kdy byla poezie a literatura obecně považována za nevhodnou zábavu pro opravdové muže. Horatius se musel prosadit mezi osobnostmi, jakými byli jeho přátelé a současníci Vergilius, Várius s Asiniem Pollionem, Propertius s Tibullem, Ovidius, Livius a další.<sup>75</sup> Upozorňoval na to, že ne každý kdo dokáže veršovat, je opravdovým básníkem. Zdůrazňoval básníkovu potřebu zvládnout důkladně teoretickou formu a do ní zpracovat poetický motiv.<sup>76</sup>

---

<sup>68</sup> HORATIUS, Q. F. *O umění básnickém*, (5–20), s. 13.

<sup>69</sup> HORATIUS, Q. F. (Ars 361). In STEJSKAL, M. *Moudrost starých Římanů*, s. 52.

<sup>70</sup> Tamtéž, (Ars 30), s. 52.

<sup>71</sup> Tamtéž, (Ars 361), s. 52.

<sup>72</sup> Tamtéž, (Ars 30), s. 52.

<sup>73</sup> HORATIUS, Q. F. *O umění básnickém*, (25–40), s. 15.

<sup>74</sup> Tamtéž, (35–40), s. 15–16.

<sup>75</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Slovo k Horatiově poetice*, s. 68.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 68.

Navíc upozorňoval na fakt, že pokud chce básník tvořit, musí se naučit skutečným situacím ze života, které pak ve své básni či hře imituje.<sup>77</sup>

*„Zdrojem a základem psaní je nadhled a životní moudrost: nejedno vyzískáš téma ze spisů Sokratiků, a to když si pomyslíš, pak slova ti naskočí sama.“<sup>78</sup>*

Jonsonova poetika a teorie komedie byla ovlivněna, podobně jako poetika Sidneyho, antickými autory, včetně Horatia, Julia Ceasara, Cicerona, Aristotela a dalších. Je však mezi nimi patrný rozdíl. Sidneyho lze považovat spíše za novoplatónského idealistu, bránícího básnictví jako prostředek k dosažení světa idejí, zatímco Jonson se projevoval jako empirik, kterého zajímá primárně vztah komedie k autentickému sociálnímu prostředí Anglie 16. a 17. století a pouze ono mu je hodno imitování i v případě, kdy zařadí hru do jiného místa a doby.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> HORATIUS, Q. F. *O umění básnickém*, (315), s. 43.

<sup>78</sup> Tamtéž, (305–310), s. 43.

<sup>79</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 214.

## 2 Období renesance

### 2.1 Návrat k antické tradici a vznik renesančního humanismu

Počátek období, kterému historici 19. století Jules Michelet a Jacob Burckhardt určili název *renesance* (znovuzrození) můžeme najít v Itálii, a to především ve Florencii 14. století. Pojem *renesance* však už před nimi vyslovil italský malíř Giorgio Vasari v roce 1550, který ho vztahoval k obrození antického umění. Antické vědění prohlásil za cennější vzor než přírodu, čímž vyslovil zásadu uměleckého hnutí, které usilovalo o překonání středověku.<sup>80</sup> Tento tradiční přístup lze z dnešního hlediska považovat za zjednodušený a nekriticky idealizovaný, podobně jako vztažení se termínu „zlatý věk“ přímo k renesanci jako k období, jenž překonává tmářství středověku.<sup>81</sup> Přestože byla antika vzorem renesančních umělců, neznamenalo renesanční umění pouze návrat k ní, ale také předpoklad vzniku nového umění, které by reflektovalo dobové změny a obrat k člověku. Renesanční myslitelé začali poznávat svět zkoumáním přírody a často se vymezovali i proti antické tradici, z níž však paradoxně nejvíce čerpali. Jejich kritika se vztahovala např. k mnohým tezím Aristotela, které byly v tomto období platné v církevních i akademických kruzích. Aspekty období renesance nelze bagatelizovat a nazývat je pouze prvky renovace a inovace, neboť to byla epocha značně problematická. K antické tradici se vztahovala jak obdivným, tak kritickým způsobem.<sup>82</sup>

Praktickou úlohu v proměně renesančního člověka sehrál mimo jiné také technický vývoj. V renesanci se např. začalo výrazně lišit vnímání času a prostoru, ve kterém se lidé pohybovali, oproti tomu jak ho vnímali lidé ve středověku. Započal fenomén tzv. mechanických hodin (vznikly např. hodiny Giovanniho Dondiho v Padově z roku 1346 nebo později další v Bologni, Benátkách a Miláně), který způsobil mnohem přesnější vnímání času. Ve výtvarném umění se z tohoto důvodu rozvinula obrazová perspektiva, což je patrné např. na narativních malbách z 15. století, kde můžeme pozorovat mnohem výraznější vnímání času a prostoru než tomu bylo v případě středověkých

---

<sup>80</sup> NESEJT, F. *Italská renesance*, s. 5.

<sup>81</sup> ČERNÁ, J. *Problémy interpretace renesančního vědění: empirie vs. tradice v renesanční kultuře*, s. 15.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 21.

děl.<sup>83</sup> Na rozdíl od vnímání prostoru a času však zůstalo v povědomí stejné vnímání kosmu, které přímo navazovalo na antickou tradici myslitelů Aristotela a Ptolemaia a rozdělovalo nebe a zemi na sublunární a supralunární oblasti. Tento názor můžeme nalézt nejen ve vědecké literatuře, ale také v umělecké tvorbě, např. v *Božské komedii* Danta Alighieriho.<sup>84</sup> Velice důležitou událostí, která měla vliv na renesanční myšlení, bylo objevení Nového světa, tedy amerického kontinentu. Myslitelé jako např. Francis Bacon spatřovali v tomto úspěchu příčinu velkého rozvoje věd a empirismu s možnostmi srovnávání dvou oblastí: Starého a Nového světa.<sup>85</sup>

Renesanční poetika převzala z antické tradice především mravní a estetickou úlohu, kdy její hlavní funkcí bylo vychovávat publikum a až sekundárně působit libost. Stejně jako v antice věřili i renesanční tvůrci, že je poezie božského původu.<sup>86</sup> Jedním z fenoménů počátků tohoto období byla určitá „nepůvodnost“, kdy autoři často přebírali cizí myšlenky a šířili je dál. V tomto případě je nutné si uvědomit, že se tento aspekt v literatuře zasloužil o specifický druh dobové komunikace v šíření idejí a kulturních tradic. Pomáhal stanovovat žánry a vytvářet kolektivní povědomí. Později tuto funkci převzalo díky knihtisku šíření autonomních děl ve více svazcích a kopiích.<sup>87</sup>

Bezesporu došlo v období renesance také k reakcím na středověké konvence. Podobně jako Cicero v roce 62 př.n.l. hájil básníka Archia před římským soudem, a tuto řeč lze považovat za první obranu básnictví v evropské literatuře a obhajobu nového ideálu vzdělanosti proti zkorumpovaným starořímským předsudkům, tak i renesanční autoři 14. a 15. století stáli v této pozici oproti středověku, který se stavěl k antickému umění spíše záporně, neboť světské umění odvádělo pozornost od pravé zbožnosti a svádělo k neřestem. Renesanční autoři se velice zasloužili o obnovení respektu k básnictví a můžeme sledovat podobná apologetická díla u mnoha z nich, např. Petrarce, Mussata, Boccaccia, Bruniho, Sidneyho, Puttenhamy a dalších. U nás byl jednou z těchto renesančních osobností Augustin Olomoucký, český básník 15. a 16. století, který obdivoval Erasma Rotterdamského a navazoval na jeho učení.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> BURKE, P. *Italská renesance*, s. 197.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 197.

<sup>85</sup> ČERNÁ, J. *Problémy interpretace renesančního vědění: empirie vs. tradice v renesanční kultuře*, s. 17–18.

<sup>86</sup> NECHUTOVÁ, J. Předmluva. In OLOMOUCKÝ, A. *Obrana básnictví*, s. 11–12.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 14–15.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 7–9.

Přes určitý odklon renesančních básníků od středověkých dogmat a moci církve, vzala na sebe renesanční poezie úlohu jakéhosi moralisty a vychovatele, což je patrné zejména na hrách alžbětinského a jakobínského období renesanční Anglie. Témata her si často brala na paškál špatné vlastnosti povýšenců, lichvářů, korupčníků na vysokých politických a státních postech a jiných podvodníků a šejdírů. Byla kritizována přehnaná fintivost a líčení žen, touha po přepychu a mamonářství, tedy vlastnosti, které nebyly v souladu ani s křesťanskou morálkou a etikou.<sup>89</sup> Velice ironicky a kontroverzně na tyto neřesti reagoval Jonson např. v komedii *Ďábel je osel*, načež byl kvůli této hře v roce 1628 vyslechnut královskou radou v souvislosti s atentátem na vévodu z Buckinghamu, neboť Jonson v této hře satiricky kritizoval omezení stanovená státním orgánem, který vévoda z Buckinghamu z velké míry představoval.<sup>90</sup> Město Londýn bylo v této hře porovnáváno s peklem a ďábel, který se vydává na Zemi, aby zde šířil zlo a neřest, připadá měšťanům fádni a neškodný.<sup>91</sup> Ďábel zjišťuje po konfrontaci s člověkem, že je jeho počínání zbytečné, neboť člověk je již zkažený tak, že vydává své neřesti za ctnosti a lidský svět je univerzitou zla oproti obecné škole pekla. Čest a poctivost jsou ctnostmi žebráků. Tyto útoky na lidské jednání v dramatu byly stejně moralistické jako náboženská kázání. Existoval zde však i protipól, neboť autoři často předkládali publiku obraz života jako ideál a většinou šlo o líčení symbiózy mezi panovníkem, aristokracií a lidem, což můžeme sledovat např. v Shakespearově hře *Jindřich IV.*<sup>92</sup>

V období renesance můžeme rozdělit myslitele, filosofy a literární autory podle jejich intelektuálního zaměření. Zaprvé to byli *humanisté* (morální filosofové), dále *univerzitní profesori* a nakonec tzv. *noví filosofové*. Všichni měli do určité míry podíl na reformaci poznání a na odklonu od výše zmíněných náboženských dogmat a pověr. Tyto reformy byly založeny na znovuzavedení tradičních antických filosofických škol a na návratu k antickým kořenům jako vzorům.<sup>93</sup>

Renesanční humanismus původně představoval oživení římského písemnictví a návrat intelektuálů ke klasickým jazykům. Francesco Petrarca ho později rozvinul do hnutí, které začalo vzdorovat středověké scholastice. Humanisté ji považovali za

---

<sup>89</sup> BEJBLÍK, A. *Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu*, s. 56–57.

<sup>90</sup> KIDNIE, M. J. Introduction. In JONSON, B. *The Devil is an Ass*, s. ix.

<sup>91</sup> JONSON, B. *The Devil is an Ass*, s. 459.

<sup>92</sup> BEJBLÍK, A. *Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu*, s. 56–57.

<sup>93</sup> HANKINS, J. *Renesanční filosofie*, s. 16.

dogmatickou, přehnaně specializovanou, neúčinnou, bezbožnou a také francouzskou, čímž se proti ní vymezovali i národně. Studium starořímského písemnictví mělo vést k mravní obrodě italské společnosti a k návratu velikosti Říma. Renesanční humanisté vyznávali ctnost, pěstovali rétoriku a šířili národní hrdost. Humanitní studia odkazovala k antickým autorům včetně Platóna a Aristotela.<sup>94</sup> Za pilíře humanitních věd lze považovat pečlivé čtení antických autorů v původních jazycích, upřednostňování starověkých autorů před středověkými a úpravu diskurzu v zájmu porozumění oproti příliš odbornému a složitému textu.<sup>95</sup>

Renesanční humanisté přispěli rovněž k rozvoji vědy, neboť díky znalosti klasických textů poukázali na mnohé problémy, kterými se mohla renesanční věda zabývat. Přínos humanistů lze tedy spatřovat v možnosti zkoumat antická díla v co nejautentičtější podobě a v metodickém podrobení těchto děl textuální kritice. Tyto metody významně přispěly ke kvalitnímu korigování a interpretaci textů a zároveň dopomohly k empirickému zkoumání světa díky revizi chyb v antické přírodovědecké literatuře.<sup>96</sup> Na myšlenky italského renesančního humanismu reagovala také intelektuální obec renesanční Anglie. Byla zde známa díla Erasma Rotterdamského, Michela de Montaigne či dalších představitelů italského humanismu. Přístup k těmto autoritám byl však spíše kritický, neboť se anglická poezie stávala především prostředkem ke kultivaci národní svébytnosti a paralelní evropská tvorba znamenala konkurenci. Angličtí autoři měli tendence překládat díla antických klasických autorů do anglického jazyka a nové kontinentální prvky přenášet do anglické kultury.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> HANKINS, J. *Renesanční filosofie*, s. 18.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>96</sup> ČERNÁ, J. *Problémy interpretace renesančního vědění: empirie vs. tradice v renesanční kultuře*, s. 16.

<sup>97</sup> KASTNEROVÁ, M. *Ben Jonson: profesionalizace básnictví a společenský účinek poezie*, s. 173.

## 2.2 Liberalizace a náboženské reformy v alžbětinské Anglii

Během panování krále Jindřicha VIII. a královny Alžběty I. dosáhla vládní cenzura tisku a literatury svého vrcholu. Cenzura se prováděla v souladu s obecnou morálkou a panovnickými předpisy.<sup>98</sup> Panovník nepostrádal sílu ani sklon ukládat podmínky, za nichž bylo možné tvořit, a za jejich případné porušení hrozila represe.<sup>99</sup>

Přesto právě za vlády královny Alžběty zaujaly poetika a divadlo významné místo ve společnosti a dosáhly svého neobvyklého rozkvětu. Za vlády krále Jindřicha VIII. existovaly převážně kočovné divadelní společnosti, za královny Alžběty byla již v Londýně i divadla stálá.<sup>100</sup> V Londýně se divadelní společnosti formálně začlenily do podobných spolků, jako tomu bylo v případě knihkupectví a tiskařství, která získala status cechů a stavů.<sup>101</sup>

Je tedy evidentní, že tyto příznivé politicko-kulturní podmínky umožnily rozvoj literatury, kultivaci anglického jazyka a rozvoj básnictví a dramatu. Navíc je nutné brát v potaz, že měla literatura význam ve společenské, kulturní i politické rovině. Byla předpokládána znalost řecké a římské literatury, což bylo podmíněno intelektuálním vzděláním a znalostí příslušných jazyků.<sup>102</sup>

Stephen Greenblatt alžbětinské období, a renesanci obecně, považuje za vzestup střední třídy, která byla doposud omezována mocí aristokracie. Společenské instituce, rodina, reforma náboženského vyznání, svoboda a úspěch jednotlivce se staly neoddělitelnými atributy státního zřízení.<sup>103</sup> Zde započala epocha přechodu z feudálního řádu ke vzniku nového světového uspořádání, ve kterém hrál stále významnější roli rozvoj tzv. buržoazní společnosti. Tradiční struktury feudálního řádu se zde prolínaly s novými prvky myšlení a tyto aspekty koexistovaly i v poetice, což z dnešního pohledu můžeme považovat za velice zajímavé, neboť tak autoři nečinili vědomě.<sup>104</sup>

---

<sup>98</sup> CLEGG, C. S. *Press censorship in Elizabethan England*, s. 3.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>100</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 237.

<sup>101</sup> CLEGG, C. S. *Press censorship in Elizabethan England*, s. 14.

<sup>102</sup> KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury*, s. 16–17.

<sup>103</sup> GREENBLATT, S. *Renaissance Self-Fashioning*, s. 256.

<sup>104</sup> BEJBLÍK, A. *Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu*, s. 9.

Již po svém nástupu na trůn se královna Alžběta rozhodla urovnat náboženské spory mezi katolickou a protestantskou církví, které do té doby nabývaly až vražedných rozměrů. Náboženství mělo být podle Alžběty v souladu s veřejným pořádkem a společenskou konvencí. Sama nebyla ani vyhraněný protestant, ani ortodoxní katolík. Spíše svojí povahou tíhla k agnosticismu, jako skeptickému názoru k úplnému poznání Boha. Veřejně hlásala, že žádné náboženství ani víra nesmí být důvodem k zabíjení ani k mučednictví. Dalo by se shrnout, že se snažila o názorový konsensus v náboženských otázkách, který by byl stvrzený zákonem a uznán státem, stejně jako akceptován širokou veřejností.<sup>105</sup>

Tato situace se ovšem neobešla bez nepokojů. Katolíci představovali minoritní obec a královna Alžběta jim udělila práva menšinového náboženství. Papež ji za to exkomunikoval a nařídil její svržení. Angličtí katolíci byli mezi dvěma mlýnskými kameny – mezi papežem a královnou. Alžběta reagovala na papežova obvinění trestní legislativou. Pronásledování neloajálních katolíků se odehrávalo pomocí pokut, případně uvězněním. Alžběta neupřednostňovala trest smrti z důvodu náboženského vyznání. Anglická katolická obec přesto během panování Alžběty strmě klesala. Na sklonku jejího života se už otevřeně ke katolické církvi hlásilo pouze deset tisíc jejich představitelů.<sup>106</sup>

Královna Alžběta se velice zasloužila o stabilizaci náboženství v zemi. Její zdrženlivost, zdravé úsudky a tolerance nekorespondovaly s názory jejích poradců. Toto byla čistě její zásluha a jednala tak z důvodu omezení moci církve, neboť považovala víru za nebezpečný element v politice státu. Dalo by se říct, že se snažila o sekularizaci, tedy oddělení politické moci od moci náboženské. Náboženství mělo podle Alžběty přinášet lidem útěchu a sloužit veřejnosti, ne vyvolávat napětí a sváry, diktovat dogmata. Víra člověka je jeho osobním vztahem s Bohem, a měla by být tedy soukromou záležitostí. Vnější náboženské organizace jsou pak záležitostmi ústavního práva. Angličané byli jedinečným národem, který se jako první vymanil z náboženských předsudků, i když se i zde nacházelo mnoho náboženských horlivců. Jako křesťanský proud zde tedy převažovalo protestantství, které se dostávalo do povědomí dvořanů i prostého lidu, což se posléze odrazilo na velkém vzestupu britského liberalismu a vedlo

---

<sup>105</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 156.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 158.

k ekonomickému růstu, koloniální politice a tím ke vzniku nové společenské třídy bohatých měšťanů, kteří nebyli z řad šlechty, ale byli podobně významní, neboť ovládali kapitál.<sup>107</sup>

Přes evidentní odklon od katolické církve hrála náboženská témata mezi obyvatelstvem stále velmi důležitou roli. Byl nalezen např. knižní archív jisté lady Hobyové, který obsahoval převážně náboženskou literaturu včetně Bible a dále protestantsky stylizované knihy, např. díla tehdy nejčtenějšího reverenda Henryho Smitha či jiná protestantská kázání, nábožensky laděné veršované balady a náboženské pamflety.<sup>108</sup>

Dalšími dobovými pamflety byla díla moralistická a konzervativní, z nichž můžeme uvést např. spis Reynoldse z Oxfordu *Zničení divadelních her*, vydaný v roce 1559. Tento pamflet navrhoval naprostý zákaz divadel a na jeho popud docílili puritáni vystěhování divadel z centra Londýna do tehdy okrajovější, dnes historické části Southwarku. Jako důvod pro potlačování divadelnictví byla uváděna údajná bezbožnost divadelních představení, srocování lidu z nízkých vrstev, všudypřítomná necudnost a podobně laděné argumenty. Královna Alžběta naštěstí podporovala rostoucí vlnu nového anglického dramatu a tyto puritány se snažila udržet na uzdě, což mělo nepochybně zásadní vliv na jeho budoucí rozvoj.<sup>109</sup>

Zájmy alžbětinské Anglie se tedy projevovaly v aktivní a agresivní zahraniční politice, prosazované společně s protestantskými ideály. Mýtus o výjimečnosti anglického národa se stal základem soudržné národní jednoty. Byli oslavováni Angličané i cizinci, kteří měli vliv na vznik protestantské víry, chronologicky Jan Viklef, Jan Hus a Martin Luther. Nábožensko-historické knihy Johna Foxe, ale i dalších historiků, oslavovaly a velebily královnu Alžbětu. Do konce 16. století byly vytisknuty a prodány desetitisíce výtisků s náboženskou tematikou. Náboženství potíralo společenské, geopolitické i genderové rozdíly.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 237.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 237.

<sup>109</sup> KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory*, s. 51.

<sup>110</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 169–170.

Tento přílišný důraz na božskou hodnotu tištěného slova a nekompromisní šíření „pravdy“ však vedl k úpadku středověkých hodnot. Božské slovo se začalo psát anglicky. Latina ustupovala národnímu jazyku, který začal stále více pronikat do veřejných prostorů, i když je nutno podotknout, že latinský jazyk nadále zůstal jazykem intelektuální elity. Postupně však tato uvolněná energie způsobila rozmach i v oblasti dramatického umění a také v ostatních odvětvích literatury, umění a vědy. Apologetická díla – jako Sidneyho *Obrana básnictví* či Putenhamovo *Umění anglické poezie* – obhajovala odklon od latiny jakožto základního básnického prostředku. V Shakespearových hrách se objevují historická témata z římského období přizpůsobená anglickým poměrům. Mnoho Shakespearových her se týká anglické historie přímo.<sup>111</sup> Ve společnosti byl patrný patriotismus a hlavní město Londýn se stalo centrem tohoto dění. Bylo zde možné získat mnoho literárních děl z ciziny, např. Boccacciův *Dekameron* nebo Montaignovy *Eseje*, vše přeložené do anglického jazyka.<sup>112</sup>

V tomto kontextu je možné vnímat určitou dualitu tvorby alžbětinských básníků a dramatiků, a to vnější vliv antiky a renesančního humanismu a zároveň hluboké národní cítění. Je zde nepochybně patrný vliv klasických a evropských zdrojů, ale též snaha o vlastní tvůrčí autonomii, která by ještě více zdokonalila možnost následovat uznávané antické vzory. To vše se projevovalo ve snaze o samostatnost a nezávislost na evropské konkurenci a v kultivované syntéze národního anglického jazyka. Antická poetická kritéria byla přizpůsobena potřebám politické interpretace a kulturně autentické atmosféře pozdně renesanční Anglie.<sup>113</sup> Přes silný proud tohoto národního povědomí je však nutné přijmout fakt, že pod vlivem renesančního humanismu, který měl původ v Itálii 14. a 15. století, anglická poezie 16. a 17. století stále směřovala k renesanci řecké a římské literatury jakožto k ideálu. Veškerá literatura byla koncipována podle modelů klasických žánrů: epiky, satiry, lyriky, dramatu, elegie a dalších forem i přes protestantské předsudky mnoha Angličanů vůči římským klasicistům z důvodu římskokatolického náboženství.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 171.

<sup>112</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 237.

<sup>113</sup> KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory*, s. 50–51.

<sup>114</sup> MULRYAN, J. *Jonson's classicism*, s. 163.

## 2.3 Rozvoj básnictví a dramatu

V období alžbětinské Anglie se začala postupně zvyšovat úroveň literární kultury a poetika se stávala součástí komplexního vědění, především v souvislosti s historiografií a morální filosofií, jak je již uvedeno výše. Podobně jako v antice spočívala úloha básnictví v renesanční Anglii ve společenském významu. Projevovala se především jako imitace ctnosti a měla vzbuzovat morální a estetický účinek. Od postavy básníka byl očekáván status společensky schopné osobnosti s pevným morálním kodexem.<sup>115</sup> Na těchto argumentech následně vznikala apologie básnictví, která poezii obhajovala jako prostředek morálního a výchovného účinku. Pozice básníka se tak stává společenskou funkcí.<sup>116</sup> Tato transformace se začala původně projevovat na královském dvoře v aristokratickém prostředí. Aristokraté navázali na řecké a latinské vzory v konceptu imitace a zároveň tyto prostředky rozšířili o lingvistické obohacení anglického jazyka postupným navyšováním slovní zásoby. Zároveň se snažili národní jazyk zbavit vlivů např. francouzského a latinského jazyka středověku. Kariéra básníka byla závislá na individuální schopnosti, talentu a na politicko-sociálním prostředí, které vytvořilo poetické a dramatické tvorbě v tomto období příhodné podmínky.<sup>117</sup>

Tyto podmínky spočívaly především v možnostech sebe prezentace, na což upozorňuje Greenblatt v knize *Renaissance Self-Fashioning*, jak bylo naznačeno již výše. Greenblatt se zde zabývá autonomií člověka při budování své identity. V období renesance spatřuje projevy vůle, síly a svobody člověka. Aktivní vytváření vlastního života považuje za důležitý prvek rozvoje osobnosti. Tyto vlastnosti Greenblatt nachází v životech alžbětinských básníků.<sup>118</sup> Básníci, dramatici a herci reprezentovali zobrazení lidské existence v alžbětinské Anglii. Poetické drama často reagovalo na politickou situaci a nezřídka bylo vytvořeno jako podpora panovníkovi. Poetika některých významných autorů alžbětinské doby, včetně Shakespeara, byla pevně spjata

---

<sup>115</sup> KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury*, s. 12.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>117</sup> HAVLOVÁ, J. *Adaptace klasického konceptu imitatio v díle George Puttenham: neologismy, synonyma a transliterovaná slova*, s. 1–2.

<sup>118</sup> GREENBLATT, S. *Renaissance Self-Fashioning*, s. 256.

s divadlem. Na jevišti docházelo k umocnění vizuálního vjemu skrze zaranžované provedení her, aby mohly verše textu snadněji rozvíjet představivost diváků.<sup>119</sup>

Centrem uměleckého života v Anglii za panování Alžběty II. byl především Londýn a jeho periférie. Vznikaly zde různé divadelní scény, z nichž nejslavnějším bylo divadlo *Globe*, jehož spolupodílníkem byl i Shakespeare. Stavitelé původních divadel se nechávali inspirovat městskou výstavbou hostinských dvorů a jejich pavlačí. Bylo zde možné podle výše vstupného zaujmout místo na sezení přímo na jevišti, nebo v prostoru podobném dnešní lóži. Obecenstvo tvořilo velmi široké spektrum, přes učně, studenty a vojáky po šlechtice a měšťany, takže byla možnost různého umístění publika velice vítána.<sup>120</sup>

Mezi významné představitele, kteří se podíleli na rozkvětu alžbětinské poetiky, literatury a dramatu patřili např. Edmund Spenser, Christopher Marlowe, John Skelton, Thomas Waytt, Henry Howard, Thomas More, Philip Sidney, George Puttenham, William Shakespeare a Ben Jonson. Období anglické renesance lze vymezit léty 1575 až 1640, tedy později než tomu bylo v Itálii a jinde v Evropě, kde už probíhalo z dnešního hlediska období baroka. Období vrcholné renesance za panování Alžběty I. přineslo v Anglii nebývalý rozmach divadel a básnictví a královna Alžběta si zde získala přízeň nejen dvořanů a lidu, ale i básníků, kteří ji ve svých básních často oslavovali,<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> RAFFIELD, P. *Shakespear's Imaginary Constitution*, s. 1.

<sup>120</sup> MAURIOS, A. *Dějiny Anglie*, s. 237–238.

<sup>121</sup> ALEXANDER, G. *Sidneys' The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, s. xviii-xx.

### 3 Básník a dramatik Ben Jonson

Ben Jonson byl jedním z autorů reprezentujících anglickou renesanční poezii a drama. Ve svém díle navázal na klasický koncept umění jako nápodoby, kladl důraz na morální úlohu básníka, čerpal z antické tradice a usiloval o rozkvět anglického jazyka. Přestože nedosáhl akademického titulu, vynikal vysokou mírou vzdělanosti. Svou tvorbu koncipoval podle tradičních klasických modelů, v jejichž formách se velmi dobře orientoval. Vytvořil mnoho děl např. epigramy, divadelní hry, satirické komedie, epištoly, masky a další. Typické pro Jonsona bylo úsilí o vytváření společenské identity skrze literaturu a snaha o získání pozice básníka jako profese.<sup>122</sup>

#### 3.1 Obecné a střední školství v alžbětinské Anglii jako předpoklad humanistické vzdělanosti

Jonsonův vztah k antické literatuře je možné vystopovat až do jeho dětství. V době 16. století byl v Anglii vybudován kvalitní školský systém, který zahrnoval základní, střední a univerzitní vzdělání.<sup>123</sup> Děti zahajovaly studium na tzv. „*petty-schools*“ v pěti letech. Zde se naučily základům čtení a po dvou letech pokračovaly ve studiu na tzv. „*grammar-schools*“<sup>124</sup>, které ukončily ve věku 14 let. Oba vzdělávací stupně byly pravidelně dostupné v rámci areálu jedné školy. Výuka probíhala od brzkého rána do pěti hodin odpoledne a jediným volným dnem byla neděle.<sup>125</sup> Školy byly slušně vybavené a žákům poskytovaly speciální metodické učební pomůcky. Studenti používali např. tzv. „*hornbooks*“ (rohaté knihy). Dřevem orámovaná strana rohatých knih byla pokryta transparentním listem vyrobeným z kravského rohu. Existovalo více druhů těchto knih, ale obvykle byla v jejich horní části písmena abecedy. Níže se nacházel seznam základních slabik, často také číslovky a modlitba k Bohu. Na začátek horní řádky abecedy byl umístěn kříž, podle kterého byla nazvána „*křížová řádka*“. Tato řádka byla určena spíše pro malé či mentálně opožděné děti. Poté co žáci dokončili studium rohaté knihy, dosáhli úrovně čtenářů abecedy a mohli započít

<sup>122</sup> KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury*, s. 101.

<sup>123</sup> KASTNEROVÁ, M. *Ben Jonson: profesionalizace básnictví a společenský účinek poezie*, s. 173.

<sup>124</sup> Z dnešního pohledu podobné gymnáziu začínajícího od primy, tj. od základní školy.

<sup>125</sup> CRYSTAL, D. and CRYSTAL, B. *Shakespeare Miscellany*, s. 4.

četbou tzv. „*ABC knih*“. Dialogy v těchto knihách byly čerpány především z katechismu a obsahovaly modlitby.<sup>126</sup>

Podstatné je, že tento kvalitní školský systém, kde získal Jonson již od velmi raného věku schopnost dobře číst, psát a orientovat se v náboženství, umožňoval a přímo vyžadoval při postupu z *petty-schools* do *grammar-schools* studium latinského a řeckého jazyka, což je možné považovat za jeden z podstatných důvodů vysoké kvality vzdělanosti v alžbětinské Anglii, neboť klasickým vzděláním nedisponovali pouze univerzitní intelektuálové, ale rovněž absolventi těchto nižších škol. Dva významní představitelé alžbětinského dramatu, William Shakespeare i Ben Jonson, byli žáky pouze těchto *grammar-schools*. Shakespeare studoval *grammar-school* ve Stratfordu a Jonson v Londýně.<sup>127</sup>

Jonson toto studium zahájil na základě příznivých okolností neboť patron jeho otce a nevlastní otec objevili chlapcovo nadání, načež se zasadili o přijetí Jonsona ke studiu na prestižní londýnské škole *Westminster*.<sup>128</sup> Studium zde bylo prvním impulsem pro vztah Jonsona k antickým autorům, jelikož mu zvládnutí klasických jazyků umožňovalo četbu pramenných antických textů např. děl Cicerona, Vergilia, Ovidia či Horatia a dalších.<sup>129</sup>

Při studiích na *Westminsteru* se Jonson navíc setkal s člověkem, který ho podle jeho vlastních slov nejvíce intelektuálně obohatil. Jednalo se o osobnost badatele a pedagoga Williama Camdena. Camden motivoval Jonsona nejen v lásce k antické literatuře, ale také ho naučil propracovanosti psaní, pečlivému čtení a precizní literární tvorbě, jimiž mohl Jonson posléze konkurovat i učencům s univerzitním vzděláním. Jonson na Camdena po celý život nezapomněl a prohlašoval, že za veškeré své znalosti vděčí pouze jemu. Svou úctu mu později projevil v jednom ze svých epigramů, vyjádřeném jako vzpomínku na člověka, kterému bude navždy dlužníkem.<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> CRYSTAL, D. and CRYSTAL, B. *Shakespeare Miscellany*, s. 5.

<sup>127</sup> KASTNEROVÁ, M. *Ben Jonson: profesionalizace básnictví a společenský účinek poezie*, s. 173.

<sup>128</sup> YOUNG, R. V. *Ben Jonson and learning*, s. 44.

<sup>129</sup> MULRYAN, J. *Jonson's classicism*, s. 164.

<sup>130</sup> YOUNG, R. V. *Ben Jonson and learning*, s. 44.

### 3.2 Počátek kariéry a tvorba za vlády Alžběty I.

Přestože Jonsonovi studia na Westminsteru poskytovala výše zmíněné kvality humanistického vzdělání, nedokončil je a byl nucen z ekonomických a praktických důvodů přejít zpět k povolání zedníka a kameníka po svém nevlastním otci. Později se nechal naverbovat do armády a účastnil se války v Nizozemí. Zde prokázal statečnost a zároveň se u něho projevila prudká povaha a bojovnost. Je známo, že se na bitevním poli utkal s nejzdatnějším z nepřátelských vojáků a před zraky obou vojsk protivníka zabil, načež si odnesl jeho výzbroj jako válečnou trofej.<sup>131</sup> Tyto události se podobají epizodám z homérských eposů, v nichž bylo ctností prokazovat odvahu hrdinskými činy a čestný boj muže proti muži byl jedním z jejich hlavních motivů. Jonsonovo působení ve válce a na bojišti je navíc podobné např. vojenským zkušenostem Sókrata za peloponéských válek, v čemž opět lze sledovat souvislost mezi Jonsonovým životem a životem v antickém Řecku. Tyto mezní životní situace se později promítly do Jonsonovy tvorby a do jeho přesvědčení o souvislosti mezi literární tvorbou a praktickou stránkou života, v čemž se shodoval s Horatiem.<sup>132</sup>

Po návratu z války přijal Jonson místo kočovného herce a to byl počátek jeho umělecké dráhy. Jako herec získal později angažmá ve významném londýnském divadle *Globe*. Více než herectvím se však začal prosazovat psaním a upravováním her pro principála Philippa Henslowa. Henslowe hrál velmi důležitou roli v alžbětinském divadle a zaměstnával i Shakespeara či Marlowa.<sup>133</sup> V dochovaném Henslowově deníku byl nalezen záznam o půjčce, kterou Jonsonovi poskytl v souvislosti se zakázkou na jeho hru, což jenom potvrzuje jejich vzájemnou spolupráci.<sup>134</sup>

Jonson tvořil poezii a drama během vlády tří panovníků: Alžběty I., Jakuba I. a Karla I. Dokázal koexistovat v určitém neměnném konsensu svých zásad a rovněž se přizpůsobit změnám politického dění Anglie 16. a 17. století.<sup>135</sup> Svou loajalitou k panovníkům, podobnou, jakou choval Horatius k císaři Augustovi, usiloval o pozici profesionálního básníka. Hledal mezi panovníky, intelektuály a aristokraty mecenáše,

<sup>131</sup> LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 118.

<sup>132</sup> BOHÁČEK, K. *Vnější a vnitřní hrdina: Individualita u Homéra*, s. 8.

<sup>133</sup> MULRYAN, J. *Jonson's classicism*, s. 164.

<sup>134</sup> BEJBLÍK, A. *Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu*, s. 46.

<sup>135</sup> SANDERS, J. *Ben Jonson in Context*, s. 1–2.

kteří by mu umožnili zaujmout roli dvorního básníka ve společnosti, a i když takové místo ještě oficiálně neexistovalo, Jonson tuto funkci prakticky splňoval.<sup>136</sup>

Kromě podpory královského dvora a intelektuálů získal Jonson vazby i na několik patronů z řad šlechty, v čemž je možné spatřovat další paralelu s předpoklady, které umožnily dosáhnout Horatiovi pozice básníka podobné té, kterou zaujímal Jonson. Mezi Jonsonovy mecenáše patřili např. rodina básníka Philipa Sidneyho, hrabě z Pembroke, vévoda z Newcastlu či hraběnka z Bedfordu a další. Mary Sidney, manželka hraběte z Pembroke, byla Philipovou sestrou. Po smrti bratra nechala vydat jeho dílo a budovala Sidneyho kult. Stala se významnou mecenáškou básníků, např. Spensera a Jonsona. Jonson ji a celému sídlu Sidneyů vzdal hold v jedné ze svých básní, když prohlásil jejich sídlo za místo, ve kterém se sešly všechny múzy.<sup>137</sup>

Královna Alžběta I. panovala v Anglii od roku 1558 do roku 1603. Měsíc po její smrti vypukla v Londýně morová nákaza, které podlehl tisíce Londýňanů. Neštěstí se nevyhnulo ani rodině Jonsona, neboť jednou z obětí byl i jeho nejstarší syn, k čemuž se Jonson později vyjádřil ve svém díle.<sup>138</sup> Jonsonova tvorba za vlády královny Alžběty nebyla dodnes přesně sečtena a shromážděna, nicméně je možné konstatovat, že není považována za nejpodstatnější Jonsonovu produkci, jež by mohla reprezentovat a plně vyjádřit význam jeho díla. Jonson v tomto raném období ještě neměl pověst velikána básnictví ani postavení nejlépe placeného autora divadelních her, jak tomu bylo později. Na obrazech z té doby je Jonson často zpodobňován v hospodě se svými přáteli, a ne jako intelektuál věnující se usilovně literárnímu řemeslu.<sup>139</sup> To ovšem neznamená, že by pouze hýřil a vedl rozmarný život. Vedl literární a bohémský kroužek, který se pravidelně scházel právě v londýnských hostincích, a díky těmto setkáním získával mnoho stoupců a následovníků. Mladší obdivovatelé Jonsona se označovali jako Benovi synové (*sons of Ben*) nebo jako Benův kmen (*tribe of Ben*). Mezi jeho přátele i oponenty patřily významné osobnosti tehdejší Anglie včetně Shakespeara, Bacona, Farnabye, Heinsiuse a dalších.<sup>140</sup> Nabízí se zde určitá paralela s antickým intelektuálním prostředím, ve kterém se scházeli filosofové na agoře a vedli konstruktivní dialektiku.

---

<sup>136</sup> KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury*, s. 91.

<sup>137</sup> BEJBLÍK, A. *Astrofel a Stella*, s. 151.

<sup>138</sup> STEGGLE, M. *Jonson in the Elizabethan period*, s. 15.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>140</sup> MOUL, V. *Jonson, Horace and Classical Tradition*, s. 1.

V tomto období se Jonson ocitá několikrát ve vězení. Spolu s herci Robertem Shawem, Gabrielem Spencerem a spisovatelem Thomasem Nasem jsou zatčeni a uvězněni v nechvalně známém londýnském vězení *Marshalsea* z důvodu údajné spoluúčasti na tvorbě kontroverzní hry *The Isle of Dogs (Psí ostrov)*. V roce 1598 se Jonson utkal v souboji právě se Spencerem a zabil ho kvůli malicherné hádce. Za takto závažný trestný čin hrozil Jonsonovi trest smrti, vyvázl však pouze s cejchem vypáleným na palci a ztrátou veškerého majetku. Následně se Jonson zapojil do dlouholetého sporu nazvaného „*Válka divadel*“. Jednalo se o konfrontaci mezi divadlem dětských herců a dospělými profesionály. *Válka divadel* se odehrávala v literárním prostředí a skončila porážkou soukromých profesionálních divadel, tedy strany dospělých profesionálů, kterou Jonson podporoval. Po těchto aférách se Jonson uchyluje do ústraní a v roce 1602 připojuje dodatky ke Kydově *Španělské tragédii*.<sup>141</sup>

Mezi Jonsonovy hry napsané během panování královny Alžběty můžeme zařadit např. komedii *Every Man in His Humour (Každý podle své letory)*, která se odehrává v lékařském prostředí. Tato hra byla provedena v roce 1598. Dá se říct, že se v tomto díle Jonson odklonil od populárních témat alžbětinského dramatu, která ilustrovala převážně historické a mytologické příběhy. Jonsonova hra byla neobvykle svěží a nová, realistická a autentická, což přitáhlo pozornost diváků a Jonson zaznamenal první velký úspěch.<sup>142</sup> Na názvu této hry je zřetelné, že termín „humour“ může obsahovat více významů slova *letora* jako chuť, nálada, touha či póza. Pro podobné hry se začalo užívat názvu *letorová komedie*. Tento nový typ Jonsonova dramatu čerpá z antických tradic, v tomto případě z lékařských teorií Hippokrata a Galéna, na kterých se snaží Jonson zpodobnit tendenci lidského jednání jako určitého mechanismu, v závislosti na své fyziologické determinaci.<sup>143</sup> V přímé návaznosti na tuto hru je provedena o rok později komedie s téměř totožným názvem *Every Man out His Humour (Každý mimo svou letoru)*. Tato kompozice byla vytvořena na stejném základě jako *Every Man in His Humour*. Nedosáhla však již jejího úspěchu. Jonson v této komedii zpracovává motiv léčby lidské pošetilosti a k většímu humornému účinku efektivně používá pseudo-

---

<sup>141</sup> LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 120–121.

<sup>142</sup> STEGGLE, M. *Jonson in the Elizabethan period*. In SANDERS, J. *Ben Jonson in Context*, s. 16.

<sup>143</sup> KASTNEROVÁ, M. *Ben Jonson: profesionalizace básnictví a společenský účinek poezie*, s. 187–188.

lékařskou terminologii.<sup>144</sup> Obě tyto hry obsahují motivy skepticismu a melancholie, což byly oblíbené dobové tematické náměty.<sup>145</sup>

Následující Jonsonovy hry *Cynthia's Revels* (*Cynthiiny radovánky*) a *The Poetaster* (*Veršotepec*) lze zařadit do formy satirické komedie a jsou typickým příkladem divadelních her, ve kterých efekt morálního účinku vyplývá skrze satirické napomenutí, což ovšem nijak neodporuje antickým vzorům a imitaci lidských vlastností, které sice bývají podány komicky, ale zcela vážně prezentují negativní prvky jednání člověka, jež jsou ve skutečném životě považovány za nemorální. Ve hře *Veršotepec* vystupuje jako jedna z hlavních postav osobnost Horatia v roli římského básníka, který v dialogu hry hájí právo používat satiru jako legální nástroj k právním a morálním reformám ve společnosti.<sup>146</sup>

V souvislosti s provedením těchto dvou her je nutné se vrátit k výše uvedené tzv. *Válce divadel* mezi dospělými profesionály a dětskými hereckými soubory. Jak bylo uvedeno, *Válka divadel* skončila porážkou soukromých divadel, strany kterou Jonson hájil a z tohoto důvodu dopsal Jonson ke hře *Poetaster* (*Veršotepec*) dodatečně omluvný dialog a dokonce byla tato hra provedena v roce 1601 tzv. *Děti královniny kaple*, tedy vítěznou stranou dětských souborů.<sup>147</sup>

Mezi další Jonsonovy satirické komedie vzniklé již za vlády panovníka Jakuba I. můžeme zahrnout: *The Alchemist* (*Alchymista*) uvedený v roce 1610 a *Epicoene, or Silent Woman* (*Epicoeana aneb Mlčenlivá žena*) uvedená v roce 1609. Vznikla rovněž tragédie *Catiline His Conspiracy* (*Catilinovo spiknutí*) v roce 1611 a komedie *Bartholomew Fair* (*Bartolomějský jarmark*) v roce 1614 a další.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> STEGGLE, M. *Jonson in the Elizabethan period*, s. 16.

<sup>145</sup> KASTNEROVÁ, M. *Ben Jonson: profesionalizace básnictví a společenský účinek poezie*, s. 187–188.

<sup>146</sup> STEGGLE, M. *Jonson in the Elizabethan period*, s. 16.

<sup>147</sup> LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 120–121.

<sup>148</sup> SANDERS, J. *Ben Jonson in Context*, s. xxii.

### 3.3 Jakobínské a karolínské období

Jonson představuje typického jakobínského autora, který v tomto období zažívá svůj největší úspěch v kariéře básníka a dramatika. Tvorbou tzv. *masek*, věnovaných králi Jakubovi I., se přiblížil dvoru i samotnému panovníkovi.<sup>149</sup> První masku Jonson uvedl v roce 1605 k příležitosti vánočních svátků. Tato maska získala přívlastek „černá“. Název pravděpodobně pramení ze scény a kostýmů, které navrhnul Inigo Jones, jenž po tomto úspěchu spolupracoval s Jonsonem ještě řadu let, nikoli však bez osobních problémů.<sup>150</sup>

Žánr masek byl druhem dvorské maškarády, ve které se prolíná tanec, hudba a mluvené slovo. Masky měly za cíl především pobavit dvořany a upevnit panovníkovu moc. Masky vychází z dramatu a je zajímavé, že na rozdíl od něj požaduje od publika (dvořanů) také aktivní účast. Její provedení se obvykle spojovalo s nějakou významnou událostí a z tohoto důvodu byla premiéra často i derniérou. Z těchto pragmatických důvodů byl tento žánr pomíjivý a v literatuře poněkud opomíjený, neboť nesloužil k zachování, ale autentické události a době. Tradice masek se vyvinula pravděpodobně ze středověkých lidových maškarád, takže se prakticky nevztahovaly přímo k antickým vzorům.<sup>151</sup>

Jonson se maskám intenzivně věnoval ještě dvacet let po provedení *Černé masky*. Za tu dobu tuto dramatickou formu velice zvelebil. Vkládal do masek i morální ponaučení, čímž na rozdíl od jiných autorů navázal na antickou tradici, přičemž se nechal inspirovat také soudobou anglickou filosofií. Pomohl tak mimo jiné k formování anglické literární kultury.<sup>152</sup>

V jakobínském období navázal Jonson přímo na antické formy tvorbou elegií. Šest elegií napsal v latině a jednu řecky, čímž tuto návaznost ještě umocnil.<sup>153</sup> Napsal také mnoho epigramů, které jako forma vznikly v antickém Římě. V jednom z nich

---

<sup>149</sup> MCRAE, A. *Jonson in the Jacobean period*, s. 23.

<sup>150</sup> FLEISCHMANNOVÁ, Š. *Odras morální a sociální filosofie Thomase Mora v maskách Bena Jonsona*, s. 21.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 22–23.

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>153</sup> MULRYAN, J. *Jonson's classicism*, s. 165.

nazvaném *On my first son*, vydaném v roce 1616, se odráží výše uvedená Jonsonova zkušenost se smrtí jeho syna za morové rány (všechny tři Jonsonovy děti zemřely za jeho života). Ztráta blízké osoby, smutek a melancholie jsou motivy této básně. Jonson, zabývající se tvorbou poezie, inklinoval ke stanoviskům, že by měla svou temnou stránku obsahovat i báseň žoviální, a to v zájmu určitého dramatického napětí. Prvky melancholie můžeme nalézat např. v jeho *letorových komediích*. Kontrastně k tomu byl však schopný tvořit verše s neskutečným taktem a citem, bez satirické žoviálnosti, což můžeme sledovat např. v jeho pozdější básni *Zvony pro Whitesidovu dceru*.<sup>154</sup>

Kromě témat ztráty blízkých osob se v Jonsonových básních objevují také filosofické otázky o smyslu života. Zabývá se např. úlohou svého vnitřního já, z čehož plyne jeho přesvědčení o důležitosti tvůrce a tvůrčí práce, přičemž uvažuje podobně jako Horatius. Nevyhýbá se ani náboženským tématům, ve kterých se zabývá např. úlohou člověka v Božím plánu, a to téměř na úrovni augustinské predestinace.<sup>155</sup>

*„Co dělat se svým vlastním já, křehkým jako džbán, rozhodnul jsem se, nechat ho plout na vlnách psaní, abych nedopustil, že nevytvořím nic, či ještě méně, žít budu do té doby, v níž jsem člověkem, přebývajícím ve svém středu jako já.“*<sup>156</sup>

*„Vím, že můj stav je plný hanby a opovržení, počat v hříchu jsem byl, než se narodil, stojící ve strachu, v hrůze z pádu. A určený k poslednímu soudu.“*<sup>157</sup>

Ve filosofickém duchu se k pojetí poezie vyjadřoval i Sidney, který motivy náboženství a básnictví uvedl do vzájemné analogie. Tvořivou sílu poezie přirovnával k síle božského tvůrce, přičemž vycházel z klasických vzorů, neboť básník byl v antice chápán jako prorok. To co Platón kritizoval jako nedostatečnou vlastnost rozumu, to Sidney považoval za výjimečnou vlastnost poezie, neboť nejen že slovy básníka může promlouvat Bůh, ale i básník sám se stává tvůrcem fiktivního světa. Tato podobnost mezi básníkem, jako stvořitelem fikčního literárního prostředí a Božským tvůrcem světa pozemského je v alžbětinské Anglii vnímána nejen jako přejatá antická tradice, ale také

---

<sup>154</sup> FRASER, R. *Ben Jonson's Poetry*, s. 490.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 490.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 490.

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 490.

jako rozšířená metafora divadla světa.<sup>158</sup> Kromě klasických antických konceptů je pravděpodobné, že Sidney vycházel v tomto přesvědčení také z *Poetiky* italského humanisty Julia Caesara Scaligera, který stavěl poezii nad historiografií či jiná umění a přisuzoval jí tuto analogii s božským stvořením.<sup>159</sup>

Obdobně jako tomu bylo za vlády Alžběty I., tak i za Jakuba I. spočíval největší význam a úspěch Jonsonova díla v komediích. Starší a zkušenější Jonson pojímal nyní komedii v symbióze vzdělanosti a znalosti praktického života.<sup>160</sup> Usiloval o načrtnutí rysů lidské povahy, zejména v roli padouchů, u nichž zdůrazňoval jejich odpudivost. Většinu jeho her prostupuje velmi satirický tón. V komedii často využíval motiv hrdiny lačného po moci a penězích, což je zřetelně vidět např. v jeho velmi úspěšné hře *Volpone, or the Fox (Volpone aneb lišák)* uvedené v roce 1605. Děj hry je zasazen do Benátek do prostředí nenasytné chamtivosti podobné spíše dravcům než lidem, což Jonson zdůrazňuje na zvířecích jménech hlavních postav hry.<sup>161</sup>

*„Majetku, svatý, mlčenlivý bože,  
jenž dáváš každému dar jazyka,  
sám nemůžeš nic, v lidech zmůžeš všechno:  
ty ceno, za niž kupují duše,  
peklo má větší cenu nežli nebe,  
když ty jsi nádavkem.  
Ty čest a sláva a ctnost,  
tys prostě všechno.  
Kdo tě získá, je urozený,  
chrabrý, čestný, moudrý.“<sup>162</sup>*

V úvodu této městské komedie Jonson vysvětluje, že hlavním cílem poezie by měla být informovanost lidí o tom jak správně žít. Satira je pak podle něho vhodný nástroj pro ztvárnění fenoménů v chování, které se odchyľují od sociálních norem a jejich zesměšnění a odsouzení. Kromě samotného morálního účinku, který ze satiry

<sup>158</sup> KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory*, s. 56.

<sup>159</sup> SCALIGER, J. S. *Poetika*, s. 81.

<sup>160</sup> JONSON, B. *from Horace, his Art of Poetry*, s. 306.

<sup>161</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 206.

<sup>162</sup> JONSON, B. *Volpone, aneb Lišák*, s. 127.

vyplývá, usiloval Jonson také o harmonii ve vztahu lidu a panovníka a o podporu anglického národa obecně. Sám se nacházel v podstatě ve středu společnosti a dokázal proto obratně reagovat na sociální i politické aspekty pohledem z více úhlů.<sup>163</sup>

„*Ta trocha umění a hodně štěstí i naší hře snad úspěch věští,  
vždyť jak letos vyžaduje vkus, je v jejích verších pravdy kus.  
Náš básník totiž stále vykládá, že jeho je vždy zásada,  
což si na jeho básních nejvíc cením, zábavu míchat s poučením.*“<sup>164</sup>

V prologu ke hře *Volpone, or the Fox*, podobně jako v prolozích k ostatním hrám, zaujímá Jonson neoklasický postoj a navazuje na antické vzory. Jeho tón je defenzivní, otevřený a dokonce arogantní, když vyjadřuje své prohlášení o uměleckém účelu.<sup>165</sup> Na provedení hry *Volpone, or the Fox* je zajímavé, že se odehrává na veřejné scéně a byla určena prostému lidu, neboť Jonson byl jinak kritický k veřejné zábavě a preferoval spíše určité elitářství, vycházející z antické klasické tradice.<sup>166</sup>

V roce 1605 se Jonson již potřetí ocitá ve vězení za podíl na hře *Eastward Hoe!* Brzy je však propuštěn díky spolupráci a svědectví při vyšetřování tzv. „*prachového povstání*“, spiknutí proti králi Jakubovi I. V letech 1605 až 1614 se Jonsonovi daří a píše své nejúspěšnější hry. Roku 1616 se stává profesorem rétoriky na *Gresham College* v Londýně. Zároveň se mu dostává pocty, když je jmenován básníkem-laureátem, přestože prvním oficiálním držitelem tohoto titulu byl až později John Dryden.<sup>167</sup> Rovněž se zlepšuje jeho ekonomická situace. Získává pravidelný důchod, přidělený králem Jakubem, a na rozdíl od běžných výdělků za odevzdání nové hry dramatikem, které činí 6 až 10 liber, dostává se Jonson na částku 12 až 14 liber, což bylo velice prestižní.<sup>168</sup>

V této době byl budoucí král Karel I. ještě princem. V rámci spolupráce mezi Jonsonem a královským dvorem měl Karel možnost se aktivně podílet na Jonsonově díle. Vystupoval v taneční choreografii šesti Jonsonových masek. K umění měl Karel

<sup>163</sup> MCRAE, A. *Jonson in the Jacobean period*, s. 26.

<sup>164</sup> JONSON, B. *Volpone aneb Lišák*, s. 127.

<sup>165</sup> BEVINGTON, D. *The major comedies*, s. 73.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>167</sup> LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 121–122.

<sup>168</sup> BEJBLÍK, A. *Shakespeareův svět*, s. 188.

blíže než jeho otec Jakub. Více než otcem byl ovlivněný vévodou z Buckinghamu, se kterým tajně navštívil Španělsko, kde se účastnil několika kulturních a diplomatických událostí. Jonson inklinoval více ke Karlově otci Jakobovi, neboť mu byla sympatická Jakobova politika, která se vyznačovala intelektuálním, humanistickým a mírumilovným modelem monarchie. Karolínská Anglie už bylo zcela jiné místo a situace zde později vyústila v občanskou válku.<sup>169</sup>

Karel se stal hrdým panovníkem. Byl znalcem umění, a především milovníkem obrazů. V divadelních hrách vyžadoval ztělesnění restriktivnější monarchie než té, která panovala za jeho otce. Královský dvůr reprezentoval vysokou kvalitou slušnosti, na což reaguje M. Butler ve své studii *Jonson in the Carolin period*, když se zamýšlí nad rozporem přílišné uhlazenosti královského dvora s Jonsonovou temperamentní povahou a robustním entusiasmem. Tyto Jonsonovy charakteristické vlastnosti můžeme podle něho zaznamenat např. v masce *The Gypsies Metamorphosed (Maškaráda cikánů)* z roku 1621, kterou shodou okolností dotoval výše zmíněný vévoda z Buckinghamu, Karlův oblíbenec.<sup>170</sup>

Do období panování Karla I. však vstoupil Jonson již vnitřně soudržný a zkušený ze své dřívější práce. Neustával v hledání nových směrů a analyzování poetického umění. Jeho výhodná ekonomická situace, vycházející především ze statusu úspěšného autora dvorských masek, byla znevýhodněna, když se v roce 1631 na dobro rozešel se svým partnerem Jonesem a s psaním masek ustal. Jeho následné hry již nezajišťovaly tak jistý příjem, jaký mu byl k dispozici doposud. Již komedie *The New Inn (Nový hostinec)*, vydaná v tomto roce, nebyla publikem kladně přijata. Při prvním představení dokonce vyvolala rozruch, neboť působila dojmem, jako by ji Jonson pojal jako ódu na sebe sama a jevila se tedy příliš egocentrická.<sup>171</sup> V jednom z dialogů této hry polemizuje Jonson opět o úloze vůle člověka v Božím záměru:

„Že lidský účel je vyslyšet Boha,  
tvůrce všech zákonů, kterýž nám přikázal nezabiješ!,

---

<sup>169</sup> BUTLER, M. *Jonson in the Carolin period*, s. 31–32.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 31.

*a my říkáme, že musíme být jeho obrazem.*<sup>172</sup>

Tyto řádky mají inspiraci v Jonsonově víře v Boha a přemítání o jeho vlastních činech, v tomto případě o zabití hereckého kolegy Gabriela Spensera v souboji. Jonson přemýšlí o falešné statečnosti a o skutečné odvaze, o tom co je pravdivé pro rozum i srdce, píše v poznámkách editor knihy *The New Inn (Nový hostinec)* Michael Hattaway.<sup>173</sup>

Jak bylo již uvedeno výše, náboženské otázky hrály v Jonsonově díle významnou úlohu, a to rovněž v případě jeho vztahu k antickým vzorům. Přestože byl Jonson většinu svého života vyznavačem protestantské víry, přijal na dvanáct let také katolické vyznání, a tím se nevědomě oprostil od předsudků některých svých současníků, kteří se ortodoxně vymezovali vůči římskokatolické církvi z náboženských důvodů. Tento Jonsonův nadhled měl dopad na jeho kladný vztah k latinsky psané literatuře, její četbě a respektu k tradicím Říma.<sup>174</sup>

Jonson, díky obdivu k římskému odkazu, usiloval o to, aby jeho tvorba nesla podobné atributy jako tvorba klasická, a to především v jejím nadčasovém horizontu. Někdy se až natolik oddával klasicismu, že byl ochotný obětovat raději svou popularitu u obecnosti než slevit z klasických antických standardů. V divadelních hrách s římskou tematikou uváděl paralely mezi Římem a Anglií do takové míry, že byly pro diváky téměř nepochopitelné. To se evidentně projevilo např. ve hře *Catilinovo spiknutí*, kde proslov postavy Cicerona již přesahoval únosnou míru dramatického účinku. Jonson se v této hře snažil až nekriticky přeměnit Londýňany 17. století na starověké Římany. Je však nutno podotknout, že tato satira imitovala rovněž dobové společenské konvence, podmíněné křesťanskou mravností a elitářstvím, přetvořená v originální a vlastní rukopis. Jonson tedy není ani v tomto případě pouhým imitátorem nebo plagiátorem klasického díla.<sup>175</sup>

Velmi významným pozdním Jonsonovým spisem, který vznikl za období vlády Karla I. je teoretické dílo zabývající se poetikou antiky a Jonsonovou současností

---

<sup>172</sup> JONSON, B. *The New Inn*, (IV.iv.39–52), s. 36.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>174</sup> MULRYAN, J. *Jonson's classicism*, s.166.

<sup>175</sup> Tamtéž, s.166.

nazvané *Timber, or Discoveries Mase upon Men and Matter (Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech)*, publikované na přelomu let 1640–1641.<sup>176</sup>

### 3.4 Jonsonova teorie básnictví

Jonson ve své teorii poezie vychází z Platónova a Aristotelova pojetí, v němž je definováno umění jako *mimesis*. K otrocké povaze nápodoby, která měla převahu v antickém Řecku až do Aristotela, byl však kritický. V alžbětinské poetice se již běžně objevují koncepty fiktivních světů vytvořených v autorově fantazii, ne pouze snaha o nápodobu ideálu nebo imitování legend a mýtů. Z těchto důvodů Jonson z antiky přebírá především poetické metody a vzorce a nedrží se striktně co nejvěrněji zobrazení.<sup>177</sup> V základním významu však básnictví definuje podle antické tradice jako umění nápodoby. Srovnává básnictví s malířstvím a nalézá mezi nimi shodu, neboť obě tyto disciplíny představují umělecké vyjádření jako *mimesis*. Toto Jonsonovo tvrzení zcela koresponduje s Platónovým i Aristotelovým příměrem obrazu k verši.<sup>178</sup>

*„Plutarchos šťastně pojmenoval báseň mluvícím obrazem a obraz němou básní, neboť obě tato umění vymýšlejí, vytvářejí a ztvárňují mnoho věcí, a vše, co naleznou, přizpůsobují potřebám a službám přírody.“<sup>179</sup>*

Jonson podotýká, že přes vzájemnou analogii básnictví a malířství je pero vznešenější než uhel. Toto stanovisko zdůvodňuje na základě platónského dualismu, neboť konstatuje, že písmo promlouvá k rozumu, zatímco obraz oslovuje smysly.<sup>180</sup>

*„Obě hledí na potěšení a prospěch jako na společný cíl, avšak měly by se vyvarovat nízkých rozkoší – aby se kvůli nim nedaly odvést od svého cíle a místo povznesení mysli nezkazily lidem mravy.“<sup>181</sup>*

---

<sup>176</sup> SANDERS, J. *Ben Jonson in Context*, s. xxiv.

<sup>177</sup> MULRYAN, J. *Jonson's classicism*, s. 166.

<sup>178</sup> JONSON, B. *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech*, s. 256.

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 256.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 256–257.

Zde lze nalézt dva podstatné aspekty vycházející z antických vzorů, prvně již výše zmíněný Platónův dualismus a jeho hierarchické uspořádání rozumu nad vášněmi a v druhém případě Aristotelův účel poezie jako nápodoby, který naplňuje sekundárně smysly libostí, ale primárně preferuje morální účinek básně. Na tomto etickém a estetickém účinku je ostatně postavena většina apologetických děl alžbětinské doby, a je zde tedy zřetelná návaznost na antické tradice. Morální účinek poezie je vyjádřen myšlenkou definice dvorského básníka, kterou interpretuje Milan Lukeš v knize *Shakespearovi současníci* slovy:

*„Dvorský básník není jen panegyrikem autokratické vlády (jakkoli loajálně a ochotně na sebe tuto roli bere), ale také pověřeným karatelem a oprávcem veřejných neřestí.“*<sup>182</sup>

Poezie jakožto předmět morálního vzoru podporovala společenské a politické uvědomění, vzdělávání čtenářů a kultivaci národního jazyka. Jak již bylo uvedeno výše, renesanční básník představoval status morálně pevného člověka, vzdělance, určitého společenského vzoru hodného následování.<sup>183</sup> Jonson o tuto prestiž usiloval a postupem času se mu ji dařilo utvářet, zejména díky obratnému společenskému jednání, jak ve veřejném, tak v intelektuálním prostředí. Za jeho společenské úspěchy můžeme považovat např. udělení čestného občanství při návštěvě skotského města Edinburgu či obdržení titulu mistra svobodných umění honoris causa na Oxfordské univerzitě.<sup>184</sup>

Jonsonova poetika byla vystavěna na podobných základech jako poetika jeho předchůdce Sidneyho. Kromě výše uvedené imaginace jsou podle nich důležitými aspekty básnictví také talent, představivost a vzdělání. Oba básníci kladou důraz na nepřijatelnost přílišného napodobování vzorů s absencí své vlastní intelektuální intence, i když mají mnoho antických autorů ve velké úctě a navazují na jejich tvorbu. Jedním ze společných antických vzorů byl pro Sidneyho i Jonsona římský básník Horatius. Jejich poetika se od té Horatiovy de facto odvíjí.<sup>185</sup> Podobně jako Horatius, vychází i Jonson v případě nápodoby ze vztahu umění k přírodě a přirozenosti. Klade důraz na uměřenost

---

<sup>182</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 210.

<sup>183</sup> KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory*, s. 49.

<sup>184</sup> BEJBLÍK, A. *Astrolab a Stella*, s. 151.

<sup>185</sup> KASTNEROVÁ, M. *Ben Jonson: profesionalizace básnictví a společenský účinek poezie*, s. 180.

básnické rétoriky, která by měla zůstat přirozená, a ne v zájmu dosažení většího dramatického účinku přesahovat únosnou míru autentičnosti.<sup>186</sup>

Jonson považoval poezii za produkt získaných dovedností. Nepopíral důležitost talentu, ale upřednostňoval píli a teoretické znalosti. Dobře psát podle něho znamenalo tvrdě pracovat. Zároveň si však uvědomoval, že ani samotná teoretická znalost a pracovitost nemůže zaručit produkování kvalitní poezie. Být dobrým básníkem musí být uloženo již v přirozenosti člověka. Literární tvorba totiž nespočívá pouze v jazykovém vybavení, ale v samotném básníkově bytí.<sup>187</sup>

*„Pozoroval jsem různé talenty a všiml si velkých rozdílů: rozpoznat je všechny, tj. přijít na to, jaké plody které povahy či dispozice ponесou, vyžaduje jisté mistrovství. Neboť nejprve je třeba půdu zorat a pak ji teprve můžeme osévat.“<sup>188</sup>*

*„Žádné učení samo o sobě nepomůže tam, kde chybí vlohy. Některé talenty jsou vznešené a neustále rostou, jiné jsou přízemní a k ničemu se nevzchopí, jedny jsou žhavé a ohnivé, druhé chladné a tupé. Jedny potřebují uzdu, jiné ostruhy.“<sup>189</sup>*

Horatius se problematikou psaní zabýval ve spise *O umění básnickém*. Za základ psaní považuje nadhled a životní moudrost. Básník by měl podle něho dokázat ve své tvorbě imitovat skutečné životní situace, a pokud je znalcem života, musí se to v jeho díle odrazit.<sup>190</sup>

Jonson i Horatius kladou důraz na srozumitelnost a účel jazyka. Horatius varuje před složitými verši, které zahlcují mysl a stávají se proto nesrozumitelné. Naopak preferuje jednoduchý a stručný výklad, který je pochopitelný a zapamatovatelný.<sup>191</sup> Podle Jonsona pravý tvůrce neutíká před přírodou, neodchyluje se od pravdivého života, ale promlouvá k vnímavosti diváků. Jeho řeč, přestože není hovorová, nesmí znít povýšeně. Jonson tvrdí, že by měl být básník pokorný k rozmarům světa. A i když

---

<sup>186</sup> JONSON, B. *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech*, s. 253.

<sup>187</sup> STEWART, S. *Jonson's criticism*, s. 175.

<sup>188</sup> JONSON, B. *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech*, s. 250.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 250.

<sup>190</sup> HORATIUS, Q. F. *O umění básnickém*, s. 43.

<sup>191</sup> JONSON, B. *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech*, s. 253.

poctivé a vznešené není vždy v popředí, měl by se s tím smířit a tvořit s nadějí, že nebude zapomenut.<sup>192</sup>

V předmluvě k Horatiovu dílu *O umění básnickém* Jonson polemizuje o úloze poezie jako o zdroji libosti a zároveň inspirace k pravdivému etickému životu. Z Jonsonova hlediska je pro dosažení morálního účinku, jako účelu poetiky, důležitá již zmíněná stručnost a jasnost výkladu. Verše by měly působit na lidskou mysl tak, aby ji obdařily věděním v duchu sokratovské moudrosti se zřetelem na lidské poznání.<sup>193</sup> Jonsonovým krédem je hledět na svůj život jako na rozepsanou knihu a ze svého života čerpat tu největší inspiraci. Z těchto důvodů odmítá primárně líbivý efekt veršů podbízejících se posluchači a upřednostňuje rytmus básně, kde se střídá humor, estetický zážitek a morální podtext. Báseň, která tyto formy neobsahuje a promlouvá pouze líbivými verši, je slovy Jonsona pouze prázdným zvukem.<sup>194</sup>

Jonson se Horatiovou teorií básnictví zabýval a zároveň se aktivně podílel na šíření jeho tvorby. Nejenže zakomponoval předmluvu a komentáře k Horatiově apologetickému dílu *O umění básnickém*, ale také tento spis jako první přeložil do anglického jazyka. Některé pojmy přebrané od Horatia pak běžně užíval ve své poetice a literární kritice.<sup>195</sup>

Problematikou tohoto vztahu Jonsona k Horatiovi se zabývá Victoria Moul ve studii *Jonson, Horace and Classical Tradition*. Při komparaci děl obou básníků nachází Moul analogie i rozdíly mezi nimi. Ve své studii zdůrazňuje, že Jonsonova angličtina neimituje otrocky Horatiovu latinu a že četba Jonsonova díla není nekriticky synchronní s četbou Horatiovou. Velmi podrobné rozšíření náznakové interakce s jiným textem, píše Moul, ještě neznamenají zákonitě kopírování či plagiátorství. Uvádí zde paralelu v podobě analogického vztahu Vergilia k Homérovi. Přestože Vergilius často cituje a interpretuje Homéra, neznamená to, že by ho vykrádal či nekriticky napodoboval. Naopak, v patosu a kráse Vergiliových veršů lze nalézt oproti Homérovi řadu odlišností.<sup>196</sup> Podobně je tomu i v případě Jonsonovy inspirace Horatiem. Čtenář musí

---

<sup>192</sup> JONSON, B. *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech*, s. 253.

<sup>193</sup> JONSON, B. *From Horace, his Art of Poetry*, s. 306.

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 306.

<sup>195</sup> LUKÉŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 222.

<sup>196</sup> MOUL, V. *Jonson, Horace and Classical Tradition*, s. 4.

znát velmi dobře text, aby mohl vnímat tuto intertextualitu. Jestliže chceme naleznout analogie mezi texty nebo jejich rozdíly, musíme je analyzovat a provést důkladnou komparaci mezi nimi, což může být problém i pro dnešního a vzdělaného čtenáře, neboť moderní vzdělání na rozdíl od renesančního neklade takový důraz na úzký okruh textů a jejich znalost, upozorňuje Moul. Jestliže čteme díla Vergilia či Horatia, není samozřejmostí sledovat automaticky důkladně tyto paralely. Renesanční myslitelé však s texty takto přirozeně operovali. Tímto Moul poukazuje na určitou diferenci mezi badatelskou reflexí textu v období renesance a v současnosti, když přiznává renesančním badatelům širší znalost klasických jazyků a antických spisů z důvodů větších nároků, které na ně byly kladeny.<sup>197</sup>

V podobném duchu se vztahem Jonsona k antickým autoritám zabývali badatelé již v minulosti. John Dryden se v *Eseji o dramatickém básnictví* zamýšlí nad Jonsonovou poetikou a srovnává ji s poetikou Horatia a Shakespeara. Hry Jonsona a Shakespeara považuje za vrcholná dramata alžbětinské a jakobínské generace. Tvrdí, že anglický jazyk dosáhl v jejich dílech dokonalosti. Jonsonovy pozdní hry však kritizuje a neopomíná poukázat na přílišnou imitaci klasických vzorů, zejména Horatia. Přesto Dryden považoval Jonsona za nejučenějšího a nejsoudnějšího spisovatele v historii anglického divadla.<sup>198</sup> Tyto závěry lze porovnat s tezemi Williama Hazlitta. Oba autoři komparují Jonsonovu poetiku s dílem Shakespeara a zabývají se úrovní Jonsonovy imitace antických vzorů v jeho hrách. Hazlitt přiznává Jonsonovi význam alžbětinského dramatika, ale je ve svých soudech kritičtější než Dryden. Podle Hazlitta byl Jonson autor příliš konvenční a účelový, i když podotýká, že dokázal zaujmout svou formou psaní běžného čtenáře a diváka.<sup>199</sup>

Podle Drydena kladl Jonson v poetice velké nároky na druhé, ale kompenzoval to tím, že byl ještě přísnější sám k sobě. Osobitost Jonsona spočívala v tom, jak hospodárně dokázal nakládat s důvtipem a jak byl schopný využívat svůj potenciál. Na rozdíl od jiných autorů se v poezii Jonson příliš nezabýval milostnou lyrikou. Vyznávání lásky se v jeho tvorbě vyskytuje opravdu jen velice zřídka. Jeho pravou sférou byla lidská letora a životy obyčejných lidí, zároveň však také až elitářsky čerpal

---

<sup>197</sup> MOUL, V. *Jonson, Horace and Classical Tradition*, s. 4–5.

<sup>198</sup> DRYDEN, J. *Esej o dramatickém básnictví*, s. 238–239.

<sup>199</sup> HAZLITT, W. *Lectures on the English comic writers*, s. 43.

z latinských a řeckých autorů a tuto svou schopnost pracovat s klasickými jazyky a autory dával často na odiv. Dryden na základě těchto dedukcí přirovnává Shakespeara, který podle něho oplýval větším talentem, k Homérovi a Jonsona, jako představitele propracovaného psaní, k Vergiliovi.<sup>200</sup>

I přes hluboký obdiv k alžbětinským básníkům Dryden prezentuje až klasicistní dobu jako věk, kdy jsou dovedeny verše k dokonalosti. Alžbětinskí autoři takovou dokonalost podle něho ještě neznali a ani by jí nedosáhli. Poněkud kriticky tak vzdává hold jejich památce.<sup>201</sup>

*„Dovolte mi však říci tolik, aniž bychom ublížili jejich památce, že se jim nikdy nevyrovnáme, ale že ani oni sami by se sobě nevyrovnali, kdyby vstali a znovu psali. Uznáváme je za své otce, pokud jde o vtipnost, ale oni sami zničili své statky, než se dostaly do rukou jejich dětem. Stěží najdeme letoru, charakter, nebo zápletku, kterých by nepoužili. Všechno se k nám dostává bez lesku a zpustošené: a pokud by měli bavit tuto dobu, nemohli by tak hojně zpracovávat takové zchátralé bohatství. To pro nás tedy bude dobrým argumentem, abychom vůbec nepsali, anebo se pokoušeli psát nějakým jiným způsobem.“<sup>202</sup>*

Dryden po komparaci a analýze antických děl a tvorby alžbětinských básníků prohlašuje, že není nadsazené přiznat alžbětinským autorům prvenství před antickými a zahraničními renesančními autory a podotýká, že velká část populace tíhne právě k Jonsonovým a Shakespearovým hrám. Dodává, že jejich hry byly často psány bez rýmu. Toto zpracování veršů vycházelo z antického pojetí na základě Aristotelova doporučení psát tragédii veršem, který má nejbližší k próze. Tato forma byla v antice nazývána *jambem* a v Anglii reflektována jako *blankvers*, což doslovně znamená metrický verš bez rýmu. Tyto verše jsou pak vhodné pro hry, ostatní pro poezii.<sup>203</sup>

Jonson a Shakespeare představují dva odlišné pohledy na způsob dramatické a básnické tvorby. Jejich důraz na význam řeči a morální účinek básně, dle antického vzoru, však už tak odlišný není. Protiklad mezi jejich tvorbou spočívá spíše v dualitě

---

<sup>200</sup> DRYDEN, J. *Esej o dramatickém básnictví*, s. 238–239.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 250.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 250.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 245.

učenosti a talentu, ale i tento rozdíl nelze dogmaticky přijímat, neboť si Jonson uvědomoval důležitost toho, aby učenost, talent, vkus a praktická stránka byly v symbióze. Shakespeare se soustředí více na veřejné divadlo a oslovuje tak široké spektrum publika, čímž se dostává do povědomí prostého lidu, který mu naslouchá. Jonson buduje svou pozici více v aristokratickém prostředí a upřednostňuje svoji humanitní vzdělanost a postavení dvorského básníka.<sup>204</sup> Jonson osobně se ke vztahu se Shakespearem humorně vyjadřuje ve spise *Stavební dříví, aneb Objevy o lidech a věcech* slovy:

*„Vzpomínám si, jak herci vždycky chválili Shakespeara, že ve svých spisech (ať napsal cokoli) nikdy neškrtl jediný řádek. Odpovídal jsem: „Kéž by jich byl škrtl tisíc!“ a oni v tom hledali škodolibou nenávisť. Byl to vskutku poctivý člověk a měl otevřenou a nespoutanou povahu, skvělou fantazii, nádherné představy a vznešené výrazy, jimiž překypoval s takovou lehkostí, že by spíš někdy potřeboval zarazit.“<sup>205</sup>*

Dryden v souvislosti s touto lehkostí psaní porovnává Jonsonovy verše také s antickým básníkem Ovidiem. Ovidius oplýval květnatými verši, což ale Jonson neviděl jako ideál, nýbrž kladl mnohem větší váhu na vyzrálost zpracování a zdravou soudnost, můžeme říci jistou umírněnost, za kterou by mohl být nařčen z malé představivosti a fantazie, uvažuje Dryden a píše v souvislosti s Jonsonem, že naopak moc a síla verše může být použita proti příliš překypující fantazii. Zde má opět Jonson blíže k pojetí Horatiovu, který rovněž preferuje střídmost, i když tím nijak nesnižuje krásno poezie, jak je zmíněno v kapitole věnované jeho tvorbě.<sup>206</sup>

Nejen estetický a morální účinek vyplývá z Jonsonova přesvědčení o účelu poezie na základě vztahu k antickým vzorům. V některých fragmentech jeho tvorby je možné nalézt nejen prvoplánové imitování špatných vlastností, ale také filosofické přemítání o otázce, co je člověk a jak mu jeho povaha může nezřídka bránit v pravdivém poznání. Jonson se tak někdy projevuje více jako myslitel hledající moudrost než mravokárce podléhající společenským konvencím, se kterými byl ve svém osobním

---

<sup>204</sup> KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury*, s. 90.

<sup>205</sup> JONSON, B. *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech*, s. 250.

<sup>206</sup> DRYDEN, J. *Esej o dramatickém básnictví*, s. 255–256.

životě navíc tak často v rozporu. Kromě nadání pro satirické vyjádření, prokazoval tedy také schopnost zpodobnění podvědomých sklonů člověka vyjádřenou např. slovy:

*„Otročíme své lakomosti a nejsme spokojeni s dary, jež nám nabízí země. Hledáme a vykopáváme zlo, jež je ukryto. Bůh nám daroval věci, které považoval za prospěšné, a způsobil, že jsou nám vždy nablízku a nadosah, kdežto věci škodlivé ukryl v hlubinách. My se však přesto pachtíme pouze za věcmi, které nám mohou přivodit zkázu, vynášíme je na denní světlo, třebaže Bůh i příroda je pohřbily.“<sup>207</sup>*

Spojitosť poezie a filosofie a úlohu poezie ve vztahu k ostatnímu vědění převzal Jonson nejen od Sidneyho, který přiznával poezii primární úlohu, ale zejména od Francise Bacona, který považoval poezii za součást systému vzdělání, jež není limitována stavem věci, ale pracuje s představivostí. Toto pojetí souvisí s Aristotelovým tvrzením o diferencii skutečného a možného, kdy filosofie může dosahovat pravdivého, zatímco poezie pravdivostního. Bacon podotýká, že morální aspekt poezie, není způsoben rozumným rozvažováním, ale rozjímáním vznešené duše, což je pojetí shodné s antickými koncepty.<sup>208</sup>

### 3.5 Poetické aspekty komedie

*„Bud' zbožně a tiše teď veškeren lid a zavři ústa, neb obydlí své zde uvnitř v síních má družina Mús, jež vládnouc nám, písně skládá. Ať ztiší se větry a klidný je vzduch, a mořská vlna ať v hukotu svém již ustane.“<sup>209</sup>*

Pro Jonsona bylo specifické vyjadřovat svůj osobní postoj vůči společenské realitě pomocí uměleckého ztvárnění literární a dramaticko-divadelní formy, především komedie, jejíž charakter byl primárně kritického rázu.<sup>210</sup> Problémy z prostředí politiky, ekonomiky a socializace byly v alžbětinské Anglii podobně jako v antice považovány za vztah jednotlivce ke společnosti a podle Jonsona souvisely s obecnou morálkou. Jonson v rozvažování nad těmito problémy vynikal a jako jediný je koncipoval do

<sup>207</sup> JONSON, B. *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech*, s. 255–256.

<sup>208</sup> BACON, F. *From The Advancement of Learning*, s. 29.

<sup>209</sup> ARISTOFANÉS. *Ženy o Thesmoforiích*, (40–45), s. 14.

<sup>210</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 205.

obecného modelu společenských nešvarů, na rozdíl od autorů, kteří je reflektovali jako individuální prohřešky. V některých případech jsou Jonsonova vyjádření podobná až výlevům puritánských kazatelů a pamfletistů, což je v případě jeho života paradoxní, neboť ke svému postavení dvorského básníka došel po velice trnité cestě a nebyl vždy vzorem ctnosti.<sup>211</sup>

Aristofanés, podobně jako Jonson, reagoval na společenské problémy. Věnoval se tvorbě protiválečných, politických a společenských her. V těchto hrách často užíval metafory zvířecích jmen podle charakteristických vlastností účinkujících postav, na což Jonson navázal např. v komedii *Volpone, or the Fox (Volpone aneb lišák)*.<sup>212</sup> Aristofanés, podle Jonsona, dokázal v komedii vyjádřit zvláštním způsobem všechny možnosti a formy směšného. Jonson předpokládal, že zdroj směšnosti se nacházel ve formě „*vetus comedia*“ (staré komedie), a za jejího hlavního představitele a tvůrce považoval právě Aristofana.<sup>213</sup>

*„Staré komedie pak nastal čas, mnoha velkých děl. Leč volnost se postupně zvrhla v bezuzdnou zvůli, říkající si o přítrž: ta přišla a nato se potupně odmlčel sbor, zbaven práva beztrestně škodit. Na všech polích svůj um naši básníci změřili. Vůbec největší zásluhou bylo, že sebrali odvalu uhnout z kolejí řeckých Múz a opěvat domácí látky v komických kusech i v tragédiích dle římského vzoru.“<sup>214</sup>*

V Jonsonově tvorbě je tedy možné naleznout souvislost s Aristofanem v užívání termínu „*stará komedie*“. Tento termín převzal Jonson od Horatia, který ho rovněž vztahoval k Aristofanově komické formě. Jonson tuto formu využíval jako apologii ke svému vyjádření komična, když porovnával své hry s díly Aristofana, Persia či Juvenala. V Jonsonově pozůstalosti byla nalezena kompilace Aristofanových komedií, vydaných v roce 1607. Tento nálezn dokazuje Jonsonovu znalost Aristofanovy tvorby a její vliv na jeho satirickou alegorii.<sup>215</sup>

---

<sup>211</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 206–207.

<sup>212</sup> KREJČÍ, A. Úvod. In ARISTOFANÉS. *Vosy*, s. 5.

<sup>213</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 222.

<sup>214</sup> HORATIUS, Q. F. *O umění básnickém*, s. 41.

<sup>215</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 222–223.

Když analyzujeme strukturu formy *staré komedie*, můžeme v ní nalézt určité stereotypy. Nekonzistentní a proměnlivé situace blízké komickému žánru se odrážejí pouze v určitých okamžicích hry a snadno srozumitelný děj se rozvíjí od počátku hry bez přílišných kontrastů či zvrátů. Název hry vystihuje obvykle charakter postav, který je platný v celé hře. Většina jmen postav v komedii je komponována s vtipem, aby ještě více zvýšila komický efekt hry.<sup>216</sup> Užívání vlastních jmen je jedním z výrazných rozdílů mezi žánry tragédie a komedie v antice. Filoložka Nikoletta Kanavou porovnává ve své knize *Aristophanes' Comedy of Names* Aristofanovy komedie a Homérovy eposy, přičemž upozorňuje na zásadní odlišnosti mezi nimi. Motiv *staré komedie* je obvykle zasazený do současné reality a téma zpracováno jako autorova fikce. Starořecké eposy jsou oproti tomu vystavěny na mytologické tradici zvučných jmen hrdinů a na pozadí velkých historických událostí. Naopak názvy her a jména postav v komedii jsou mnohem triviálnější a světšější.<sup>217</sup>

Přes návaznost na antické formy tragédie a komedie se v případě alžbětinského dramatu toto striktní rozdělení jmen podle povahy hry ortodoxně nevyžaduje. Jde spíše o určité prolínání obou forem. John Dryden se tímto problémem zabývá v *Eseji o dramatickém umění*. Uvádí zde příklad postavy jménem „Falstaff“ opakující se v mnoha Shakespearových hrách. Nezávisle na tom, v jaké hře tato postava účinkuje, má podle Drydena vždy více specifických vlastností, v tomto případě starého, veselého, tlustého, opilého a malicherného muže. Podle Drydena také Jonson vkládá do jedné postavy podobu více lidských povah. Komparací alžbětinského dramatu s Aristofanovou formou *staré komedie*, ve které se toto prolínání charakterů v jedné postavě ještě nevyskytuje, zjišťuje Dryden odlišnost mezi antickými a alžbětinskými formami komedie, čímž nachází nový prvek komična v díle anglických renesančních básníků.<sup>218</sup>

Další paralely mezi antickou a alžbětinskou poetickou tvorbou lze vysledovat opět v díle anglického literárního historika a kritika 18. a 19. století Williama Hazlitta, který se rovněž zabýval vlivem antické tragédie a komedie na alžbětinské drama. Hazlitt považoval Jonsona za nejklasičtějšího autora ze všech alžbětinských dramatiků. Dokonce upozorňuje na to, že mnoho následných klasicistních básníků i publikum

---

<sup>216</sup> KANAVOU, N. *Aristophanes' Comedy of Names*, s. 19.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 5–6.

<sup>218</sup> DRYDEN, J. *Esej o dramatickém básnictví*, s. 240–241.

stavělo Jonsona nad Shakespeara.<sup>219</sup> To ovšem neznamenal, že by se Hazlitt přikláněl více k Jonsonovi než k Shakespeareovi. Jonsona považoval za autora, který se nebránil stavět na dílech antických básníků a až příliš věrně imitoval jejich výrazové a kompoziční prostředky, čímž podle Hazlitta přicházel o vlastní tvůrčí svobodu narozdíl od Shakespeara, který měl přirozený talent a individuální umělecký charakter. Hazlitt doslova píše, že Jonsonův styl byl suchý a doslovný, zatímco Shakespeareův bujný, liberální a živelný. Jonson pracuje tvrdě a účelně, ale jeho houževnatost nepřináší tolik radosti jako Shakespeare, který nepřemýšlí o svém úspěchu, ale dle Hazlittových slov, způsobuje divy.<sup>220</sup>

Avšak zajímavým paradoxem, je fakt, že Hazlitt komparuje komedie Jonsona a Shakespeara a nemá o těch Jonsonových tak dobré mínění jako o jeho tragédiích.<sup>221</sup> Jonson však napsal tragédií pouze mizivé množství, zatímco Shakespeare v nich vynikal. Podle Hazlitta měl Shakespeare oproti Jonsonovi navrch v komedii i tragédii právě kvůli své autonomii, zatímco Jonson byl podle něho příliš formální. Hazlitt, přestože neupíral Jonsonovi jeho význam, vymezoval se určitým způsobem vůči jeho tvorbě.<sup>222</sup>

*„Tak jako existují lidé, kteří nenaleznou chuť olivám, já nemohu naleznout zalíbení v Benu Jonsonovi.“<sup>223</sup>*

V Hazlittově reflexi alžbětinského dramatu můžeme naleznout také zajímavý fenomén, který spočívá v hloubce sdělení a morálního účinku alžbětinských her. Toto je možné přirovnat k Aristotelově přesvědčení o účelu hry, která má vyvolat spíše katarzi a etické ponaučení, než oslavovat autora. Mysl diváka je tolik upoutána vnitřní hodnotou her a psychologií postav, že je podružné nalézat v dramatech jejich autory.<sup>224</sup> Autorství v renesanci se začíná vyskytovat v publikovaném spise až s vynálezem knihtisku, tudíž ani v tomto období nehrálo z počátku důležitou úlohu. Např. jméno Williama Shakespeara se poprvé objevilo na titulní straně hry *Marná lásky snaha* až v roce 1598. V prvním vydání *Krále Leara*, které vyšlo v roce 1608, je již Shakespeareovo jméno

<sup>219</sup> ŠTĚPANÍK, K. *William Hazlitt jako literární kritik*, s.172.

<sup>220</sup> HAZLITT, W. *Lectures on the English comic writers*, s. 42.

<sup>221</sup> ŠTĚPANÍK, K. *William Hazlitt jako literární kritik*, s.175–176.

<sup>222</sup> HAZLITT, W. *Lectures on the English comic writers*, s. 42–43.

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>224</sup> ŠTĚPANÍK, K. *William Hazlitt jako literární kritik*, s.175–176.

velmi výrazné a představuje básnickou autorskou prestiž. Do té doby se pro uvedení autorství uvádělo jméno divadelního souboru, který hru provozoval, a to včetně Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie* z roku 1595.<sup>225</sup>

Alžbětinskí básníci Jonson i Sidney pojímali drama v návaznosti na Aristotela jako nápodobu lidské povahy. Komedii považovali za imitaci lidských chyb z běžného životě a kladli důraz na jejich vyjadřování směšným a pohrdavým tónem tak, aby diváka či čtenáře vedli k odsouzení těchto vlastností v reálném životě. Jednalo se de facto o získání morálního ponaučení zábavnou formou s využitím komična.<sup>226</sup>

Samotný Aristoteles byl však v kritice postav účinkujících v komedii poněkud shovívavější, když v *Poetice* uvádí:

*„Komédie, jak jsme řekli, jest napodobení lidí chatrnějších, nikoli však úplně špatných, vždyť směšné jest jen částí ošklivého. Směšné jest totiž jakási chyba a šereda, nepůsobící bolest ani škodu.“*<sup>227</sup>

Teorie komedie alžbětinských autorů včetně Jonsona se shoduje s Aristotelem v principu účelu umění jako *mimesis*, ale není možné určit přesná specifika, neboť část zabývající se výhradně komedií se v Aristotelově spise *Poetika* nedochovala, jak je uvedeno již výše. Krom nápodoby je zřejmý společný prvek ve spojení zábavy a poučení, který dává dramatu ozdravující a moralizující účinek.<sup>228</sup>

*„Komédie je zrcadlo obyčejů, které nám básník nastavuje tak, abychom mohli vidět obrazy pravdy a denní příklady lidských životů v jejich mravech, vykreslené pro naše potěšení a prospěch, abychom jich mohli tak či onak využít.“*<sup>229</sup>

Jonson nastavuje toto zrcadlo skrze dramatickou, převážně komediální formu světu, který ho obklopuje, a tímto způsobem ho kritizuje nebo se mu satiricky vysmívá. Na jeho dílech je zřejmá intelektuální reflexe soudobých společenských tenzí, vnímání

---

<sup>225</sup> DROZD, D. *Kapitoly z teorie dramatu*, s. 19.

<sup>226</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 211.

<sup>227</sup> ARISTOTELÉS, *Poetika*, (V), s. 11.

<sup>228</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 210.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 210–211.

jevů jako zámořské objevy, obchod a cesty do zahraničí. Jonson nebyl pouhým teoretikem, ale cestoval např. do Nizozemí či Skotska. Ve svém díle následně brání anglickou tradici, a to jak proti přílišnému vlivu antiky, tak zejména oproti současným cizím vlivům. Vysmívá se např. anglické populaci pro přílišné podléhání zahraniční módě, což kritizuje např. na přívalu tabáku na britské ostrovy.<sup>230</sup>

Jonsonova koncepce je tedy imaginací negativních společenských jevů, zrcadlících se k publiku skrze provedení na jevišti. V tomto případě vycházel z Ciceronova „*Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*“ (Napodobení života, zrcadlo mravů, obraz pravdy). A zdůrazňoval, že skrze příjemné a směšné vede komedie k nápravě mravů. Jonson byl přesvědčen o tom, že je tato definice komedie obecná a nadčasová a trefně vystihuje účel této dramatické formy.<sup>231</sup> Je vhodné dodat, že tato „Ciceronova teze“ se v jeho vlastním díle nedochovala, ale odkázal na ni až gramatik Aelius Donatus ve 4. st. n. l. Hojně ji následně používal Lope de Vega a alžbětinští autoři Shakespeare a Thomas Heywood. Jonson sám se vyjadřuje analogicky k částem tragédie a komedie, jež jsou podle něho shodné v účelu těšit a učit. To dokládá na tvrzení, že Řekové považovali komické i tragické básníky za tzv. „*didaskalos*“ (διδάσκαλος).<sup>232</sup> Je však nutné mít stále na zřeteli rozdíl mezi účinky tragična jako vnímání vznešena za účelem katarze a úlohy komedie jako ironické imitace špatných lidských činů, jimž náleží výsměch a pohrdání, zejména pak jejich odmítání v osobním praktickém životě. Opět lze vycházet z Aristotelova pojetí, ale také z Platónova předpokladu mírnit vášně rozumovým kritickým rozvažováním jak ve formě přílišného citového rozpoložení (tragédie) tak sobeckého jednání, které je hodno zesměšňovat (komedie). Tyto definice o způsobech komediálního zobrazení ostatně vyjádřil i Sidney, když sloučil směšné (ridiculous) a plné pohrdání (scornful), čímž chtěl vyjádřit, že smích je obvykle vyvolán jevy, které jsou v rozporu s naší přirozeností, o čemž by se však dalo polemizovat, neboť Jonson poukazoval na negativní jevy našeho chování vycházející již z přirozenosti člověka, což můžeme sledovat na výše uvedené citaci (213) o marnivosti věčné lidské nespokojenosti.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury*, s. 92.

<sup>231</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 210.

<sup>232</sup> Tamtéž, s. 211.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 213.

V tomto kontextu je třeba si uvědomit fakt, že ortodoxní diference mezi tragickou a komediální formou v antickém období nabývá v alžbětinském prostředí poněkud jiných rozměrů. Alžbětínští básníci totiž dokázali obě tyto formy prolínat. Jak již bylo uvedeno výše, tak Jonson přikládal temnou stránku i žoviální básni a naopak např. Shakespeare neměl žádný problém se zakomponováním humorné scény do vážného dramatického projevu. Kastnerová ve studii *Mimesis a imitatio v Shakespearově poezii v kontextu alžbětinské poetiky* poukazuje na Shakespearovu dovednost tropit si šprýmy z nápodoby antických vzorů, např. ve formě milostné výřečnosti, která byla u Jonsona prakticky nulová. Co je ovšem Shakespearovi a Jonsonovi společné, je snaha o napodobení skutečného života bez ohledu na jakákoli poetická pravidla, neboť v reálném světě se vždy prolínají směšné a tragické scény, které jsou nedílnými atributy lidského života.<sup>234</sup>

Na prolínání komediálního a tragického žánru v alžbětinské poetice reagoval také zmíněný Dryden. Alžbětinské drama dělí na pravidelné a nepravidelné vzhledem k tématu a průběhu děje hry. Nepravidelné hry přiznává např. Shakespearovi a Fletcherovi, jako typického představitele formy pravidelné uvádí Jonsona. Pravidelné hry jsou podobné francouzské tvorbě, zatímco hry nepravidelné jsou psány s větší oduševnělostí a fantazií, než je obvyklé ve francouzských hrách. Na rozdíl od Jonsona např. Shakespeare ve hře *Veselé paničky windorské* nedodrží striktně normy komedie. Vzorem takto dokonalé komedie je však právě Jonsonova hra *Epicoena aneb mlčenlivá žena*, která pečlivě akceptuje zákony komedie podle pravidel užívaných ve francouzském dramatu.<sup>235</sup>

„Když Neander začal rozebírat *Mlčenlivou ženu*, Eugenius se na něho vážně zadíval. Velice vás prosím, Neandře řekl, vyhověte nám všem, a zvláště mně, a než o té hře pohovoříte, autora charakterizujte a otevřeně nám sdělte své mínění, zda si nemyslíte, že všichni autoři, jak francouzští, tak angličtí, musí před ním ustoupit?“<sup>236</sup>

Zde se dostáváme v Drydenově spise k porovnání Shakespearova talentu a Jonsonovy učenosti. Dryden píše, že byl Shakespearův tvůrčí duch ten největší ze všech

---

<sup>234</sup> KASTNEROVÁ, M. *Shakespeare a teorie interpretace*, s. 162–163.

<sup>235</sup> DRYDEN, J. *Esej o dramatickém básnictví*, s. 236–237.

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 237.

antických i moderních básníků. Jeho deskripce čehokoliv vyvolávala ve čtenáři či posluchači obrazové vize a cítění. Neměl sice akademické vzdělání, ale měl přirozený talent. Dryden přiznává, že i Shakespeare může být v některých místech nezajímavý, ale nikdy žádnou velkou příležitost nepromarnil a vždy bude vyčnívat nad ostatními autory. Jonsonovy hry byly praktické, pragmatické a logicky zpracované. Jonson dokázal obohatit důvtip a jazyk o nové aspekty, které v literární letoře doposud chyběly, jeho potenciál spočíval především ve spřízněnosti s antickými autory, a to s řeckými i římskými. Vědomě čerpal z jejich děl, přičemž nešlo o pouhou imitaci či nápodobu, ale o respektování a úctu k jejich dílu.<sup>237</sup>

*„Ach, býval pravda čas, kdy dramata se psala  
pro diváka, kdy autorovi jeho chvála  
jak víno, peníze a vavříň připadala.*

*Jenomže dnešní doba básníky nám plodí,  
na jejichž hry at' prý jen labužníci chodí:  
to, co se líbí všem, autorům nelahodí.*

*My se však nechceme stýkat s těmi šprýmaři.  
Chcem banket pro všechny. Snad se nám  
podaří, že bude chutnat hostům,  
nejen kuchaři.*

*Jestli však přijdou k nám i tito gurmáni,  
zjistí, že u nás též je dobré papání,  
a najdou se i ti, co řeknou bez ptaní,*

*když odcházejí z divadla: „Myslíme spíše,  
váš autor že by dovedl psát moderní klišé,  
ví však, že starý styl je lepší, tak jím píše.“*

*Mít hostinu jen z dortů je sice jednoduché,*

---

<sup>237</sup> DRYDEN, J. *Esej o dramatickém básnictví*, s. 239.

*rovněž tak podávat všem pouze maso suché,  
leč chody nestřídat je prostoduché.*<sup>238</sup>

Tímto velice obsažným a metaforickým prologem Jonson uvádí hru *Epicoena aneb Mlčenlivá žena* a posluchači či čtenáři je zde nabídnuta velká vyzrálost v literární teorii a také přemítání o tvorbě a účelu komedie. Samotný děj tohoto díla nepřesahuje délku 3,5 hodiny, čímž se stává více autentickým a neobsahuje žádné fiktivní dny. Scéna je velice skromná, zasazena do Londýna a malého prostoru v rozsahu dvou domů. Tématem práce je přesunutí majetku od Morouse k Dauphinovi a jedná se prakticky o intriku, která je zpodoběním největší a nejvznešenější ukázky čisté komedie bez jakékoli příměsi. Jonson se údajně inspiroval v případě Morouse skutečnou postavou, člověkem, kterého rušil každý hluk kromě jeho vlastních slov. Jonson v této postavě imitoval obecně rozmary a vlastnosti starých mužů. Tímto vsunutím více charakterových vlastností do jedné postavy se Jonson i Shakespeare lišili od klasické formy *staré komedie*.<sup>239</sup>

V Jonsonově komedii *Epicoena aneb Mlčenlivá žena* jsou však patrné také analogie s antickou formou komedie. Antické vzory je možné vysledovat např. v ukázce dialogu, kdy je vtipně řešena otázka moralizování ve vztahu s římským stoicismem:

*„Mudroch:*

*Vždyť to je všeobecná choroba! Máme vůbec právo si stěžovat na to, že si nás velcí páni nevšímají nebo že nemají na naše starosti tolik času, kolik bychom očekávali, když to všechno neděláme ani my, když se sami sobě nevěnujeme?*

*Clerimont:*

*Ale fuj, ty jsi teď určitě četl Plutarchovu Morálku nebo jiného otravu, a ono se ti to ošklivě vyrazilo. Ještě ti to úplně zničí inteligenci, dej si říct. Vyprávěj mi o zapínání, o chocholech, o paničkách a ztečích atakdale, a nech si ty stoické názory na dobu, až začneš psát kázání.*

---

<sup>238</sup> JONSON, B. *Epicoena aneb Mlčenlivá žena*, s. 229.

<sup>239</sup> DRYDEN, J. *Esej o dramatickém básnictví*, s. 240–241.

*Mudroch:*

*Milý pane, jestliže to u vás nezabírá, tak já jsem se už naučil svou laskavostí nemrhat. A vůbec už nehodlám nikomu prokazovat dobro proti jeho vůli...*<sup>240</sup>

V této hře působí kolem deseti charakteristických postav, které Jonson obratně využívá jako nástroje ke svému cíli. Komédie *Epicoena aneb Mlčenlivá žena* obsahuje více důvtipu a fantazie než Jonsonovy předešlé hry. Děj se přirozeně rozvíjí ve spleti zápletek a ústí do obdivuhodného rozuzlení, které bylo až do poslední scény prakticky skryté. Když analyzujeme strukturu této hry, nepřekypuje afektovanou vášní, která by ji uměle umocňovala, ale je imitací každodenního dne a starostí prostých občanů. V tomto je patrná návaznost Jonsona na Horatia, který rovněž imitoval skutečné životní situace a příběhy, možnosti a nástrahy, které mohou potkat obyčejného člověka.<sup>241</sup>

Prakticky tato hra končí rozuzlením, v němž Jonson moralizujícím způsobem hovoří slovy herců k publiku a analyzuje negativní společenské jevy jako falešné obvinění, závist, neslušné chování k dámě apod., což humorně shrnuje slovy k postavám Kavky a La Voula:

*„Jsme vám všichni vděční, zejména tato ženská osoba, že jste ji zbavili pověsti slušné ženy, když už jste ji nezbavili panenství. Ale měli jste to v úmyslu, vidíte? Naštěstí jsme vám ty vaše vytoužené role dneska už spočítali, není to tak dlouho, jinak by vás tenhle Amazonan, rytíř něžného pohlaví, musel pořádně zmlátit za všechny ty sprosté pomluvym které musí dámy snášet od takových vejrů, jako jste vy dva.“*<sup>242</sup>

Přestože nebyla komedie *Epicoena aneb Mlčenlivá žena* původně hrána ve velkém divadle, byla jednou z her, kterou chtěl Jonson oslovit co nejširší veřejnost a získat tak její přízeň. Toto je možné vydedukovat i z uvedeného prologu hry, ve kterém Jonson k publiku hovoří. Úspěch této fraškovité hry nebyl zcela podle jeho představ, nicméně tato hra úspěšně reprezentuje plně satirický humor, ve kterém může každý

---

<sup>240</sup> JONSON, B. *Epicoena aneb Mlčenlivá žena*, s. 230.

<sup>241</sup> DRYDEN, J. *Esej o dramatickém básnictví*, s. 242–244.

<sup>242</sup> JONSON, B. *Epicoena aneb Mlčenlivá žena*, s. 312.

nalézat své vlastní nešvary. Jonson pomocí této komedie usiloval o obnovení komunikace s publikem na základě starých zlidověných konvencí.<sup>243</sup>

V tomto kontextu je nutné si uvědomit, že Jonsonův postoj, přestože se snažil obrátně pohybovat v aristokratickém prostředí královského dvora, netrpí předsudkem vůči postavení publika. Podobně jako u Horatia je Jonsonovo dílo dostupné všem, tedy jak panovníkovi, tak „sprostému davu“. Lukeš definuje Jonsonův postoj níže uvedenými slovy, z nichž však vyvozuje rozdíl mezi Jonsonem a jinými alžbětinskými autory, kteří byli více konvenční a přizpůsobiví, čímž dosahovali většího uznání u diváků, což je zajímavý paradox.<sup>244</sup>

*„Jonsonův „soudný divák“ je nehistorická intelektuální abstrakce, projev téhož elitářství, které jej v rovině občanského postoje zavedlo až k paradoxně antiintelektuálnímu zbožnění panovníka jako svrchovaného Rozumu. Zde Jonson není empiricky věcný a jeho realismus je karteziánsky spekulativní.“<sup>245</sup>*

Jonson ve své teorii komedie vytvořil mnoho nových aspektů a nedržel se striktně a nekriticky klasických antických pravidel, i když navazoval na formy Aristotela a Aristofana, které později víceméně rozšířil. Nezbytný je ovšem moralizující a moralistní patos, který Jonson projevuje během celé své tvorby. Přičemž prohlašuje, že se jeho múza vyhýbá všem vyšlapaným stezkám a chce razit cesty nové, které jsou určeny učenému sluchu. Je těžké odhadnout, do jaké míry byla tato prohlášení naplněna, neboť se zároveň otevřeně a s úctou hlásil k antické literatuře a antickým autorům, jako svým vzorům.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie publika*, s. 314.

<sup>244</sup> Tamtéž, s. 316.

<sup>245</sup> Tamtéž, s. 316.

<sup>246</sup> LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 223.

# ZÁVĚR

Když se zaměříme na první analyzovaný umělecký koncept v této práci, tedy *mimesis*, lze konstatovat, že je pro Jonsonovu poetiku přirozený a klíčový. Jonson byl typickým imitujícím básníkem a v tomto případě zcela zřetelně čerpal z antických vzorů. Nevycházel ovšem z předaristotelovského pojetí nápodoby jako maximálně kvalitativního zobrazení přírody a vnímatelných předmětů, tedy z tvrzení, které kulminovalo v Platónově teorii o světě idejí, ale z Aristotelova napodobování pomocí tragična a komična, pomocí emocí vyvolávaných v posluchačích a divácích. S Platónem se Jonson shoduje v příměru poetické nápodoby k malířství. Štětec a barva mají stejnou úlohu jako jazyk a verše. Tuto metaforu o analogii poezie a výtvarného umění ostatně přijalo mnoho dalších aktérů včetně Aristotela, Horatia či Sidneyho. Kromě přijetí *mimesis* jako znázornění praktického a skutečného života, jako imitace lidských ctností a neřestí bylo pro Jonsona typické užívat tohoto konceptu také ve smyslu překladu klasických děl, zejména Horatiových, a k užívání modelů klasických forem ve své vlastní kompozici. Aristotelova mimetická koncepce byla zásadní pro římské i alžbětinské autory a dala poezii váhu rovnocenné disciplíny jak v oblasti umění, tak v možnosti pravdivého poznávání světa, neboť i básníkův koncept mohl být ve své fikci pravděpodobný a možný.

Dalším výrazným aspektem, kterým ovlivnil Aristotelés následující myslitele a umělce, včetně Jonsona, je teze o účelu dramatických forem tragédie a komedie ve výchovném a zábavném významu. Jedná se o zprostředkování tradičních mravních zásad divákovi pomocí estetického zážitku. Zde lze definovat dva základní atributy, které čerpá nejen Jonsonova poetika z antiky. Jsou jimi morální a estetický účinek poezie. Platón se v tomto případě shodoval s Aristotelem a Jonsonem jen v části tohoto tvrzení, neboť připouštěl v umění pouze výchovný aspekt. Libost působící na smyslové vnímání zcela odmítal, stejně jako emoce ve formě katarze a humoru, které byly pro Aristotela i Jonsona zásadní.

Jonson vynikal převážně v žánru komedie. V této oblasti je možné postřehnout značný vliv Aristofana, kterého Jonson studoval a jehož díla se našla v jeho pozůstalosti. Podstatou Jonsonovy i Aristofanovy komedie byla především reflexe doby

a společenská kritika. Jonson se nebránil imitací Aristofanovy formy tzv. *staré komedie*, kterou využíval hojně ve svých hrách, neboť mu poskytovala prostor k jeho satirickému vyjádření. Společný prvek, který je v Aristofanových a Jonsonových hrách patrný, je např. užívání zvířecích jmen tak, aby podbarvila charakter postav a zvýšila komický efekt hry. Co je nové a revoluční a čím se alžbětinskí básníci, včetně Shakespeara a Jonsona, liší od antického modelu komedie a tragédie, je fenomén prolínání nálad i charakterů postav z dramatických situací do komické scény a naopak. Zatímco se antická hra držela striktně rozdílů mezi tragédií a komedií, alžbětinská poetika uchopila tuto konvenci mírněji a často překračovala hranice mezi tragičnem a komičnem. Nebyl v tom však pouze úmysl zvýšit efekt hry nebo se vymezit její antické struktuře. Byl zde patrný důležitý mimetický prvek, který lze vyjádřit myšlenkou, že v praktickém životě se prolíná radost s bolestí, smutné a veselé apod. Alžbětinskí autoři tak ve svých hrách dosáhli větší autentičnosti a nápodoby skutečného života, než tomu bylo u jejich antických kolegů. Jedním ze společných prvků antické i alžbětinské komedie je sloučení směšného a hodného pohrdání. Sidney, Jonson, Cicero a další autoři pomocí komična nastavovali zrcadlo publiku či čtenářům tak, aby si uvědomovali své vlastní neřesti a odklonili se od nich v budoucnu. V tom ostatně spočíval zmíněný moralizující účinek poezie a dramatu. Při komparaci her Jonsona a Shakespeara je možné nalézt větší volnost psaní u Shakespeara, zatímco Jonson dost věrně dodržuje strukturu antické či francouzské komedie. Takto zhodnotil oba autory klasicistní básník John Dryden, nicméně samotný Jonson se považoval za originálního a tvůrčího autora, který se dokázal povznést nad vyšlapané stezky a razil cesty nové. Zároveň si však velice vážil odkazu antických autorů.

Jonson, přestože imitoval klasické antické žánry, často v nich udával nové standardy a zdokonaloval se ve svém vlastním jazyce. Určitým způsobem to lze vyjádřit tvrzením, že přijal klasickou poetiku, udělal z ní svou vlastní a projevil snahu ji překonat.<sup>247</sup> Pravděpodobně nejdůležitějším autorem, který ovlivnil jeho tvorbu byl římský básník Quintus Horatius Flaccus. Jonson se věnoval překladům a šíření Horatiovy tvorby. Napsal předmluvu k jeho spisu *O umění básnickém*, kde komparuje své a Horatiovy teorie poezie. Ve svém díle *Stavební dříví aneb Objevy o lidech a věcech* interpretoval vlastní úvahy, které často reflektovaly Horatiovo básnické pojetí.

---

<sup>247</sup> MULRYAN, J. *Jonson's classicism*, s. 165.

Stejně jako si vážil Horatius předchozích básníků, ale stal se novátorem antické poetiky, tak i Jonson ctil antické vzory a tvořil své dílo. Oba kladli důraz na přirozenost básnické rétoriky, na nadhled a životní moudrost. Oba se zabývali mírou talentu i učenosti a preferovali jistou střídmost před extravagancí nebo přílišnou snahou o efekt. Zároveň měli oba podobné životní osudy. Pocházeli z chudých rodin, dosáhli svou pílí postavení básníka a získali přízeň panovníka i aristokracie. Přes mnoho analogií není Jonson považován za plagiátora Horatiova díla, i když se v této problematice vedla polemika, ale za jeho věrného a osobitého následovníka.

Jonson ve své době, podobně jako řada jeho kolegů, reprezentoval dva základní postoje ve vztahu k antickým myslitelům a básníkům jako svým vzorům. Za první z nich můžeme považovat úctu k antické tradici, dílu a osobnostem starověkého Řecka a Říma. Tento obdiv k antice však neznamenal pouze doslovnou *imitaci* a *mimesis* antických děl, ale zakládal se především na antických hodnotách a ideálech, i když Jonson stavěl na určitých literárních formách, které měly kořeny právě v antickém období. Jmenovitě se jedná o umění nápodoby, komedii, tragédii, elegie apod. Takovéto postavení k antickému dědictví bylo ovšem v období renesance platné zcela běžně v celé civilizované Evropě. Nicméně druhý postoj alžbětinských básníků k antické tradici je více specifický a předznamenává obrozenecké hnutí, které je možné vnímat jako snahu o vlastní autonomii, intenci, která je ovlivněna národním cítěním, projevující se ve snaze o originalitu a výjimečnost kompozice tak, aby mohla konkurovat jak antickému kulturnímu dědictví, tak paralelní tvorbě evropské renesance.<sup>248</sup>

Jonsonovo dílo, jeho literární kritika či překlady antických děl, nám poskytují pohled do prolínání alžbětinské a antické tvorby. Jonson obdivoval přetrvávající antickou tradici a dá se říct, že v jejím duchu také tvořil. Zároveň se nad ni dokázal povznést a vidět ji i kritickým pohledem. Věřil, že jeho dílo přetrvá a budou z něho čerpat budoucí generace podobně, jako on čerpal z tradice antické. V tomto kontextu je nutné přiznat, že tento status získal spíše Shakespeare, ale právě kontrast mezi Jonsonovým a Shakespearovým dílem nám o to více nabízí možnost porozumět aspektům poetiky alžbětinské Anglie. Jonson se nezapomenutelně zasloužil o rozvoj profesionalizace básnictví, obratně redukoval antické formy do své vlastní tvorby a

---

<sup>248</sup> KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory*, s. 50–51.

úspěšně pokračoval v tradici komedie, kde dosáhl největších úspěchů. Dokázal teoreticky uvažovat o podstatě literární a umělecké činnosti a kladl důraz na ekvivalenci nadání i pečlivé práce. Poukazoval na užitečnost vlastních prožitků a zkušeností, bez kterých by bylo těžké vytvořit autentické dílo. Jonson ve své tvorbě usiloval o *mimesis* skutečného života se svými klady i zápory, bez příkras a patosu, co nejpřirozeněji tak, jak to bylo možné. A díky tomuto realistickému vidění světa a dovednosti toto vidění prolínat do své vlastní tvorby ho můžeme považovat za originálního a úspěšného představitele poetiky 16. a 17. století v anglickém i celosvětovém měřítku.

# SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

## Primární literatura

ARISTOFANÉS. *Vosy*. Praha: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1917.

ARISTOFANÉS. *Ženy o Thesmoforiích*. Praha: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1914.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0.

BACON, Francis. From The Advancement of Learning. In ALEXANDER, Gavin. *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*. 1. pub. London: Penguin Classics, 2004. ISBN 978-0-141-43938-9.

DRYDEN, John. Esej o dramatickém básnictví. In KOLEKTIV AUTORŮ. *O umění básnickém a dramatickém*. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9.

HORATIUS, Quintus, Flaccus. *O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-0988-4.

JONSON, Ben. Epicoena aneb Mlčenlivá žena. In BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*. Praha: Odeon, 1980.

JONSON, Ben. From Horace, his Art of Poetry (before 1637). In ALEXANDER, Gavin. *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*. 1. pub. London: Penguin Classics, 2004. ISBN 978-0-141-43938-9.

JONSON, Ben. Stavební dříví, aneb Objevy o lidech a věcech. In BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo/ Shakespearovi současníci*. Praha: Odeon, 1980.

JONSON, Ben. *The New Inn*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1984. ISBN 0-7190-5985-2.

JONSON, Ben. Volpone aneb Lišák. In BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo, Shakespeareovi současníci*. Praha: Odeon, 1980.

PLATÓN. *Ústava*. Praha: Svoboda, 1993. ISBN 80-205-0347-1.

SCALIGER, Julius, Caesar. Poetika. In KOLEKTIV AUTORŮ. *O umění básnickém a dramatickém*. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9.

SIDNEY, Philip. The Defence of Poesy. In ALEXANDER, Gavin. *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*. 1. pub. London: Penguin Classics, 2004. ISBN 978-0-141-43938-9.

## **Sekundární literatura**

ALEXANDER, Gavin. *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*. 1. pub. London: Penguin Classics, 2004. ISBN 978-0-141-43938-9.

BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo, Shakespeareovi současníci*. Praha: Odeon, 1980.

BEJBLÍK, Alois. Astrofel a Stella. In SIDNEY, Philip. *Astrofel a Stella*. Praha: Odeon, 1987.

BEJBLÍK, Alois. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo, Shakespeareovi současníci*. Praha: Odeon, 1980.

BEJBLÍK, Alois. *Shakespeareův svět*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1979.

BEVINGTON, David. The major comedies. In HARP, Richard and STEWART, Stanley. *Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge university press, 2000. ISBN 0-521-64678-2.

BOHÁČEK, Kryštof. Vnější a vnitřní hrdina: individualita u Homéra. In KUDĚJ. Časopis pro kulturní dějiny, roč. 14 (2013), č. 2. Plzeň: ZČU, FF, KF MK ČR 8073. ISSN 1211-8109.

BURKE, Peter. *Italská renesance*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0589-5.

BUTLER, Martin. Jonson in the Caroline period. In SANDERS, Julie. *Ben Jonson in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. ISBN 978-1-107-63709-2.

CRYSTAL, David and CRYSTAL, Ben. *Shakespeare Miscellany*. England: Overlock Hardcover, 2005. ISBN 1585677167.

ČERNÁ, Jana. Problémy interpretace renesančního vědění: empirie vs. tradice v renesanční kultuře. In *Acta Fakulty filozofické Západočeské univerzity v Plzni*. 2012, č. 1, s. 14-39. ISSN 1802-0364.

DAVIS, Gregson. *A Companion to Horace*. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 978-1-4051-5540-3.

DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013. ISBN 978-80-244-3642-5.

FLEISCHMANNOVÁ, Šárka. Odras morální a sociální filosofie Thomase Mora v maskách Bena Jonsona. In *Kultúrne dejiny / Cultural History*, Volume 7, Issue 1, pp. 20-34 © Verbum 2016. ISSN 1338-2209.

CLEGG, Cyndia, Susan. *Press censorship in Elizabethan England*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-57312-2.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2005. ISBN 13: 978-0-226-30659-9, ISBN 10: 0-226-30659-3.

GROH, František. Předmluva. In ARISTOTELÉS. *Poetika*, Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0.

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

HARP, Richard and STEWART, Stanley. *Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge university press, 2000. ISBN 0-521-64678-2.

HAVLOVÁ, Jiřina. Adaptace klasického konceptu imitatio v díle Georgie Puttenham: neologismy, synonyma a transliterovaná slova. In *Ostium*, roč. 11, 2015, č. 4. ISSN 1336-6556.

HAZLITT, William. *Lectures on the English comic writers*. New-York: Wiley and Putnam, 161 Broadway, 1845.

JANKO, Richard. *Aristotle on comedy*. USA: University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1984. ISBN 0-520-05303-6.

JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. Praha: LEDA, 2012. ISBN 978-80-7335-309-4.

KANAVOU, Nikollela. *Aristophanes' Comedy of Names*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Göttingen, 2011. ISBN 978-3-11-024706-0.

KASTNEROVÁ, Martina. Ben Jonson: profesionalizace básnictví a společenský účinek poezie. In KOLEKTIV AUTORŮ. *Stopování sémiotiky*. Plzeň: Vyšehrad, 2015. ISBN 978-80-7429-609-3.

KASTNEROVÁ, Martina. *Profesionalizace literární kultury*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2016. ISBN 978-80-7465-203-5.

KASTNEROVÁ, Martina. Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory. In *Svět literatury*, 2015, roč. 25, č. 51, s. 49-66. ISSN: 0862-8440.

KASTNEROVÁ, Martina. Mimesis a imitatio v Shakespearově poezii v kontextu alžbětinské poetiky. In *Svět literatury*, 2014, roč. 24, č. 50, s. 149-165. ISSN: 0862-8440

KIDNIE, Margaret, Jane. Introduction. In JONSON, Ben. *The Devil is an Ass*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-813229-8.

KREJČÍ, Augustin. Úvod. In ARISTOFANÉS. *Vosy*. Praha: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1917.

LUKEŠ, Milan. Ben Jonson. In BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*. Praha: Odeon, 1980.

LUKEŠ, Milan. Jonsonova teorie komedie. In BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*. Praha: Odeon, 1980.

LUKEŠ, Milan. Jonsonova teorie publika. In BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*. Praha: Odeon, 1980.

MAUROIS, André. *Dějiny Anglie*. Praha: Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-084-4.

McRAE, Andrew. Jonson in the Jacobean period. In SANDERS, Julie. *Ben Jonson in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. ISBN 978-1-107-63709-2.

MITOSEKOVÁ, Zofia. *Teorie literatury*. Brno: HOST, 2010. ISBN 978-80-7294-332-6.

MOUL, Victoria. *Jonson, Horace and the Classical Tradition*. Cambridge: Cambridge university press, 2010. ISBN 978-0-521-11742-5.

MULRYAN, John. Jonson's classicism. In HARP, Richard and STEWART, Stanley. *Ben Jonson*, First pub. Cambridge: Cambridge university press, 2000. ISBN 0-521-64678-2.

NECHUTOVÁ, Jana. Předmluva. In OLOMOUCKÝ, Augustin. *Obrana básnictví 1492*, Brno: Blok, 1987.

NESEJT, František. *Italská renesance*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1995. ISBN 80-7041-337-9.

NOVOTNÝ, F. Úvod. In PLATÓN. *Hippias Věší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*. Praha: Oikoymenh, 2010. ISBN 978-80-7298-454-1.

RAFFIELD, Paul. *Shakespeare's Imaginary Constitution*. Oxford/Portland: OREGON, 2010. ISBN 978-1-84113-921-0.

RICKEN, Friedo. *Antická filosofie*. Olomouc: nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-7182-134-9.

SANDERS, Julie. *Ben Jonson in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. ISBN 978-1-107-63709-2.

STEGGLE, Matthew. Jonson in the Elizabethan period. In SANDERS, Julie. *Ben Jonson in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. ISBN 978-1-107-63709-2.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římské divadlo*. Praha: Koniasch Latin Press, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Slovo k Horatiově poetice. In HORATIUS, Quintus, Flaccus. *O umění básnickém*, Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-0988-4.

STEJSKAL, Miloš. *Moudrost starých Římanů*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0096-X.

STEWART, Stanley. Jonson's criticism. In HARP, Richard and STEWART, Stanley. *Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge university press, 2000. ISBN 0-521-64678-2.

ŠTĚPANÍK, Karel. *William Hazlitt jako literární kritik*. Brno: Filosofická fakulta M. U., 1947.

VAN DEN BERG, Sara. True relation: the life and career of Ben Jonson. In HARP, Richard and STEWART, Stanley. *Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge university press, 2000. ISBN 0-521-64678-2.

YOUNG, R. V. Ben Jonson and learning. In HARP, Richard and STEWART, Stanley. *Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge university press, 2000. ISBN 0-521-64678-2.

## **Elektronické zdroje**

FRASER, Russell. Ben Jonson's Poetry. In *The Sewanee Review*. Vol. 101, No. 4 (Fall, 1993), pp. 489-507. Publisher by: The Johns Hopkins University Press. . [online]. [vid. 2016-25-5]. Dostupné z: [https://www.jstor.org/stable/pdf/27546765.pdf?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/pdf/27546765.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents).

JONSON, Ben. *The Devil is an Ass*, London: By His M A J E S T Y' S Servants, 1616. [online]. [vid. 2017-20-3]. Dostupné z: <http://www.hollowaypages.com/jonson1692devil.htm>.

KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*. Fond rozvoje vysokých škol č. 1180, 1997. [online]. [vid. 2016–10–5]. Dostupné z: [www.fysis.cz/Texty/PlatonUmeni.rtf](http://www.fysis.cz/Texty/PlatonUmeni.rtf).

MAGUIRE, Joseph, P. The differentiation of Art in Plato's Aesthetics. In *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 68 (1964), pp. 389-410. [online]. [vid. 2016–25–5]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/310813>.

ROLLER, Matthew. B. Exemplarity in Roman Culture: The Cases of Horatius Coles and Cloelia. In *Classical Philology*, Vol. 99, No. 1 (January 2004), pp. 1-56. Published by: The University of Chicago Press. DOI: 10.1086/423674. Dostupné z: [http://www.jstor.org/stable/10.1086/423674?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/10.1086/423674?seq=1#page_scan_tab_contents). [online]. [vid. 2016–10–5].

## RESUMÉ

This thesis focuses on the figure of the Elizabethan dramatist and poet Ben Jonson in a complex of ancient and Renaissance scholarship. The work is divided into three parts. The first part deals with the poetics of antiquity, and provides us the basic poetic thesis Aristophanes, Aristotle, Plato and Horatio, since these ancient authors, in particular, Horace most influenced the development of poetry, tragedy and comedy in the works of Ben Jonson. The second part deals with the origin and significance of Renaissance humanism. Renaissance is presented here as the period of return to ancient values. Mentioned are also essential contemporary traditions and customs of Elizabethan England. The third, most extensive part, covers the life and work of Ben Jonson. Is analyzed here Jonsons relationship to ancient authors, his theory of poetry as an imitation and mimesis purpose and dramatic work as an aesthetic and moral effect. At the end of the third part is subsequently put reflection classicist poet John Dryden on Jonson's work and aspects of Elizabethan poetics in general.