

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Projevy renesančního antropocentrismu v díle

Williama Shakespeara

Jana Vitěková

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Projevy renesančního antropocentrismu v díle
Williama Shakespeara**

Jana Vitěková

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

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

Plzeň, 20. dubna 2012

Chtěla bych tímto poděkovat vedoucí práce PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za cenné rady, trpělivost a čas, který mé práci věnovala.

OBSAH

1. ÚVOD	6
2. RENESANCE A RENESANČNÍ FILOSOFIE ČLOVĚKA	8
2.1 Charakterizace renesance	8
2.2 Optimismus a pesimismus v pojetí renesance.....	11
2.3 Antropocentrismus	15
3. ALŽBĚTINSKÉ DRAMA	16
3.1 Anglie na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století.....	16
3.2 Alžbětinské divadlo.....	18
3.3 Alžbětinské drama a Shakespearova tvorba	22
4. PROJEVY RENESANČNÍHO ANTROPOCENTRISMU V DÍLE WILLIAMA SHAKESPEARA	25
4.1 Zkrocení zlé ženy	25
4.2 Romeo a Julie.....	28
4.3 Hamlet.....	30
4.4 Othello	34
4.5 Král Lear	37
4.6 Macbeth	40
4.7 Bouře.....	43
5. SHRUTÍ.....	45
6. ZÁVĚR.....	47
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	49
8. RESUMÉ.....	53

1. ÚVOD

Tématem bakalářské práce jsou *Projevy renesančního antropocentrismu v díle Williama Shakespeara*. Záměrem práce bude prozkoumat, zdali se prvky tzv. renesančního antropocentrismu určitým způsobem promítly do vybraných her Williama Shakespeara. Záměru práce bude dosahováno prostřednictvím interpretace dramatických děl a následné analýzy, v níž budou zohledněny a následně interpretovány optimistické a pesimistické prvky antropocentrismu. Na základě konkrétních analýz se zamýšlí dospět k případné reinterpetaci termínu antropocentrismu i pro oblast alžbětinského dramatu.

Co se týče struktury této bakalářské práce, budou zvoleny tři hlavní okruhy. V první kapitole budou vymezeny základní pojmy, které souvisejí s ústředním tématem, a tudíž jsou pro další zpracování zásadní. Nejprve bude provedena charakteristika a časové vymezení renesanční epochy, ve stručnosti budou prezentovány optimistické a pesimistické aspekty renesance, které úzce souvisí s renesancí a antropocentrismem. Optimistické pojetí bude zaměřeno na dílo Jakoba Burckhardta a rozvoj umění, v pesimistických aspektech se bude vycházet z děl Jeana Delumeau, který se v nich zabývá pochmurností a pesimismem, pocitem viny a prohřešením panujícím v renesančním období. Dále zde bude ve stručnosti přiblížen termín humanismu a důraz bude kladen i na samotné vymezení pojmu antropocentrismu a jeho užití v souvislosti s renesanční kulturou.

V druhé části budou obecně nastíněny historické, hospodářské a politické události Anglie na přelomu 16. a 17. století. Tato část bude též pojednávat o alžbětinském divadle, o vzniku prvních divadel a alžbětinském dramatu, které ovlivnily život a práci Williama Shakespeara. Tato část poskytne interpretační kontext pro následující kapitolu.

Poslední kapitola bude zaměřena na konkrétní projevy renesančního antropocentrismu. Tato část bude zaměřena na Anglii, konkrétně na vybraná díla Williama Shakespeara, která budou chronologicky seřazena dle doby jejich vzniku.

Bude se konkrétně jednat o komedii *Zkrocení zlé ženy*, tragédie *Romeo a Julie*, *Hamlet*, *Othello*, *Král Lear*, *Macbeth* a pozdní romanci *Bouře*. Práce se zde bude zabývat analýzou literárních děl za účelem hledání prvků antropocentrismu a jejich následnou interpretací. Bude se zde vycházet ze samotné definice a vymezení tohoto pojmu z první části. Tyto hry byly vybrány za předpokladu, že obsahují zmíněné prvky antropocentrismu, jak bude podrobněji ukázáno v příslušné kapitole.

2. RENESANCE A RENESANČNÍ FILOSOFIE ČLOVĚKA

Období, které se dnes označuje termínem renesance, bylo velice různorodé a jedinečné, proto je obtížné jednoznačně ho vymezit a charakterizovat. Samotní historikové filosofie se díky pečlivému studiu dobových pramenů shodují v tom, že „nelze podat jakousi shrnující definici renesanční filosofie“¹. Přesto je potřeba s ohledem na záměr bakalářské práce alespoň přibližně definovat samotný termín a orientačně vymezit časové období.

2.1 Charakterizace renesance

Renesance je považována za období přechodu, ve kterém lze najít mnoho středověkých a moderních rysů. Lze v ní však také nalézt některé znaky, které byly vlastní pouze renesanci.² Samotný termín byl odvozen z latinského slova *renasci*, což znamená „znovu narodit se“³. Renesance tedy byla návratem ke klasické řecké a římské kultuře, spočívala v objevování a studiu starověkých řeckých či latinských textů a obracela se především k Platónovi, Aristotelovi, epikúreismu a skepticizmu.⁴ Na rozdíl od středověku renesanční učenci projevovali větší zájem o starověkou literaturu.⁵ Renesance též kladla důraz na humanismus a individualismus a zkoumala člověka a tajemství přírody. Počátky renesanční filosofie lze najít již u scholastických autorů.⁶

Paul Oskar Kristeller chápe renesanci jako období západní evropské historie, které trvalo přibližně v letech 1300 až 1600, a zastává názor, že nelze pochybovat o existenci tohoto období, i když historici po dlouhou dobu nenašli jednoduchou a vyhovující definici.⁷ Dle něj byla renesance velmi složité období, které zahrnovalo, stejně jako středověk nebo jiná období, mnoho chronologických, regionálních a sociálních rozdílů.⁸

¹ Špelda, D. *Renesanční a novověká filosofie*, s. 9.

² Kristeller, P. O. *Renaissance thought and the arts*, s. 22.

³ Špelda, D. *Renesanční a novověká filosofie*, s. 7.

⁴ *Filosofický slovník*, s. 282.

⁵ Kristeller, P. O. *Renaissance thought and its sources*, s. 20.

⁶ *Filosofický slovník*, s. 282.

⁷ Kristeller, P. O. *Renaissance thought and its sources*, s. 17.

⁸ Tamt., s. 18.

Podle historiků renesanční epocha nastala koncem patnáctého a počátkem šestnáctého století, i když se v různých zemích Evropy rozvíjela zcela odlišně.⁹ Například ve Španělsku se zrodila renesance roku 1492, kdy byla dobytá Granada, a Kryštof Kolumbus objevil Ameriku. V Anglii bylo toto období zahájeno rokem 1485, kdy král Richard III. padl v bitvě u Bosworthu a po něm usedl na anglický trůn Jindřich VII. Dále ve Francii byla renesance zahájena kolem roku 1494 a nakonec v roce 1519 vstoupilo do nové epochy i Německo.¹⁰ Paul Johnson ve své knize *Dějiny renesance* upozorňuje na fakt, že mnoho renesančních prvků lze najít i ve středověku, kde se objevovala díla, která lze považovat za renesanční. Jednalo se o díla Danteho Alighieri, Boccaccia a Petrarky.¹¹

S nástupem renesanční epochy docházelo také k rozvoji přírodních věd, nových technologií, zámořským objevům a pomalu se začalo upouštět od otroctví. Byly vynalezeny plachetní lodě a v návaznosti na ně vznikl i magnetický kompas, mechanický chronometr či navigační mapy, které měly usnadnit dopravu a zahraniční obchod v Evropě.¹² Jedním z důležitých vynálezů byl i knihtisk z let 1446 až 1448, jehož zakladateli byli Johannes Gutenberg a Johann Fust. První tištěnou knihou na světě se tak stala Gutenbergova bible z roku 1455.¹³ Knihotisk a knižní obchod se šířil opravdu rychle, během necelého půlstoletí vzniklo obrovské množství tiskařsko-nakladatelsko-knihkupeckých společností. Díky tomuto vynálezu si lidé rozšířili své znalosti, především z oblasti teologie.¹⁴ V roce 1492 došlo k objevení Ameriky Kryštofem Kolumbem, čímž se opustilo od středověkého strachu z moře a renesanční objevitelé ho začali vnímat spíše jako výzvu.¹⁵

Pojem renesance však nebyl vytvořen v době renesance, ale formulovali ho až autoři pozdější doby. Poprvé tento termín použil v roce 1858 francouzský historik Jules Michelet, který pojmenoval sedmý svazek obsáhlých dějin Francie právě slovem

⁹ Špelda, D. *Renesanční a novověká filosofie*, s. 7.

¹⁰ Johnson, P. *Dějiny renesance*, s. 8.

¹¹ Tamt., s. 7.

¹² Tamt., s. 16.

¹³ Tamt., s. 18.

¹⁴ Maurois, A. *Dějiny Anglie*, s. 176.

¹⁵ Delumeau, J. *Strach na Západě ve 14. -18. století*, s. 43.

renaissance. O dva roky později použil tento termín také švýcarský historik Jakob Burckhardt, který je považován za skutečného autora tohoto pojmu.¹⁶ Burckhardt v této době vydal fundamentální dílo o renesanci *Kultura renesanční doby v Itálii*, ve kterém upozornil na to, že vztah člověka k sobě i ke světu pramenil z individualismu renesančního člověka objevujícího se na počátku čtrnáctého století, a také tvrdil, že renesance by nastala i bez starověku.¹⁷

Renesance byla především spojována s rozvojem humanismu, který představoval jak historicky, tak typologicky první období filosofického myšlení renesanční epochy. Samotný termín humanismus se začal používat až v devatenáctém století, i když tento myšlenkový směr vznikl už v první polovině čtrnáctého století v Itálii. Renesanční humanismus nebyl filozofickým systémem, ale spíše kulturním a vzdělávacím programem, který zdůraznil a rozvinul důležitou, ale omezenou oblast studia.¹⁸ Pojem se odvozoval od latinského slova *humanus* (lidský, ušlechtilý, vzdělaný) a od výrazu *studia humanitatis*, což bylo označení pro akademický soubor, který kladl důraz na pět předmětů – gramatiku, rétoriku, poezii, historii a etiku.¹⁹ Renesanční humanismus usiloval zejména o znovuzrození antické vzdělanosti, utvářel společnost podle antických ideálů a soustředil se na člověka. Ten měl člověku na rozdíl od scholastiky poskytnout ideály, hodnoty a normy, které by mu zajistily úspěšný, užitečný a zbožný život.²⁰ Pojem humanismu je však pozdějšího data, v roce 1808 byl zaveden Friedrichem Immanuelem Niethammerem jako pedagogický termín.²¹

Podle Jamese Hankinse byl humanismus chápán jako studium starověkých literatur v původních jazycích, které obsahovaly řadu literárních, intelektuálních, uměleckých a mravních výkonů, nebo jako filosofické stanovisko, které „*proměňuje božské v lidské, odmítá veškerá náboženská dogmata a zjevení a svou filosofickou*

¹⁶ Špelda, D. *Renesanční a novověká filosofie*, s. 7.

¹⁷ Burckhardt, J. *Kultura renesanční doby v Itálii 1*, s. 185.

¹⁸ Kristeller, P. O. *Renaissance thought and its sources*, s. 22.

¹⁹ Burke, P. *Italská renesance*, s. 23.

²⁰ Špelda, D. *Renesanční a novověká filosofie*, s. 11.

²¹ Blecha, I. *Filosofický slovník*, s. 176.

*reflexi opírá o pojetí člověka jako čistě biologické entity, která se utvořila v důsledku evolučního vývoje bez zásahu jakékoli nehmotné či duchovní přirozenosti“.*²²

Oproti pojmu humanismu, který se poprvé objevil v devatenáctém století, je termín humanista doložen již v druhé polovině patnáctého století, který byl odvozen od slova *humanities*²³ a označuje v té době universitní učitele humanitních oborů opírající se o starověké autory. Humanisté vyhledávali především díla platoniků, epikurejců, stoiků i dalších opomíjených antických filosofů a centrem jejich zájmu byla především tradiční jazyková umění (hlavně gramatika a rétorika), a rozmanité žánry jako historie, biografie, lyrická a epická poezie, komedie a tragédie, dialogy a podobně.²⁴ Počátky humanismu se pojí s tvorbou italského básníka Franceska Petrarky, který byl považován za „otce humanismu“²⁵. Ve skutečnosti však představoval významnou osobu ve třetí generaci italských humanistů a ve svém díle *O nevědomosti vlastní a mnohých jiných* rozvinul humanistickou kritiku scholastické filosofie. Celkově humanistické hnutí obohatilo nejen rozvoj studia filosofie v renesanční epoše, ale i mnoho dalších aspektů evropské kultury.²⁶

2.2 Optimismus a pesimismus v pojetí renesance

Tato kapitola bude zaměřena na optimistické aspekty renesance, které převažují především v díle Jakoba Burckhardta a pesimistické aspekty renesance, kterými se zabývá zejména Jean Delumeau. Zároveň je potřeba poznamenat, že toto rozdělení je pouze ilustrativní, jelikož oba autoři nevidí renesanci jen optimisticky či pesimisticky. Jakob Burckhardt si nejspíše uvědomoval stinné stránky renesance (např. neustálé války, morové epidemie, strach), avšak ve svém díle nepřikládal těmto aspektům významnou vypovídající hodnotu. Naopak Jean Delumeau nahlížel na renesanci jako na období strachu a útlaku, a proto nevěnoval tolik pozornosti rozmachu umění, malířství, literatury či filosofie.

²² Hankins, J. *Renesanční filosofie*, s. 48.

²³ Kristeller, P. O. *Renaissance thought and its sources*, s. 22.

²⁴ Hankins, J. *Renesanční filosofie*, s. 49.

²⁵ Tamt., s. 60.

²⁶ Tamt., s. 70.

Po dlouhou dobu byla renesance interpretována jako kulturní epocha. Tradiční pohled na renesanci, jak již bylo zmíněno, byl formulován před sto lety Jakobem Burckhardtem.²⁷ Podle Jacoba Burckhardta to byl „*věk objevení člověka jako jedince, věk znovuzrození antické kultury, věk sekularizace života*“²⁸. Burckhardt vnímal modernost renesance jako odlišné od předchozích období.²⁹ Dále se domníval, že se v renesanční době objevily a dál šířily kulturní ideály, kterými byly především individualismus, vědecký pokrok, politická svoboda a sekularizovaný stát. Jeho práce představuje renesanci jako kolébkku moderní Evropy a jako úchvatný a nádherný zlatý věk, díky němuž se lidský duch dostal z temnoty středověku k poznání. Podle Burckhardta došlo v renesanci k obrovskému rozvoji umění.³⁰ Aplikace individualismu do renesance vyvolala řadu diskuzí mezi historiky.³¹ Samotný pojem se stal nositelem mnoha významů, byl založený na přesvědčení o hodnotě a významu lidského individua a promítl se určitým způsobem v umění a literatuře.³² Individualismus lze označit za relativně nový jev, díky němuž se renesance liší od středověku. V patnáctém a šestnáctém století se umělci i diváci zajímali o osobitost stylu. Bladassare Castiglione ve své příručce například zmiňuje, že Mantegna, Leonardo, Raffael, Michelangelo a Giorgione byli dokonalí právě „*ve svém stylu*“³³.

K rozkvětu malířství, sochařství a architektury došlo ve čtrnáctém a patnáctém století. Itálie se stala obdobím inovací v umění, obdobím nových oborů, žánrů, stylů a technik. V sochařství se začali uplatňovat volně stojící sochy, zejména jezdecké pomníky a portrétové bysty. Malířství se oprostilo od náboženské výzdoby a umělecká díla byla vytvářena v osobním. Příběhy o svatých přestaly být námětem uměleckých děl, a začala se vyobrazovat perspektiva krajin a zátiší. Prvním malířem, který odmítl středověké umění a zkoumal díla antiky, byl Albrecht Dürer. Dürer se soustředil zvláště na lidské tělo a jeho přesnou reprezentaci na základě vědeckého studia. Celkově v umění začala být využívána matematika, aby se dosáhlo co nejpřesnějšího vyobrazení

²⁷ Kristeller, P. O. *Renaissance and thought and the arts*, s. 20.

²⁸ Bolton, J. *Nový historismus*, s. 57.

²⁹ Tamt., s. 58.

³⁰ Burckhardt, J. *Kultura renesanční doby v Itálii 1*, s. 186.

³¹ Kristeller, P. O. *Renaissance thought and the arts*, s. 65.

³² Tamt., s. 65.

³³ Burke, P. *Italská renesance*, s. 31.

lidského těla. Každá část lidského těla byla měřena a studována, aby celkový výsledek malby působil v prostoru realisticky a zároveň dokonale. Umění vytvářeli obecně muži, kteří pocházeli z rodin dělníků a řemeslníků.³⁴

Renesanční doba nemůže být vnímána pouze jako doba rozkvětu, ale také jako období strachu a útlaku. Tento pesimistický pohled prezentoval ve svém díle zejména francouzský historik Jean Delumeau. Chápal renesanci jako období plné tragických událostí, kdy proběhlo mnoho rolnických a městských povstání (např. povstání comuneros z roku 1521, v roce 1548 povstání v Guyenne, či povstání katolíků), mezinárodní konflikty, zhoršovaly se klimatické podmínky i zemědělství. Tato doba byla také spojena s náboženskými spory, hony na kacíře a čarodějnice a s organizovaným hromadným vražděním známým pod názvem Bartolomějská noc.³⁵ Tehdejší Evropu oslabovaly také probíhající války a během čtyř století (v letech 1348 až 1720) se objevovaly pravidelně morové epidemie. V této době nešlo pouze o jeden druh nemoci, na Britských ostrovech propukl anglický pot, v Německu v patnáctém a v šestnáctém století tyfus nebo úplavice a po celé Evropě propukl dýmějový plicní mor, zápal plic a neštovice.³⁶ Kvůli neustále se vracejícím morovým nemocím populace značně poklesla a obnovila se víra v Apokalypsu.

Zprávy o čarodějnictví pochází již z patnáctého století, kdy se rozšířily zejména čarodějnické procesy. V roce byla vydána bula Innocence VIII., která byla namířena proti čarodějnictví. O pár let později vydal Heinrich Kramer a Jakob Sprenger spis *Kladivo na čarodějnice*, který obsahuje rady, jak poznat čarodějnice, jak je vyslýchat, i jak je mučit, aby přiznaly, že jsou ve spojení s ďáblem.³⁷ V průběhu šestnáctého a osmnáctého století se tyto hony na čarodějnice výrazně šířily v katolickém, ale i protestantském světě. Autoři alžbětinské doby vkládaly do svých děl postavy čarodějnic jako např. v Goethově Faustovi či v dílech Shakespeara.³⁸

³⁴ Burke, P. *Variety kulturních dějin*, s. 134.

³⁵ Delumeau, J. *Hřích a strach*, s. 116.

³⁶ Delumeau, J. *Strach na Západě ve 14. – 18. století*, s. 120.

³⁷ Eco, U. *Dějiny ošklivosti*, s. 205.

³⁸ Tamt., s. 207.

Kruté zážitky této doby, které měly dopad na obyvatelstvo, se odrazily i v malířských, divadelních, literárních dílech, ve kterých se často líčí mučení a poprav. V dobových zápisech a kronikách byly popsány veřejné poprav, které byly spojené s mučením. Těchto poprav se účastnili nejenom lidé ale i malé děti, které si z nich měly odnést ponaučení.³⁹ Násilí a pomstychtivost popisují rovněž autoři v anglických dílech. Svědčí o tom například dílo *Smolař cestovatel* od Thomase Nashe, který ho zakončil surovým popisem jedné poprav. V divadlech alžbětinské doby a za vlády Jakuba I. zakořenil námět smrti v některých hrách. Jednalo se například o hry, které spadají do alžbětinské doby: *Smutný osud mstitelův*, *Smutný osud nevěrcův*, *Ateistova tragedie* od Cyrila Tourneura, *Vévodkyně z Amalfi* od Johna Webstera a dílo *Další smutné příběhy snoubenčiny*.⁴⁰ Oblíbeným tématem se staly v literatuře, sochařství a malířství tance smrti. „Dansemacabre“ byl jakýsi „průvod – dalo by se dokonce říci procesí – představitelů nejrůznějších stavů mířících ke smrti“⁴¹. Tato díla lidem sdělovala, že jsou si všichni před smrtí rovni, a že smrt může postihnout kohokoliv a kdykoliv. Veškeré utrpení a bolest měli tendenci zobrazovat i malíři. Smrt byla znázorněna různě, ale nejčastěji byla vyobrazena jako kostlivec s kosou, jedoucí na vyhublém koni. Takto smrt znázornil na jedné kresbě z roku 1505 např. Albrecht Dürer, v době, kdy v Norimberku řádl mor.⁴²

I když měli lidé v době renesance strach téměř ze všeho (z moře, hvězd, duchů, nemocí, ze zvyšování daní, přesunů vojsk, apod.), léta 1348 až 1648 nebyla jen děsivá. V této době byla území, kam válka nedolehla, kde se všeobecné poměry zklidnily, a obyvatelstvo se mohlo vzpamatovat. Jednalo se především o Itálii v letech 1454 až 1494, Francii a Španělsko na přelomu patnáctého a šestnáctého století, o Nizozemí v první polovině šestnáctého století, Německo a Itálii v druhé polovině šestnáctého století a alžbětinskou Anglii.⁴³

³⁹ Delumeau, J. *Hřích a strach*, s. 120.

⁴⁰ Tamt., s. 121.

⁴¹ Tamt., s. 90.

⁴² Tamt., s. 111.

⁴³ Tamt., s. 116.

2.3 Antropocentrismus

V renesanční filosofii se rozvíjel též antropocentrismus, který se odvozoval od řeckého *anthrōpos*, což znamená v překladu člověk.⁴⁴ Tudíž je antropocentrismus definován jako zaměřenost na člověka, přesvědčení, že člověk má ústřední postavení jak ve světě, tak i ve vesmíru.⁴⁵ Antropocentrismus nespočíval pouze v přesunu pozornosti z ontologických problémů na etické, spočíval také „v přestavbě celého obrazu světa, v novém chápání otázky vztahu božského a přírodního principu jako ústředního problému středověkého a renesančního filosofického myšlení“⁴⁶. Samotný pojem byl tradičně užívaný v teologii a filosofii náboženství.⁴⁷

Poprvé se pojem antropocentrismus zformoval v sofistice, ale v jistém smyslu byl vlastní i středověkému myšlení, které bylo teocentrické. Rozdíl mezi teocentrismem a antropocentrismem spočívá v tom, že v antropocentrismu je člověk zkoumán sám o sobě, zatímco teocentrismus považuje za střed Boha, popř. účel světa a stvoření.⁴⁸ Antropocentrismus byl vlastní i antice a scholastice, avšak člověk byl vždy chápán jako pouhý střed ve vztahu k něčemu vyššímu. V antice se jednalo o vztah ke kosmu a ve středověku však šlo o otázku dědičného hříchu, vykoupení a spásy člověka.⁴⁹ „*Jen vykoupením a za přispění milosti boží mohl člověk dosáhnout spásy a v tomto smyslu i své velikosti.*“⁵⁰

Antropocentrismus je vlastní každé době i každému člověku. Každý člověk uvažuje antropocentricky a dívá se na svět ze svého úhlu pohledu. Proto se mohou způsoby prezentování tohoto pojmu lišit. Jeho projevem jsou již výše zmíněné optimistické a pesimistické aspekty a tím, že se každý člověk dívá na svět svými očima, záleží pouze na něm, ke kterému z aspektů se přikloní.

⁴⁴ Blecha, I. *Filosofický slovník*, s. 26.

⁴⁵ *Filosofický slovník*, s. 21.

⁴⁶ Gorfunkel, A. Ch. *Renesanční filozofie*, s. 46.

⁴⁷ Blecha, I. *Filosofický slovník*, s. 26.

⁴⁸ Tamt., s. 408.

⁴⁹ Gorfunkel, A. Ch. *Renesanční filozofie*, s. 15.

⁵⁰ Tamt., s. 52.

3. ALŽBĚTINSKÉ DRAMA

Záměrem této části bude představit ve stručnosti dějinný, kulturní a společenský kontext Anglie. Informace budou selektovány s ohledem na stěžejní záměr práce, tj. interpretace projevů antropocentrismu v Shakespearových dílech předpokládá analýzu děl v kontextu alžbětinských úvah.

3.1 Anglie na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století

Alžbětinskou Anglii lze spojovat se obdobím vlády královny Alžběty I. a jejího nástupce Jakuba I. Když v roce 1558 nastoupila Alžběta na trůn, zdědila zruinovaný vládní systém. V této době v zemi se projevovala inflace a královna stát udržovala rozprodáváním královských pozemků. Tímto způsobem po celou dobu svého panování vyrovnávala příjmy a výdaje, a tím se Anglii zlepšila finanční pověst. Alžběta se také snažila ze všech sil dohlížet na vlastní fungování vlády. Uměla mnoho cizích jazyků a díky tomu mohla s vyslanci jednat bez prostředníků. Zpočátku své vlády musela věnovat pozornost náboženství, nastolila zpět protestantskou víru a formalizovala novou anglikánskou církev. Pevně v rukou držela též zahraniční politiku, její slovo však moc neplatilo ve finančnictví.⁵¹ Během jejího panování vláda vytvořila patentní systém, který dal lidem výhradní právo produkovat konkrétní výrobky. Patentovány byly takové produkty jako výroba mýdla, výroba kamen a pecí, produkce okenního skla, plachtoviny, síry a oleje, brnění, škrobu a podobně.⁵² Velkovýroba se začala pojit s využitím složitých strojů na vodní pohon. Díky technickému pokroku se začalo těžit uhlí a rozvinulo se hutnictví.⁵³ V roce 1558 založil Hawkins africkou společnost, která obchodovala s černochoy. Jedním z podílníků této společnosti byla dokonce i královna.⁵⁴

Za vlády Alžběty docházelo také v Anglii k rozvoji vzdělání. Hlavním cílem bylo naučit žáky základy latiny.⁵⁵ V alžbětinské době byly založeny tzv. *public schools*

⁵¹ Johnson, P. *Dějiny anglického národa*, s. 104.

⁵² Greenblatt, S. *General Introduction*. In Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 6.

⁵³ Pokorný, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 20.

⁵⁴ Tamt., s. 22.

⁵⁵ Burke, P. *Variety kulturních dějin*, s. 131.

(např. v roce 1567 v Rugby a v roce 1590 v Harrow). Základní vzdělání poskytovaly malé školy (tzv. *pretty schools*), kde se učily dámy. V těchto *pretty schools* se vyučovala zejména abeceda a základy psaní. Poté děti navštěvovaly *grammar school*, ve kterých byly vyučovány již skutečnými učiteli.⁵⁶

Alžběta na rozdíl od jiných panovníků nenáviděla zabíjení a trest smrti zavrhovala, proto dávala přednost pokutám a vězeňským trestům. Díky ní byla krvavá anglická tradice přerušena, a poté už nebyla nikdy obnovena. Přesto však byla nucena ke katovi poslat několik lidí. Na smrt měla poslat i Marii Stuartovnu, ale to neudělala. Nechala ji naživu, i proti vůli svých poddaným, dalších dvacet let.⁵⁷ Avšak když Alžbětin špión zjistil, že královna Skotska a Anthony Babington plánují vražedné spiknutí, Alžběta nakonec podepsala velmi neochotně rozsudek smrti v únoru 1587 a téhož roku byla její sestřenice popravena.⁵⁸ V posledních letech jejího života si uvědomovala narůstající problémy, ale už jim hůře čelila. I přesto, že byla Alžběta na sklonku vlády pod velkým tlakem, vytrvale odmítala jmenovat svého nástupce. Nicméně Alžběta nakonec jmenovala svým nástupcem skotského krále Jakuba VI z rodu Stuartovců. Když Alžběta 24. března 1603 zemřela, skončilo také panování rodu Tudorovců.⁵⁹

Po královnině smrti nastoupil na anglický trůn skotský král Jakub VI. Tento nový vladař oplýval řadou dovedností. Skládal básně a psal theologická pojednání, napsal dokonce i dvě knihy: *Královův testament* a *Skutečný zákon svobodných monarchií*.⁶⁰ V těchto knihách tvrdil, že král je zástupcem Boha na zemi, že není vázán zákonem, protože je víc než zákon, a že nemůže být násilně sesazen.⁶¹ Dále byl přesvědčen o své schopnosti léčit skrofulózu pouhým dotekem. Na rozdíl od Alžběty se skotský král skrýval před veřejností a byl větším milovníkem divadla. Také se za jeho vlády uváděly u dvora hry od Shakespeara či jiných autorů zhruba jednou do měsíce. Jakub I. musel již zpočátku čelit mnohým problémům. Anglie totiž v posledních letech Alžbětina života procházela tíživým údobím. Kvůli příšernému počasí byla velmi špatná úroda, a tím

⁵⁶ Maurois, A. *Dějiny Anglie*, s. 240.

⁵⁷ Johnson, P. *Dějiny anglického národa*, s. 131.

⁵⁸ Greenblatt, S. *General Introduction*. In Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 21.

⁵⁹ Tamt., s. 20.

⁶⁰ Maurois, A. *Dějiny Anglie*, s. 245.

⁶¹ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 628.

začal upadat i obchod. Ještě před nástupem Jakuba probíhala válka se Španělskem, kvůli které válečné výdaje stále narůstaly.⁶² V roce 1604 Jakub se Španělskem uzavřel mír, jelikož byl údajně mírumilovný a vyhýbal se každé válce.⁶³ Kromě toho musel v roce 1605 čelit spiknutí střelného prachu, jehož cílem bylo zabít krále, lordy a všechny členy Dolní sněmovny.⁶⁴ Spiklenci byli katolíci a jezuité, kteří tímto způsobem chtěli protestovat proti útlaku katolíků v Anglii.⁶⁵ Oproti alžbětinské vládě se vláda Jakuba vychýlila z cesty. Proto za jeho panování Angličané neustále vzpomínali na královnu Alžbětu. Parlament ji dokonce na počest ustavil den jejího narození jako den slavnostního půstu, pokory a modliteb. Respekt a úctu jí vyjádřil i Shakespeare v epilogu jeho poslední hry Jindřich VIII., kde Alžběta vystupuje dosud jako dítě.⁶⁶ Cranmer mluví o Alžbětě v závěrečné oslavné scéně křtu: „*Ona však bude vzorem vladařů – pro všechny časy, nejen své době. Královna ze Sáby neměla tolik moudrosti jako tahle čistá duše. A Boží milost, skvělost, dobrota a všechny další ctnosti vladařů jí budou přány dvakrát víc než jiným [...] Přinese blaho všem. [...] Pro všechny bude zosobněním ctnosti, která je víc než urozený původ.*“⁶⁷ Když Jakub I. v roce 1625 zemřel, zlatý věk londýnských divadel začal pomalu ustupovat a v roce 1642 došlo k úplnému uzavření všech divadel.⁶⁸

3.2 Alžbětinské divadlo

V alžbětinské době docházelo k postupnému rozmachu divadel, a tím se v Anglii začala také rozvíjet řada profesionálních hereckých spolků. Již v letech 1558 a 1642 hrálo v Anglii cca 150 kočovných divadelních společností. Tyto soubory nejprve cestovaly po venkově a hrávaly v hospodách a na dvorcích a koncem šestnáctého století pronikly do evropského kontinentu. Nejvýznamnějšími společnostmi se v druhé polovině šestnáctého století staly dva hlavní soubory, které se předstihovaly a příležitostně si přebíraly náměty. Jednalo se o Společnost lorda admirála a Společnost

⁶² Johnson, P. *Dějiny anglického národa*, s. 140.

⁶³ Maurois, A. *Dějiny Anglie*, s. 253.

⁶⁴ Tamt., s. 247.

⁶⁵ Hlinský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 629.

⁶⁶ Shakespeare, W. *Jindřich VIII.*, s. 10.

⁶⁷ Tamt., s. 116.

⁶⁸ Pokorný, J. *Shakespeareova doba a divadlo*, s. 82.

lorda komořího. Společnost lorda admirála byla divadelním souborem podnikatele Philipa Henslowa a jeho zetě Alleyna v čele s herci a dramatiky Marlowem, Greenem, Nashem, Dekkerem, Heywoodem a dalšími. Společnost lorda komořího byla zase spjatá s rodinou Burbageů a dramatiky Shakesparem, Jonsonem, Beaumontem, Fletcherem a Massingerem.⁶⁹ Nejcenějším majetkem hereckých družin byly vedle kostýmů také dramatické texty.⁷⁰ Samotné texty byly buď odkupovány společností od nezávislých spisovatelů, nebo společnost měla herce dramatiky, kteří je zásobovali vlastními hrami (jednou z takových společností byla například shakespeareovská). Tyto scénáře pak zůstaly majetkem hereckého souboru, který s nimi mohl nakládat dle své potřeby.⁷¹

S postupujícím rozmachem musela být z důvodu bezpečnosti od roku 1559 každá hra i představení povolena starostou. V letech 1579 až 1610 tento úřad zastával Edward Tilney, který zakazoval hry s politickými či náboženskými otázkami. Ve hrách nesměla vystupovat rovněž žádná žijící postava veřejného života. Od roku 1606 anglická cenzura zakázala brát jméno Boha Otce, Syna i Ducha svatého nadarmo. Díky těmto zákazům skončila řada dramatiků ve vězení.⁷²

Skutečnou metropolí alžbětinské divadla se stal Londýn už od samých počátků.⁷³ Hry, hudba a tanec nebyly jedinou zábavou ve městě. Uskutečňovaly se zde různé souboje, turnaje, náboženské průvody, svatby, představení, medvědí zápasy.⁷⁴ Proudili sem především mladí lidé z venkova kvůli lepším pracovním možnostem, soustřeďovalo se zde bohatství a moc. Pro některé lidi bylo tato metropole mimořádně nebezpečná, a to kvůli znečištění, vzniku častých požárů a pouličních nepokojů. Vyskytovaly se zde velice často ničivé epidemie, které si díky obrovskému počtu žijících lidí vyžádali mnohem více obětí než v jiných oblastech. Probíhaly zde rovněž opakované demonstrace a krvavé nepokoje namířené proti zahraničním řemeslníkům, kteří byli obviněni z toho, že berou práci Angličanům.⁷⁵ Londýn byl také neustálým

⁶⁹ Pokorný, J. *Shakespeareova doba a divadlo*, s. 61.

⁷⁰ Lukeš, M. *Literatura na divadle*. In Bejblík, A.; Hornát, J.; Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo 3*, s. 16.

⁷¹ Abrams, M. H.; Greenblatt, S. *The Norton anthology of English literature*, s. 345.

⁷² Lukeš, M. *Literatura na divadle*. In Bejblík, A.; Hornát, J.; Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo 3*, s. 20.

⁷³ Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo*. In Bejblík, A.; Hornát, J.; Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo 1*, s. 19.

⁷⁴ Abrams, M. H.; Greenblatt, S. *The Norton anthology of English literature*, s. 343.

⁷⁵ Greenblatt, S. *General Introduction*. In Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 22.

dějištém trestů. Místa, kde se odehrávaly popravy, se většinou nacházela v blízkosti míst určených pro zábavu.⁷⁶

Předtím než se vybuďovala stálá veřejná divadla, divadelní společnosti hrály na pojízdných jevištích a často předváděly krátké hry nazývané *interludes* s náboženskými, morálními a politickými tématy. Těmito mezihrami se mimo jiné inspiroval např. William Shakespeare.⁷⁷ Poté došlo v druhé polovině šestnáctého století k výstavbě stálých budov určených pro divadelní scénu, do kterých se vešlo asi dva tisíce diváků. Divadlo se v této době rozdělilo na dvě divadelní kultury – na soukromá představení a veřejná divadla, která se lišila jak v architektuře, tak v návštěvnosti.⁷⁸

Veřejná divadla převzala prvky architektury z hospod, kde se původně hrálo, a z arén, kde se provozovaly štvance na medvědy.⁷⁹ K jejich návštěvníkům patřily všechny společenské třídy od vznešených dvořanů až po kupce, řemeslníky, tovaryše, učedníky, nádeníky, vojáky, námořníky a venkovany přijíždějící do hlavního města na trh i za zábavou.⁸⁰ Prvním samostatně stojícím veřejným divadlem bylo divadlo „Červený lev“ postavené v roce 1567 londýnským kupcem Johnem Braynem ve Stepney.⁸¹ O devět let později, v roce 1576, se John Brayne rozhodl spolu s obchodním partnerem a švagrem Jamesem Burbagem vybudovat v Holywellu na předměstí Shoreditch další stálou divadelní scénu s názvem *Theater* („Divadlo“), která díky svému pravidelnému provozu neměla obdoby nikde v Evropě.⁸² Podle Greenblatta název divadla odpovídá pojetí renesance ve významu „znovuzrození klasické antiky“⁸³. Do konce století v Londýně vyrostla další divadla. V roce 1577 bylo vybudováno divadlo *Curtain* („Mezivalí“) Henrym Lanemanem. „Mezivalí“ stálo v blízkosti „Divadla“ a jeho historie byla ze všech divadel nejdelší.⁸⁴ V červnu 1599 vzniklo divadlo *Globe* („Svět“), jehož vlastníky byli herci John Heminges, Thomas Pope, Augustine Philips, Will Kempe. Jedním

⁷⁶ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 152.

⁷⁷ Abrams, M. H.; Greenblatt, S. *The Norton anthology of English literature*, s. 341.

⁷⁸ Tamt., s. 343.

⁷⁹ Pokorný, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 57.

⁸⁰ Stříbrný, Z. *Dějiny anglické literatury 1*, s. 154.

⁸¹ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 154.

⁸² Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo*. In Bejblík, A.; Hornát, J.; Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo 1*, s. 25.

⁸³ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 155.

⁸⁴ Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo*. In Bejblík, A.; Hornát, J.; Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo 1*, s. 26.

z podílníků se stal také William Shakespeare.⁸⁵ V roce 1587 bylo postaveno divadlo „Růže“ Philipem Henslowem, který si o dva roky dříve pronajal pozemek na jižním břehu Temže právě pro tento účel. „Růže“ nebyla jeho jediným divadlem. V roce 1600 postavil divadlo „Štěstěna“, které bylo konkurencí výše zmíněného divadla *Globe*. Bohužel v roce 1621 vyhořelo, a poté bylo na stejném místě vystaveno nové divadlo zvané „Druhá Štěstěna“, které vydrželo až do občanské války. Henslowe před svou smrtí stačil ještě postavit v roce 1613 divadlo *Hope* („Naděje“), které bylo náhradou za zbořenou arénu *Beargarden* („Medvědí zahrada“). Dalším vzniklým divadlem bylo divadlo *Swan* („Labuť“) Francise Langleyho. Ten ho pronajal Služebníkům lorda Pembroka, kteří v něm v červenci 1597 zahráli politickou satiru „Pší ostrov“. Tato hra však způsobila velký skandál. Po tomto incidentu se divadlo už nevzpamatovalo a sloužilo jen jako víceúčelové zařízení pro podívané a kolem třicátých let úplně zchátralo. Nejvýraznější podnikatelskou osobností pozdního alžbětinského divadla byl Christopher Beeston, který roku 1617 otevřel divadelní budovu „Fénix“ sloužící různým souborům.⁸⁶

Soukromá představení se pořádala především ve školách, na univerzitách či v londýnských právnických fakultách. Soukromá představení se mimo jiné pořádala i v královských kaplích, na královském dvoře, v šlechtických domech, nebo v malých divadelních sálech. Hrála se zde hlavně řecká a latinská představení zaměřená na původní klasické hry nebo na nové výtvořky anglických humanistů a vystupovali zde buď amatérští herci, nebo chlapecké herecké družiny. Tato divadla byla v krytých a uzavřených sálech, scházelo se v nich mnohem méně návštěvníků, protože představení byla dražší, tudíž je navštěvovali pouze majetní lidé. V Londýně se vyskytovala dvě taková divadla – divadlo *Blackfriars* („U černých bratří“) otevřené v roce 1576 v bývalém dominikánském klášteře a chlapecké divadlo choralistů ve *Whitefriars*.⁸⁷

Divadla v době renesance byla velice oblíbená a populární. Kniha *The Norton Anthology of English literature* odhadla jejich návštěvnost mezi lety 1560 až 1642 přes

⁸⁵ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 253.

⁸⁶ Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo*. In Bejblík, A.; Hornát, J.; Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo 1*, s. 27.

⁸⁷ Pokorný, J. *Shakespeareova doba a divadlo*, s. 61.

padesát milionů lidí.⁸⁸ Zalíbení v nich našla sama Alžběta, která je chránila a podporovala stejně jako někteří vlivní šlechtici a přední vládní činitelé. Zpočátku dávala přednost soukromým představením před veřejnými, ale později se účastnila i veřejných představení. Na sklonku její vlády měly v Londýně oprávnění hrát pouze dvě společnosti – Společnost lorda admirála a Společnost lorda komořího. Pouhé dva měsíce po Alžbětině smrti a nástupu Jakuba I. na anglický trůn, dne 19. května 1603 byla prominentní shakespearovská Společnost lorda komořího oficiálně prohlášena za Služebníky krále.⁸⁹ Divadlo však nebylo podporováno státními orgány. Největší vliv na jejich fungování měla královská Tajná rada, londýnský starosta a Rada starších. Mezi těmito třemi orgány byla řada neshod, jelikož londýnský starosta spolu s radou starších usilovali o uzavření divadel z důvodu šíření morové nákazy, ničení dobrých mravů, nebo jen kvůli bezpečnostním závadám. Naopak Tajná rada usilovala o udržení divadel, „*odůvodňujíc to tím, že morová nákaza již pominula, že sama královna v takových zábavách nachází zalíbení a že se herci musí veřejnými představeními cvičit pro dvorská představení*“⁹⁰. Nenávist k divadlům měla i samotná církev, která též usilovala o uzavření divadel.⁹¹ Spory trvaly téměř do poloviny sedmnáctého století, konkrétně do roku 1642, kdy došlo k uzavření londýnských divadel a tím došlo k úpadku anglické divadelní kultury.⁹²

3.3 Alžbětinské drama a Shakespearova tvorba

V této podkapitole, předtím než se přistoupí ke konkrétní analýze komedií a tragedií anglického dramatika, zde bude představeno tehdejší alžbětinské drama a základní rysy Shakespearovy tvorby, které poskytnou interpretační kontext pro následující stěžejní kapitolu.

V alžbětinské době byli dramatici na jedné straně posuzováni jako škůdci společnosti a na druhé straně jako strůjci zábavy. V dnešní době je na ně nahlíženo jako

⁸⁸ Abrams, M. H.; Greenblatt, S. *The Norton anthology of English literature*, s. 344.

⁸⁹ Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 2569.

⁹⁰ Pokorný, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 66.

⁹¹ Greenblatt, S. *Learning to curse*, s. 118.

⁹² Pokorný, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 82.

na umělce, ale tehdy se na ně nedíval nikdo, jelikož společenské postavení bylo dáno spíše rodem, získaným erbem a majetkem. Přesto do této doby patří mnoho schopných dramatiků, např. Ben Johnson, John Lyly, Robert Greene, Christopher Marlowe, George Peele a jiní. Jedním z nich byl i William Shakespeare, který svoji kariéru dramatika započal koncem roku 1590.⁹³

Anglické drama se rozvíjelo z církevních obřadů, lidových her a z řeckého a římského dramatu. Přebíralo své struktury též z různých divadelních tradic a z postupů lidového i antického divadla. V šedesátých a sedmdesátých letech se začaly rozvíjet morality a interludia⁹⁴. Morality byly až do Shakespearova dospívání velice oblíbené. Díky nim se Shakespeare naučil dávat svým postavám symbolická jména a osvojil si z nich konkrétní prvky, které mu pomohly pochopit, jak soustředit pozornost na duševní, morální a duchovní život postav a jejich chování.⁹⁵ Na sklonku Alžbětiny vlády, kdy došlo k rozkvětu divadla, vycházelo drama „z aristotelovsko-křesťanské představy o velkém řetězu bytí jako emancipaci božské vůle, božského rozumu“⁹⁶ a bylo ho možné rozdělit na dva typy. Prvním byl typ tragédie o pomstě, který zastupuje např. Marlowův *Barabáš v Maltském Židovi*. Druhý typ představoval Kydův *Jeronimo ve Španělské tragédii*. Do této druhé části lze řadit *Hamleta* Shakespearova. Rozdíl mezi těmito dvěma typy spočíval v tom, že „v marlowovském typu her se lišil zlý člověk, který vyhlášením pomsty deptal své okolí“⁹⁷ a „v Kydovském typu se hrdina snažil pomstít zločiny spáchané jeho okolím“⁹⁸. Alžbětinské drama odráželo svou dobu a kritizovalo její ekonomické a společenské jevy. Vycházelo z kritérií středověké křesťanské morálky.⁹⁹

⁹³ Abrams, M. H.; Greenblatt, S. *The Norton anthology of English literature*, s. 494.

⁹⁴ Morality a interludia byla světská kázání, jejichž cílem bylo ukázat následky neposlušnosti. Čerpáno z Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 20.

⁹⁵ Tamt., s. 22.

⁹⁶ Bejblík, A. *Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu*. In Bejblík, A.; Hornát, J.; Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo 2*, s. 53.

⁹⁷ Tamt., s. 57.

⁹⁸ Tamt., s. 57.

⁹⁹ Tamt., s. 57.

Éra alžbětinského dramatu trvala zhruba půl století. V tomto období skládalo divadelní hry asi padesát profesionálních autorů.¹⁰⁰ Jedním z nich byl i William Shakespeare, který psal pro anglické jeviště přibližně čtvrt století a během této doby vytvořil mnoho her různého žánru.

¹⁰⁰ Bejblík, A. *Nárys specifických znaků řeči a syžetu alžbětinského dramatu*. In Bejblík, A.; Hornát, J.; Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo 3*, s. 24.

4. PROJEVY RENESANČNÍHO ANTROPOCENTRISMU V DÍLE WILLIAMA SHAKESPEARA

Tato kapitola bude zaměřena na analýzu a interpretaci projevů renesančního antropocentrismu ve vybraných dílech Williama Shakespeara, která budou řazena podle data jejich vzniku. Každé dílo bude nejprve krátce představeno, a poté bude podrobena analýze za účelem hledání optimistických a pesimistických prvků antropocentrismu. Jedná se o komedii *Zkrocení zlé ženy* (1589 - 1592)¹⁰¹, tragédie *Romeo a Julie* (1595 – 1596)¹⁰², *Hamlet* (1600 – 1602)¹⁰³, *Othello* (1602 – 1604)¹⁰⁴, *Král Lear* (1604 – 1605)¹⁰⁵, *Macbeth* (1605 – 1606)¹⁰⁶ a o pozdní romanci *Bouře* (1610 - 1611)¹⁰⁷. Všechny hry byly vybrány s předpokladem, že obsahují zmíněné prvky antropocentrismu. Komédie *Zkrocení zlé ženy* a pozdní hra *Bouře* byly vybrány s předpokladem, že budou obsahovat spíše optimistické prvky antropocentrismu, zatímco v tragédiích se budou objevovat naopak více aspekty pesimistické. Dále byly tyto zmíněné hry vybrány kvůli své dataci. Část z nich vznikla během vlády královny Alžběty I. a ostatní byly napsány Shakespearem za vlády Jakuba I.

4.1 Zkrocení zlé ženy

Hra *Zkrocení zlé ženy* je řazena do Shakespearovy rané tvorby a podle některých komentátorů jde vůbec o první komedii, kterou autor napsal. Tato lidová fraška pojednává zábavným a vtipným způsobem o muži, který se snaží zkrotit svoji neposlušnou manželku.¹⁰⁸ Mezi hlavní postavy patří dvě krásné dcery bohatého kupce Battisty Minoly – Kateřina a Bianka, které se mají provdat. Poslušná Bianka má mnoho nápadníků, nicméně se nemůže provdat do té doby, než se najde vhodný manžel pro její neposlušnou starší sestru Kateřinu. Nakonec se objeví zchudlý šlechtic Petruccio, který

¹⁰¹ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 43.

¹⁰² Stříbrný, Z. *Dějiny anglické literatury 1*, s. 168.

¹⁰³ Tamt., s. 169.

¹⁰⁴ Shakespeare, W. *Othello*, s. 216.

¹⁰⁵ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 281.

¹⁰⁶ Stříbrný, Z. *Dějiny anglické literatury 1*, s. 169.

¹⁰⁷ Tamt., s. 169.

¹⁰⁸ Nuttall, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 70.

si Kateřinu za manželku vezme. V závěru této hry Shakespeare poukazuje na dvě vize manželství. Jedno, ve kterém se manželé neustále hádají (zde se jedná o manželství Lucenzia a Bianky, či dvojici Hortensia a vdovy) a druhé, ve kterém je vůle manželky zlomena.¹⁰⁹

Shakespeare napsal tuto komedii nejspíš krátce po příchodu do Londýna a zasazuje do ní stopy z oblasti Stratfordu.¹¹⁰ Ve hře vychází a dokonce i cituje ze dvou dokumentů, které přisuzují ženě ve společnosti podřadné postavení. V první řadě se jedná o Knihu obecných modliteb, hlásající zásadu, že žena musí být ke svému muži uctivá a poslušná, a v druhé řadě využil anonymní baladu o hádavé ženě, kterou manžel zbičoval a nahou zašil do nasolené koňské kůže, dokud žena nezkontrola.¹¹¹

Hra začíná krátkou předehrou, ve které bohatý šlechtic spolu se svými poddanými přemění opilého žebráka Christophera Slye na vznešeného a mocného pána. Tento prvotní příběh, obsahující komické prvky, předznamenává řadu motivů jako hádku muže a ženy, manipulaci silnějšího se slabším, proměny identity, dialogy vznešeného s nízkým, které se objevují v samotném příběhu.¹¹² Shakespeare do svých děl zasazoval myšlenky o opilosti jako je tomu i v této rané hře. Avšak jeho nejvýznamnější ukázka opilství se objevuje v postavě Jana Falstaffa z historické hry *Jindřich IV.*¹¹³

Ústřední příběh začíná v prvním jednání dialogem mezi Vincenzovým synem Lucenziem a jeho poddaným Traniem. Lucenzio a jeho sluha přijeli z Pisy do Padovy zejména za studiem a poznáním. „*Zde zakotvíme a zde zasvětím svůj život studiu a poznání.*“¹¹⁴ Poznání se v renesanci člověku zpřístupnilo díky rozkvětu přírodních věd a umění.¹¹⁵ Proto je možné ho chápat jako optimistický aspekt. Tranio odpovídá svému pánovi: „*Logiku bystřete si mezi lidmi a rétoriku cvičte v hovoru. Vše okořeňte hudbou,*

¹⁰⁹ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 113.

¹¹⁰ Tamt., s. 54.

¹¹¹ Josek, J. *Předmluva*. In Shakespeare, W. *Zkrocení zlé ženy*, s. 5.

¹¹² Tamt., s. 6.

¹¹³ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 54.

¹¹⁴ Shakespeare, W. *Zkrocení zlé ženy*, s. 29.

¹¹⁵ Johnson, P. *Dějiny renesance*, s. 127.

*poezií, ať se vám potom snáze polyká matematika a metafyzika.*¹¹⁶ Tento dialog poukazuje na rozkvět přírodních věd. A právě to může být důvodem, proč Shakespeare celý děj zasadil do Itálie, jelikož ta byla v šestnáctém století obdobím inovací nových oborů, žánrů, stylů i technik. Rozvíjelo se zde malířství, sochařství, hudba i matematika a řada děl byla přeložena do hovorového jazyka (např. díla Cicera, Ovidia a Vergilia).¹¹⁷

Poté vystoupí na scénu Battista se svými dcerami Kateřinou a Biankou. Jejich otec domlouvá Biančiným nápadníkům, že svoji mladší dceru neprovdá do doby, dokud se nenajde ženich pro starší dceru. Lucenzio a Tranio jejich rozhovor sledují z povzdálí. Když Lucenzio zahlédne krásnou Bianku, na první pohled se zamiluje a začne o ní mluvit jako o božském stvoření. „*Tvář krásnou jak tvář božské Európy, před kterou Zeus pokorně se sklonil a krétské břehy zlíbal koleny.*“¹¹⁸ Shakespeare zde srovnával lidskou krásu s onou božskou, jejímž symbolem je postava Bianky, což je výrazný projev antropocentrismu. Lucenzio spolu se svým sluhou Traniem vymyslí plán, že se Lucenzio převleče za učitele Bianky a jeho sluha bude hrát pana Lucenzia.¹¹⁹

Ve druhé scéně jde Petruccio se svým sluhou Grumiem navštívit ve Veroně svého přítele Hortensia. Před jeho domem Petruccio nařizuje, ať zabuší na vrata: „*Grumio, buš! Slyším mě? Tluč a buš!*“¹²⁰, ale Grumio si myslí, že má tlouct svého pána“ „*Vás, pane, mám tlouct a bušit? Ale, pane Petruccio, to bych si nikdy nedovolil!*“¹²¹ V celém jejich rozhovoru se vyskytují prvky komičnosti, které rovněž spadají do optimistické formy antropocentrismu. Dalším takovým rozhovorem byla pozdější rozprava mezi Petrucciem a Kateřinou. Jejich rozhovor z prvního setkání dokazuje, že obsahuje mnoho slovních hříček, které jsou zde základem komičnosti.

První setkání a námluvy dopadly podle Petrucciova sdělení dobře, protože poté sděluje Battistovi, že se s Kateřinou domluvili na nedělní svatbě. Kateřina však radost

¹¹⁶ Shakespeare, W. *Zkročení zlé ženy*, s. 31.

¹¹⁷ Burke, E. *Variety kulturních dějin*, s. 132.

¹¹⁸ Shakespeare, W. *Zkročení zlé ženy*, s. 37.

¹¹⁹ Tamt., s. 39.

¹²⁰ Tamt., s. 43.

¹²¹ Tamt., s. 43.

s Petrucciem nesdílí, což je zřejmé z jejího projevu: „*Spíš budeš viset tuhle neděli.*“¹²² Battista jim tedy dal i přes Kateřiny připomínky své požehnání. „*Nevím, co říct. No, podejte si ruce. Bůh opatruj vás, Petruccio. Je vaše.*“¹²³

Poté když se uskutečnila jejich naplánovaná svatba, Petruccio zahájil svůj plán - zkrotit svoji manželku. Řídil se dle běžného postupu při ochočování dravých ptáků: „*dravci se nechali vyhladovět a udržovali se v bdělém stavu tak dlouho, až podlehli vyčerpání a stali se poslušnými.*“¹²⁴ V renesanci se neposlušná žena vyznačovala svoji hubatostí, naopak žena poslušná svou mlčenlivostí. Na začátku hry Baintka většinou mlčela, tudíž byla poslušná, zatímco její sestra Kateřina byla pravým opakem. V závěru je vše ale jinak. Shakespeare zde obrací dobové stereotypy žen. Díky svým způsobům Petruccio dokázal zkrotit svoji manželku, ale nepřiměl ji k mlčení, jak tomu bývalo v dřívějších dobách. Kateřina i přes své zkrocení má na konci poslední slovo, přesto se však stala poslušnou manželkou na rozdíl od její sestry Bianky, která převzala po svatbě roli neposlušné ženy.¹²⁵

4.2 Romeo a Julie

Milostná tragédie *Romeo a Julie* je vyobrazením lásky dvou mladých lidí, jejichž smrt usmířila oba zneprátelené rody Monteků a Kapuletů, kteří na počest svých dětí nechali vystavět pomník z ryzího zlata. Zápětka této tragédie není originální. Řada autorů do svých děl vkládala příběh milenců, kteří zemřou pro lásku.¹²⁶ Hru *Romeo a Julie* Shakespeare psal pravděpodobně ve stejnou chvíli jako *Sen noci svatojánské* a využíval velmi podobných materiálů.¹²⁷ A stejně jako u jiných her, i u této se inspiroval staršími adaptacemi, např. vycházel z legendární středověké pověsti, nebo z epické básně *Tragická historie Romea a Julie* (1562) od Arthura Brooka.¹²⁸

¹²² Shakespeare, W. *Zkrocení zlé ženy*, s. 75.

¹²³ Tamt., s. 75.

¹²⁴ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 46.

¹²⁵ Tamt., s. 51.

¹²⁶ Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 897.

¹²⁷ Tamt., s. 897.

¹²⁸ Josek, J. *Předmluva*. In Shakespeare, W. *Romeo a Julie*, s. 5.

Antropocentrické prvky této tragédie lze nalézt v lásce Romea z roku Monteků a Julie z rodu Kapuletů. Tato láska, která obecně představuje optimistický úděl, je zde naopak příčinou tragického konce, jelikož tento mladý zamilovaný pár dožene až k sebevraždě. Téma sebevraždy se objevuje i v dalších Shakespearových her, např. v *Othellovi*, *Juliu Caesarovi*, *Hamletovi*. Ovšem, zde se jedná o sebevraždu dvou neviných dětí, jejichž motivem byla láska. Sebevražda byla pro ně jediným východiskem, jelikož nevěděli, jak mají svoji situaci řešit s rodiči, jejichž rody se nenáviděli po celé generace a vznikaly mezi nimi neustálé spory. Sebevražda byla vnímána v renesanci jako zoufalost. Církev samozřejmě považovala sebevraždu za hřích, jímž člověk dával najevo svou nenávist a pohrdání vůči sobě. Tématem sebevraždy se zabýval ve svém díle i Michel de Montaigne, který zmiňuje různá stanoviska. Popisuje sebevraždu jako nemoc, vyskytující se pouze u člověka, která spočívá v tom, že se člověk nenávidí a pohrdá sám sebou.¹²⁹ Přesto však přiznává, že existují v životě různá neštěstí a tragédie, které člověk snáší hůř než samotnou smrt.¹³⁰ Na druhou stranu ale poznamenává, že každý motiv k sebevraždě nemůže být omluvitelný. „*Aby se člověk běžel schoulit do jámy pod těžký náhrobek, chtěje se vyhnout ranám osudu, k tomu je třeba zbabělosti, nikoliv ctnosti.*“¹³¹ Podle něj existuje i jiné východisko než problémy řešit vlastním zapuzením.¹³² V *Romeovi a Julii* není sebevražda vnímána však jako zoufalý čin, ale spíše jako ztvrzení jejich opravdové lásky. Také ale může značit bezvýchodnost situace. Julie zpočátku zvolila předstíranou smrt, aby zabránila dohodnutému sňatku s Parisem. Tento plán se však vymknul kontrole a zapříčinil sebevraždu teprve čtrnáctiletého Romea a poté i sebevraždu Julie, která věřila, že se po smrti opět shledá s Romeem. Tato katastrofa nakonec vedla k usmíření obou zneprátelených rodů.¹³³

Do této tragédie, stejně jako do jiných Shakespearovských her, byla zasazena problematika smrti (např. vražda Romeova přítele Mercuzia, následná vražda Tybalta, či vražda Tybalta), které byly v renesanci považovány za něco hříšného a špatného.

¹²⁹ Delumeau, J. *Hřích a strach*, s. 203.

¹³⁰ Montaigne, M. *Eseje*, s. 130.

¹³¹ Tamt., s. 131.

¹³² Tamt., s. 131.

¹³³ Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 902.

„A já za ten čin ho trestám okamžitým vyhnáním. Na váš spor doplatil jsem nyní sám. Má vlastní krev splatila krutou daň. Mou ztrátu ale opláćete vy, já budu chtít ten účet zapravit. [...] Ať Romeo se rychle klidí z města! Dopadnou-li ho, bude smrtí ztrestán.“¹³⁴ Optimistickým prvkem zde byla naopak svatba, díky níž zamilovaný pár stvrdil svoji lásku. Sňatek zde není chápan jako společenský rituál, nýbrž jako svátost, závazek, který dodává jejich lásce jistou vznešenou nevinnost.¹³⁵

Shakespeare ve hře také pracuje se světlem a tmou. Tma obecně v renesanci bývala znakem strachu a smrti. Přesto v Juliině řeči je znakem lásky a naděje.¹³⁶ „Škraboška noci zakrývá mi tvář, že není vidět, jak se červenám kvůli těm řečem, které’s vyslechl. [...] Já vím, že jsem se měla držet zpátky, ale tys vyslechl nedopatřením, co k tobě cítím, tak mi, prosím, odpusť to vyznání, které ti osvětlilo, co bylo určeno jen černé noci.“¹³⁷ Naopak světlo zde není znakem krásy, nýbrž smutným okamžikem. Milenci se při rozednávání musejí rozloučit. „S tím světlem tma nám padá do duší.“¹³⁸

4.3 Hamlet

Tragédie *Hamlet* byla pravděpodobně napsaná v roce 1600, krátce po historické hře *Julius Caesar*, avšak přesné datum není známo.¹³⁹ Celá tragédie je o královraždě, která je prvotním zdrojem zla. Královraždy byly v Shakespearově době velmi populárním námětem, což dokazují nejen alžbětinské a jakubovské divadelní hry, ale také kramářské písně a další žánry literatury.¹⁴⁰ Shakespeare si nejspíše pro svoji hru vypůjčil námět od Saxa Grammatika ze dvanáctého století, v jehož verzi bezohledný Feng přepadl a zabil svého bratra Horwendila a vzal si jeho manželku Geruthu.¹⁴¹ Je též možné, že přepracoval starší hru o pomstě za otcovraždu, která se nedochovala a jejímž

¹³⁴ Shakespeare, W. *Romeo a Julie*, s. 105.

¹³⁵ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 118.

¹³⁶ Hliský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 436.

¹³⁷ Shakespeare, W. *Romeo a Julie*, s. 65.

¹³⁸ Tamt., s. 127.

¹³⁹ Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 1683.

¹⁴⁰ Hliský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 466.

¹⁴¹ Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 1685.

autorem byl nejspíš Thomas Kyd.¹⁴² Máme však k dispozici Kydovu *Španělskou tragédii*, ve které se otec mstí svému synovi.¹⁴³

Příběh začíná hlídkou stráží na královském hradu Elsinor. Strážným se už několikrát zjevil duch mrtvého krále, z něhož mají strach. Ve středověku i renesanci věřili v duchy jak prostí lidé, tak i šlechta. Duchové byli v alžbětinské době ztělesněním strachu, představovali posly neštěstí, známky šílenství či projevy zla. Katolíci pokládali duchy za přízraky zesnulých, které se za nějakým účelem vracely z očištěnce.¹⁴⁴ Naopak pro protestanty žádný očistec neexistoval, tudíž se duchové v žádném případě nemohly vrátit do pozemského života.¹⁴⁵ V alžbětinské době se však vyprávělo mnoho příběhů o přízracích, kteří přišli z očištěnce na zem s prosbami o pomoc.¹⁴⁶ Tak tomu bylo i s duchem v *Hamletovi*. Přišel svému synovi a divákům sdělit, že byl zavražděn a žádá svého syna, aby pomstil jeho smrt. „*Jestli jsi někdy měl rád svého otce [...] pomsti tu hnusnou, nestydatou vraždu.*“¹⁴⁷ Podle Greenblatta zmínky o očistci v *Hamletovi* však představují záhadu, jelikož duše se očišťovaly od svých hříchů, a tudíž nemohly po někom na zemi žádat, aby spáchaly zločin jako tomu je právě v této tragédii.¹⁴⁸

Hamlet si však není jistý, zdali tento duch je opravdu duchem jeho otce, a tudíž si není ani jistý, jestli mluví pravdu. „*Vždyť ten duch mohl být třeba i ďábel. Ďábel má tu moc vzít na sebe podobu kohokoli a možná využil mé skličnosti a temných pocitů, nad nimiž vládne, aby mě zničil.*“¹⁴⁹ V této promluvě je znatelné, že ve hře nyní zaujímají centrální postavení pochybnosti namísto pomsty. Proto si také v celé první polovině hry ověřuje pravdivost jeho tvrzení. Přesto i potom, co má naprostou jistotu, že jeho strýc Claudius zavraždil jeho otce, jeho pochyby o duchovi stejně nezmizely.¹⁵⁰ Zde se v podvědomí Hamleta odráží pesimismus renesance, který v něm vyvolává

¹⁴² Josek, J. *Barokní duše*. In Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2*, s. 6.

¹⁴³ Nuttall, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 196.

¹⁴⁴ Očistec byl tzv. vězení pod zemí, ve kterém duše musely odčinit své spáchané hříchy během jejich života. Poté co duše odčiní své hříchy, budou spaseny a dosáhnou blaženosti. In Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 271.

¹⁴⁵ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 473.

¹⁴⁶ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 272.

¹⁴⁷ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Hamlet)*, s. 105.

¹⁴⁸ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 277.

¹⁴⁹ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Hamlet)*, s. 129.

¹⁵⁰ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 475.

pocity melancholie, která byla často spojována i s beznadějí. Robert Burton ve své knize poznamenává, že melancholie se v běžném smyslu definuje jako „*druh pomatenosti bez horečky, kterou obvykle doprovází strach a bezdůvodná sklíčenost.*“¹⁵¹ Dle něj trpí na melancholii více muži. Avšak pokud se tato choroba vyskytne i u žen, je u nich výrazně těžší a prudší. Robert Burton také poznamenává, že melancholii každý definoval jinak. Fracastorius říká, že: „*melancholičtí jsou ti, které nadbytek této zkažené šťávy, černé žluči, rozvrátil do té míry, že jsou z toho stíženi šílenstvím, a jsou v mnoha, ne-li ve všech věcech nepřítelny, pokud jde o volbu, vůli či jiné zjevné projevy rozvažování.*“¹⁵² Melanelius popisuje melancholii jako „*zlou a úpornou nemoc, která mění člověka ve zvíře*“¹⁵³. Podle Galéna je to „*privace či infekce střední dutiny v hlavě*“¹⁵⁴ a Halyabbas melancholii označuje jako „*otřesení ducha*“.¹⁵⁵

V druhém jednání si dánský princ vyčítá, že je váhavý, a že se nemůže odhodlat pomstít otcovu smrt. „*Jsem slaboch, sketa! Jenom přešlapuju, a nejsem schopen dělat vůbec nic. A nikoho se zastat! Ani otce, kterému vzali všechno: království i život.*“¹⁵⁶

Ústředním prvkem celé tragédie je zde smrt krále a její následná msta. Smrt byla v dobových traktátech chápána jako „*hromada, na niž se sesypou životy všech lidí, či jako konec šachové hry, kdy se všechny figurky smetou ze šachovnice a nasypou do pytle.*“¹⁵⁷ Pohřební obřady králů a královen, princů či významných šlechticů byly v renesanční době velkou společenskou událostí. Tyto obřady byly též nákladnou veřejnou podívanou a připomínaly divadelní události jako slavnostní průvody či živé obrazy. Pohřby vlivných, bohatých a mocných byly zkrátka stejně jako korunovace, královské svatby či triumfální průvody pouličním divadlem.¹⁵⁸ Jakékoliv narušení tohoto pohřebního rituálu bylo horší než sama smrt. Hamleta ve hře hluboce uráží, že pohřeb jeho otce byl znesvěcen uspěchanou svatbou jeho strýce a matky. „*Za měsíc, dřív než pláčem naučila své oči naoko se červenat, už byla jeho. Jaký hnusný spěch ji*

¹⁵¹ Burton, R. *Anatomie melancholie*, s. 183.

¹⁵² Tamt., s. 183.

¹⁵³ Tamt., s. 183.

¹⁵⁴ Tamt., s. 183.

¹⁵⁵ Burton, R. *Anatomie melancholie*, s. 183.

¹⁵⁶ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Hamlet)*, s. 128.

¹⁵⁷ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 476.

¹⁵⁸ Tamt., s. 476.

*hnal se spustit s bratrem svého muže?*¹⁵⁹ A Laertes zde bolestně prožívá, že jeho otec, kterému náležel státní pohřeb, nebyl vůbec řádně pohřben a chce jeho smrt též pomstít.¹⁶⁰ „*Jak zemřel? Nezahrávejte si se mnou! Kašlu na přísahy a věrnost zemi, k čertu ať jde svědomí, úcta, zbožnost! Všemmu se postavím. Chci jediné: ať na tomhle nebo na onom světě mě potká cokoli, já krutě pomstím smrt svého otce.*“¹⁶¹

Specifickým jevem v období renesance bylo časté objevování se bláznovství. Příčinou bylo možná pocíťování bezvýhodnosti situace. Renesanční bláznivost se objevuje v *Hamletovi*, v němž nalezneme především dva blázny – samotného Hamleta a Ofelii. V tragédii se Ofelie skutečně zblázní, vlivem smrti milovaného otce, a toto šílenství a hluboký smutek ji nakonec dovedlo k sebevraždě, která byla podle církevního práva pokládána za těžký hřích. Pohřby sebevrahů se konaly v noci a mimo hřbitov. Mrtví byli většinou zasypáni oblázky a střepy a do srdce jim byl zaražen kůl. Ofeliin pohřeb se též konal v noci, s tím rozdílem, že jí nebyl odepřen hřbitov, kvítí, průvod a modlitby.¹⁶² „*Úkony, které jsem směl vykonat, jsou vykonány. Přec jen její smrt je pochybná, a nebýt slova krále, ležela by v nevykropené půdě až do soudného dne. Ne modlitby, jen kamení by šlo za její rakvi. Takto má aspoň svůj panenský vínek a kvítí na rakvi, pohřební průvod, a na cestu jí zvoní umíráček.*“¹⁶³ Hamlet naopak bláznovství předstírá, aby odhalil zločin a pomstil svého otce. „*Už přicházejí. Musím dělat blázna.*“¹⁶⁴

Důležitým aspektem, který se objevuje v této hře, je neosobní monolog Hamletův, ve kterém nemluví o sobě a o své situaci, ale je spíše univerzální metafyzickou úvahou, zdali má smysl žít: „*Být, nebo nebýt? Tak se musím ptát!*“¹⁶⁵ Tento výrok zde představuje otázku oprávněnosti či neoprávněnosti zabít sebe sama. Shakespeare v něm dokázal vyjádřit lidskou úzkost z bytí i nebytí, strach ze smrti, ale také silnou touhu po smrti: „*Ten spánek uspí bolest srdce, ukončí všechna trapná trápení lidského těla. Jaké přání by člověk mohl mít? Spát, zemřít, nebýt.*“ Z monologu

¹⁵⁹ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Hamlet)*, s. 94.

¹⁶⁰ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 478.

¹⁶¹ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Hamlet)*, s. 166.

¹⁶² Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 524.

¹⁶³ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Hamlet)*, s. 182.

¹⁶⁴ Tamt., s. 137.

¹⁶⁵ Tamt., s. 131.

je také zřetelné, že vidina smrti může být pro někoho lákavá, avšak většina lidí má strach z toho, co je po smrti čeká, a proto dávají přednost bytí, stejně jako Hamlet v této hře. *Jaké sny zjevují se po smrti, když vyvlékli jsme se z tělesných pout? Při tomhle couvnem. Tahle okolnost nám prodlužuje dlouhé přežívání. Protože kdo by strpěl krutost světa, svévoli tyranů a posměch blbců, zahrzenou lásku, nedobytné právo, nadutost úřadů, zavidlost malých, s níž ničí všechno, co je přerůstá, kdo by to snášel, kdyby stačilo jen jednou bodnout a mít rázem pokoj? Kdo by dál nesl těžký náklad žití, necítit strach z čehosi po smrti, z neznámých krajů, odkud nikdy nikdo se dosud nevrátil, strach, který nám svazuje ruce a nutí nás žít, jak nechceme, místo vznést se do neznáma? Tak myšlení z nás dělá zbabělce. Vždyť plnokrevné odhodlání dlouhým rozumováním chřadne, ztrácí dech, a co mohlo být útočné a rázné, se najednou jen pomotá a zmate, až z toho není nic.*¹⁶⁶

Celá hra byla o Hamletově pomstě, avšak závěr hry není vyvrcholením Hamletovy msty, nýbrž pouhou reakcí na danou situaci.¹⁶⁷ Stejně jako jiné tragédie, i tato končí nešťastně. Místo, aby zde vyhráli dobří lidé a zlé postavy pykaly za své hříchy, dochází zde k tragickému konci, ve kterém jsou za své činy potrestány záporné postavy, ale i kladné postavy, které se v podstatě stávají oběťmi.

4.4 Othello

Hra *Othello* patří k Shakespearovým vrcholným tragédiím, která bývá označována za rodinnou tragédii či tragédii žárlivosti. Příběh je o lásce černého muže a bílé ženy, která s osudovou nevyhnutelností spěje k tragickému konci. Jako literární podklad sloužila Shakespearovi *Povídka o mouřenínovi* z knihy *Sto povídek* od autora Giraldiho Cinthia.¹⁶⁸

Celá hra se odehrává v italských Benátkách a poté na Kypru, který ohrožují turecká vojska. Shakespeare Benátky vybral nejspíš záměrně, jelikož Benátky v době

¹⁶⁶ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Hamlet)*, s. 131.

¹⁶⁷ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 502.

¹⁶⁸ Josek, J. *Předmluva*. In Shakespeare, W. *Othello*, s. 5.

renesance byly považovány za panenské město a ideální společenství, v němž se politické svobody spojují s řádem, spravedlností, mírumilovností a hospodářskou stabilitou. Zároveň toto město bylo hlavním centrem hříšných rozkoší, prostituce a kurtizán.¹⁶⁹ V tragédii odpovídá ctnostná a krásná Desdemona představě panenského města, zatímco Bianca zastupuje roli kurtizány.¹⁷⁰ Když Shakespeare psal *Othella*, Turci ovládali střední a východní Evropu a vážně ohrožovali jihozápadní Evropu. Zasazením Turků do hry Shakespeare poukazoval na ostře pocíťované nebezpečí.¹⁷¹ Turci v renesanci představovali, stejně jako čarodějnice a Židi, Satanovy pomocníky. Lidé je považovali za nepřátele a připadali si vůči nim zcela bezmocní.¹⁷²

Protiklad černé a bílé má v *Othellovi* stěžejní význam. Postava Othella je afrického původu, a tudíž je tmavší pleti. V kultuře anglické renesance vyvolávala černá barva představu hříchu, chtíče a ošklivosti. Černoši a Mauři byli spojováni s věčným hříchem zakázaného sexu, pohanstvím a otroctvím: „*Právě teď, teď vám starý černý beran ojíždí vaši bílou ovečku.*“¹⁷³ V Shakespearově době neznali Alžbětinci Černochoy a Maury pouze z knih. Kolem roku 1600 žilo jich v Anglii nespočet, že královna Alžběta požádala o jejich deportaci ze země. Černoši se dostali do Anglie ze španělských a portugalských lodí, které byli anglickými piráty přepadávány. Černoši se tak dostali do Anglie jako otroci. Oproti tomu Stephen Greenblatt píše, že v polovině šestnáctého století se Angličané zapojili do výnosných obchodů, díky kterým převáželi africké otroky do Nového světa. A v roce 1562 jel John Hawkins na svoji první otrockou plavbu, na které se převáželo tři sta černochoů z pobřeží Guniey do Hispanily, kde byli prodáváni za deset tisíc liber.¹⁷⁴ Othello ve hře však není vyobrazen jako otrok. Kvůli tmavé pleti hlavní postavy se ve hře vyskytují rasové výrazy.¹⁷⁵ „*My vám přijdem prokázat laskavost, ale protože vy nás máte za hrubiány, necháte svou dcerušku obskočit berberským hřebcem a nic vám nevadí, že na vás vnoučata budou řehtat a dům*

¹⁶⁹ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 534.

¹⁷⁰ Tamt., s. 535.

¹⁷¹ Tamt., s. 536.

¹⁷² Delumeau, J. *Strach na Západě ve 14. – 18. století*, s. 34.

¹⁷³ Shakespeare, W. *Othello*, s. 17.

¹⁷⁴ Greenblatt, S. *General Introduction*. In Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 24.

¹⁷⁵ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 542.

vám zaplaví stádo nevyvázaného příbuzenstva.“¹⁷⁶ Stephen Greenblatt v knize *The Norton Shakespeare* uvádí, že v Shakespearově Anglii byla barva kůže předmětem spekulací a teologických debat. Někteří Alžbětinci věřili, že černá barva kůže byla výsledkem podnebí, ve kterém černoši žili. Jiní si mysleli, že jejich černou kůži dostali od praotce Chusa, který podle knihy Genesis vystavil nahého Noaha. Když si Jakub I. vzal Annu z Dánska, bavili se na své svatbě vystoupeními nahých černých mladíků.¹⁷⁷

V renesanci bylo manželství chápáno jako posvátný řád. Desdemona se však ve hře provinila vůči otci, protože se tajně vdala za černého Othella. „*Má vlastní krev mě zradila.*“¹⁷⁸ Tato neposlušnost byla v renesanci chápána jako provinění a porušení božího řádu a zákona Přírody.¹⁷⁹ Proviněnými nebyli však oba milenci, ale v tomto případě pouze Othello, který byl odsuzován pro svoji barvu pleti. „*Zmámil ji, ukradl mi ji a zprznil ten čaroděj, šarlatán, mastičkář. Kdo není slepý, hluchý, zbavený všech smyslů, ten by přece nemohl bez čar a kouzel takhle podlehnout.*“¹⁸⁰

V závěru hry odmítne Jago uvést důvody, proč provedl celé spiknutí. Lodovico a Graziano však věří, že z něho odpovědi nakonec dostanou. „*Na skřipci budeš mluvit.*“¹⁸¹ Zde je zmínka o mučení, které bylo velmi běžnou činností v období renesance. Mučení spojená s popravami byly dobře známé jak Shakespearovi, tak i obecně, jelikož mohli denně vidět veřejné popravy na Tower Hillu, v Tuburnu a Smithfieldu.¹⁸² Tortury se často účastnil i Jakub I.

Celá hra končí prozrazením Jagovy hry a intrik. Aby Shakespeare přidal na vážnosti, hra končí tragicky – umírá nevinná Desdemona a kvůli své vině i Othello. „*Až potkáme se v soudný den, ten pohled mě srazí do pekel. Jsi chladná, lásko. Ledově cudná. Já prokletý otrok! Mocnosti pekelné, žeňte mě bičem, já nemám nárok na tak*

¹⁷⁶ Shakespeare, W. *Othello*, s. 19.

¹⁷⁷ Greenblatt, S. *General Introduction*. In Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 23.

¹⁷⁸ Shakespeare, W. *Othello*, s. 21.

¹⁷⁹ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 543.

¹⁸⁰ Shakespeare, W. *Othello*, s. 33.

¹⁸¹ Tamt., s. 203.

¹⁸² Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 151.

*božský pohled! Vichrům mě předhod'te! V síře mě pečte! Horoucí lávu lejte na mou hlavu! Má Desdemona! Desdemona! Mrtvá!*¹⁸³

4.5 Král Lear

Král Lear je spolu s Hamletem považován za ústřední hru, která „nejplněji vyjadřuje Shakespearovu vizi člověka, společnosti, světa i vesmíru“¹⁸⁴. Tato hra byla nejen osobní tragédií stáří, ale i sociální tragédií celé staré společnosti.¹⁸⁵ Shakespeare zde vylíčil příběh britského krále Leara a jeho tří dcer, který byl zaznamenán již v *Historii britských králů* od Geoffreyho z Monmouthu a v soudobých *Kronikách Anglie, Skotska a Irska* Raphaela Holinsheda. Dramatik ústřední děj proplétá příběhem druhého starce, hraběte z Glostru, a jeho dvou synů, který převzal z *Arcadie* Philipa Sidneyho.¹⁸⁶ Celková hra byla velice populární, protože v Shakespearově době téma rozdělení království bylo aktuálním politickým problémem.¹⁸⁷

Ústředním motivem této hry je příběh dvou pošetilých starců, kteří byli zpočátku „zaslepení“, a proto za svá špatná rozhodnutí zaplatili. Starý vladař se na začátku dějství rozhodl vzdát se své vlády a rozdělit království podle toho, jakými slovy jeho dcery vyjádří svou lásku k němu. Dvě starší dcery vyznaly lásku falešně, jelikož se chtěli dostat k moci. Cordelie si byla na rozdíl od svých sester vědoma, že láska není o slovech, ale o činech: „*Můj drahý otče, dal jste mi život, výchovu a lásku. Mou povinností je vám všechno splatit: poslouchat vás a milovat a ctít. [...] Až se jednou vdám, polovinu své lásky, oddanosti a péče chci dát svému manželovi.*“¹⁸⁸. Svou upřímností rozzlobila svého otce, který se jí vzápětí zřekl a vydědil. „*Pak za věno měj svoji upřímnost. Při svaté záři slunce na nebi, při tajných spádech, jimiž vládne noc, při hvězdných drahách, které určují, zda budeme či nebudeme žít, tady a teď se tímto*

¹⁸³ Shakespeare, W. *Othello*, s. 203.

¹⁸⁴ Stříbrný, Z. *Dějiny anglické literatury 1*, s. 200.

¹⁸⁵ Tamt., s. 203.

¹⁸⁶ Josek, J. *Předmluva*. Shakespeare, W. *Král Lear*, s. 5.

¹⁸⁷ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 589.

¹⁸⁸ Shakespeare, W. *Král Lear*, s. 17.

*odříkám otcovské péče a pokrevních pout k tobě, jež budeš mně i mému srdci odteď až navždy cizí.*¹⁸⁹

Antropocentrismus lze nalézt v lidském rozhodnutí. Král Lear se při rozdělování moci špatně rozhodl, protože neviděl rozdíl mezi svými staršími dcerami Goneril a Regan, které byly na první pohled pokrytecké a toužily získat co největší bohatství, a nejmladší dcerou Cordelií, která svoji lásku k němu vyjádřila prostě a upřímně: „*Miluji vás, jak se patří. Nic míň, a nic víc.*“¹⁹⁰ Lear byl v podstatě zaslepen krásnou řečí svých dvou zkažených dcer a jedinou dceru, která ho měla doopravdy ráda, odsoudil, protože od ní neslyšel to, co chtěl.

Ze správné cesty sešel také hrabě Gloster, který slepě důvěřoval nesprávnému synovi, kvůli němuž byl mylně obviněn ze spojení s francouzskými vojsky. Jako varování jsou mu vypíchnuty obě oči. Tato část poukazuje na klamnost smyslů. „*Slepě jsem tápal, když jsem viděl dobře.*“¹⁹¹ Hrabě z Glostru byl zaslepen, i když měl obě oči zdravé, avšak v momentě, kdy o své oči přišel, tak ve slepotě prohlédl a viděl jasně.

Stejně jako v Hamletovi i zde se objevuje šílenství. V této hře mezi bláznů patří šašek, skutečně bláznici Lear, blouznící Gloster a Edgar, který své šílenství předstírá. Šašek je první, který si je vědom své situace. „*Strýčku Leare, strýčku Leare, počkej! Neopouštěj svého blázna.*“¹⁹² V této promluvě se šašek uznal za blázna. V podstatě se smířil s tím, že je pouze šaškem ve službách krále, a tím přestává být bláznem.¹⁹³ U Leara dochází k převrácenosti lidských hodnot. Král, který by měl být moudrý, jedná jako blázen. „*Ty chytrák, jenž měl nápad se zřeknout království, se směle může rovnat hloupému bláznovi. Když jeden koukne se, dva bláznů vidí tady: prvního z profese, druhého od přírody.*“¹⁹⁴ Své bláznovství ukazuje i tak, že sestaví soudní komisi, v níž Edgara jmenuje soudcem, Šaška přísedícím a Kenta porotcem. Komisi sestavil za účelem odsouzení dvou královských dcer. „*Jako první předvolejte Goneril. Přísahám*

¹⁸⁹ Shakespeare, W. *Král Lear*, s. 19.

¹⁹⁰ Tamt., s. 17.

¹⁹¹ Tamt., s. 141.

¹⁹² Shakespeare, W. *Král Lear*, s. 59.

¹⁹³ Kott, J. *Shakespearovské črty*, s. 128.

¹⁹⁴ Shakespeare, W. *Král Lear*, s. 49.

*před tímto ctihodným shromážděním, že svého nebohého královského otce odkopla jako psa. [...] Tady je ta druhá. Na očích jí vidím, jak zlé má srdce.*¹⁹⁵ Lear zpočátku nedokázal pochopit, že člověk bez falše je cennější než pokrytec, a že láska je důležitější než moc. Teprve poté, co ztratil svoji autoritu, domov a lásku, si ve svém šílenství uvědomil, že jednal nesprávně a díky tomuto sebepoznání začal vidět svět spravedlivě.¹⁹⁶ Edgar své bláznovství předstírá, aby si zachránil svůj život. Proto se převlékl za žebráka Toma.¹⁹⁷

V knize je též kladen důraz na přírodu, která ovlivňuje člověka. Gloster říká: *„Ta nedávná zatmění Slunce a Měsíce nevěstí nic dobrého. Věda sice může hledat všelijaké přirozené příčiny, ale proč to má tak hrozný dopad na člověka, to nikdo neví.*¹⁹⁸ Tato Glosterova promluva svádí různé problémy v rodinách či mezi lidmi na přírodu, konkrétně na zatmění. *„Láska ochladne, přátelé se rozhádají, bratři si jdou po krku. V městech jsou rozbroje, na venkově rebelie, v palácích vzpoury. Pouta mezi otci a syny se přetrhávají. Ten darebák můj syn je toho důkazem. Buntuje proti otci. I král se chová proti přírodě, když jeho otec zavrhne vlastní dítě.*¹⁹⁹

Antropocentrismus pojímá člověka jako ústřední a jedinečnou bytost, která je stvořena k obrazu božímu a je pánem všeho tvorstva na zemi. V králi Learovi se však objevují přirovnání, která člověka nestaví nad přírodu, ale do ní. *„V té bouřce včera jeden takový mi připomněl, že člověk je jen červ.*²⁰⁰

Stejně jako v jiných Shakespearových tragédiích, i zde se objevuje téma sebevraždy, o níž se pokusil Gloster. Stařec chtěl nejspíš uniknout z tohoto světa, protože vlastním omylem ztratil svého syna a jeho levoboček ho zradil. Ztratil také své postavení a zrak. Tento hrozný čin, který byl ve hře vyličen, se pojí s mučením v renesanční době. Shakespeare ho však nenechal v této hře jeho čin spáchat a jeho syn ho zachraňuje.

¹⁹⁵ Shakespeare, W. *Král Lear*, s. 129.

¹⁹⁶ Stříbrný, Z. *Dějiny anglické literatury 1*, s. 202.

¹⁹⁷ Shakespeare, W. *Král Lear*, s. 85.

¹⁹⁸ Tamt., s. 35.

¹⁹⁹ Tamt., s. 35.

²⁰⁰ Tamt., s. 143.

Pesimistický aspekt antropocentrismu lze vidět i v závěru hry, kdy králova nejmladší dcera Cordelie byla zavražděna a zničený král nařiká nad mrtvým tělem, a poté sám v zoufalství zemře. „*Holčičku mou mi oběsili! Není! Nežije! Pes, kuň, krysa může žít? Proč? Když ty nedýcháš. Nevrátíš se už nikdy, nikdy, nikdy, nikdy, nikdy.*“²⁰¹.

4.6 Macbeth

Macbeth je nejkratší a vrcholnou tragédií, která podobně jako *Othello* vyniká svou dramatickou strukturou. Hra byla napsána okolo roku 1606, hned po Králi Learovi a krátce před tragédií Antonius a Kleopatra.²⁰² Hlavní postavou je zde skotský šlechtic Macbeth, který ve hře natolik touží po moci, že se dopustí nejtěžšího zločinu – královraždy. Prostřednictvím vraždy se Macbeth stane novým králem, a tudíž získá nejvyšší moc. Aby si však tuto pozici udržel, musí vraždit dál, a tím se stává netvorem, který v sobě nemá ani trochu lidskosti. Kvůli svému špatnému jednání a touze po slávě si sám přivodil svůj pád. Shakespeare se při psaní této hry inspiroval historickými fakty z *Kroniky Anglie, Skotska a Irska* od Raphaela Holinsheda.²⁰³ Některé pasáže však nepocházejí jen od Shakespeara. Na hře se podílel zřejmě také Thomas Middleton, který do textu vepsal úryvky ze své hry *Čarodějka*.²⁰⁴

Tuto tragédii s čarodějnickými prvky napsal Shakespeare v době, kdy bylo čarodějnictví aktuálním tématem. Úřady v Anglii a Skotsku odsoudily mnoho žen kvůli obvinění z čarodějnictví a na základě tohoto obvinění je nechávaly popravit.²⁰⁵ Důkazem toho je vydání *Démonologie*, rozmluvy o čarodějnictví, kterou napsal v roce 1597 skotský král Jakub I. Král zde vyslovuje strach z čarodějnic a různých příznaků, které jsou závažným nebezpečím pro celou říši.²⁰⁶ Čarodějnice v Shakespearově hře jsou podobenstvím, které pramení z lidové představivosti, myšlení, morálky a jsou též básnickým ztělesněním čehosi velmi reálného. Čarodějnice byly také spojeny s chaosem

²⁰¹ Shakespeare, W. *Král Lear*, s. 211.

²⁰² Kermode, F. *Shakespeare's Language*, s. 201.

²⁰³ Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 2569.

²⁰⁴ Tamt., s. 201.

²⁰⁵ Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 2575.

²⁰⁶ Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 297.

v přírodě, s ropuchami a kočkami („*Už jdu Moure!*“²⁰⁷) a v dobových představách převracely všechny morální hodnoty v opak („*Děs je krása, krása děs.*“²⁰⁸). Macbeth promítá svá tajná přání o moci ze své mysli právě do těchto přízračných jevů.²⁰⁹ V prvním jednání Macbethovi předpovídají jeho budoucí nástup na skotský trůn. „*Zdar Macbethe, zdar, příští skotský králi.*“²¹⁰ Čarodějnice ve hře zastupují pesimistickou roli, jelikož ovlivňují Macbethovo jednání. Poté co si Macbeth vyslechne proroctví, začíná vnitřní boj uvnitř něho samotného. Na jedné straně touží po moci a na druhé straně ho tíží výčitky, zdali Duncana zabít nebo ne.²¹¹ „*Jsem v jeho službách a jsem příbuzný. A navíc je můj host. Měl bych ho spíš před násilníky chránit, a ne sám pozvedat nůž.*“²¹² Jeho slova těsně před vraždou jsou navržena tak, aby odpovídala hroznému a nejistému rozhodnutí.²¹³ K činu ho pobízí i jeho manželka, jejíž slova ho nutí spáchat čin: „*Chceš vzhlížet k nebesům, však celý život zbaběle se krčít, znechucen vlastní malostí jak ten, kdo touží po tom řeku přebrodit, však omočit se nechce?*“²¹⁴ Předtím než šel Macbeth vykonat vraždu skotského krále, zjevila se mu dýka, která byla plodem jeho rozštěpené mysli. „*Co to mám před očima? Je to dýka? Jílcem se točí ke mně! Popadnu tě. Nic v ruce nemám, ale dál tě vidím. Zlověstní přízraku, vidět tě smím, nahmatat ale ne? Nebo jsi jen vidina dýky, klamná představa, jen výplod mého zmučeného mozku.*“²¹⁵ Tato dýka, stejně jako jeho manželka, ho pobízela k unáhlenému činu. Byla vidinou, která mu ukazovala cestu, kam má jít a čím má hrůzný čin vykonat. Když Macbeth zabil skotského krále, stal se jeho následníkem. Avšak pořád neměl klid, jelikož další hrozbu představoval Banquo, jemuž čarodějnice předpověděly, že bude otcem králů. Macbeth tedy najmul vrahy, kteří měli Banqua i jeho syna Fleance zabít. Vrahům se povede zabít pouze Banqua a Fleancovi se podaří utéct. Během toho, co vrazi zabili Banqua, probíhá u Macbetha v domě hostina. Když se Macbeth dozví, že je Banquo mrtvý, zjeví se mu jeho duch, se kterým začne rozmlouvat. „*Já jsem to neudělal! Nekývej na mě svou*

²⁰⁷ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Macbeth)*, s. 299.

²⁰⁸ Tamt., s. 299.

²⁰⁹ Pokorný, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 167.

²¹⁰ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Macbeth)*, s. 303.

²¹¹ Kermode, F. *Shakespeare's language*, s. 202.

²¹² Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Macbeth)*, s. 312.

²¹³ Kermode, F. *Shakespeare's language*, s. 202.

²¹⁴ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Macbeth)*, s. 312.

²¹⁵ Tamt., s. 315.

zkrvavenou hlavou. Ne!“²¹⁶ Dle Jeana Delumeau se duchové zjevovaly při určitých příležitostech. Nadpřirozená zjevení přicházela pouze s Božím svolením a pro dobro živých.²¹⁷ Duch mrtvého Banqua se Macbethovi zjevil možná kvůli špatnému svědomí nebo aby na sebe Macbeth svými rozmluvami upoutal pozornost a podezření z vraždy.²¹⁸

Dalším důležitým rysem je proměna Macbethovo chování. Shakespeare ho na začátku vyobrazil jako člověka toužícího po moci, který si není jistý, zdali má spáchat hrůzný čin. Avšak v pozdější části se Macbeth stává nezastavitelným člověkem bez špetky svědomí. Důkazem je jeho pozdější promluva: „*Skoro jsem zapomněl, jak chutná pláč. Bývaly doby, kdy mnou projel třas, když v noci někdo křik, a vlasy se mi ježily jak živé při bajkách o strašidlech. Ted’ už jsem přesycen hrůzou a žádné děsy nevyděsí mé děsy obtížené svědomí.*“²¹⁹ a též jeho zarážející reakce na smrt manželky: „*Taky s tím mohla počkat na zítřek. Na tyhle věci je vždy času dost.*“²²⁰ Ke konci hry Macbeth říká: „*Jsem jako medvěd na řetězu. Sám. Nemám kam utéct. Musím bojovat.*“²²¹ Alžbětinci považovali medvědy za ztělesnění všeho násilného. Avšak zde se nejednalo o štvanici na medvěda. Macbeth byl zrádce, který si zasloužil to, čemu se mu v závěru dostalo.²²²

Shakespearovy postavy zastávají názor, že král je Boží zástupce na zemi, a proto útoky na něj jsou proti božskému řádu. Toto tvrzení je vyjádřeno v *Macbethovi*, kde anglický král pouhým svým dotekem léčí nemoci poddaných. „*Čeká na něj dav nemocných, jejichž neduh odolá všem lékům, ale jen co se jich král dotkne svou požehnanou rukou, jsou uzdravení.*“²²³

V celé tragédii je spácháno četné množství vražd, které odpovídaly pesimistickému aspektu renesance. Alžbětinci považovali vraždu za znevážení lidského

²¹⁶ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Macbeth)*, s. 335.

²¹⁷ Delumeau, J. *Strach na Západě ve 14. – 18. století*, s. 100.

²¹⁸ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 638.

²¹⁹ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Macbeth)*, s. 362.

²²⁰ Tamt., s. 363.

²²¹ Tamt., s. 364.

²²² Greenblatt, S. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*, s. 150.

²²³ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Macbeth)*, s. 352.

života. Každý, kdo spáchal tento hrůzný čin, byl také tvrdě potrestán a s ním i jeho komplicové. Proto na konci tragédie Macbeth i jeho žena zemřou.²²⁴

4.7 Bouře

Pozdní hra *Bouře* je pravděpodobně jednou z posledních her, kterou Shakespeare napsal. Hru lze datovat poměrně přesně, jelikož v ní autor používá materiál, který byl k dispozici až koncem roku 1610 a je v ní také záznam o představení ze Svátku všech svatých z roku 1611.²²⁵ Judith Buchanan ve své knize poznamenává, že tato pozdní romance byla ve Fóliu z roku 1623 uvedena jako komedie.²²⁶ Rodina je zde rozdělena kvůli lidské hlouposti, avšak na konci každé Shakespearovy pozdní hry dojde k rozuzlení a rodina se i přes nesnáze opět spojí dohromady.²²⁷ Shakespeare se při psaní inspiroval zprávami o osudech bermudských ztroskotanců, konkrétně *Objevením Bermud* od Sylvestera Jordaina, dokumentem *Skutečný stav osady Virginie* a dopisem *Pravdivá zpráva o ztroskotání* od Williama Stracheyho.²²⁸ *Bouře* pojednává o Prosperově osudu, který se ocitl se svojí dcerou na opuštěném ostrově a je nucen žít v drsné a nikým nepoznané přírodě. Tato romance v sobě obsahuje řadu témat a motivů (např. vztah otce a dcery, touha po moci, ovládnutí lidí, zrada a pomsta, usmíření či odpuštění), kterými se Shakespeare zabýval celý život.²²⁹

Začátek hry se odehrává na lodi, která se kvůli strašlivé bouři ocitla na rozbouřeném moři. V renesanci bylo moře spojeno především s obrazem chaosu. Tento vodní živel přinášel řadu útrap – černý mor, vpády Normanů a Saracénů, či smrt námořníků.²³⁰ Moře se však také pojilo s cestami do vzdálených zemí, díky nimž vznikla řada nových knih z těchto cest.²³¹ Posádka se snažila loď udržet nad hladinou, ale nakonec

²²⁴ Greenblatt, S. *The Norton Shakespeare*, s. 2575.

²²⁵ Tamt., s. 3055.

²²⁶ Buchanan, J. *Introduction*. In Buchanan, J. *Four late plays*, s. 7.

²²⁷ Tamt., s. 9.

²²⁸ Hliský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 740.

²²⁹ Tamt., s. 753.

²³⁰ Delumeau, J. *Strach na Západě ve 14. – 18. století*, s. 43.

²³¹ Burke, P. *Variety kulturních dějin*, s. 101.

ztroskotala. „*Je konec! Můžem se jen modlit! Konec.*“²³² Hrozná bouře zde však nebyla vyvolána přírodními živly, ale Prosperovým kouzlem. Ten využil své šance a nechal na svém ostrově ztroskotat ty, který ho připravili o milánské vévodství a vyhnali ho ze země s jeho dcerou Mirandou.²³³

Ústřední postavou této romance je mág a kouzelník Prospero, který se zde projevuje jako učenec a umí ovládat bílou magii. V sedmnáctém století se kouzelníci postupně proměňovali ve vědce.²³⁴ Postava Prospera má velice blízko k mágovi Johnu Deeovi a k učenci Francisu Baconovi, jehož věda měla moc vyvolávat bouře, řídit rytmus ročních období či urychlovat sklizeň.²³⁵ Prosperovým protikladem byla zmíněná čarodějnice Sykorax, která ovládala černou magii a využívala temné síly z pekla.²³⁶ Dále zde vystupuje také vzdušný duch Ariel, kterého vysvobodil ze spárů zlé čarodějnice Prospero. Celkově lidé v renesanci měli strach z duchů, jelikož se na zemi objevovali buď, aby ostatní děsili, anebo aby lidi varovali před nějakou hrozbou. Ariel je zde vyobrazen jako hodný duch, který poslušně plní Prosperovy rozkazy a snaží se mu ve všem pomáhat: „*Ležíš si tu, tvrdě spíš, chrápeš, tudíž neslyšíš, že ti zkáza hrozí. Jestli jsi rád na světě, kéž má píseň vzbudí tě dřív, než přijdou vrazi.*“²³⁷

Celá hra končí šťastně. Prospero všem odpustí a získá zpět své milánské vévodství a zřídá se v závěru svých knih i své moci. „*Všechna kouzla jsem opustil, jen chabé zbytky vlastních sil mi nyní slouží. Na vás je, zda já na pustém ostrově, na němž mě držíte svou mocí, zůstanu nebo budu moci jet s nimi do Neapole a ujmout se vévodské role. [...] Proto vás prosím zdvořile, při slitování, které mění špatný čin v dobro odpuštění, zkuste i ke mně vlídný být a dovolte mi odejít.*“²³⁸ Tento epilóg připomíná konec Shakespearovy tvůrčí dráhy a jeho odchod z Londýna zpět do Stratfordu.²³⁹

²³² Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Bouře)*, s. 472.

²³³ Kermode, F. *Shakespeare's language*, s. 285.

²³⁴ Nuttall, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 361.

²³⁵ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 749.

²³⁶ Tamt., s. 748.

²³⁷ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Bouře)*, s. 498.

²³⁸ Tamt., s. 533.

²³⁹ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 753.

5. SHRnutí

Z následné interpretace a analýzy Shakespearových děl vyplývá, že rané hry vykazují převážně optimistický pohled renesance, jak je ilustrováno prostřednictvím komedie *Zkrocení zlé ženy*. V této hře se zmíněný optimismus projevuje v komických prvcích, které se vyskytují zpočátku v předehře, a později i v ústředním příběhu. Dále se zde optimismus pojí s rozvojem vzdělání. Lucenzio na začátku hry zavítal do Padovy v Itálii za studiem a poznáním. Renesanční Itálie byla v té době společností, ve které se rozmáhaly umělecké činnosti. Možná proto Shakespeare příběh zasadil do Itálie, ve které umění jen vzkvétalo.²⁴⁰ Dalším rysem optimismu byl symbol lidské krásy, který se pojil s postavou Bianky. Shakespeare ve hře srovnává pozemskou krásu s božskou. „*Všiml jsem si, jak z korálových rtů té bohyně se vydral vzdech a rázem mámivá vůně obestřela svět.*“²⁴¹

Pesimismus se zde naopak projevuje ve všech zmíněných tragédiích, které korespondují s výkladem Jeana Delumeaua. Pesimistický pohled renesanční doby byl vnímán jako období strachu a útlaku. Jean Delumeau zmiňuje, že toto období chápe pesimisticky, protože je s ním spojena řada tragických událostí. Jednalo se především o problematiku smrti, která byla obsažena ve hrách Tourneura, Webstera, Shakespeara i v dílech dalších dramatiků. Ve všech analyzovaných Shakespearových tragédiích se námět sebevražd a vražd vyskytuje. Sebevraždy byly v renesanci chápány jako hřích a zoufalost. Tak by se dala chápat i sebevražda v *Hamletovi*. Šílená Ofelie zemřela kvůli svému šílenství a hlubokému smutku ze ztráty milovaného člověka. V *Romeovi a Julii* naopak sebevražda nebyla chápána jako čin ze zoufalosti, ale spíše jako stvrzení skutečné lásky. Vraždy byly v alžbětinské době trestány na veřejných popravách a během vlády královny Alžběty I. v podobě pokut a trestů. V *Hamletovi* je příběh postaven na smrti Hamletova otce. Tato královražda není obsažena v samotné hře, je pouze během hry nastíněna duchem zemřelého otce. „*V té klidné hodince se tam tvůj strýc vkrad s trestí bolehlavu v lahvičce a zákeřně mi ho vliv do ucha.*“²⁴² Na konci tragédie zemřou téměř všechny ústřední postavy. Královna Gertuda zemřela možná pro

²⁴⁰ Burke, P. *Italská renesance*, s. 22.

²⁴¹ Shakespeare, W. *Zkrocení zlé ženy*, s. 37.

²⁴² Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Hamlet)*, s. 106.

svoji špatnou volbu, vzala si za muže bratra svého mrtvého manžela. Claudius zaplatil svým životem za bratrovraždu, Hamlet za nechtěnou vraždu Polonia a Laertes zemřel kvůli pomstě za svého otce a sestru. V *Othellovi* a *Macbethovi* se vyskytuje taktéž nesčetné množství vražd. V *Othellovi* lze tyto vraždy připisovat zlé postavě Jago, i přesto, že je vykonal někdo jiný. Jago svým chováním dokázal znepřátelit postavy mezi sebou. Navíc má ke konci hry na svědomí smrt své manželky, kterou zabil ve zlosti, protože chtěla vypovědět pravdu, a také smrt Roderiga. Bohužel zde není jasné, zdali Jago zaplatil za své činy smrtí či nikoliv. Do tragédie *Macbeth* je vložena vražda skotského krále Duncana a vražda Banqua. Macbeth je na konci tvrdě potrestán za své hříchy stejně tak, jak tomu bylo v alžbětinské době.

Jak již bylo výše zmíněno, Jean Delumeau ve své knize poznamenal, že lidé v alžbětinské době měli strach ještě z přírodních úkazů, čarodějnic, Turků a duchů. To vše se rovněž vyskytuje v Shakespearových hrách. Čarodějnictví bylo nastíněno v *Macbethovi*, ve kterém čarodějnice ovlivňují svými proroctvími Macbethovo jednání, a v *Bouři*. V této romanci se vyskytuje pouze zmínka o zlé čarodějnici Sykorax z jejichž spárů vysvobodil Prospero ducha Ariela. „*Ona tě s pomocí svých mocnějších rarachů ve vzteku zaklela a vsadila do puklé sosny, v jejímž kmeni jsi byl uvězněný celých dvanáct let a hrozně při tom trpěl.*“²⁴³ V *Králi Learovi* byl kladen důraz na přírodu. Divné chování lidí, problémy v rodinách a mezi lidmi byly přisuzovány přírodním úkazům. Shakespeare dále zasadil do *Othella* boje s Turky, které v jeho době představovaly velké nebezpečí. Benátské loďstvo zvítězilo v Shakespearově hře nad tureckým vojskem díky špatnému počasí a bouři. Tyto přírodní úkazy byly na straně dobra, tedy na straně křesťanské Evropy.²⁴⁴

²⁴³ Shakespeare, W. *Dvanáct nejlepších her 2 (Bouře)*, s. 481.

²⁴⁴ Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 536.

6. ZÁVĚR

Cílem celé práce bylo interpretovat a analyzovat konkrétní Shakespearovy hry, ve kterých byly hledány jak optimistické, tak pesimistické prvky antropocentrismu. Z provedené analýzy vyplývá, že Shakespearovy hry obsahují značné množství prvků antropocentrismu. Renesanční optimismus se vyskytuje především v komediích, i když jsou v nich přítomny určité temné aspekty. Čím je však každá hra pozdějšího data, tím se v ní objevuje čím dál víc pesimističtějších prvků antropocentrismu. Což znamená, že se postupně přechází od optimismu k pesimismu a žánrově tedy od komedií k tragédiím. U pozdních her však dochází k průlomům, ve kterých se začíná opět člověku důvěřovat a lze v nich najít víru v lepší svět.

Důležitým, ne však zcela stěžejním záměrem práce bylo nastínění renesančního období, které je obsaženo v první a druhé kapitole. První kapitola přibližně definuje samotný pojem renesance a termíny s ním spojené. Antropocentrismus byl zde charakterizován na základě umělecké činnosti. V druhé kapitole byl představen dějinný a společenský kontext tehdejší Anglie. Tato kapitola ve stručnosti zmiňuje historii Anglie a vznik alžbětinského divadla kvůli celkové orientaci a pochopení dějinných souvislostí, ve kterých William Shakespeare žil a které měly určitý vliv na jeho tvorbu.

Poslední kapitolu bakalářské práce lze považovat za stěžejní. V této části sehrála podstatnou úlohu interpretace a následná analýza děl Wiliama Shakespeara. Pozornost byla věnována šesti dramatům – komedii *Zkrocení zlé ženy*, tragédiím *Romeo a Julie*, *Hamlet*, *Othello*, *Král Lear*, *Macbeth* a pozdní romanci *Bouře*, jejichž analýza byla strukturována chronologicky. Shakespearova komedie *Zkrocení zlé ženy* byla vybrána za předpokladu, že bude obsahovat spíše optimistický pohled renesance, který se projevuje právě v komediích. Výše zmíněné tragédie byly naopak vybrány z důvodu, že budou obsahovat více pesimistických aspektů, které pramenily především z nepříznivosti renesanční epochy.

Díky této práci se dospělo k závěru, že renesance je období, které se velice těžko obecně vymezuje. To samé se dá říct o antropocentrismu, který se dá chápat jako

nestálé a proměnlivé období, jelikož se projevuje jak v pesimistických, tak optimistických formách, které lze najít ve všech Shakespearových dramatech.

7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- 1) ABRAMS, Meyer Howard. GREENBLATT, Stephen. *The Norton anthology of English literature*. 8th edition. New York: Norton, 2006. 2829 s. ISBN 0-393-92829-2.
- 2) BAKEŠOVÁ, Alena. *Filosofický slovník*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2009. 358 s. ISBN 978-80-242-2582-1.
- 3) BEJBLÍK, Alois. HORNÁT, Jaroslav. LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo 1-3*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1978, 1980, 1985.
- 4) BLECHA, Ivan. *Filosofický slovník*. 2. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 463 s. ISBN 80-7182-064-4.
- 5) BOLTON, Jonathan. *Nový historismus*. 1. vyd. Brno: Host, 2007. 318 s. ISBN 978-80-7294-217-6.
- 6) BUCHANAN, Judith. *Four late plays*. London: Wordsworth, 2001. 432 s. ISBN 1-84022-104-6.
- 7) BURCKHARDT, Jacob Christoph. *Kultura renaissanční doby v Itálii 1*. 5. vyd. Praha: Karel Stanislav Sokol, 1912. 320 s.
- 8) BURKE, Peter. *Italská renesance*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996. 319 s. ISBN 80-204-0589-5.
- 9) BURKE, Peter. *Variety kulturních dějin*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006. 251 s. ISBN 80-7325-081-0.
- 10) BURTON, Robert. *Anatomie melancholie*. 1. vyd. Praha: Prostor, 2006. 329 s. ISBN 80-7260-123-7.

- 11) DELUMEAU, Jean. *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998. 722 s. ISBN 80-7207-180-7.
- 12) DELUMEAU, Jean. *Strach na Západě ve 14. – 18. století: obležená obec I. Strach doléhající na většinu*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997. 288 s. ISBN 80-7203-156-2.
- 13) ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. 1. vyd. Praha: Argo, 2007. 455 s. ISBN 978-80-7203-893-0.
- 14) GORFUNKEL, Aleksandr Chaimovič. *Renesanční filozofie*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1987. 377 s.
- 15) GREENBLATT, Stephen. *Learning tu curse: essays in early modern culture*. New York: Routledge, 2007. 259 s. ISBN 0-415-77160-9.
- 16) GREENBLATT, Stephen. *The Norton Shakespeare*. 2nd edition. New York: W. W. Norton, 2008. 3419 s. ISBN 978-0-393-92991-1.
- 17) GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2007. 367 s. ISBN 978-80-00-01930-7.
- 18) HANKINS, James. *Renesanční filosofie*. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 2011. 547 s. ISBN 978-80-7298-418-3.
- 19) HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 909 s. ISBN 978-80-200-1857-1.
- 20) JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. 1. vyd. Řevnice: Rozmluvy, 2002. 369 s. ISBN 80-85336-36-7.

- 21) JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2004. 149 s. ISBN 80-86598-68-3.
- 22) KERMODE, Frank. *Shakespeare's language*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. 324 s. ISBN 0-374-52774-1.
- 23) KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. 214 s.
- 24) KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance thought and its sources*. New York: Columbia University Press, 1979. 347 s. ISBN 0-231-04512-3.
- 25) KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance thought and the arts: collected essays*. Princeton: Princeton University Press, 1980. 266 s. ISBN 0-691-02010-8.
- 26) MAUROIS, André. *Dějiny Anglie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1993. 491 s. ISBN 80-7106-084-4.
- 27) MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. 2. vyd. Praha: Erm, 1995. 382 s. ISBN 80-85913-12-7.
- 28) NUTTALL, Anthony David. *Shakespeare the thinker*. New Haven: Yale University Press, 2007. 428 s. ISBN 978-0-300-13629-6.
- 29) POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1955.
- 30) SHAKESPEARE, William. *Dvanáct nejlepších her 2*. 1. vyd. Praha: Romeo, 2011. 533 s. ISBN 978-80-86573-26-7.
- 31) SHAKESPEARE, William. *Král Lear = King Lear*. 1. vyd. Praha: Romeo, 2009. 235 s. ISBN 978-80-86573-21-2.

- 32) SHAKESPEARE, William. *Jindřich VIII.* 1. vyd. Praha: Evropský literární klub, 2009. 129 s. ISBN 978-80-242-2608-8.
- 33) SHAKESPEARE, William. *Othello, benátský mouřenín = Othello, the moor of Venice.* 1. vyd. Praha: Romeo, 2003. 229 s. ISBN 80-86573-05-2.
- 34) SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie = Romeo and Juliet.* 2. vyd. Praha: Romeo, 2000. 204 s. ISBN 80-902639-7-6.
- 35) SHAKESPEARE, William. *Zkrocení zlé ženy = The Taming of the Shrew.* 1. vyd. Praha: Romeo, 2000. 181 s. ISBN 80-902639-5-X.
- 36) STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury.* 1. vyd. Praha: Academia, 1987. 414 s.
- 37) ŠPELDA, Daniel. *Renesanční a novověká filosofie.* 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, 2009. 185 s. ISBN 978-80-7043-822-0.

8. RESUMÉ

The bachelor thesis theme is Aspects of Renaissance Anthropocentrism in the work of William Shakespeare. The work intends to investigate whether any elements of the Renaissance anthropocentrism were reflected in the chosen plays of William Shakespeare. The aim will be achieved with the help of interpretation of dramatic works and their subsequent analysis.

The work is divided into three parts. The first part of the work outlines basic concepts related to the topic and therefore concepts necessary for further processing. This part attempts to define the notion of Renaissance and some aspects of Renaissance philosophy. Optimistic and pessimistic aspects of the Renaissance are examined, especially these ones closely related to the Renaissance anthropocentrism. There was also briefly defined the notion of Humanism and Anthropocentrism.

The second part outlines historical, economic and political events in Renaissance England, at the turn of the sixteenth and seventeenth century. This chapter also describes Elizabethan theater and drama as an inspiration for William Shakespeare's work. This part provides an interpretative context for the next chapter.

The last part focuses on specific aspects of Renaissance Anthropocentrism - specifically its representation in the chosen works of William Shakespeare, which will be sorted chronologically according to the time of their creation, namely: the comedy *The Taming of the Shrew*, the tragedy of *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* and one of last plays *The Tempest*.