

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Reflexe motivů smrti v alžbětinském dramatu

Aneta Nedvědová

Plzeň 2012

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA FILOZOFICKÁ

KATEDRA FILOZOFIE

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

Reflexe motivů smrti v alžbětinském dramatu

Aneta Nedvědová

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, duben 2012

.....

Děkuji vedoucí mé bakalářské práce PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D.

za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.

OBSAH

1 ÚVOD	1
2 CHARAKTERIZACE ALŽBĚTINSKÉ DOBY	2
2.1 Významní panovníci a reformační proměny církve.....	5
2.1 Ekonomické, sociální a politické pozadí doby.....	9
2.3 Přístup ke smrti v alžbětinské době.....	13
3 INTERPRETACE MOTIVŮ SMRTI V SHAKESPEAROVĚ DÍLE	17
3.1 William Shakespeare.....	17
3.2 Shakespearova dramata.....	19
4 REFLEXE MOTIVŮ SMRTI V DÍLECH DALŠÍCH ALŽBĚTINSKÝCH DRAMATIKŮ	39
4.1. Thomas Kyd - Španělská tragédie aneb Jeronýmo už zase třeští.....	39
4.2. Robert Greene - Paměťhodná historie otce Bacona a otce Bungayho..	42
4.3. Christopher Marlowe - Tragická historie o doktoru Faustovi.....	44
4.4. Thomas Heywood - Žena zabitá dobrotou.....	47
4.5. John Webster - Vévodkyně z Amalfi.....	49
5 KOMPARACE A TYPOLOGIZACE VYBRANÝCH MOTIVŮ SMRTI	52
6 ZÁVĚR	58
7 SEZNAM LITERATURY	60
8 RESUMÉ	65

ÚVOD

Cílem této práce je reflexe přístupů ke smrti v anglické renesanční literatuře, konkrétně v dílech alžbětinských dramatiků a jejich následné komparace. Ačkoli se problematikou alžbětinského dramatu zabývá vědecká obec aktivně po mnohá staletí, není téma této práce v dosavadní literatuře exaktněji probádáno. Studie, které byly doposud provedeny, se týkaly především děl Williama Shakespeara, mezi autory těchto studií lze zařadit Harolda Blooma, Franka Kermoda, Stephena Greenblata či Anthonyho Davida Nuttalla. Tvorba dalších alžbětinských dramatiků (Thomase Kyda, Christophera Marlowe, Roberta Greena, atd.) je oblastí, jež nebyla doposud v českém prostředí hlouběji prozkoumána. Stěžejním záměrem práce tedy bude prozkoumat způsoby, jakými dramatici v tomto období na smrt nahlíželi a co jejich specifické zobrazení motivů smrti utvářelo.

Metodické postupy, které budou k analýze jednotlivých děl využity jsou inspirovány teorií nového historismu, neboť cílem práce není interpretovat jednotlivé motivy smrti v dílech s ohledem na jazykové uspořádání, ale spíše reflektovat motivy smrti na historickém, sociálním či ekonomickém pozadí doby. Z tohoto důvodu je první část této práce zaměřena na obecnou charakteristiku alžbětinské doby.

Druhá a třetí části práce jsou poté věnovány již konkrétní analýze jednotlivých děl. Tato díla jsou řazena chronologicky, přičemž stěžejním kritériem jejich výběru byla co největší rozmanitost a obsažnost motivů smrti, důležitá nejen pro jejich závěrečnou typologizaci, ale pro co možná nejucelenější představu o tom, jak mohla být smrt v alžbětinských dramatech interpretována. Z důvodů výše zmíněných jsou do této práce zahrnuta i díla Thomase Kyda, Christophera Marlowa, Roberta Greena, Thomase Heywooda a Johna Webstera. K reflexi přístupů alžbětinských dramatiků byla využita kromě primární literatury především díla Stephena Greenblatta, a to, především k analýze dramát Williama Shakespeara, jež jsou reflektována ve druhé kapitole. Co se týče děl ostatních alžbětinských dramatiků, při jednotlivých reflexích se vychází především z primární literatury, neboť jak je uvedeno výše, toto téma není v dosavadní literatuře rozsáhleji interpretováno. Analýze těchto dalších děl je věnována třetí kapitola.

V další části je přistoupeno ke komparaci motivů smrti s ohledem na jejich

společné znaky. Vzhledem k tomu, že v některých dílech byla smrt pojata zcela originálně, nejsou do komparace zařazena všechna analyzovaná díla. Originálnost jednotlivých pojetí je však prospěšná pro již zmiňovanou typologizaci.

Záměrem předkládané práce je objasnit, zdali autoři při zpracování jednotlivých motivů smrti vycházeli především ze soudobého náboženského kontextu a zdali měla jejich zobrazování smrti kritický či spíše mravoučný charakter.

CHARAKTERIZACE ALŽBĚTINSKÉ DOBY

Před analýzou jednotlivých děl, je vhodné objasnit období života alžbětinských dramatiků, neboť bylo v jejich dílech často rezonováno a umělci v něm často nacházeli inspiraci pro svou tvorbu. V tomto ohledu vycházím z metodologie nového historicismu, který usiluje o interpretaci literárních děl s ohledem na různé dobové a kulturní souvislosti, neboť v souvislosti se zkoumáním děl zdůrazňují rovinu subjektivismu. V současnosti se prosazuje názor, že na díla nelze pohlížet objektivně, ale naopak subjektivně, je důležité zkoumat a analyzovat díla s ohledem na širší kontext. Tato kapitola je zaměřena na proměnu anglického dramatu v renesančním období, v další pak bude přiblížena náboženská sféra, která pravděpodobně rovněž ovlivnila pojetí motivu smrti v dramatech, jak bude ukázáno v konkrétních analýzách. V neposlední řadě budou zmíněny okolnosti ekonomické, společenské a politické, které lze usouvztažnit se zobrazováním smrti v dílech alžbětinských dramatiků.

Alžbětinské drama a divadlo se pojí s humanistickými a renesančními tendencemi. Renesanční období v Anglii lze podle Lukeše datovat zhruba od nástupu Jindřicha VII. na trůn roku 1485,¹ a tato epocha, kterou nazýváme alžbětinskou, končí na počátku občanské války 2. září 1642,² neboť právě v tomto roce je parlamentem zastavena veškerá

1 LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In: *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*, s. 10.

2 Tamtéž, s. 9.

divadelní činnost v zemi. Ačkoli, jak Lukeš sám tvrdí, není možné považovat tuto dataci za závaznou a podmínky pro rozmach renesance v Anglii se objevují již dříve.³

Divadelní vývoj i styl dramatu tohoto období je dán celkovou charakteristikou doby. Je pravděpodobné, že ráz divadla se proměňoval a vyvíjel kromě jiného i dle ambic, cílů a nátur jednotlivých panovníků, kteří se ocitli na anglickém trůně.

První dramata humanistického typu se objevují již na dvoře Jindřicha VII. a Jindřicha VIII. Toto divadlo bylo sférou především amatérské aktivity a zastávalo stanovisko humanisticko-etické.⁴ Podstatnější pro tuto práci je ale zejména rozvoj divadelní tvorby vznikající za vlády Alžběty I. Tudorovny.

Divadelnictví a dramatická tvorba se na rozdíl od původních amatérských vystoupení postupně stávala zdrojem obživy značného množství umělců. O tom svědčí i rozvoj výstavby divadel, přičemž majitelé těchto budov měli na provozování her především ekonomický zájem.⁵ Kromě zdroje obživy zastávalo divadlo i funkci propagace reformace a anglické státní moci. Za tímto účelem byla založena divadelní společnost Služebníků královny, v jejímž repertoáru byly anglické historické hry, jež sloužily myšlenkám reformace a anglického národního státu.⁶

Za Alžběty I. ovládla divadelní sféru rovněž vlna utlačovatelská, plná kontrol a cenzury. Tato represe ale měla ve skutečnosti i pozitivní vliv na vývoj divadla v tom smyslu, že vytyčila jeho meze a odstranila z něj anarchii. Další výhodou státního dohledu nad divadly bylo požívání státní ochrany. Důvodem celkové cenzury mohly být pohnutky náboženské, tedy potřeba zabránit tomu, aby se v dramatech a celkově v jakékoli literatuře objevovaly prvky kacířství. Důkazem toho je listina *Napomenutí daná jejím veličenstvem kněžím i laikům našeho království*. „Veličenstvo přísně nařizuje a poroučí, aby žádná osoba netiskla žádnou knihu. Budiž dbáno, aby v nich nebylo nic kacířského, buřičského či pro křesťanské uši nevhodného.”⁷ V souvislosti s ochranou před kacířstvím se pojí snaha o zachování morálních hodnot. Někteří významní muži doby pohlíželi na herce a kejlíře jako na někoho, kdo stojí na okraji společnosti, žije prostopášným

3 Tamtéž, s. 9.

4 Tamtéž, s. 11.

5 HILSKÝ, M. Divadlo. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 37.

6 HILSKÝ, M. Služebníci královny. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 31.

7 Listina : *Napomenutí daná jejím veličenstvem kněžím i laikům našeho království*. In. *Alžbětinské divadlo : Shakespeareovi předchůdci*, s. 10.

životem a poskytuje špatný vzor mravnosti, tak jak uvádí londýnský starosta sir Nicolas Woodroft v jednom ze svých dopisů. „Herci, kteří obvykle hrají v Divadle a na jiných podobných místech, kejklíři a jim podobní jsou zcela neúčinnými osobami a provozují povolání, jež zákon provozovat nedovoluje. Také se přitom nemravnostmi a necudnostmi kazí mládež, podněcují se chtíče, poskytuje se místo pro mnohé rvačky, hádky a jiné nepořádky.“⁸

Výrazným rysem alžbětinské literatury je, že v ní dominují autoři měšťanského původu a tato literatura počíná dominovat nad literaturou dvorskou. Tato změna je zřejmě důsledkem toho, že humanismus zpřístupnil městským vrstvám vysokoškolské vzdělání a k celkové změně přispěl i vynález knihtisku a knižní obchod, která stimulovala přísun nové literatury.⁹

V období tvorby Williama Shakespeara, Roberta Greena či například Christophera Marlowa se možná již v dílech vyskytují prvky mravního ponaučení. Důkazem toho může být, že v některých hrách je zobrazeno morální napravení nebo potrestání postav, které se vyznačovaly spíše negativními vlastnostmi. V souvislosti s tím, se v některých dílech objevovala i myšlenka, že každé zlo bude po zásluze potrestáno. Příkladem může být Marlowovo drama *Maltský žid*. Zde záporná postava, Barabáš, touží získat zpět své bohatství a nehledí při tom na osudy ostatních, v závěru hry ale padne sám do léčky, kterou nastražil.¹⁰

Nástup Jakuba I. na trůn souvisí s dalšími změnami v dramatické tvorbě a správě divadel. Jakub I. si divadla a dramatickou tvorbu velmi oblíbil a za jeho vlády dochází k monopolizaci divadel. Příkladem toho je královský patent z r. 1603 jímž se ustanovuje, že s divadelní společností Služebníků lorda komořího se stávají Služebníci krále.¹¹ V této společnosti mimo jiné působil i William Shakespeare. S touto monopolizací souvisí zákon vydaný roku 1598, jímž se ruší stav, kdy měla nižší šlechta, města i měšťané právo vydržovat si herecké družiny a od té chvíle disponuje právem patronizovat he-

8 Dopis určení lordu kancléři siru Thomasu Bromleyovi. In : *Alžbětinské divadlo : Shakespeareovi předchůdci*, s. 14.

9 LUKEŠ, M. Literatura v divadle. In : *Alžbětinské divadlo : Drama po Shakespeareovi*, s. 9.

10 MARLOWE, Ch. Maltský žid. In : *Alžbětinské divadlo : Shakespeareovi předchůdci*, s. 326 - 359.

11 HILSKÝ, M. Služebníci krále. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 44.

recké soubory pouze vyšší šlechta. Za Jakuba se pak většina společností dostává pod křídla samotného krále či jeho potomků.¹²

Celkově se charakter dramatu za vlády Jakuba změnil. Stále by bylo možné najít tu prvky mravního ponaučení, ale objevují se i narážky na společenské dění a kritika společenských poměrů. Korupčnost dvora je například zobrazena ve hře *Hej, na východ* (autorů Chapmana, Jonsona, Marstona). Ve hře vystupuje uředník Quicksilver, který je zobrazen jako hejsek, který sice není pracovitý, ale je draze oblečen, ověšen šperky a vyniká tím, že umí bravurně řečnit a vybraně se chovat. Vtip je ale v tom, že veškeré vznešené chování pochytí z divadelních her, jejichž byl milovníkem.¹³ Pravděpodobně vzhledem k Jakubově kladnému vztahu k divadlu se píšící dramata určená především pro královský dvůr. Příkladem jsou dvorské masky, spíše nečinoherní divadelní typ blízký francouzskému dvorskému baletu. Vyznačovaly se bohatou scénografií a obsahovaly prvky hudby, tance i poezie. Masek využíval ve svých hrách i Shakespeare, například v jeho hře *Bouře*.¹⁴ A mezi nejvýznamnější tvůrce masek patří dramatik Ben Jonson.

VÝZNAMNÍ PANOVNÍCI A REFORMAČNÍ PROMĚNY CÍRKVE

V období renesance dochází k rychlé a radikální přeměně povahy Anglie, která vyúsťuje ve výrazné posílení výkonné moci vladaře. Vládce renesanční Anglie zpochybnil středověké pojetí svobody šlechty, církve, cechů, artikuloval vlastní cíle a uplatnil vlastní autoritu. Bylo tomu tak i za vlády Jindřicha VIII.¹⁵ Po častých rozporech s katolickou církví a papežem bylo nakonec reformováno anglické náboženství, když se Jindřich sám prohlásil hlavou národní církve. Neshody s papežskou kurií podpořily i okolnosti týkající se jak rozvodu Jindřicha s jeho první ženou Kateřinou Aragonskou, tak i následného sňatku s Annou Boleynovou a legitimizací jejich společných potomků.

12 LUKÉŠ, M. Alžbětinské divadlo. In : *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*, s. 18.

13 BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi současníci*, s. 43.

14 LUKÉŠ, M. Alžbětinské divadlo. In : *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*, s. 31.

15 GARIN E. *Renesanční člověk a jeho svět*, s. 30.

Myšlenku Jindřicha VIII. podpořil i Thomas Cromwell. Tvrdil, že vzhledem k tomu, že má Anglie sledovat vlastní národní zájmy a starat se o jednotu ostrovů, měla by tyto potřeby země domácí církve jednoznačně odrážet, nehledě na to, že král je podle Cromwella vrcholným článkem parlamentu a národních osudů, jeho svrchovanost nemůže nic omezovat a nadřazený je mu pouze Bůh.¹⁶

Mezi významné momenty období odtržení Anglie od katolické církve patří rok 1530,¹⁷ kdy Jindřich VIII. aplikoval zákon *Praemunire* na celou anglickou církev a získal veškeré potřebné nástroje k jejímu ovládnutí. Církev prakticky uznala jeho nadřazenost. Samotný zákon o prvenství (*Act of Supremacy*), který původní zákon spíše jen doplňoval, byl poté vydaný r. 1534¹⁸

Je pravděpodobné, že jedním z důvodů, kvůli kterým žili Angličané ve strachu, byla jejich víra, neboť pokud nezastávali konfesi, kterou uznával jejich panovník, hrozila jim v některých případech poprava či konfiskace. Když nastoupila Marie Tudorovna po smrti svého otce Jindřicha VIII. na trůn, vše se vrátilo zpět k původní tradici (tj. před vydáním zákonů *Praemunire* a *Act of Supremacy*). Žena, jejíž mysl dominovaly pevné katolické přesvědčení a její španělský původ,¹⁹ byla dcerou Kateřiny Aragonské. Nesouhlasila s protestantskými tendencemi svého otce a rozhodla se vytvořit z Anglie katolickou zemi. V tomto svém odhodlání chtěla zvrátit celou reformaci a obnovit papežskou moc. Její vláda se snažila očerňovat protestantskou víru za účelem snížení počtu jejích zastánců. S pomocí katolické rady vyloučila z církve kacířské biskupy a nechala popravit i hlavního představitele reformace Thomase Cranmera. Marii je často přičítána odpovědnost za četná pronásledování a upalování. Marie během pěti let vlády nakonec ale svého cíle přesto nedosáhla. Zřejmě bylo i ve vlastním zájmu některé šlechty a panstva protestantismus zachovat, neboť byli vlastníky půdy, která byla během reformace zabavena katolické církvi.²⁰ Marie Tudorovna zemřela 17. listopadu roku 1558.²¹

Po Mariině smrti nastoupila na trůn její nevlastní sestra Alžběta I. Tudorovna. Svou povahou tíhla k agnosticismu a trest smrti zavrhovala. Lidé podle ní měli mít právo vyjád-

16 JOHNSON P. *Dějiny anglického národa*, s. 123.

17 Tamtéž, s. 124

18 Tamtéž, s. 124

19 ELTON, G. R. *England under the Tudors*, s. 214

20 ELTON, G. R. *England under the Tudors*, s. 216 - 217.

21 Tamtéž, s. 222.

řit svůj názor v rozumné míře. Jejím cílem po nástupu na trůn nebylo reformovat katolickou konfesi, ale i přesto, že toužila po sjednocení země, byla nakonec nucena vystoupit proti katolíkům a znovu schvalovala zákony, jimiž byla církev reformována zpět na protestantskou.²² Na základě zákona Act of Supremacy obnovila rozchod s Římem a stala se hlavou jak věcí světských, tak i věcí veřejných.²³

Boj mezi církvemi se ale vyhrotil poté, co byla královna exkomunikována papežem Piem V. a anglickým katolíkům bylo dokonce nařízeno, aby ji svrhli z trůnu.²⁴ Mezi královniny odpůrce patřila i její sestřenice, skotská královna Marie Stuartovna. Nechtěla získat trůn kvůli otázce náboženské (byla katolička), ale kvůli dynastické politice. Chtěla uplatnit svůj nárok na anglický trůn. Tajný Mariin plán byl ale odhalen a královna Skotska skončila na popravišti.²⁵ Během války mezi Anglií a Skotskem byl pak nakonec anglický katolicismus zahuben.²⁶

I přestože pocházela Alžběta po matce z kupeckého rodu, její otec ji označil za nelegitimní²⁷ a papež ji v bule prohlásil za kacírku,²⁸ nebránilo jí to ve vybudování si statutu absolutistického monarchy, jenž odvozuje svůj titul od Boha. Podle Greenblata byla tato královská autonomie vytvářena jejími právníky, kteří argumentovali na základě právních i filozofických teorií o královské moci, vznikajících již ve středověku i starověkém Římě.²⁹ Silný vliv koruny, podpořený takovými argumenty, posléze pronikal mezi široké vrstvy a napomáhal utužit národní patriotismus. Můžeme tedy předpokládat, že většina pokusů svrhnout Alžbětu a nastolit starou církevní hierarchii, měl v podstatě především zpřevracet a zničit nové společenské vztahy a poměry. Tento stav ohrožení zvenčí či zevnitř vyvolával pocit národní sounáležitosti.³⁰

Nakonec větší hrozbu nežli katolíci představovali pro Alžbětu puritáni. Byli to ti, kteří uprchli před vládou Marie Tudorovny do ciziny. Během královniny posedlosti kato-

22 JOHNSON P. *Dějiny anglického národa*, s. 127.

23 ELTON, G. R. *England under the Tudors*, s. 273.

24 JOHNSON P. *Dějiny anglického národa*, s. 127.

25 ELTON, G. R. *England under the Tudors*, s. 279 - 280.

26 JOHNSON P. *Dějiny anglického národa*, s. 127.

27 Za nelegitimní byla Alžběta označena po té, kdy Jindřich VIII. označil její matku Annu Boleynovou za cizoložnici, obvinil ji z krvesmilství a nakonec ji dal popravit. (BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*, str. 68)

28 BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*, s. 68.

29 GREENBLATT, S. *Shakespeare's Freedom*, s. 102.

30 BEJBLÍK A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*, s. 24.

lickou hrozbou, kdy zůstali bez dohledu, se pokusili zvrátit záležitosti ve vlastní prospěch a jejich polemika se rozšířila na různé záležitosti, královskou svrchovaností počínaje.³¹ Na rozdíl od většiny Angličanů považovali náboženství za nejdůležitější záležitost v životě a jejich víra byla pro Angličany vzdálená. I přes snahu jejich hnutí je nakonec dokázala Alžběta udržet pod kontrolou. Nicméně puritáni vnesli i tak do Anglie několik změn, mimo jiné si například vynutili přestěhování divadel z londýnské City do Southwarku a stali se dokonce základním impulsem sílících honů na čarodějnice.³²

Královně se nakonec povedlo stabilizovat náboženský systém. Za prvních třicet let svého panování naplněných úsilím o zachování míru vrátila Anglii zpět její pevnou jednotu.³³ Alžbětinské náboženské urovnání přežilo všechny otřesy následujícího století takřka beze změn a obřady, dogmata, zvyky, postoje i organizace anglikánství si uchovaly svou podobu, a to takovou, kdy má náboženství sloužit veřejnosti, a ne ona jemu. Konfese má přinášet útěchu a ne problémy vyvoláváním sporů. Podle Alžběty nemělo být starostí duchovních náboženství definovat, ale vykonávat.³⁴

Po smrti Alžběty I. nastoupil na trůn syn Marie Stuartovny Jakub I., který byl vychováván v duchu protestantství. Obdobně jako Alžběta zaujímal roli božské autority, kterou Greenblatt charakterizuje jako božskou absolutní svobodu žít si dle svých vlastních pravidel.³⁵ Po příchodu do země roku 1603 budil v ostatních dobrý dojem, byl fyzicky zdrav, byl rovněž bystrý, rychlý, měl vynikající paměť a příjemné vystupování, zdálo se i, že byl potěšen svým novým královstvím.³⁶ Toto nadšení ale pravděpodobně netrvalo dlouho, neboť Jakubův charakter byl později často kritizován, tak jako se to uvádí v jedné z knih sira Waltera Scotta. Jakub byl mnohdy popisován jako přehnaně úzkostlivý. Věřil, že se jeho nepřátelé zřejmě ve snaze mu ublížit nezastaví před ničím, obával se dokonce i démonů a čarodějnic. Rovněž jako Alžbětu a Jindřicha VII. ho zneklidňovala proroctví, čarodějnictví a různé druhy věštění, které byly v té době zakázány.³⁷ Čarodějnictví bylo označeno jako trestní čin v zákoně Jindřicha VIII. z roku 1542 a

31 ELTON, G. R. *England under the Tudors*, s. 310.

32 JOHNSON P. *Dějiny anglického národa*, s. 127 - 128.

33 ELTON, G. R. *England under the Tudors*, s. 309.

34 JOHNSON P. *Dějiny anglického národa*, s. 129.

35 GREENBLATT, S. *Shakespeare's Freedom*, s. 101.

36 MILLER, J. *The Stuarts*. London : Hambledon Continuum, s. 37.

37 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 333 - 334.

později také v zákoně Alžběty I. v roce 1563.³⁸ Jakub se ale o záležitosti týkající se čarodějnictví a prorocství zajímal natolik, že o nich roku 1597 vydal rozmluvu, kterou nazval *Démonologie*.³⁹ V ní uvádí, že čarodějnice nemají samy o sobě žádnou moc, protože ve skutečnosti uzavřely smlouvu s ďáblem a následné nadpřirozené schopnosti žen byly jen iluzemi. Jakub byl si zřejmě dobře vědom toho, že mnohá obvinění z čarodějnictví jsou pouhé představy a lži. Ve spojitosti s jeho zaujímáním role panovníka jakožto božské autority se domníval, že cílem ďábla je zničit celé království, a cílem je tedy on sám - král, boží zástupce na zemi.⁴⁰ Možná právě z této posedlosti demony a ďáblem plyne Jakubova silná úzkost, strach z vlastní smrti a pozdější potřeba stranit se veřejnosti.

Stuartovci se celkově vzpírali dynamickému trendu anglického vývoje. Zřejmě i zraňovali nejhlubší city a předsudky Angličanů, ve kterých postupně sílil pocit národního ponížení a často pak vzpomínali na Alžbětino panování. Příklad takového respektu a úcty k Alžbětě můžeme nalézt například v pátém jednání čtvrté scény (5.4.14-56) Shakespearovy poslední hry *Jindřich VIII.*⁴¹: „To dítě královské - žehnej mu nebe - tu leží v kolébce, už teď však je pro celou naši zemi příslibem, jenž časem vydá požehnané plody. Málokdo z nás se toho dožije, ona však bude vzorem vladařů - pro všechny časy, nejen ve své době. A bude milována i obávána. Její lidé jí budou blahorečit, její nepřátelé se před ní budou třást a žalem sklánět hlavy.“⁴²

EKONOMICKÉ, SOCIÁLNÍ A POLITICKÉ POZADÍ DOBY

Pod vlivem renesančních myšlenek ve společnosti převládala představa, že každý v ní má své pevné zděděné místo a k němu se pojí přesně vymezené, řádem přírody určené funkce. K vyjádření podobné představy se často užívalo analogie mezi státem a lidským tělem, jak ji definuje Bejblík. Stát měl tedy svou hlavu a údy, které ovládaly, bránily a prosazovaly dědičná práva. Rovněž vykonávaly povinnosti každé z těchto pospolitostí.

38 KORS, A. CH., PETERS, E. *Witchcraft in Europe, 400 - 1700: a documentary history*, s. 302.

39 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 342 - 343.

40 Tamtéž, s. 345.

41 JOHNSON P. *Dějiny anglického národa*, s. 144 - 145.

42 SHAKESPEARE, W. Jindřich VIII. In : *William Shakespeare - DÍLO*. Přeložil Martin Hilský. s. 917.

Tělo mělo svůj žaludek (rolníky a řemeslníky), svá játra a srdce (administrativní aparát), ve kterých se hrubé živiny přeměňovaly na specializovanější fluida. V analogii byla zdůrazňována nutnost společenské hierarchizace i nezbytnost kooperace všech složek organismu, jejich vzájemná závislost. S tímto přirovnáním se setkáváme i u řady dramatiků a pamfletistů, nalezneme je i v sebraných spisech krále Jakuba I.⁴³

Záležitost týkající se takového pevného řádu bytí zpracovává například William Shakespeare ve své tragédii *Král Lear*, kde proti sobě vystupují dvě skupiny - první, která takto zaběhlý řád přírody uznává (např. hrabě Gloster)⁴⁴, a druhá, která pevný zákon odmítá a tvrdí, že vše záleží na osobní zdatnosti a náhodě. (druhý názor ve hře nejlépe zastupuje postava Edmunda).⁴⁵ Víru v řád přírody lze najít konkrétně ve verších Glostrových, kdy Lear vyžene svou milující dceru: „Král bude jednat proti přírodě. Nezavrhl právě otec dceru? Čeká nás jen to nejhorší.“⁴⁶

Ráz zemědělství a hospodářství byl velmi proměněn v důsledku zvětšení oběhu peněz a systému nájemných prací, které nepochybně uvolnily strukturu samozásobitelských jednotek jak na venkově (feudální panství) tak ve městech (cechy), a tím se vytvářely předpoklady k narušení vnitřních vazeb a izolovanost lokalit. Například ve městech se do čela cechů a městských rad dostávali nejmajetnější mistři, kterým už nešlo o čest a poctivost, ale o uchopení moci a vlády v cechu či ve městě. Velkým problémem také bylo, že pracovní síly postupně přerostly poptávkou a potřeby uměle regulované výroby a řada obyvatel poté přišla o práci.⁴⁷

Důležitou událostí byla i válka dvou růží, která se odehrála ve druhé polovině 15. století. V těchto bojích se ale padla většina panstva, a to bylo nahrazeno panstvem novým, které již nemělo totožnou mentalitu jako původní feudálové a nebylo zatíženo starodávnými zvyky a tradicemi a převážně pohlíželo na získanou půdu jako na zdroj obohacení. V 15. století rovněž probíhal v zemědělství proces hrazení. Jeho podstatou bylo vyvlastňování půdy a mělo za následek to, že zemědělci opouštěli venkovská stavení a odebrali se za prací jinam. Jejich pole se měnila v pastviny, zemědělské oblasti se

43 BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo, Shakespeareovi současníci*, s. 10.

44 SHAKESPEARE, W. *Král Lear*. Přeložil Jiří Josek. s. 35.

45 Tamtéž, s. 29 - 31.

46 SHAKESPEARE, W. *Král Lear*. In : *William Shakespeare - DÍLO*. Přeložil Martin Hilský. s. 1171.

47 BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo, Shakespeareovi současníci*, s. 13.

vylidňovaly, a došlo tak k masovému uvolňování pracovních sil z původních feudálních velkostatků a k jejich chudnutí. Silně se také modifikoval cíl a smysl cechů. V některých odvětvích přestala výroba uspokojovat lokální potřeby, nesmírně se rozrostla a svými produkty zaplavila nejen trh vnitřní, ale i zahraniční. Především jde o výrobu vlny a vlněných látek. K tomuto rozvoji přispělo zvětšení plochy pastvin a zvýšení chovu ovcí i soustředění výroby do manufaktur.⁴⁸ Obchodníkem s vlnou a dalšími farmářskými komoditami byl dokonce i otec Williama Shakespeara, John Shakespeare.⁴⁹ Došlo pak k rozbití lokálního trhu, který byl nahrazen celonárodním. Rovněž existovala předem dohodnutá výsostní práva, které si podnikatelé chtěli zajistit, takovým zárukám se pak říkalo licence, patenty nebo monopoly.⁵⁰

Prvky ekonomické se objevují v dílech alžbětinských dramatiků v podobě zástav, půjček, kupčení, atd. V Marlowově *Maltském Židu* přichází na počátku hry Barabáš o veškerý svůj majetek kvůli daním. Nakonec v honbě za penězi zmaří několik lidských životů, včetně života své dcery. Tu podle zneužije, aby získal své ukryté bohatství a nakonec ji jedem otráví, aby jej neprozradila. „Neboť kdo přestal věřit v to co já, ten zřejmě nebude mě už mít rád, více se nedožije statků mých, ni požehnání.“⁵¹ Další finanční metafory půjček, splátek a úroků můžeme nalézt v Shakespearových sonetech, kupříkladu sonetu č. 6: „Obtěžkáš lůno darem převzácným a trest' své krásy do něj zaseješ. Tenhle vklad není lichva nepravá, vždyť tuhle půjčku každá ráda splatí“.⁵² Rozvoj ekonomické sféry Anglie měl na její obyvatele zdá se značný dopad, neboť se rozvoj hospodářství a jeho změny staly nedílnou součástí jejich životů. Dramatici si proto často propůjčovali ekonomické výrazy jakožto metaforický prvek. Možná tím chtěli ukázat i na absurdnost toho, jak postupně hospodářství pohlcovalo celou společnost.

Skutečnou revoluci ve vývoji světového trhu a kapitálů znamenaly objevy nových světů, zejména Ameriky, a spolu s tím i budování zaoceánských lodí, vybavených k dlouhodobé orientaci na širém moři. Z amerických dolů začalo do Evropy plynout zlato. Nejvíce zlata získávalo Španělsko a nejbohatším králem druhé pol. 16 st. byl vládce Španělska Filip II. O jeho bohatství se můžeme dočíst v Marlowově tragédii *Doktor*

48 Tamtéž, s. 14 - 15.

49 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. ii.

50 BEJBLÍK, A. Ekonomické a sociální pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*, s. 16 - 17.

51 MARLOWE, CH. Maltský Žid. In : *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*, s. 255 - 259.

52 SHAKESPEARE, W. Sonet č. 6. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1590.

Faustus: „Zlaté rouno z Ameriky, jež mu rok co rok plnilo vrchovatě pokladnu.“⁵³ V témže období byly v Anglii vytvořeny velké společnosti pro obchod se zámořím a byla založena Královská burza.⁵⁴ Bohatství a exotické světy mnohé umělce naprosto fascinovaly a občas je zahrnovali do svých děl, jako například Robert Greene. V závěru čtvrté scény hry *Otec Bacon* zve hlavní hrdina římského císaře na hostinu a vypráví mu o všelijakých pochutinách, které se na ní budou podávat. Zmiňuje zde „vzácné koření z Alexandrie, vína perlivější než ta, jež zvedly k přípitku egyptské krásy. Kandie vydá kandované hrozny, Persia na bárkách nám po Volze pošle své nejvzácnější skořice, Afrika datle, Ryngle Hispánie, sušené mirabelky Tibérie a Judea své oleje.“⁵⁵

Za vlády Jindřicha VIII. pocházeli nejpřednější mužové země z prostých lidí, statků a šlechtických titulů dosáhli často ve státních službách. I za Alžběty zaujímali vládní místa dvořané, kteří si tituly a panství vysloužili věrností koruně. Ti všichni si samozřejmě nemohli přát restituci katolicismu, návrat k němu totiž obsahoval hrozbu, že by bylo nutné vrátit církvi půdu. Protikatolické tendence těch, kdo byli za Alžbětiny vlády u moci, měly tudíž silný ekonomický fundament. Mnoho drobné šlechty a zemanů se stěhovalo do Londýna a půda byla postupně defeudalizována. Statky se začaly využívat jako zdroj finančního zajištění.⁵⁶

Docházelo tak k dynamickému převrstvování společenské struktury a k němu přispěl i fakt, že princip zásluh zastínil princip rodu. To otevíralo nebývalému počtu lidí potenciální možnosti, dostat se na společenském žebříčku výš. Rovněž se podstatně rozšířil okruh škol.⁵⁷

Za Jakubovy vlády se poté hlavní nesnáze objevily ve sféře ekonomické. Spekulace a korupce se staly hnací silou výroby a obchodu. Poté přišla velká ekonomická krize v letech 1620-1624,⁵⁸ hladem strádající nezaměstnaní se bouřili a parlament vyvinul nátlak na korunu, aby zrušila monopoly. Jakub dal parlament rozpustit a několik jeho členů

53 BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*, s. 75.

54 BEJBLÍK, A. Ekonomické a sociální pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*, s. 20.

55 GREEN, R. *Otec Bacon*. In : *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*, s. 218 - 219.

56 BEJBLÍK, A. Ekonomické a sociální pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*, s. 22 - 23.

57 BEJBLÍK, A. Ekonomické a sociální pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*, s. 34.

58 Tamtéž, s. 39.

vsadit do vězení. Korupce dvora dostoupila takové míry, že proti ní parlament znovu vystoupil. Jak katolíci, tak protestanté, doufali, že jim Jakub v jejich postavení pomůže, leč marně. Nakonec bylo r. 1605 zosnováno „prachové spiknutí“, ke kterému došlo v den, kdy se měl král osobně účastnit zahájení nové parlamentní sezony. Toto spiknutí naplánovala úzká skupina lidí, kterým se nelíbila králova neochota rozšířit toleranci pro katolíky. Tato událost hluboce zasáhla nejen krále, ale i lordy z Rady či katolíky obávající se kacírů, jak uvádí v jednom z dokumentů benátský velvyslanec.⁵⁹ Všechny tyto rozpory, posilované rozpadem životních jistot, vyvolávaly pocit nespokojenosti a pesimismu, který poté za vlády Jakubova syna Karla vyústil v občanskou válku a vládu lorda protektora Olivera Cromwella.⁶⁰ I atentátní spiknutí byla častým prvkem her, lze uvést Shakespearovu historickou hru *Richard II.*, v níž je Richard II. svržen a zabit manipulátorem Bolingbrokem.⁶¹ Tuto hru nechala zahrát společnost Služebníků lorda komořího příznačně během událostí let 1599 - 1601, kdy byl lord z Essexu podezříván z organizace ozbrojeného převratu a posléze popraven. Hra měla povzbudit povstalce.⁶²

Veškeré společenské tendence ti se nějakým způsobem odrazily ve tvorbě umělců. Za období vlády Alžběty I., které lze označit za období rozkvětu, se v dílech dramatiků objevoval jistý optimismus, ale naopak za vlády Jakuba I., v době negativních hospodářských a sociálních změn se ubírá spíše opačným směrem. V divadlech se začíná více zobrazovat korupce a krádeže. Společnost je spíše kritizována, zobrazována v negativním světle, což zřejmě ještě více přispívalo k nespokojenosti Angličanů. Tak jako působila společnost na divadlo, působilo divadlo zpětně na společnost a vždy nějakým způsobem rezonovalo společenské dění.

PŘÍSTUP KE SMRTI V ALŽBĚTINSKÉ DOBĚ

Vezmeme-li v potaz současná historická bádání, která nám předkládají informace o vysoké úmrtnosti v období renesance, mohli bychom dospět k názoru, že smrt byla pro

59 GREENBLATT, *Will in the World*, s. 336 - 337.

60 BEJBLÍK, A. Ekonomické a sociální pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*, s. 38 - 39.

61 SHAKESPEARE, W. Richard II. In : *William Shakespeare - DÍLO*. Překložil Martin Hilský, s. 683

62 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 308 - 309.

tehdejší společnost něčím přirozenějším, než jak ji vnímáme dnes, a že bylo pro soudobé obyvatele tudíž snazší se s ní vyrovnat. Vzhledem k tehdejšímu stavu lékařství a hygieny docházelo často k nakažení různými infekcemi a nemocemi (neštovice, syfilis), které ve většině případů znamenaly jistou smrt. Významné jsou i morové rány z let 1563 a 1603⁶³, či hladomor, který panoval na konci šestnáctého století.⁶⁴ I Francis Bacon ve svých úvahách považuje smrt za přirozenou, stejně jako narození.⁶⁵ Znamená to tedy, že se tehdejší člověk nebál smrti? Greenblatt ve své knize spekuluje o tom, zda častá úmrtnost (především dětí) mohla vést k tomu, že byl pohled na smrt pro tehdejšího člověka důvěrně známý a možná vedoucí až k netečnosti. Když bylo Shakespearovi patnáct let, zemřela mu jeho sedmiletá sestra Anna, později mu zemřel i jeho syn Hamnet, a i přesto, že by se mohlo zdát, že v této době nemohla smrt rodičům dovolit vkládat do svých ratolestí příliš lásky, deník jednoho soudobého lékaře dokazuje, že tomu bylo spíše naopak. Píše v něm totiž že k němu zoufalí manželé plní neutěšitelného smutku docházejí kvůli léčbě.⁶⁶

Jak již z předchozí kapitoly vyplývá, pojetí smrti je v alžbětinském období úzce spojeno s náboženskou tradicí, jelikož víra a katolická i protestantská tradice byly nedílnou součástí života většiny Angličanů. Úvahy tehdejšího lidu o smrti byly často ovlivněny konfesí. Například Bacon tvrdí ve své eseji: „Lidé se bojí smrti, uvažovat o smrti jako o odplatě za hříchy a o pouti na onen svět je jistě svaté a zbožné. Ale bát se jí jako daně, kterou splácíme přírodě, je hloupé.“⁶⁷ Podstatou katolické tradice byl fakt, že smrt těla je menším zlem, nežli smrt duše. S tím souvisela i myšlenka potřeby duše očištěné od všeho zlého. V alžbětinské době panoval výrazný boj proti Satanovi a hříchu. Hříšné duše byly pranýřovány za účelem dosažení jejich osvobození a podle inkvizice bylo toto pranýřování jakousi spásou. Podle Delumeaua nehledala církev viníky jen mezi kacíři a čarodějnicemi, ale byla na pozoru i před každým křesťanem, pro případ, že by se z něj mohl stát ďáblův přísluhovač. Totiž i křesťanům posedlým Satanem, kteří takovým poluhovačstvím pošpinili svou duši, hrozil posmrtný pobyt v pekle. Aby lidé nepropada-

63 SLACK, P. *The impact of plague in Tudor and Stuart England*, s. 54

64 BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*, s. 95.

65 BACON, F. Esej O smrti. In: *Eseje*, s. 11.

66 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 289.

67 BACON, F. Esej O smrti. In: *Eseje*, s. 9.

li takovým hříchům, snažila se církev užívat hrozivých výchovných metod, jakým bylo například i veřejné pranýřování.⁶⁸

S příchodem protestantství se objevily významné změny týkající se pojetí církve, náboženských praktik a pojetí smrti. Jak ve svém díle uvádí Delumeau, protestanti netoužili po inovacích, naopak bylo jejich cílem vrátit se k čistotě prvotní církve a zbavit slovo Boží všeho překrucování. Důležité bylo očistit církev tím, že se z ní odstraní řada modloslužebnických nálezů a pověr, které na úkor poselství spásy vymysleli ti, kdož byli oklamáni Satanem. K tomuto návratu do minulosti (zlatému věku prvotní církve) bylo využíváno i násilných metod. Protestanté zřejmě největší zlo viděli ve svatokrádežném počínání samotného papežství, které ony novoty v průběhu staletí nahromadilo.⁶⁹

Jedním z údajných „výmyslů“, který ovlivnil pohled na smrt, byl očištec. Jak píše Greenblatt (v díle *Will in the World*), církev si podle protestantů očištec vymyslela, aby snáze dostala k majetku věřících. Systém modliteb, almužen a zvláštních mší měl totiž očistit duše od všeho zlého, a tím jí tak zmírnit její utrpení po smrti a zkrátit její pobyt v očištecí, který údajně trval i několik tisíc let a duše v něm zakoušely strašlivá muka.⁷⁰ Největší zájem o posmrtné blaho měli klášterní komunity, kde bylo často zvykem denně se modlit za zemřelé členy řádu.⁷¹ Má se za to, že největší bohatství pro církev plynulo z královské touhy po tom, zajistit svým duším po smrti klid.⁷²

V souvislosti s tím tehdy zřejmě nebyla pro člověka minulost doopravdy mrtvá, protože díky existenci očištee a duší, které se z něj často navracely, aby prosily o pomoc či aby za pomoc svých blízkých řádně poděkovaly, lidé zřejmě věřili v to, že smrt není opravdovým koncem a že ač jsou těla zesnulých bližních mrtvá, jejich duše žijí dál.⁷³ Kolektivní smýšlení často nevnímalo žádný jasný předěl mezi životem a smrtí. Zesnulí se někdy řadili mezi napůl hmotné a napůl duchovní bytosti,⁷⁴ a to z toho důvodu, že i

68 DELUMEAU J. *Strach na Západě ve 14. - 18. století*, Obležená obec. Díl 1. - Strach doléhající na většinu, s. 35.

69 Tamtéž, s. 62 - 63.

70 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 313 - 314.

71 GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 17.

72 Tamtéž, s. 24.

73 Tamtéž, s. 314.

74 DELUMEAU J. *Strach na Západě ve 14. - 18. století*, Obležená obec. Díl 1. - Strach doléhající na většinu, s. 95.

samotné duše byly nějak zhmotněny a dokonce často přebíraly jejich bývalé tělesné podoby. Zjevení byla mnohdy děsivá, neboť mohla být i posly neštěstí, jelikož se bralo v úvahu, že i sám ďábel mohl na sebe vzít podobu mrtvého a do nic netušících duší zasévat hříšné myšlenky. Církev tyto přízraky často vysvětlovala tak, že duše mrtvých se přicházejí jen připomenout, aby se na ně nezapomnělo.⁷⁵

S tímto „duchařstvím“ je v jistém smyslu v rozporu protestantismus, a to proto, že reformované církve popíraly očistec. Podle nich existovala pouze dvě místa, kam putují duše po smrti těla - ráj a peklo. Protestanti ze svého učení vypustili možnost očistce, tím ale v podstatě zanikla i možnost toho, že by se duše zemřelých vracely zpět na zem. „Ty jež jsou v ráji, nepotřebují pomoc živých a ty, jež jsou v pekle, odtamtud nikdy nevyjdou a žádné záchrany se jim dostat nemůže.“⁷⁶ Na tehdejšího člověka měla taková změna zřejmě velký dopad, neboť mohl propadnout obavám, že mrtví jsou již navždy mimo dosah pozemského světa a není s nimi tak možný jakýkoli kontakt.⁷⁷

Tento řekněme náhlý ostrý předěl mezi životem a smrtí lidé přijímali nejspíše nesnadno a především katolíci tuto myšlenku striktně odmítli. Pro potvrzení jejich víry v přítomnost zesnulých mezi živými užívají příklady z Písma a výpovědi svatých. Bůh může dovolit duším mrtvých, aby se živým zjevovaly ve svých bývalých tělesných podobách. Může také dát souhlas k tomu, aby andělé na sebe brali lidský vzhled. I démoni se mohou zjevit tak, že si tělo vytvoří a nebo si vyhledají mrtvolu a mršiny zemřelých. Zjevení přicházejí pouze se svolením Božím a pro dobro živých. Duchové pak přicházejí z různých důvodů, aby poučili církev, aby si vyžádali modlitby, které je vysvobodí z vězení očistce, či aby napomenuli živé pro jejich prostopášný život.⁷⁸

K bloudění po smrti byli předurčeni především lidé, kteří neskonali přirozenou cestou. Další skupinou duchů byli ti, kdož zemřeli během přechodového rituálu a zmařili tak jeho zdárný průběh. Zřejmě skutečně existovala vazba mezi vírou v duchy a tragickým nezdarem přechodového rituálu, obecněji pak mezi duchy a mezi body v prostoru nebo čase, které plnily úlohu hranice či přechodu, jako například úplněk či narození.

75 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 314

76 DELUMEAU J. *Strach na Západě ve 14. - 18. století*, Obležená obec. Díl 1. - Strach doléhající na většinu, s. 99.

77 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 315.

78 DELUMEAU J. *Strach na Západě ve 14. - 18. století*, Obležená obec. Díl 1. - Strach doléhající na většinu, s. 99.

Dalo by se říci, že křesťanství postupně převzalo péči o víru v přízraky, protože jí dalo morální podtext a začlenilo ji do perspektivy věčné spásy.⁷⁹

INTERPRETACE MOTIVU SMRTI V SHAKESPEAROVĚ DÍLE

Tato kapitola je věnována stěžejnímu záměru práce, tj. analýze děl vybraných alžbětinských dramatiků. V první části budou interpretovány hry Williama Shakespeara, ve druhé části budou analyzována díla ostatních alžbětinských autorů, tj. Thomase Kyda Christophera Marlowa, Roberta Greena, Thomase Heywooda a Johna Webstera. Na tuto analýzu navazuje ve třetí části komparace děl s ohledem na společné znaky, které jsou v jednotlivých hrách užity. Celá kapitola bude završena stručnou typologizací motivů smrti. Jako primární literatura mi posloužily překlady Shakespeareových děl od Martina Hilského a překlady her dalších alžbětinských dramatiků od Aloise Bejblíka či Milana Lukeše.

WILLIAM SHAKESPEARE

Přesné datum narození Williama Shakespeara není známo, ale narodil se pravděpodobně roku 1564. Jeho rodiči byli Mary Ardenová a John Shakespeare.⁸⁰ Historikům je známo jen málo informací období jeho dětství a dospívání. Jeho ženou byla Anne Hathawayová, s níž měl tři děti - Zuzanu a dvojčata Hamneta a Juditu.⁸¹ Hamnet zemřel pravděpodobně roku 1596, tedy v době, kdy Shakespeare již ve Stratfordu s rodinou nepobýval, neboť žil v Londýně.⁸² John a Mary Shakespeareovi podle všeho trávili s Anne Hathawayovou a dětmi více času, protože žili společně v jednom domě ve Stratfordu.⁸³

79 Tamtéž, s. 108 - 109.

80 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. iii.

81 BEJBLÍK, A. *Shakespeareův svět*, s. 7.

82 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 311.

83 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 315.

Bližší informace o jeho odchodu ze Stratfordu do Londýna ani o začátcích jeho divadelní kariéry nejsou známy.⁸⁴

První zpráva o Shakespearově podílu na činnosti londýnských divadel se objevuje v dokumentu z roku 1592.⁸⁵ Z něj lze usuzovat, že měl Shakespeare v této době za sebou již tři díly *Jindřicha VI.*, díla *Komedie plná omylů* a *Titus Andronikus*.⁸⁶ Tyto hry byly sepsány pravděpodobně ještě před rokem 1592, kdy propukla morová epidemie a během této epidemie se Shakespeare věnoval psaní epických básní. Ovšem nedlouho poté, co morová rána polevila a divadla byla znovu otevřena, vrátil se k dramatické tvorbě.⁸⁷

V Londýně zůstal nejméně dalších dvacet let, během níž se věnoval divadlu. Jeho hry měly u diváků zřejmě velký úspěch a to i přesto, že Shakespeare neabsolvoval žádné univerzitní vzdělání.⁸⁸ S tím se pojí i časté spekulace o skutečném autorství jeho dramatických děl.⁸⁹

Na konci devadesátých let 16. století působil Shakespeare jako podílník divadelní společnosti Služebníků lorda komořího. A roku 1598 nechal se skupinou investorů vystavět divadlo Globe - Svět, podle motto skupiny, které znělo: „Herec představuje celý svět“, přičemž ve znaku divadla byl Herkul nesoucí zeměkouli na svých ramenou.⁹⁰

Kdy odešel Shakespeare z Londýna natrvalo, není známo. V roce 1612 měl zřejmě již stálé bydliště ve Stratfordu, ale kontakt s Londýnem definitivně nepřerušil.⁹¹ Dům ve Stratfordu zakoupil již roku 1597. Tato stavba byla druhou největší v celém městě. Ve Stratfordu nakonec i zemřel a byl pochován v tamním kostele 25. dubna 1616.⁹²

84 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. iii.

85 BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*, s. 8 - 9.

86 BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*, s. 9 - 10.

87 GREENBLATT, S. *Shakespeare's Freedom*. s. 99.

88 BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*. s. 11.

89 Pro představu lze uvést názor, že jedním z možných autorů těchto her mohl být, podle tzv. Baconians, Francis Bacon. Ignatus Donnelly ve svém díle *The Great Cryptogram* (1888) snaží dokázat, že Francis Bacon napsal nejen hry připisované Shakespearovi, ale dokonce i díla dalších renesančních tvůrců jako Christophera Marlowa či Montaignovy Eseje. Další směr nazývající se Oxfordians připisuje autorství Shakespearových děl Lordu Edwardu de Vere z Oxfordu. Mezi základní argumenty patří právě názor, že člověk bez univerzitního vzdělání nemohl být schopen vytvořit tato dramata, neboť k tomu chyběly potřebné intelektuální schopnosti a zkušenosti. (BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In : Shakespeare, W. *Romeo and Juliet*, s. xii - xiii.)

90 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 291 - 292.

91 BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*. s. 12.

92 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. s. xi.

SHAKESPEAROVA DRAMATA

V této kapitole jsou interpretována jednotlivá Shakespearova díla. Kritériem výběru Shakespearových tragédií byla co největší obsažnost a rozmanitost motivů smrti v jeho dílech a požadavek na komprehenzivnost Shakespearovy tvorby. Dramata jsou řazena chronologicky od prvotního motivu smrti ve hře *Titus Andronicus*, jenž je inspirovaný antickými díly, přes zobrazení smrti "ve jménu lásky" v díle *Romeo a Julie*, k jistému vyvrcholení zpracování motivu smrti v tragédiích *Hamlet*, *Othelo*, *Král Lear* a *Macbeth*. Motiv smrti inspirovaný historií, na jejímž základě Shakespeare často díla tvořil, bude v práci zastoupen hrou *Julius Caesar*. Z komedií bude ve stručnosti reflektována hra *Komedie omylů*, která bude reprezentovat originální Shakespearovo pojetí smrti v díle, jež je propojené s ekonomickou metaforou. Pro analýzu byla zvolena pouze tato Shakespearova díla, protože je v nich motiv smrti zobrazen výrazněji, nežli v jiných Shakespearových dílech. Tato dramata bude možné posléze efektivněji komparovat s díly ostatních alžbětinských dramatiků.

TITUS ANDRONICUS

Zřejmě první Shakespearovou tragédií byla hra *Titus Andronicus*, sepsána pravděpodobně v letech 1591 - 1592.⁹³ V tomto krvavém hororu, jak jej Nutall nazývá, lze nalézt určitou hysterii, která se ukrývá ve smrti.⁹⁴ Součástí renesanční myšlenek byla inspirace antikou a antickými ideály. Je možné, že byl Shakespeare těmito antickými ideály ovlivněn, když se při sepsání své první tragédie nechal inspirovat například Ovidiovým dílem *Proměny* a celý děj zasadil do antického Říma.

Na počátku hry se Titus Andronicus mstí za své zavražděné syny a další Římany, kteří byli zabiti armádou Gótů, když v římském obětním rituálu nechá brutálně znetvořit a zabít Alabra, syna gótské královny Tamory. Tamora se rozhodne pro odplatu za smrt svého syna Alabra a schválí svým dvěma synům Demetriovi a Chironovi brutální vraž-

93 HILSKÝ, M. Předmluva. In : *William Shakespeare - DÍLO*, Titus Andronicus, s. 921

94 NUTALL, A. D. *Shakespeare the Thinker*; s. 100.

du Titových dvou synů Quinta a Martia a znásilnění Titovy dcery Lavinie. Lavinie je nejen znásilněna, ale je jí vyříznut jazyk, aby nemohla o tomto zločinu mluvit a navíc jsou jí uřezány obě ruce v zápěstí, aby nemohla vetkat vzkaz do tapisérie. Zde se nechal Shakespeare inspirovat příběhem o znásilněné a zmrzačené Filoméně z Ovidiových Proměn. Titus tento čin Tamoře oplácí tím, že zabije její syny, jejich maso zapeče do pokrmu, který pak nabídne samotné Tamoře. Ta nic netušící následně pojídá své vlastní syny, tělo svého těla.⁹⁵

Tragédie navazuje na populární žánr senekovské tragédie msty. Se Senekovými díly se Shakespeare setkával často pravděpodobně ve Stratford Grammar School, kam docházel a ve kterém absolvoval důkladné proškolení v latině. Zde se učitelé drželi alžbětinských osnov, jejichž náplní bylo mimo jiné právě vyučování latinské rétoriky, logiky a literatury.⁹⁶ Prvky senekovských her či přímé zmínky o nich lze nalézt i v jiných Shakespeareových dílech, jako například v *Hamletovi* v jedné z Poloniových řečí,⁹⁷ v níž označuje kočovné herce⁹⁸ přicházející do Elsinoru za „nejlepší herce na světě. Seneka pro ně není dost těžký, Plautus ne dost lehký.“⁹⁹ Motiv smrti je ale v Titu Andronicovi jednoznačně propojen s principem pomsty, který je několikanásobný. Hlavním rysem celého mechanismu pomsty je fakt, že msta musí vždy přebít zločin, který je mstěn, čili je tu znatelné stupňování činů. Starozákonní princip oko za oko, zub za zub je násoben, a tak jedna vražda není oplacena vraždou obdobnou, ale je mstěna činem daleko horším.¹⁰⁰

Ztvárnění tématu smrti zde mohlo být podpořeno některými inspiračními zdroji, mezi které Josek zahrnuje již zmiňované dílo *Proměny* od Ovidia a *Španělskou tragédii* Thomase Kyda,¹⁰¹ ve které se jednoznačně motiv smrti ve spojitosti s pomstou nachází rovněž několikanásobně. Zde duch Dona Andrey na začátku hry promlouvá s Pomstou

95 SHAKESPEARE, W. Titus Andronicus. In : *William Shakespeare - DÍLO*. Přeložil Martin Hilský, s. 923 - 954.

96 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In : SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. iii.

97 KASTER, R. A. Introduction. In : *Anger, Mercy, Revenge - The complete Works of Lucius Annaeus Seneca Works*, s. xxv.

98 Potulní herci mohli symbolizovat hereckou společnost divadla Globe. Lze tak soudit na základě narážky v Rosencrantzově řeči, kde hovoří o tom, že tito herci z města museli zavřít divadlo kvůli nedávným nepokojům a může za to hnízdo dravčích písklat (dětská herecká společnost), jež si odnesla palmu vítězství a s ní i Herkula, co drží na ramenou celý svět. (SHAKESPEARE, W. Hamlet. In : *William Shakespeare - DÍLO*, 2.2 325-355)

99 SHAKESPEARE, W. Hamlet. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1050.

100 HILSKÝ, M. Předmluva. In : *William Shakespeare - DÍLO*, Titus Andronicus, s. 921

101 JOSEK, J. Předmluva. In : *Shakespearean Titus Andronicus*, s. 5 - 7.

samou a poté je v průběhu hry smrt Dona Andrey pomstěna Horatiem. Když je pak zabit v rámci vendety sám Horatio, jeho smrt oplátí krvavou vraždou jeho otec Jeronýmo.¹⁰²

Další Shakespearovou inspirací mohla být hra *Maltský žid* od Christophera Marlowa. Bohatý žid Barabáš přijde kvůli maltskému guvernérovi Fernezovi o svůj majetek a rozhodne se mu pomstít tak, že zabije jeho syna Ludovika. Celé dílo je propleteno obdobnými léčkami a plány jejichž náplní je někoho zneškodnit.¹⁰³

Le konstatovat, že v tomto díle si Shakespeare propůjčil kromě již zmiňovaných antických prvků i dávnověký důraz na čest člověka, který si víceméně přizpůsobuje k obrazu svému. Například Titus na počátku hry při obětním rituálu v podstatě vzdává hold památce padlých mužů v římské válce, avšak činí to za pomoci obětního rituálu, který je zde vykonán takřka brutálním způsobem.

Titus: „Bratři těch, které vaši Gótové poslali na smrt, za své mrtvé bratry žádají z úcty k mrtvým obět' živých. Váš syn byl vybrán a teď musí zemřít a upokojit duchy zemřelých"

Tamora: „Ukrutně bezbožná je tahle zbožná úcta!"¹⁰⁴

Někteří historikové uvádějí, že ve starověkém Římě nebylo obětování člověka v obdobných rituálech praktikováno, dočíst se o něm můžeme jen v některých mytologiích. Jak ve své knize uvádějí autoři Bate a Rasmussen, jednou z možností takového zpracování je, že Řím připomínal Shakespeareovi i jeho divákům římskokatolickou církev a Řím pak byl jakožto symbol vyspělé civilizace při počátečním nelidském obětním rituálu snižen na úroveň barbarských Gótů, kteří ve hře rovněž dominují.¹⁰⁵ Ctnostné římské jednání mohlo být Shakespearem v průběhu hry „pošpiněno" pácháním hrůzných vendet, kdy římstí občané, již si zakládali na vhodném mravním jednání a na potlačování svých emocí, jsou nakonec svými city strženi a ocitají se ve víru zintenzivňujících se odplat. Celý tento proces degradace vyvrcholí v závěru hry kanibalismem. Můžeme tu objevit jistou souvislost mezi tak výrazným krvavým motivem smrti a degradací římských hodnot.

102 KYD, T. Španělská tragédie. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespeareovi předchůdci*, s. 60 - 118.

103 MARLOWE, CH. Maltský žid. In : *Alžbětinské divadlo : Shakespeareovi předchůdci*, s. 326 - 359.

104 SHAKESPEARE, W. Titus Andronicus. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 925.

105 BATE, J. RASMUSSEN, E. Introduction. In : *Titus Andronicus and Timon of Athens: Two Classical Plays*, s. 3.

Antický Řím může také symbolizovat alžbětinský Londýn. Jedním ze zastánců této hypotézy je Holland, který se domnívá se, že ve výstupu, kdy Aaron rozmlouvá s Luciu- sem o osudu svého syna, se skrývá jeden z možných důkazů podporující tuto hypotézu.

106

„Stačí, že ty jsi velmi zbožný člověk, máš uvnitř to, co zve se svědomí, a k tomu dvacet velekněžských švindlů a obřadů, jimž holduješ, jak vím. Přísahej tedy i ty při svém bohu, ať je jím cokoli, co uctíváš a vzýváš, že nezabiješ mého chlapce, ale zaopatríš ho a vychováš.“¹⁰⁷

Aaron se zde podle Hollanda objevuje jako reformátor, který opovrhuje římskokatolickými „švindly“ V tomto výstupu se Aaron vysmívá Luciově svědomí a požaduje po něm přísahu. Činí to obdobně jako alžbětinský zákon Act of Supremacy, jenž vyžadoval přísahu jakožto úpis od všech lidí, pocházejících z duchovních i světských poměrů.¹⁰⁸

Významnou roli spojenou s motivem smrti hrají v této hře i dětské postavy. Dramatik poukazuje na děti, v jejichž jménu a pro jejichž budoucnost se dospělí vraždí, přičemž děti jsou obětmi nebo nedobrovolnými účastníky vraždění a zárukou toho, že se mechanismus pomsty nikdy nezastaví.¹⁰⁹

ROMEO A JULIE

Tragédie Romeo a Julie je milostným příběhem, který Shakespeare sepsal v letech 1594 - 1596.¹¹⁰ Inspiraci k tomuto vyprávění našel patrně v jiných antických zpracováních či v příběhu z roku 1530 o Romeovi z rodu Monteků a Guiliettě z rodu Capuletů z Verony od italského autora Luigi da Porta. Rovněž se mohl inspirovat epickou básní Arthura Brooka z roku 1562 s názvem *Tragická historie Romea a Julie*.¹¹¹

Ve hře je vyobrazen příběh dvou zamilovaných lidí, kterým není kvůli pošetilosti jejich rodičů umožněno spolu šťastně žít. Celá tragédie totiž končí bezesmyslnou smrtí Romea

106 HOLLAND, P. *Shakespeare and Religions*, s. 34.

107 SHAKESPEARE, W. Titus Andronicus. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 948.

108 HOLLAND, P. *Shakespeare and Religions*, s. 34

109 JOSEK, J. Předmluva. In : *Shakespearean Titus Andronicus*, s. 5 - 7.

110 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. xvii.

111 BLOOM, H. *Romeo and Juliet*, s. 37.

a Julie a teprve až když jsou oba mrtví, dva rody, z nichž oba pocházeli, najdou společnou cestu k usmíření.¹¹² K jaké zkáze vede bláhové jednání rodičů, se dovídáme již v úvodních slovech při vystoupení chóru:

„Dva rody, oba stejně vznešené a mocné stejně v překrásné Veroně - kam vás teď zvem - krev krví znovu smáčí beznadějně, starou zášť živí novým plamenem. Z těch beder znesvářených do krve, vzdor hvězdám vzejde milenecký pár. Smrt těch dvou milenců však teprve pohřbí ten starý rodičovský svár. O jejich lásce k smrti předurčené, o nenávisti rozhádaných rodin, která ty děti do záhuby vžene“¹¹³

Může se zdát, že je v této hře pro Shakespeara jejich láska něčím posvátným a tak důležitým, že je dokonce v jejím jménu milencům povoleno konat zapovězené činy, jako uskutečnit tajný sňatek proti vůli rodičů, protizákonně si koupit jed či dokonce spáchat sebevraždu. Z celé hry nakonec plyne ponaučení, jaké bláznovství je, lpět na zásadách rodové cti povýšených nad zákon.¹¹⁴ V jistém smyslu se tu tedy opět objevuje, stejně jako v tragédii *Titus Andronicus*, motiv smrti svázaný s důrazem na čest člověka (rodu, národa), ale je zde obohacen o významný prvek lásky obou milenců.

Prvek cti vázaný se smrtí nacházíme v jednom z výstupů, kdy se Mercuzio odhodlá hájit čest Romea, ale je zabit samotným Tybaltem, který Romea urážel. Zemřel při ochraně cti rodu Monteků. Mercuziovo poté, kdy je smrtelně zraněn pronáší: "Koupil jsem ji. Mor na ty vaše rody!"¹¹⁵ Za tento hanebný čin se Romeo Tybaltovi mstí, motiv msty ostatně Shakespeare ve svých dramatech hojně využíval.

Kromě vendety je tu smrt v jednom z výstupů znamením vysvobození. Když si má Julie vzít Parise, rozhodne se, že bude předstírat svou smrt, a tak se nechtěnému sňatku vyhne. Sňatek s někým, koho nemiluje, ji však děsí natolik, že nejenže je ochotna předstírat svou smrt, ale dokonce si k sobě připraví dýku, to pro případ, že by jed nefungoval. Je tedy odhodlána pro svou lásku doopravdy zemřít, a tak se oprostí od manželství s Parisem a zůstat navždy Romeovou ženou.

112 SHAKESPEARE, W. Romeo a Julie. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 957 - 995.

113 Tamtéž, s. 958.

114 JOSEK, J. Předmluva. In : *Shakespearean Romeo and Julie*, s. 5 - 7.

115 SHAKESPEARE, W. Romeo a Julie. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 976.

Klíčovou pro pochopení transcendentního vztahu Romea a Julie,¹¹⁶ je podle Blooma pasáž, ve které vystupuje mnich Vavřinec s košíkem a vede hloubavou řeč. V ní lze rozpoznat odkaz na jednu z významných myšlenek alžbětinského období a tou je řád a harmonie přírody, i jistou předpověď toho, jak se bude osud milenců dále vyvíjet.¹¹⁷

„Země je matka, co vše živé rodí, i hrob, v němž končí všechny její plody, však z lůna hrobů bují život znova. I z věcí zlých lze získat užitek - když víme jak, i jed se změní v lék, a věci dobré, když je zneužijem, změní se v jed a my je potom pijem. Zlo občas v dobro obrací se v nás a sama ctnost nám může zlámat vaz.“¹¹⁸

V jeho řeči je znatelný důraz na dvojí aspekt přírody a zároveň i připomínku smrtelnosti člověka. Rovněž, jak Bloom uvádí, z Vavřincovy řeči vyplývá důležité morální ponaučení, kdy příroda nám štědře nabízí své prostředky, které pokud jsou užity správně, mohou uzdravit či spasit, ale pokud jsou zneužívány, povedou člověka do záhuby. Potenciál dobra či zla sídlí ve všech jevech přírody i v každém jedinci, a záleží jen na člověku, jak jej využije.¹¹⁹

Juliin smělý plán ale Shakespeare smetl ironií osudu, když ji Romeo nachází, a v mylném domnění, že je Julie skutečně po smrti, se sám zabije.¹²⁰ A nakonec vše, co mělo sloužit pro svatbu Julie a Parise - muzika, hostina, květiny, poslouží při pohřbu obou milenců.

Ve své podstatě zde Romeovo ukvapené jednání, netrpělivost a jeho touha spočinout co nejrychleji vedle Julie, vedly ke katastrofě. Postava lékárníka, který Romeovi prodá jed, je protikladná k postavě mnicha Vavřince. Mnich přistupuje ke studiu přírody pevně rozhodnut a jen s těmi nejlepšími úmysly, chce využít znalosti bylin k zlepšení situace společnosti, k záchraně Romea a Julie. Zatímco lékárník je roztěkaný muž, kterému jde jen o to, zůstat naživu, a je ochoten obchodovat s čímkoli, co mu vydělá peníze a to i přesto, že si je vědom zákona, jenž pod hrozbou smrti prodej jedů zakazuje.¹²¹

116 Kdy jejich láska překoná zlo a násilí na pozemském světě a smrt je pro ně příslibem, že tato jejich láska je bude svazovat i na věčnosti. (BLOOM, H. *Romeo and Juliet*, s. 23.)

117 BLOOM, H. *Romeo and Juliet*, s. 23.

118 SHAKESPEARE, W. Romeo a Julie. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 970.

119 BLOOM, H. *Romeo and Juliet*, s. 24.

120 SHAKESPEARE, W. Romeo a Julie. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 993.

121 BLOOM, H. *Romeo and Juliet*, s. 30 - 31.

Ve skutečnosti mohla být láska Romea a Julie zachráněna, kdyby mnich Jan doručil Romeovi včas onu důležitou zprávu, že Julie není mrtvá doopravdy, ale její hraná smrt je součástí plánu, jak zůstat spolu. Jan svůj vzkaz nedoručil kvůli morové epidemii, která v Itálii propukla. Naneštěstí byl totiž ve Veroně městskou stráží považován za nakaženého a uvězněn v jednom domě. Úmrtí Romea a Julie tak bylo ve své podstatě zaviněno nikoli jedem a dýkou, ale morovou epidemií.¹²² Jakoby se snad vyplnila Mercuziova kletba.

JULIUS CAESAR

Shakespearova tragédie *Julius Caesar* vznikla v roce 1599.¹²³ To, že se nechal Shakespeare při sepsání této tragédie inspirovat skutečnou historickou událostí, je pro Shakespeareovu tvorbu do roku 1600 typické, v tomto období totiž napsal většinu svých historických her.¹²⁴ Hlavním hrdinou je Julius Caesar, jehož politické ambice představovaly nebezpečí pro republikánský Řím. Motiv smrti, zde vyobrazený, je inspirován historií. Ve chvíli, kdy hrozilo, že již nebude možnost omezit Caesarovu moc, byl zavražděn spiklenci vedenými Markem Brutem a Caiem Cassiem. Jeho smrt byla vykonána jako rituálně pojatý atentát na Caesara, jehož nástrojem jsou dýky a meče.¹²⁵

„Obětní obřad chcem, ne řezničinu. Porazit chceme Caesarova ducha. Kéž bychom mohli zabít jeho ducha a tělo ne. To nejde, bohužel. Učiňme to rázně, ale bez hněvu. Připravme dýkou oběť pro bohy.“¹²⁶

Brutus zabil Caesara i přesto, že byl jeho dobrým přítelem a to proto, že se rozhodl dát přednost zájmům obce, před přátelstvím, měl totiž strach, že by mohla Caesarova touha po moci ohrozit demokracii v zemi.¹²⁷

„A jako plamen pohlcuje plamen, náš soucit s utrpením Říma byl silnější než soucit s Caesarem.“¹²⁸

122 BATE, J. RASMUSSEN, E. Introduction. In : *Romeo and Juliet by William Shakespeare*, s. 9.

123 HILSKÝ, M. Julius Caesar. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 997 - 1030

124 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. xviii.

125 JOSEK, J. *Julius Caesar*, s. 5 - 7.

126 SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1007.

127 BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*, s. 119.

128 SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1014.

Shakespeare zde nenapsal postavu Bruta jako někoho, kdo se mstí a sobecky se touží dostat k moci, nýbrž jako čestného člověka, který si nejvíce cení svobody a chce za každou cenu ochránit římský lid před tyranii a diktaturou. Nemohl tušit, že se jeho snaha zachránit demokracii zvrhne a obrátí proti němu, když mu Antonio vyhlásil válku, která nakonec skončila Antoniovým vítězstvím a později i jeho diktátorstvím. Poté, co se dozví, že jeho žena Porcie si vzala ze stesku život a během války v níž prohraje, umírají jeho nejlepší přátelé, zabíjí Brutus sám sebe.

Od chvíle co zradil přátelství mezi ním a Caesarem, zahájil možná Brutus nejen občanskou válku v Římě, ale i válku v něm samém. Urazil část cesty a poté ve svém posledním sebevražedném jednání nachází znovu svou vůli a sám sebe a podstatu přátelství. Nezhyne totiž svou rukou, ale žádá přeživší muže na bojišti, aby ho zabili a jediná Strato, který mu zůstal věrný.¹²⁹ Pojetí sebevraždy v tomto díle jasně ukazuje na to, že se Shakespeare skutečně inspiroval spíše antickými ideály, než ideály alžbětinské doby. Katolictví i protestantismus totiž označují sebevraždu za smrtelný hřích, který zabraňuje spáse duše. Spácháním sebevraždy zbožný člověk porušil a zpochybnil Boží vůli.¹³⁰ V kontrastu proti tomu stojí pojetí sebevraždy ve starověkém Římě, který ji toleruje například v případech, kdy má sebevražda ukončit život trýzněný bolestivou smrtelnou nemocí. V Římě povoleno, či dokonce očekáváno spáchání sebevraždy za účelem uniknutí ostudě, kdy by člověk padl do rukou nepřítele, nebo za účelem zabránění skandálu.¹³¹

HAMLET

Vrcholné pojetí motivu smrti se nachází v Shakespearově tragédii Hamlet. Vznikala v letech 1600 - 1601,¹³² je prodchnuta pesimismem, melancholií a především silným prvkem smrti, který celé hře jednoznačně dominuje. Ústřední scénou na počátku hry je zjevení ducha krále Hamleta. Ten vyzývá svého syna k „pomstě odporné vraždy“:

129 LANGLEY, E. F. *Narcissism and Suicide in Shakespeare and His Contemporaries*, s. 164.

130 STARK, R. BAINBRIDGE, W. S. *Religion, Deviance, And Social Control*, s. 16.

131 ADMIRAAL, P. Euthanasia and assisted suicide. In : *Birth to Death: Science and Bioethics*, s. 208.

132 HILSKÝ, M. Předmluva - Hamlet. In : *William Shakespeare - DÍLO*. s. 1031.

„Musíš být připraven mě pomstít. Jsem duch tvého otce...Pomsti tu zvrácenou a hnusnou vraždu.“¹³³

Duch mu prozradí i vraha, kterým je Claudius, bratr mrtvého krále Hamleta, který asi měsíc před tím, než tragédie začne, nalije starému králi do ucha bolehlav, čímž ho usmrtí a zmocní se jeho království i jeho ženy. Skon krále, který je tu prostřednictvím jeho ducha vyložen, zapříčinil Claudius možná ze závisti a pro svůj vlastní prospěch, aby si zajistil moc a spolu s ní získal i krásnou Gertrudu. Byl to čistě sobecký čin, kterým ale způsobil řadu dalších úmrtí, ke nimž postupně v průběhu hry dojde a které duch na počátku hry vůbec nepředpovídal.

Významným rysem této hry je tzv. mezidobí - mezi prvním podnětem (kdy se Hamlet dozvěděl od ducha otce o jeho smrti a jenž ho prosí o odplatu) a vykonáním hrozného činu. Námět k tomuto prvku nacházíme už v nejstarší známé středověké verzi v podání Saxa Grammatika, kde je král Horwendil zabit svým závistivým bratrem Fengem. Ten je dost mocný na to, aby mohl uchvátit korunu, království i manželku svého bratra. Jedinou možnou překážkou je Horwendilův syn Amleth. Ten je ale ještě dítětem a není pro nikoho nebezpečný, nicméně Feng zná přísný společenský kodex, kdy syn musí pomstít smrt svého otce a neustále Amletha hlídá. Amleth, aby mohl přežít tak dlouho, než vykoná pomstu, předstírá šílenství a přesvědčí tak svého strýce, že nemůže nikdy představovat hrozbu. Ve skutečnosti je toto předstírání jen zástěrkou pro smělý plán, jak vraha zničit.¹³⁴

V Shakespearově hře je ale Hamlet již dospělý, jelikož by nebylo možné během představení čekat, než chlapec vyrostе. Duch pak ve své podstatě slouží i jako prolog, který přibližuje minulost, abychom pochopili budoucnost. Co se týče již zmiňovaného mezidobí i zde v něm Hamlet předstírá šílenství, ale toto šílenství se nezdá být součástí promyšlené taktiky. Shakespeare záměrně vynechal přesné odůvodnění Hamletova šílenství, učinil z něj ústřední součást celé tragédie.¹³⁵ Jako v předloze neposkytuje Hamletovi zástěrku, ale naopak vede vraha k tomu, aby si na něj dával pozor, a Hamlet se tak stává předmětem nekonečných všeobecných dohadů.¹³⁶

133 SHAKESPEARE, W. Hamlet. In : *Williame Shakespeare - DÍLO*, s. 1042.

134 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 303 - 304.

135 Tamtéž, s. 307.

136 Tamtéž, s. 307.

Je sledován a zkoušen na popud Claudia, který ho nechá preventivně hlídat Rosencrantzem a Guildensternem:¹³⁷ „Nemůžete z něho šikovně vytáhnout, proč tak vyvádí a třeští, proč klidné dny si kazí sebetrýzní a výbuchy zrádného šílenství?“¹³⁸

Claudius ale není jediný, kdo si chce během hry něco prověřit. Vzhledem k tomu, že si není Hamlet během první poloviny hry jist pravdivostí duchovy výpovědi, vrcholí tato fáze tak zvanou „hrou ve hře“, v níž herci z Elsinoru v Hamletově režii sehrají scénu vraždy krále Hamleta tak, jak ji naznačil duch.¹³⁹ Hamlet touto zkouškou testuje jak pravdivost výpovědi ducha, tak i to, zda-li Claudius skutečně vraždu spáchal.

Mohlo by se na první pohled zdát, že je zde motiv smrti propojen s touhou po pomstě, ale nemusí tomu tak být bezvýhradně. Na Hamleta duchovo sdělení o smrti jeho otce nepůsobí tak, že o odvetě uvažuje okamžitě. Naopak se zmítá v nejistotě a neví jak dál. Kermode ve svém díle rozvažuje, zdali Hamletovo váhání nad vendetou nesouvisí s křesťanskou tradicí. Křesťanství totiž v Bibli zakazuje pomstu, ale Hamlet je povinen mstít vraždu svého otce. Tato povinnost souvisí s otázkou cti (tj. pokud nechcete zabít vraha svého otce, jste něco méně než muž). Hamlet zřejmě věděl, že pomsta je hřích, ale chtěl rovněž zachovat svou čest, a to způsobuje jistý etický konflikt, který je možná jednou z příčin Hamletovi ztřeštěnosti. Nakonec zvítězí otázka cti a Hamlet vraždu přeci jen vykoná a to symbolicky, nalije Claudiovi do chřtánu jed.¹⁴⁰

Hamletova pomatenost ale souvisí s daleko významnějším aspektem motivu smrti, a sice s ideou zabití sebe sama. Tyto význačné niterné úvahy nacházíme v několika Shakespearových monologech, kde Hamlet uvažuje o smrti obecně a možná i o smrti vlastní:

„Být, či nebýt, toť otázka: je důstojnější zapřít se a snášet surovost osudu a jeho rány, anebo se vzepřít moři trápení a skoncovat to navždy? Zemřít, spát, a je to. Spát a navždy ukončit úzkost, věčné útrapy a strážně, co údělem jsou těla, co si můžem přát víc, po čem toužit? Zemřít, spát - spát, možná snít, a právě v tom je ta zrada.“¹⁴¹

137 KERMODE, F. *Shakespeare's Language*, s. 115.

138 SHAKESPEARE, W. Hamlet. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1053.

139 Tamtéž, s. 1031.

140 NUTALL. *Shakespeare the Thinker*. s. 202 - 203.

141 SHAKESPEARE, W. Hamlet. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1053 - 1054.

Hamlet rovněž uvažuje nad poměry jeho doby a ve svých myšlenkách tak odkazuje k obecnějšímu pohledu na lidský osud¹⁴² a v souvislosti s ním se objevují i melancholické úvahy o samotné podstatě lidské existence, kterými v podstatě vyjadřuje i svou vlastní charakteristiku.¹⁴³

„Jak skvělý výtvar je člověk! Vznesený rozumem, schopnostmi nadán nekonečně? Tělem i pohybem dokonalost sama? Andělský půvabem a chápáním jak Bůh? Výkvět všech krás světa, pravzor všeho tvorstva? A přece - co pro mě znamená ta kvintesence prachu?¹⁴⁴ „Co je člověk, když žije jenom proto, aby spal a jedl? Nic víc než zvíře, nic víc“¹⁴⁵

Takové pesimistické úvahy o podstatě lidství, užitečnosti člověka a jeho roli ve světě jsou pravděpodobně jedním z jeho hlavních námětů k sebevraždě. Nesouvisí tak prvoplánově se smrtí otce krále Hamleta, ani se zjevením jeho ducha prosícího o mstu. I podle Greenblatta se sebevražedná idea nepojí s duchem, kterého Hamlet viděl, ale takováto nevídaná úprava předlohy, má zřejmě co dělat s osobními Shakespearovými důvody. V době, kdy Shakespeare psal Hamleta, proběhlo v jeho životě několik významných událostí, jakou byla poprava lorda z Essexu, smrt jeho syna Hamneta, ale důležitější byla zřejmě blížící se smrt jeho otce. Greenblatt pokračuje, že k sepsání tak pesimistické tragédie s neobvykle silným motivem smrti, nevedla Shakespeara jen pouhá vzpomínka na jeho mrtvého syna Hamneta. Ovšem lze uvažovat o možném propojení vzpomínek na smrt jeho syna s čerstvou bolestí nad blížící se ztrátou jeho otce.¹⁴⁶

Jak myšlenky spojené se smrtí Shakespeareova otce Johna Shakespeara, tak i samotná postava Ducha jsou úzce propojeny s tehdejšími náboženskými tradicemi. Celý vztah mezi mrtvými a živými se v průběhu doby proměnil, ale je možné, že byl Shakespeare svědkem zbytků starých katolických obyčejů. Katolíci věřili, že po smrti jdou hříšné duše přímo do pekla a zbožné do nebe, ale většina věřících mířila do očiště. Zde duše zakoušely muka, dokud neodčinily hříchy spáchané za svého života. Všechny duše v očištěci byly bez výjimky spaseny a nakonec mohly dosáhnout blaženosti. Problém byl v tom, že muka v očištěci byla příšerná, horší než nejhorší bolest, jakou mohl člověk pod-

142 KERMODE, F. *Shakespeare's Language*. s. 115.

143 Tamtéž, s. 107.

144 SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1049.

145 Tamtéž, s. 1066.

146 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 311 - 312.

stoupit za svého života. Důkazy o tom, že duch krále přichází z očiště, můžeme najít v samotných verších: „Jsem duch tvého otce, souzeno mi je v noci obcházet a ve dne v plamenech pak držet půst, v očištném ohni pálit všechny hříchy, které jsem páchal za-živa.“¹⁴⁷

Katolická církev věřící učila, že existuje způsob, jak svým blízkým i sobě pomoci a to, většinou prostřednictvím modliteb, almužen a mší. V souvislosti s tím se věřilo v přízraky navrátiivších se z očiště na zem, kteří zoufale prosí o pomoc či přicházejí poděkovat nebo se zkrátka jen chtějí připomenout svým bližním. Horliví protestanté však to vše považovali za jeden velký podvod a vydírání, jehož cílem bylo vyzískat peníze z důvěřivých lidí. Očištěc byl podle nich důkladný přelud, který byl vnucen celé společnosti. Tvrdili, že mrtví jsou mimo jakýkoli dosah pozemského světa.¹⁴⁸

Greenblatt polemizuje, že v době, kdy byla Alžběta I. na trůně a v Anglii vládl protestantismus, však mohl být John Shakespeare spíše katolík a mohl ještě za svého života sepsat tzv. duchovní závěť, jež představovala určitou taktickou pojistku pro katolickou duši a která byla obzvláště důležitá pro ty, kdož nemohli otevřeně vyznávat svou víru a byli pod tlakem, aby spolupracovali s protestanty. Signatář v ní prohlašuje, že je katolík a oficiálně odvolává své hříchy a chce, aby se mu dostalo řádného katolického zaopatření po smrti alespoň "duchovně".¹⁴⁹ Doklad o strachu katolíků z toho, že zemřou náhle, bez příležitosti se na konec života řádně obřadně připravit, se objevuje v samotné řeči mrtvého krále:

„Bratrovou rukou ve spánku jsem přišel o život, o trůn, o svou královnu, mé hříchy ani nestačily odkvést, a žádná zpověď, žádné rozhřešení či pomazání, žádné účty - nic, jen hlava ztěžklá břemenem mých vin.“¹⁵⁰

Suicidium se v Shakespearově díle vyskytuje nejen na spekulativní úrovni (jako je tomu u Hamleta), ale jedna z postav sebevraždu skutečně spáchá. Šílená Ofélie ukončí svůj život tak, že se utopí. Ofélie a Hamlet jsou milenci, Hamlet píše Ofélii milostné dopisy a činí jí návrhy, ale to jen do doby, než se mu zjeví duch. V době, kdy začne být Hamlet pomatený, nařídí Ofélii její otec Polonius, aby se s ním již nestýkala. V důsledku toho si

147 SHAKESPEARE, W. Hamlet. In : *Williame Shakespeare - DÍLO*, s. 1042.

148 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 313 - 314.

149 Tamtéž, s. 316 - 317.

150 SHAKESPEARE, W. Hamlet. In : *Williame Shakespeare - DÍLO*, s. 1043.

mylně vykládá, že Hamlet třeští jen proto, že s ním Ofélie již nechce nic mít. Neznáme přesnou příčinu toho, proč se Hamletovo chování k Ofélii po zjevení ducha tak změní, proč ji odhání, proč zapírá svou lásku k ní, proč ji posílá do kláštera. V jednom klíčovém výstupu Hamlet omylem probodne Polonia, v domnění, že je to Claudius. Ofélie smrt svého otce nese tak špatně, že nakonec její smutek propukne v šílenství: „Jen pořád něco mele o otci, svět je prý samý podvod, říká...mluví podivně a napůl z cesty, plácá nesmysly“¹⁵¹

a nakonec i v její smrt: „Tam, kde se nad potokem sklání vrba a zrcadlí se v něm stříbrošedé listy. Přišla tam, s věnci zvláště spletenými a vplétala je do vrbových větví. Jedna se pod ní zlomila a ona i s věnci spadla do plačící vody. Šat se jí doširoka rozestřel a nadnášel ji jako vodní vílu, zatímco ona broukala si písň, jako by nevnímala, co jí hrozí.“¹⁵²

S Oféliinou sebevraždou se pojí i scéna s hrobníky, kteří uvažují nad tím, zda má právo na pohřeb s řádnými obřady. „A jaké budou další obřady?“ se ptá Laertes u jejího hrobu. Kněz mu odpovídá: „Pohřební obřady jsme rozšířili na samou mez. Zemřela pochybně, a nebýt královského rozkazu, ležela by až do soudného dne v nevysvěcené zemi.“¹⁵³ Oféliin pohřeb byl redukován, protože byla podezřívána ze spáchání hříchu sebevraždy.¹⁵⁴ Vlastní pohřeb, který je zde pořádán, je katolickému rituálnímu pohřbu velmi vzdálen, tj. takovému, jehož součástí by bylo vyzvánění zvonů a zpívání requiem. Podle Greenblatta je možné, že tento jednoduchý pohřeb mohl být čistě protestantským a že takovouto představou obřadu mohl dát Shakespeare v sázku nejen společný sociální rozsudek nad Ofélií, podezření ze sebevraždy, ale také kolektivní rituální pomoci živých pro mrtvé (např. mše za zemřelé, kterými by bylo možné zkrátit pobyt duší v očistci).¹⁵⁵

V tragédii je však několikrát v dialogu hrobníku explicitně řečeno, že jde o křesťanský obřad. „Copak si zaslouží křesťanský pohřeb, když se svévolně pokusila o spasení?“ „Něco ti řeknu. Nebejt to taková fajnová slečinka, křesťanský pohřeb by

151 Tamtéž, s. 1067.

152 Tamtéž, s. 1072.

153 Tamtéž, s. 1075.

154 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 312.

155 GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 246.

stejně neměla." „Svatá pravda. Jak k tomu přijde obyčejnej křesťan, když se nemůže věšet a topit jako lepší lidi."¹⁵⁶

V závěrečné scéně hry se pak smrtelně navzájem zraní Hamlet a Laertes. Královna Gertruda je omylem otrávena a nežli stihne Hamlet zemřít, pomstí smrt svého otce a otráví jedem i Claudia. Jak uvádí Hilský ve svém díle *William Shakespeare - DÍLO*: „Na začátku hry minulost, otráví budoucnost."¹⁵⁷ Tragédie *Hamlet* představuje zlom s Shakespeareově tvorbě a v jeho dalších dílech převažuje pesimističtější zpracování.

OTHELLO

Tragédie *Othello* je do této práce zahrnuta, neboť se v ní nachází zcela specifický motiv smrti související se žárlivostí a Shakespeare v ní dokazuje, jak silnou moc mohou mít slova. Toto dílo napsal mezi léty 1603 - 1604.¹⁵⁸ Po několika tragédiích, v nichž se děj odehrává v královstvích a hlavními postavami jsou princové, králové, královny a princezny, zde Shakespeare zobrazuje osudy lidí, kteří mezi aristokracii nepatří. Zdrojem pro tuto Shakespeareovu hru byla pravděpodobně novela G. Giraldirho zvaného Cinthio *Povídka o Maurovi* z roku 1565.¹⁵⁹

Hlavní hrdina Othello se nechá během dvou dnů na Kypru oklamat Jagovými řečmi o tom, že je mu jeho žena Desdemona nevěrná. Jelikož Othello Jagovi bezhlavě uvěří, zavraždí svou ženu, aniž si skutečně ověří, zdali mu říkal pravdu. Základní myšlenkou Jagových podlých řečí je, že na světě není lásky, jen chtíce a že když si Maur Othello vzal za ženu bílou Benátčanku je proti přírodě. Logicky taková žena bude toužit po lepším muži.¹⁶⁰ Hlavním motivem této hry je vražda ze žárlivosti, Shakespeare zde ukazuje, jak se může z milujícího manžela stát za pomoci intrik vrah vlastní ženy a dokazuje tak, že cit a vášně mohou zcela zastínit rozum.

156 SHAKESPEARE, W. Hamlet. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1072 - 1073.

157 HILSKÝ, M. Předmluva - Hamlet. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1031.

158 Tamtéž, s. 1083.

159 CAHN, L. V. *Shakespeare the playwright: a companion to the complete tragedies, histories, comedies, and romances*, s. 105.

160 KERMODE, F. *Shakespeare's Language*, s. 171 - 172.

Nevyjasněnou otázkou však zůstává, proč Othello Jagovi uvěřil, co ho přimělo k tomu, zavraždit jeho ženu, i přesto, že ji hluboce miloval. Othello byl Maur, člověk černé pleti žijící v Benátkách. Zde si vybudoval jisté ocenění společnosti, díky jeho vítězství v lodní bitvě, avšak přeci jen se mohl cítit jako vyděděnec společnosti. Je možné, že se ho dotkla některá Brabantiova slova, která pronesl, když zjistil, že si chce Othello vzít jeho dceru: „Ty hnusný zloději, kam jsi dal moji dceru? Spoutals ji do řetězů čar a kouzel - proč by jinak skončila v umouraném objetí netvora, který vzbuzuje spíš děs než rozkoš? Ukadl mi ji, zprznil, pomocí čar a šarlatánských drog.“¹⁶¹

Je možné, že Othello se cítil být odstrčený společností kvůli svému vzhledu a hledal někoho, kdo ho bude chápat a bude ho chtít chránit a proto se pak nechal svést k té děsivé vraždě.¹⁶²

Othello byl otevřený a důvěřivý, o svém pobočníkovi Jagovi tvrdil, že je to čestný muž a neměl důvod mu nedůvěřovat. Othellova otevřená povaha je důvodem, proč se stal pro Jaga snadnou obětí, neboť zkrátka lidem důvěřoval. Důkazem toho je jeho boj, zdali má vybrat mezi poctivostí Jaga či čestností své ženy Desdemony.¹⁶³

Desdemoninu smrt ale způsobil ve své podstatě Jago, který ovšem na konci hry odmítá prozradit důvod svého počínání. Shakespeare odmítl poskytnout divákům pro Jagovo chování jasné a přesvědčivé vysvětlení. Jago během přemýšlení nad svým plánem sice obecně poskytl jistá vodítka pro pochopení důvodu, proč vše činí, ale ani jeden z motivů není příliš přesvědčivý.¹⁶⁴

„Že Cassio ji miluje, v to věřím, že ona jeho, to zní věrohodně. Maur, ač ho nesnáším, je šlechetný a věrnou lásku má už v povaze. Lepšího manžela si Desdemona nemůže přát. Já ji miluji taky, není to chtíč, i když by za hřích stála, spíš touha po pomstě: mám podezření, že chlípny Maur si rajtoval v mém sedle a ta představa mě šírá jako jed.“¹⁶⁵ Z jeho řeči lze vycítit, že Jago svírá chorobná nenávist, ale nedokáže ani on sám přijít na její příčinu.¹⁶⁶

161 SHAKESPEARE, W. Othello. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1089 - 1090.

162 NUTALL, A. D. *The Stoic in Love: Selected Essays on Literature and Ideas*, s. 4.

163 CAREY, G. *Cliffs Notes on Shakespeare's Othello*, s. 70.

164 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 326.

165 SHAKESPEARE, W. Othello. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1097.

166 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 326.

V závěru hry, kdy je Jago dopaden, si Othello již uvědomuje, že se stal obětí Jagových intrik a žádá po něm vysvětlení, avšak marně. Jago mu odmítne poskytnout motiv svého činu. „Neptejte se. Co víte, víte. Od této chvíle nepromluví slovo.“¹⁶⁷

Othello pak v poslední scéně nesnese tíhu svého hříchu a probodne se. „Já prokázal jsem státu jisté služby a stát to ví. To nechme stranou. Mluvte o pošetilé, ale velké lásce toho, kdo nežárnil, však dal se zmást a ze zoufalství přišel o rozum. Kdo jako divoch perlu zahodil, cennější nežli celý jeho kmen.“¹⁶⁸ Tato jeho poslední slova před smrtí jsou výjimečná, protože přinášejí poučení. Othello se v nich zabývá svou ctí, kterou v průběhu hry tolikrát vyzdvihoval, již jen okrajově. Především se ale zabývá svou vlastní hloupostí, že dovolil, aby s ním někdo manipuloval.¹⁶⁹ Jednal v pomnutí smyslu, byl Jagem oklamán a smrt je pro něj očistným vysvobozením z bludu.

KRÁL LEAR

Tato tragédie byla sepsána mezi léty 1605 - 1606,¹⁷⁰ tedy v době, kdy začalo být obyvatelstvo Anglie čím dál více nespokojené z úpadku společnosti, jak je uvedeno v první kapitole. I tragédie *Král Lear* mapuje krizi společnosti, v níž hlavní hrdina na jejím počátku sleduje společenské dění shora, ale na konci se propadá na nejhlubší dno, z krále zvyklého na komfort se tak stává otrhaný stařec, který byl během své pouti v bouři svědkem opačné strany Anglie. Viděl žebráctví, bídu, chudé sedláky.¹⁷¹

Za nejvýznamnější motiv smrti lze považovat smrt samotného krále Leara. Hra je příběhem o pošetilem králi, který si pro své tři dcery přichystá zkoušku lásky, usoudil totiž, že je na panování již příliš starý a proto chce trůn svěřit jednomu ze svých potomků. Král se nechá zlákat sladkými falešnými řečmi jeho dvou dcer Goneril a Regan, ovšem jedinou Kordelii zapudí, kvůli její upřímné odpovědi, že jej miluje, jak jen povinnost žádá, neboť jí dal král život, výchovu a lásku a ona ten dluh řádně splácí, ale až se sama

167 SHAKESPEARE, W. Othello. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1126.

168 Tamtéž, s. 1127.

169 BLOOM, H. *Othello*, s. 40.

170 HILSKÝ, M. Předmluva - Král Lear. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1167.

171 NUTALL, A, D. *Why does Tragedy give Pleasure*, s. 91.

zamiluje, půl své lásky věnuje manželovi.¹⁷² Tím, že se Lear své dcery zřekl, se však vzepřel spravedlivému řádu universa a hodnotovému systému dobra a zla.¹⁷³

Ovšem zkouška, kterou určil, je svým způsobem nadbytečná, neboť těsně před tím, než si dcery zavolá, rozdělí své království na rovné tři díly. Greenblatt ve své knize *Will in the World* uvažuje o tom, že Learovi tu ve skutečnosti nejde jen o to, vzdát se moci a přenechat vládu dcerám, ale především o to, zajistit si zkouškou potvrzení jeho autority.¹⁷⁴ Je možné, že by byla pro stárnoucího krále ztráta autority něčím, čeho se děsí a že pokud by o ni přišel, zároveň s ní by ztratil i svou dosavadní identitu. Jak se ale později ukáže, svým rozhodnutím identitu přesto ztrácí.

Podstatné je, že tímto činem Lear nevědomky odstartoval jak zánik svůj, tak i zánik své dcery Kordelie. Po tom, co učinil špatné rozhodnutí, musel protrpět hrozná muka, být svědkem smrti svého dítěte a nakonec zemřít a dosáhnout tak očistění. Nejvíce se král provinil v podstatě tím, že křivdil své dceři, která mu jako jediná říkala pravdu. Naopak jeho zbylé dvě dcery se ihned po získání moci v zemi začaly k Learovi chovat hrubě, dohánějí ho k šílenství a Lear je tak nucen z království odejít.

Není ale jediným, kdo svému dítěti křivdil a jeho život skončil tragicky. Paralelou k Learově příběhu je osud hraběte Glostra, který rovněž ukřivdí jednomu dítěti a nespravedlivě dá přednost falešným řečem jeho nevlastního syna Edmunda, kterému jde rovněž jen o bohatství.¹⁷⁵

Oba se nakonec se svými dětmi usmiřují, je jim odpuštěno a oba poté umírají. Jedno ze základních napětí se objevuje v závěrečné scéně, kdy Lear přináší tělo mrtvé Kordelie a ocitá se mezi absolutním poznáním, že je Kordelia skutečně mrtvá („Je mrtvá! Já poznám kdo ještě žije, a kdo už ne. Je mrtvá jako hlína. Už mého blázínka mi oběsili. Nežije! Už se mi nevrátíš. Nikdy, nikdy, nikdy, nikdy, nikdy“¹⁷⁶) a neschopností tento fakt přijmout. Ten je podpořen tím, že se tváří v tvář šílenství snaží chopit každé příleži-

172 SHAKESPEARE, W. Král Lear. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1167 - 1207.

173 HILSKÝ, M. Předmluva - Král Lear. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1167.

174 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 328.

175 STAMPFER, J. The Catharsis of King Lear. In : *Aspects of King Lear*, s. 80.

176 SHAKESPEARE, W. Král Lear. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1207 - 1208.

tosti, kdy by bylo možno smrt Kordélie vyvrátit:¹⁷⁷ „Půjčte mi zrcátko. Když se zamží, je naživu. Pírko se pohlo! Ona žije!“.¹⁷⁸

Jeho pokusy s pírkem a zrcátkem a poslední slova, ve kterých upozorňuje na Kordeliiny rty, by mohly nasvědčovat tomu, že se ujistil, že je Kordelie živá, a tím, jak sám v jedné scéně tvrdil, je všechna jeho bolest, co kdy v životě poznal, vykoupena. Toto Learovo pomatené zapření Kordeliiny smrti je však vyvráceno posledním rozhovorem Edgara, Kenta a Albany v němž Edgar říká: „Netrapte ho už a nechte ho umřít. Bylo by kruté dál ho napínat na skřípec světa“.¹⁷⁹

Motiv smrti zde souvisí kromě výše uvedeného především s otázkou místa člověka v přírodě. Shakespeare zobrazuje potencionální zlo v člověku jakožto součásti přírody a zdůrazňuje autonomii ducha.¹⁸⁰ Tedy z motivu smrti zřejmě plyne ponaučení, že člověk se může svobodně rozhodovat, ovšem jeho rozhodnutí může v některých případech končit smrtí.

MACBETH

Macbeth je dílem inspirovaným skotskými dějinami a vytvořeným na počest nového panovníka Jakuba I. Greenblatt má za to, že Shakespeare napsal *Macbetha*, aby Jakubovi I. polichotil, neboť Jakub je podle historie Banquův dědic.¹⁸¹

Shakespeare *Macbetha* napsal pravděpodobně roku 1606.¹⁸² Motivy smrti v této hře souvisí s *Macbethovou* tížádností vládnout a chopit se moci, která je možná způsobena věštbami čarodějnic. *Macbeth* pro svého krále Duncana vyhraje velikou bitvu a je za to řádně odměněn, ale ve skutečnosti v něm tyto odměny zvyšují pocit nespokojenosti a touhu po tom, získat víc.¹⁸³ To vše proto, že mu tři čarodějnice během průvodu předpoví, že se stane králem. Touha vládnout světu je pro *Macbetha* tak silná, že ho přiměje i k myšlenkám na vraždu. *Macbeth* si uvědomuje zvrácenost a dosah svého činu a to ještě

177 STAMPFER, J. The Catharsis of King Lear. In : *Aspects of King Lear*, s. 78.

178 SHAKESPEARE, W. Král Lear. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1207.

179 SHAKESPEARE, W. Král Lear. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1208.

180 BLOOM, H. *Macbeth*, s. 310.

181 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 335 - 336.

182 HILSKÝ, M. *Macbeth*. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1209.

183 GREENBLATT, S. *Will in the World*. s. 335.

předtím, než se k němu odhodlá" „Představa hrůzy bývá hrůznější než hrůza sama. Ač je pouhý prelud, myšlenka na vraždu tak otrásá mou bytostí, že ochromen jsem zcela zlou předtuchou a nejsem nic - jen to co ještě nejsem."¹⁸⁴

Pro Macbetha je představa vraždy děsivá, může to být proto, že během bitvy se setkal s mnohými obrazy smrti. To, že Macbeth chápe obludnost takového činu, je znatelnější ve vztahu k Lady Macbeth, která oproti němu stojí v jasném kontrastu. Je příliš chladná, možná pro její neznalost smrti, se kterou se doposud nesetkala a to ji pravděpodobně usnadňuje uvažovat o vraždě Duncana beze strachu.¹⁸⁵

Když pak zabije Duncana a zmocní se tak jeho koruny, spustí tato velezrada jeho noční můry. Macbeth se ocitá ve víru podezření a úzkosti a kvůli tomu se rozhodne zavraždit i svého přítele Banqa.

„Mít vše je nemít nic, když nemáme to bezpečně. Strach z Banqua zadřel se mi až do duše. Má něco z krále a to mě děsí."¹⁸⁶

Bloom uvádí, že si v této hře Shakespeare zakládal na silném principu kontrastu. Hrdina se zde pohybuje na pokraji propasti, je tu sváděn neustálý boj mezi životem a smrtí. Macbethovy činy jsou zoufalé a následky katastrofické.¹⁸⁷ Poté co se Macbeth totiž zbavil Duncana a Banqa, aby sám naplnil na počátku hry vyřčené proctví, vládne zemi deset let, rozhodne se k vládě plné teroru, zřejmě z obav, že by přišel o svoji moc a postavení. Především chce vyvraždit rodinu thána Macduffa i s jeho družinou. Macduff, totiž tehdejší klíčové noci objevil mrtvé tělo krále Duncana v Macbethově domě.

Macbeth ale není jediný, koho šírá svědomí a jeho činy jej dovádějí k šílenství. Lady Macbeth ho ve všem vraždění podporovala, rovněž kvůli zajištění trůnu. Paradoxně i když často Macbetha kárá za to, aby se nechoval bláznivě (on totiž vidá ducha zemřelého Banqua) sama zešílí a její náměsíčnost způsobí, že jsou jejich intriky odhaleny. Lady Macbeth je pomatená a ve stavu své náměsíčnosti si představuje, že má na rukou krvavou skvrnu, kterou se usilovně snaží smýt. Ale stejně jako její viny i tento krvavý

184 SHAKESPEARE, W. Macbeth. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1213.

185 FOAKES, R. A. Images of Death Ambition in Macbeth. In : *Focus on Macbeth*, s. 14.

186 SHAKESPEARE, W. Macbeth. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 1223.

187 HAZLITT, W. "Macbeth" - Characteres of Shakespear's Plays. In : *Macbeth. Bloom's Shakespeare Through the Ages*. s. 88.

důkaz tvrdošijně na jejích rukou zůstává. Stejně jako Macbeth tak balancuje mezi realitou a šílenstvím.¹⁸⁸

To že Macbetha zmáhají pocity úzkosti vede k jeho nejistotě a obavám o věci budoucí, proto znovu využívá proroctví čarodějnic, aby věděl co ho čeká. Z jejich proroctví se ale dovídá, že budoucími králi nebudou jeho vlastní následovníci, ale dědicové Banqua. Následuje Macduffovo spiknutí se proti královi a tragédie končí tak, že hříchy Lady Macbeth trestá samo hrůzné šílenství a Macbeth, který je rovněž odhalen, skoná v závěru hry rukou Macduffa, který tak hrdinsky zbaví zem strašlivého tyрана a zároveň pomstí smrt své rodiny.

KOMEDIE OMYLŮ

Dílo *Komedie omylů* je první Shakespearovou hrou, jež vznikla pravděpodobně roku 1594.¹⁸⁹ Jak již bylo v první kapitole řečeno, v dílech dramatiků se často objevovala témata spojená s hospodářstvím a ekonomické výrazy byly často metaforicky využívány. Příkladem obdobné tendence je právě tato komedie, která je tradičně vykládána jako fraška. Smrt je zde něčím, s čím se ve hře kupčí, to, co je na prodej. Hlavní hrdina obchodník Egeon poruší zákaz, když vstoupí do zátoky Efesu, protože hledá svého ztraceného syna, je však zajat a hrozí mu smrt. Vévoda Solinus však soucítí s tímto ubohým mužem, jenž je odsouzený ke smrti a nabídne mu, že se může vykoupit.

„Jak hrozné útrapy ti přines osud! Cos všechno musel, kupče, vytrpět! Nebýt to, věř mi, proti zákonu, mé přísaze, mé cti a proti sátu, já jako vladař to vše musím chtít, z duše rád bych se za tebe chtěl brát. Třebaže k smrti jsi už odsouzen a zrušit rozsudek by znamenalo, že moje čest by rázem vzala za své, pokusím se ti pomoci co nejvíc. Proto ti dávám jeden den - ten dnešní- Na všechny známé v Efesu se obrať, puč si či vyžebrej žádanou sumu, jinak tě čeká smrt.“¹⁹⁰

Shakespeare chtěl zřejmě ve hře znázornit smrt, která plyne přímo ze zákona, nikoli z vůle Solimana. Vévoda by totiž jak sám uvádí, rád zabránil Egeonově popravě, ale zá-

188 BLOOM, H. *Macbeth*, s. 16.

189 HILSKÝ, M. Předmluva - Komedie omylů. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 125.

190 SHAKESPEARE, W. Komedie omylů. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 128.

konu se vzepřít nemůže.¹⁹¹ Šťastný konec plyne ze žánru komedie. Otec nachází svého syna a je vysvobozen. Jeho smrt nakonec ale není vykoupena penězi, ale jeho vykoupení je tu chápáno i ve smyslu teologickém, neboť podstatné je, že Egeon našel svého syna.¹⁹² To potvrzují i Vévodova slova, když mu Egeonův syn nabízí plný měšec a on odmítne, protože „Už není třeba, Egeon je volný.“¹⁹³

REFLEXE MOTIVŮ SMRTI V DÍLECH DALŠÍCH ALŽBĚTINSKÝCH DRAMATIKŮ

Tato kapitola je zaměřena na analýzu motivů smrti v dílech ostatních alžbětinských dramatiků, konkrétně Thomase Kyda, Christophera Marlowa, Roberta Greena, Thomase Heywooda a Johna Webstera. V kapitole jsou dramata řazena chronologicky, jsou tak zde obsaženy jak rané alžbětinské hry, jako například dílo *Španělská tragédie*, tak i hry pozdní, které zastoupí tragédie *Vévodkyně z Amalfi*. Kritériem výběru zde bylo analyzovat takové motivy smrti, které bude možné posléze porovnávat s některými Shakespearovými tragédiemi na základě jejich společných tématických prvků.

THOMAS KYD - ŠPANĚLSKÁ TRAGÉDIE, ANEB JERONÝMO UŽ ZASE TŘEŠTÍ

Thomas Kyd bývá považován za jednoho ze zakladatelů anglického renesančního dramatu. Narodil se pravděpodobně roku 1558.¹⁹⁴ Pravděpodobně působil ve společnosti Služebníků královny, později ve společnosti Služebníci lorda Admirála.¹⁹⁵ Jedním z

191 GREENBLATT, S. *Shakespeare's Freedom*, s. 102 - 103.

192 MIOLA, R. S. *Comedy of Errors*, s. 22.

193 SHAKESPEARE, W. Komedie omylů. In : *William Shakespeare - DÍLO*, s. 148.

194 HODEK, B. Thomas Kyd. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovy předchůdci*, s. 57.

195 ERNE, L. Introduction. In : *Beyond the Spanish Tragedy: a Study of the Works of Thomas Kyd*, s. 1.

jeho největších přátel byl dramatik Christopher Marlowe. Jejich přátelství ale Kyda dostalo roku 1593 do potíží, když byl Marlowe obviněn z ateismu a zatčen pro podezření, že napsal "oplzlé a vzpurné urážky na cti" proti cizincům, kteří do Londýna přicházeli.¹⁹⁶ Nakonec byl zřejmě nucen se od Marlowa distancovat, nicméně za rok po svém výslechu zemřel.¹⁹⁷

Dílo *Španělská tragédie* bylo poprvé uvedeno roku 1586 či 1587¹⁹⁸ společností Služebníků lorda admirála. O její velké úspěšnosti lze soudit podle toho, že byla mezi lety 1592 a 1633 vydána celkem desetkrát tiskem.¹⁹⁹ Je jednou z her, které zavedly do anglických veřejných divadel silnou tradici tragédií msty, krve a intrik.

Kyd se při sepsání této tragédie nechal inspirovat pravděpodobně Senecovými díly, obdobně jako u jedné z prvních tragédií *Titus Andronicus* Williama Shakespeara. Na rozdíl od postav ve hře *Titus Andronicus*, kde se lidé sami aktivně krvavě mstí, ve *Španělské tragédii* se duch Don Andrey nemstí, ale v prologu se usadí vedle Pomsty a je jen svědkem toho, jak se za něj jiní vykonají odplatu za jeho smrt.²⁰⁰

Významným v této hře je Prolog, v němž postava Ducha divákům přibližuje svou pouť v podsvětí, již nazývá Plutovou říší. Podsvětí má pravděpodobně předobraz v římskokatolickém očištění, či pokud budeme uvažovat v rámci toho, že v Anglii převládal protestantismus, znázorňuje toto podsvětí spíše protestantské peklo.²⁰¹ Což by potvrzovala i slova Dona Andrey: „Když mě dal obřadně pochovat syn našeho maršálka Horatio, pak teprve ráčil peklo převozník mě dopravit k těm břehům bahnitým.“²⁰² V souvislosti s tím duch naráží na to, že když padl v bitvě a jeho duše chtěla přeplout bystrý Acheron, převozník Charon mu řekl, že dosud nebyl řádně pohřben a proto nesmí do jeho loďky usednout. Nastoupit mohl až po třech dnech, kdy jeho tělo obřadně pochoval maršálkův syn Horatio.²⁰³ Je známo, že za dob Senecových i Kydových bylo zvykem konat pohřební obřady. Přesně ale nelze určit, o jakém obřadu se tu ve skutečnosti zmiňuje.

196 HOLZKNECHT, K. J. *Outlines of Tudor and Stuart Plays*, s. 66.

197 HODEK, B. Thomas Kyd. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovy předchůdci*, s. 57.

198 MCEACHERN, C. E. *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, s. 34.

199 HODEK, B. Thomas Kyd. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 57.

200 GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 152.

201 RIST, T. *Revenge Tragedy and The Drama of Commemoration in Reforming England*, s. 31.

202 KYD, T. *Španělská tragédie*. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*. Přeložil Břetislav Hodek, s. 61.

203 KYD, T. *Španělská tragédie*. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 61.

Pravděpodobně ale tragédie zobrazuje připomínku pohřbu mrtvého Dona Andrey jako podnět k pomstě, neboť nebyť nutnosti pohřebního ceremoniálu, nemusel by se Horatio Balthazarovi mstít.²⁰⁴ V této části se objevují další odkazy na náboženskou tradici alžbětinské doby, kdy Duch Dona Andrey zmiňuje „svou věčnou podstatu duše, která v jeho chlípném těle žila uvězněna“,²⁰⁵ tedy důkaz o dichotomii těla a duše, přičemž duše je věčná a tělo je jen jejím vězením.

Jak již z výše uvedeného vyplývá, Duch Don Andrey se poté setká s Pomstou a dovídá se od ní, že padl v boji rukou portugalského prince Balthazara. Mladý princ se však, opojený vítězstvím, začal povyšovat nad španělské vojsko, a proto byl Horatiem vyzván na souboj a posléze zajat.

Podle Greenblata nemusí být postava Ducha v této hře příliš významnou, Kyd jej mohl využít jen proto, aby rozechvěl obecnost strachem. Ale je stejně dobře možné, že Kyd byl prvním, kdo poprvé vložil do díla postavu Ducha jako něco daleko podstatnějšího.²⁰⁶

Klíčovým prvkem je okamžik, kdy se do Horatia zamiluje Belimperie. Balthazar je ale do Belimperie rovněž zamilován a rozhodne se Horatia s Lorenzovou pomocí zabít a učiní tak dokonce před jejími zraky. Když tělo Horatia najde v altánku jeho otec Jeronýmo, rozhodne se pro odplatu. Symbolem těchto dvou pomst je zakrvácený šátek Dona Andrey, který u sebe Horatio nosil od chvíle, kdy pomstil Andreovu smrt a nyní si ho od něj symbolicky převezme jeho otec.

Vymyslí plán, když nechá španělskému králi zahrát tragédii, v níž účinkují Lorenzo, Belimperie, Balthazar i sám Jeronýmo. „Hra ve hře“ se zde stává nástrojem msty, v němž umírá Lorenzo rukou Jeronýmovou a Balthazar rukou Belimperie, která v podstatě mohla konečně pomstít hrůznou Horatiovu vraždu, již byla svědkem, však poté zabíjí i sama sebe.

Po tomto krvavém představení následuje Jeronýmův monolog, v němž vysvětluje, že jsou všichni mrtví a běží se oběsit. Je však portugalským místokrálem (otec Balthazara)

204 RIST, T. *Revenge Tragedy and The Drama of Commemoration in Reforming England*, s. 31.

205 KYD, T. Španělská tragédie. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 61.

206 GREENBLATT, S. *Will in the World*, s. 304.

a jeho bratrem Donem Cyprianem (otec Belimperie a Lorenza) dopaden a tázán, proč zabil jejich děti.

A na to jim Jeronýmo odpovídá: „Jak to zní krásně! Mně bylo moje dítě stejně drahé jako vám vaše. Váš Lorenzo zavraždil mého syna. Je mrtev Lorenzo i Balthazar. Konečně jsem se tedy řádně pomstil. Má msta mne těší, jejich smrt mě blaží.“²⁰⁷ A celou hru uzavírá tím, že zabije sebe i vévodu.

Třetím sebevražedným motivem smrti, který se v této hře naskýtá, je sebevražda Issabely, matky Horatia, která smrt svého syna neunesla a probodne se. Ke smrti jí ale nejvíce dožene ten fakt, že Jeronýmo stále smrt svého syna nemstil a tak tímto způsobem oplácí nebesům synovu smrt sama. Její dobrovolná volba se zabít stojí v jakémsi kontrastu s Jeronýmovou sebevraždou, který spíše uznal, že je nutno ji vykonat, aby unikl trestu.²⁰⁸

Jeronýmova msta plynula nejen z žalu a vzteku ze ztráty syna jako takové, ale chtěl pomstít ten čin, kdy vrazi zanechali Horatiovo zkrvavené tělo, jak sám Jeronýmo naznačuje, bez řádného čestného pohřbu.²⁰⁹ „Kdo mi zabil syna? Jaká bestie, nelidská, krutá, se zde opila tou nevinou krví a nechala tu tvé tělo zkrvavené a zbavené cti, abych je našel a zaplavil tě oceánem slz?“²¹⁰

Duch Dona Andrey nakonec nebyl pouze očitým svědkem hromadné msty. Nemohl sice odvetu vykonat na pozemském světě, ale na konci hry se domlouvá s Pomstou, že je nechají mučit v tom nejhlubším pekle. A Pomsta vše uzavírá větou: „Na světě smrt snad jejich bolest smyje, teď jim však začne věčná tragédie“²¹¹

ROBERT GREENE - PAMĚTIHODNÁ HISTORIE OTCE BACONA A OTCE BUNGAYHO

Robert Greene se narodil v Norwichi roku 1558 a skonal 3. září 1592.²¹² Navštěvoval

207 KYD, T. Španělská tragédie. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 115.

208 MULRYNE, J. R. Introduction. In : *The Spanish Tragedy*, s. xii.

209 RIST, T. *Revenge Tragedy and The Drama of Commemoration in Reforming England*, s. 36.

210 KYD, T. Španělská tragédie. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 78.

211 KYD, T. Španělská tragédie. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 118.

212 BEJBLÍK, A. Robert Greene. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 185.

univerzitu v Cambridgi i v Oxfordu. Zprvu se věnoval psaní pamfletů, romantických příběhů a novel, v tomto období byl ale známý spíše jakožto bohém. Roku 1589 se nicméně rozhodl žít mravně, a proto v se v jeho dílech objevují motivy pokání či nápravy. Greene je autorem celkem pěti divadelních her.²¹³

Jednou z nejznámějších je komedie *Paměťhodná historie otce Bacona a otce Bungayho*, jež navazuje na ústní tradici o proslulém oxfordském filozofu a alchymistovi Rogeru Baconovi. Byla napsána roku 1589.²¹⁴

Tato komedie je příběhem o otci Baconovi, dobromyslném čaroději, jenž touží po tom, využít svého umění k tomu, aby vytvořil hlavu z bronzu, která vydá tajemství všeho světa, a aby obehnal železnou hradbou Anglii a ochránil ji tak před dobytím. Otec Bacon je sice čaroděj, ale jeho úmysly jsou čestné. To, že se stává původcem neštěstí, za které je jeho umění nepřímo odpovědné, ho nakonec přivede k pokání a zřeknutí se jeho obchodování se zlem.

Vše zavíní jeho vynález, tzv. perspektoskop, za jehož pomoci lze vidět cokoli na světě. Když za ním přijdou jeho dva žáci, kteří chtějí vidět své otce, a to, jak se jim daří, jsou nakonec prostřednictvím perspektoskopu svědky toho, jak jeden druhého v boji o krásnou Margaretu zabijí. Poté, co tuto vzájemnou vraždu jejich synové spatří, rovněž se zabijí. Motiv smrti, který se v této hře objevuje funguje ve své podstatě jako výstraha pro otce Bacona, aby si nezahrával s čarodějnictvím a magií, neboť působí jen zlo.

Otec Bacon si čtyřnásobnou smrt velmi vyčítá a především i to, že vůbec kdy vynalezl perspektoskop, který šíří pouze zlo a zhoubu, a s pomocí dýky rozbije dvě čočky. Záhuby mladíků a jejich otců však v Baconovi probouzí i obavy z toho, že jeho duše bude nyní zatracena. „Neb proti Bohu stavím moci pekel.“²¹⁵ Ale protože jeho duše není zatracena navždy, rozhodne se ji očistit oddanou pokorou a modlitbami.

„Leč, Bacone, klid a ještě nezoufej: na rány balzám, na hřích pokání, i milost zasedne na soudnou stolicí a z ran, jež Židé zasadili tělu, co božskou magií vždy znovu krvácí, i na tebe milosti rosa skane, omyje hřích před hněvem Jehovy a budeš čistý jako novoro-

213 Tamtéž, s. 185.

214 Tamtéž, s. 187.

215 GREENE, R. Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*. Přeložil Alois Bejblík, s. 227.

zeně. Zbytek života, Bungay, zasvětil oddané pokoře a modlitbám, aby Bůh spasil, co já promarnil."²¹⁶

Motiv smrti, který je v této hře zobrazen, zřejmě souvisí s otázkou mravně správného jednání. Otec Bacon byl sice magií zlákan, ale smrt čtyř lidí ho přinutila k tomu své počínání přehodnotit, vzdát se čar a kouzel, zpytovat své svědomí a očistit duši od hříchu.

CRISTOPHER MARLOWE - TRAGICKÁ HISTORIE O DOKTORU FAUSTOVI

Christopher Marlowe se narodil roku 1564 v Canterbury, kde získal základní vzdělání v místní škole. Poté dosáhl roku 1584 mistrovské hodnosti na univerzitě v Cambridgi. Po odchodu z Cambridge se usadil v Londýně. Byl pravděpodobně členem tajné služby královny Alžběty.²¹⁷ O Marlowovi se též proslýchalo, že je ateista, údajně se i stýkal s kruhem lidí shromážděných kolem sira Waltera Raleigha.²¹⁸ Spekuluje se rovněž o tom, že Marlowe zastával některé Machiavelliho ideje, například podobně jako on viděl v náboženství a církvi nástroj manipulace.²¹⁹ Dodnes nejsou jasné přesné okolnosti jeho úmrtí. Má se za to, že byl probodnut dýkou v krčmě při nějaké šarvátce, roku 1593.²²⁰

Tragická historie o Doktoru Faustovi je Marlowovo pravděpodobně poslední dílo, které vytvořil v letech 1588 - 1589.²²¹ Inspiroval se německou knihou o Faustovi, jež byla přeložena do angličtiny na konci šestnáctého století. Faust byl stejně jako žid Barabáš neurozeného původu. Vlastním úsilím se vypracoval na nejproslulejšího vědce své doby, až ho touha po absolutním poznání dohnala ke smlouvě s ďáblem a k tragické smrti.²²²

216 Tamtéž, s. 227.

217 BEJBLÍK, A. Christopher Marlowe. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 247 - 248.

218 Tamtéž, s. 247 - 248.

219 MARTIN, M. R. *The Jew of Malta*, s. 36.

220 BEJBLÍK, A. Christopher Marlowe. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 252.

221 GIBSON, C. *Six Renaissance Tragedies*, s. 93.

222 BEJBLÍK, A. Christopher Marlowe. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 248.

Faust se rozhodne, že chce být mágem, a to proto, že touží po rozkoších, síle a všemohoucnosti. „*Panství toho, kdo vyniká v kouzlech, sahá až tam, kam sahá lidský duch. Pořádný mág je věru mocný bůh.*“²²³ Aby Faust dosáhl té velkolepé moci, vyvolá ďábla Mefistofilise a domluví se s ním, že ho Lucifer nechá žít 24 let ve všech světských rozkoších a Mefistofilise mu poskytne jako sluhu, aby hubil jeho soky, odpověděl Faustovi na jakoukoli otázku, dal mu oč požádá a byl mu po vůli. Doufal totiž, že s jeho pomocí ovládne celý svět.

Mefistofilis zde vystupuje jakožto „stavitel“ Faustovy závislosti na magii. Obklopuje ho různými dary a potěchami, aby oslaboval jeho vůli a odvádí tak Faustovu pozornost od myšlenek týkajících se pokání. A přestože tyto požity jsou spíše jen iluzivní,²²⁴ pro Fausta se stávají něčím podstatným.²²⁵

Výrazným motivem je tu okultní magie, se kterou se zřejmě Marlowe setkával při kontaktu s Thomasem Harriotem či Walterem Raleighem a dalšími. Možná chtěl obecnost s takovou magií seznámit, ale aby na něj posléze nereagovali příliš negativně, v závěru hry přidal ponaučení, že každého kdo zhřešil, čeká trest.²²⁶ Předpokládá se, že Marlowe i v této hře zřejmě ironickým způsobem skrytě kritizuje křesťanskou církev, což by souviselo s jeho ateistickým přesvědčením. V této tragédii napadá konkrétně církevní učení predestinace. Marlowe žil v době revolty, v níž si intelektuálové činili nárok na soběstačnost a spolu s tím i na to, že zřejmě mohou sami rozhodovat o svém osudu.²²⁷ Chtěl možná dokázat, že člověk má právo rozhodnout svobodně o svém osudu. Důkazem, by mohly být postavy dobrého a zlého anděla, které se Faustovi zjevují. Zlý anděl Fausta přemlouvá k černé magii, díky níž může získat bohatství. Kdyby byl Faustovi jeho osud předurčen, nač by pak bylo potřeba postavy dobrého anděla? Dobrý anděl totiž neustále Fausta přemlouvá k tomu, aby se obrátil na správu víru, že ještě není

223 MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*. Přeložil Alois Bejblík, s. 328.

224 Příkladem může být scéna, v níž Faustus prodá konařovi koně, ale ten, když s ním vstoupí do vody, promění se v pouhou otep sena. (MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*. s. 352.)

225 WILLIS, D. Doctor Faustus and the Early Modern Language of Addiction. In : *Placing the Plays of Christopher Marlowe: Fresh cultural Contexts*, s. 144.

226 MEBANE, J. S. *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age: The Occult Tradition and Marlowe, Jonson, and Shakespeare*, s. 114.

227 BEVINGTON, D. M. Introduction. In : *Doctor Faustus A- and B- texts (1604, 1616): Christopher Marlowe and his Collaborator and Revisers*, s. 14.

zatracen, jakoby mu jasně nabízel možnost jeho svobodné volby, tj. že si může sám určit, jak jeho život skončí.

„Kaj se a Bůh se ještě slituje. Nikdy není příliš pozdě, umíš-li se kát. Kaj se, a nikdo ti nezkříví ani vlásek“²²⁸

Nakonec Faust upíše svou duši ďáblu vlastní krví a za to je mu poskytnuta čarovná kniha. Ve hře se vyskytují momenty, kdy Faustus přemítá, zdali se nemá kát a obrátit se zpět k Bohu, ale zlá moc ho vždy přemůže, neb je mu nabízena sláva, čest, bohatství a moc. Faustova závislost plyne zřejmě ve své podstatě i ze závazku, jeho smlouvy s peklem, kterou je následně povinen dodržovat.²²⁹ To dokazuje scéna, kdy se Faustus od Mefistofilise dozví, že svět stvořil Bůh a nikdo jiný. Jeho odpověď Fausta velmi znejistí: „Na Boha myslí, Fauste, který stvořil svět.“²³⁰ V té chvíli se mu zjeví Mefistofilis, Belzebub a Lucifer, a kárají ho za to, že je urazil, když mluví proti slibu o Kristu. „Na Boha nemysli, máš myslet na ďábla a jeho bábu.“²³¹

Další důkaz možného Marlowova zamýšleného zesměšnění křesťanství se objevuje ve výstupu, kde se Faust účastní Petrského svátku v Římě. Zde jej Mefistofilis učiní neviditelným a díky tomu může Faust děsit papeže i kardinála lotrinského, kteří si myslí, že je to duše navracející se z očištěnce, která prosí o odpuštění a nakonec všichni utečou.²³²

Křesťanská tradice věřila v existenci očištěnce, do níž po smrti putují duše, aby se prostřednictvím hrozného utrpení, zbavily hříchů.²³³ Celá scéna pak může vyznít tak, že se zkrátka Faust s ďáblem jen vysmívají papežově a kardinálově víře v očištěnce, nebo může být tato scéna symbolikou toho, že právě hříšná duše Faustova, která brzy poputuje do pekla, prosí o modlitby, jež jí očistí.

228 MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 340 - 341.

229 WILLIS, D. Doctor Faustus and the Early Modern Language of Addiction. In : *Placing the Plays of Christopher Marlowe: Fresh cultural Contexts*, s. 138.

230 MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 340.

231 Tamtéž, s. 341.

232 Tamtéž, s. 345.

233 GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 19.

Na konci hry dojde k vyplnění úmluvy a Faustus, jenž se přejeďl smrtelným hříchem a zatratil svou duši i své tělo, musí odejít do pekla. Prosí však Boha o odpuštění, chce se kát, ale marně.²³⁴

Jak uvádí McAdam, *Tragická historie o doktoru Faustovi* je dílo o člověku, který je nerozhodný, hledá sám sebe, o čemž svědčí úvodní scéna, kde si vybírá jakému učení se bude v budoucnu věnovat:

„Má analytiko, jak tys mě uchvátila! Faustově umu sluší něco víc. Buď, Fauste, lékařem, hrab zlatáky.“²³⁵

Faust se neumí rozhodnout, zda si obrátit k Luciferu či Bohu. Neumí žít ani bez jednoho z nich, Lucifer mu nabízí rozkoše a Bůh odpuštění a posmrtný ráj. Až poslední hodinu svého života, před tím, nežli je odveden do pekla, se obrací k Bohu a Lucifera proklíná. Je ale obtížné s přesností určit, zdali se tak nerozhodoval jen pro záchranu svého života.²³⁶ Je možné, že chtěl Marlowe tímto motivem smrti obecnstvu ukázat, že je lepší nevěřit a uniknout náboženství, které poutá a omezuje individuální duši.

THOMAS HEYWOOD - ŽENA ZABITÁ DOBROTOU

Lukeš odhaduje, že se Heywood narodil na počátku sedmdesátých let 16. století a pohřbený byl roku 1641. Psal historické hry, komedie i dramata, ba i libreta k průvodům na počest londýnského purkmistra. Byl autorem měšťanským a londýnským, ovšem stejné porozumění můžeme v jeho dílech najít i pro život v provincii či na venkově. Studoval na univerzitě v Cambridgi. Působil ve společnosti Služebníků lorda admirála, později i ve společnosti Služebníků hraběte Derbyho a roku 1602 se stal členem významné společnosti Služebníků lorda Worceстера, ze kterých se roku 1603 stali Služebníci královny.²³⁷

234 MARLOWE, CH. *Tragická historie o doktoru Faustovi*. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi předchůdci*, s. 327.

235 Tamtéž, s. 327.

236 MACADAM, I. *The Irony of Identity: Self and Imagination in The Drama of Christopher Marlowe*, s. 114.

237 LUKEŠ, M. Thomas Heywood. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi současníci*, s. 429

Dílo *Žena zabitá dobrotou* mělo premiéru zřejmě v březnu roku 1603 v divadle Růže.²³⁸ Odehrává se ve dvou liniích, první je poměrně šťastným příběhem o osudu krásné Zuza-ny, sestry Sira Francise, a druhé vyprávění je pak o hrozivém osudu Anny, manželky Johna Frankforda.

Za interpretačně podstatné lze v tomto díle považovat druhou příběhovou linii, která je vcelku pesimističtější. Jedním z hlavních prvků je zde páchání hříchu. Milá a hodná Anna se proviní tím, že je svému muži nevěrná. Ačkoli se se svou touhou snaží bojovat a lásky k manželovi si „cení jak spasení“, bezhlavě tužbě propadne. („Jak špalek leží mi hřích na duši, my provinilci máme pořád strach. Svedl jste mě ke zlému pane Wendolle, vždyť ani nevím, co jsem provedla. Co prvně jsem vám dala z hlouposti, dávám teď ze strachu. Tak pojďte, jdeme. O hřích jen zavadiš a už jsi v něm.“²³⁹)

Její vztah s Wendollem je však Frankfordem odhalen a on pro ni vymyslí neobvyklý trest, totiž již název díla napovídá, Anna má být zabita Frankfordovou dobrotou. Tato odplata tak nespočívá v pranýřování či mučení, ale v trápení duše pokorou. Anně je věnováno panství, kam se odstěhuje a bude zde žít bez dětí a bez jakéhokoli kontaktu se svým manželem.

Anna velmi lituje svého činu cizoložství o to více, jaký jí byl uložen trest, a aby zkrátila svůj život v tomto pozemském očišči, rozhodne se, že nebude pít ani jíst. Nedlouho předtím, než umírá, je jí Frankfordem odpuštěno. („I úsměv, spánek, klid si odepřu. Až pláčem smyju z duše černý hřích, odevzdám se do rukou Kristových.“²⁴⁰)

V díle je explicitně vyjádřeno, proč Anna žádá Frankfordovo odpuštění: „Tak dychtím po nebi, že toužila jsem mít vás tu, abych vás mohla znova poprosit: odpusťte mi! Ach dobrý člověče, otče mých dětí - odpusťte prosím! Má vina je tak ohavná, že když nezískám odpuštění zde, nebesa neočistí mě z ní tam.“²⁴¹

V této tragédii můžeme nalézt jistý protipól k Shakespearově dílu Hamlet. Tam, kde se má Hamlet rozhodovat mezi pomstou a ctí, volí si čest, ale zde si Frankford možná dobře uvědomuje, jak hříšné je mstít se. Neboť Bible jasně říká, že pomsta je špatná.

238 Tamtéž, s. 429

239 HEYWOOD, T. *Žena zabitá dobrotou*. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespearovi současníci*. Přeložil Milan Lukeš, s. 471.

240 Tamtéž, s. 481.

241 Tamtéž, s. 484.

Rovněž uvádí dva důvody, proč nepodlehnout mstě. První je ten, že mstít se je v podstatě Boží práce, a druhý, že msta má být překonána láskou.²⁴² Je tedy pravděpodobné, že se Frankford pokusil překonat touhu pomstít manželčino cizoložství láskou, jeho dobrotou. Jeho dobře míněný trest však ironií osudu způsobí manželčinu smrt.

Nelze vyloučit ale ani možnost, že pro Annu ona dobrota ve skutečnosti znamenala hanbu a tato hanba možná dle ní zahrnovala krutý trest jejího těla, který mohl otevřít cestu ke spáse její duše. V podstatě by se její smrt mohla považovat i za sebevraždu, ale v tom případě je zvláštní, že žádná z postav nereagovala na Annino sebetrýznění hladem jako na smrtelný hřích. Zřejmě je tu John Frankford přímo odpovědný za smrt nejen těla ale i duše jeho ženy.²⁴³ A tohoto faktu je si vědom i on sám, když v závěru hry říká: „Její hrob chci tímto epitafem opatřit. Zlatými písmeny tam bude stát na desce z mramoru - Zde leží ta, již zabila mužova dobrota.“²⁴⁴

JOHN WEBSTER - VÉVODKYNĚ Z AMALFI

Fröhlich uvádí, že se Webster narodil v Londýně zhruba počátkem sedmdesátých let šestnáctého století a zemřel mezi lety 1632 a 1634.²⁴⁵ Jeho otcem byl zřejmě John Webster starší, člen Merchant Taylors Company.²⁴⁶ John Webster mladší navštěvoval Merchant Taylor's School²⁴⁷, významné gymnázium v Londýně ve kterém se mu dostalo kvalitního humanitního vzdělání. Spekuluje se často i o jeho právním vzdělání, soudě podle velkého množství právnických narážek a soudní tematiky v jeho dílech.²⁴⁸ Webster se zúčastnil nejrůznějších kolektivních dramatických projektů, z nichž většina se nedochovala.²⁴⁹ Spolupráce ve skupině dramatiků byla pro toto období typická. Webster

242 NUTALL, A. D. *Shakespeare the Thinker*; s. 203.

243 ROWLAND, R. *Thomas Heywood's Theatre 1599 - 1639: Locations, Translations, and Conflict*, s. 141.

244 HEYWOOD, T. Žena zabitá dobrotou. In : *Alžbětinské divadlo - Shakespeareovi současníci*, s. 485.

245 FRÖHLICH, F. John Webster. In : *Alžbětinské divadlo - Drama po Shakespeareovi*, s. 133.

246 MARCUS, L. S. The Duches of Malfi. s. 3.

247 FRÖHLICH, F. John Webster. In : *Alžbětinské divadlo - Drama po Shakespeareovi*, s. 133.

248 MARCUS, L. S. *The Duches of Malfi*, s. 3.

249 FRÖHLICH, F. John Webster. In : *Alžbětinské divadlo - Drama po Shakespeareovi*, s. 133.

spolupracoval například s Thomasem Dekkerem či Thomasem Heywoodem. Díla Bílá d'áblice a Vévodkyně z Amalfi však vytvářel sám.²⁵⁰

Tragédie *Vévodkyně z Amalfi* byla poprvé na jevišti představena v divadle U Černých bratří a poté v divadle Zeměkoule zřejmě roku 1612 či 1613.²⁵¹ Je zde vyobrazen rozpad společnosti, který je pro hru *Vévodkyně z Amalfi* charakteristický a objevuje se stejně tak i v jiných hrách z tohoto období. Rovněž je hra svázána se soudobými problémy, jakými byly podle Leaha strach protestantů z pohlcení katolicismem či to, jak Londýňané vnímají rostoucí odcizení mezi královským dvorem a městem.²⁵² Zkorumpovanost soudů a prohnitost celé společnosti se stává častým tématem tehdejších dramát.

253

Hlavní hrdinkou hry je vévodkyně z Amalfi (křestní jméno není ve hře uvedeno), která ovdoví a i přes přání a naléhání svých bratrů, vévody Ferdinanda a kardinála, aby se znovu nevdávala, čímž by pohanila čest jejich rodu, se znovu provdá za svého majordoma Antonia, což je příkladem toho, že se vévodkyně nezachovala jako typický aristokrat. I přesto, že se jí daří sňatek i narození několika dětí před bratry utajit, dozvedí se to a Ferdinand její čin považuje za nepřipustný a rozhodne se, pomstít se jí tím, že ji přivede k šílenství. Dalším motivem smrti, který se v tomto díle objevuje, je fingovaná smrt. Ferdinand svou sestru chce přivést k bláznovství, prostřednictvím falešného výjevu, v němž zobrazuje Antonia a jejich děti jako mrtvé, ale ve skutečnosti jsou to jen figuríny. Tento jeho plán způsobí, že Vévodkyně touží zemřít: „Již toužím vykrváct, Bůh to ví, zabíjí laskavě, kdo rychle zabíjí.“²⁵⁴

a se svou služebnou rozmlouvá o tom, zdali se se svým mužem a dětmi na onom světě potká.

Tímto ale hrozivá Ferdinandova odplata nekončí. Nařídí svému sluhovi Bosolovi, aby ji zabil. Vévodkyni je do komnaty doručena rakev, provazy a zvonec. Bosola:

250 LEAH, M. *The Duches of Malfi*, s. 5.

251 FRÖHLICH, F. John Webster. In : *Alžbětinské divadlo - Drama po Shakespearovi*, s. 133.

252 MARCUS, L. S. *The Duches of Malfi*, s. 9.

253 BEJBLÍK, A. Ekonomické a sociální pozadí alžbětinského dramatu. In : *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi současníci*, s. 43.

254 WEBSTER, J. Vévodkyně z Amalfi. In : *Alžbětinské divadlo - Drama po Shakespearovi*. Přeložil Alois Bejblík, s. 184.

„Toto je dar od vašich vzácných bratří. Kéž ho přijmete vděčně, obsahuje poslední útěchu, poslední žal. Tohle je váš poslední byt a hrad. Jsem zvoník, jehož posílají vždy noc před popravou k odsouzencům. Ticho, všude vládne mír, jen sýc a nasupený výr na naši paní hartusí, ať rychle rubáš chystá si. Mělas dům i mnohou zem, teď hrob ti v hlíně vyměřen. Trápila ses dlouho, zde jistě dojdeš pokoje. Na životě lpí jen blázen.“²⁵⁵

Vévodkyně má skonat uškrcením, a na otázku zda-li se smrti a onoho provazu neděsí, odpovídá: „Kdo by se jí bál, když ví, jak skvělá společnost ho čeká na onom světě. Jaké bych měla potěšení z toho, že zastřelí mě kulkou z pravé perly, zadusí voňavkou či hrdlo podřežou diamantem? Víím, že smrt má nachystáno deset tisíc dveří, kterými odcházíme z jeviště.“²⁵⁶ Se smrtí je zdá se smířena, neb bez manžela a dětí nemá smysl žít.

Jako protipól k této smrti je v díle zobrazena smrt její služebné Carioly, u které schází jednak obdobné opodstatnění k tomu, aby toužila zemřít (její milý je totiž stále na živu, a má si jí teprve vzít), kromě toho je tu i další rozdíl, před tím, nežli vévodkyně umírá, je si v podstatě jista tím, že její duše odejde do nebe. „Trhněte silně, vypětím všech sil, musíte na mě strhnout nebesa! Počkejte ještě, klenba brány nebes není tak vysoká jako paláce knížat. Kdo jí chce projít, musí na kolena.“²⁵⁷ Domnívám se, že vévodkyně si ve skutečnosti ani nepřipouští to, že by se svým netypickým chováním aristokrata, porušením sociálních pravidel a zmařením pokusu bratrů, mít ji pod dohledem, dopustila hříchu.²⁵⁸

Naproti tomu Carola má zřejmě důvod bát se záhuby, brání se smrti, protože má strach z toho, že bude její duše zatracena, neb nebyla již dva roky u zповědi. Jak později vypoovídá, zhřešila tím, že pošpinila svou čest a čeká dítě ještě před svatbou.

Rozdíly jsou viditelné i ve způsobu vykonání vraždy. Vražda vévodkyně je pojata jako obřad, její vlasy jsou načesány, má na sobě bílý rubáš, kříženec kolem krku, rakev jí slouží jako oltář, u kterého klečí, a to vše za doprovodu zvonu. Vévodkyně se chystá zemřít s pokorou a klidem v duši. Protikladem je uškrcení její služebné, jehož zaranžování

255 Tamtéž, s. 192 - 193.

256 WEBSTER, J. Vévodkyně z Amalfi. In : *Alžbětinské divadlo - Drama po Shakespearovi*, s. 193.

257 Tamtéž, s. 193 - 194.

258 MARCUS, L. S. *The Duches of Malfi*, s. 1.

se nese v co největší jednoduchosti a ve spojení s jejím kousáním, škrábáním a vzpíráním se smrti působí spíše jako skutečná poprava.²⁵⁹

Po dokonání tohoto brutálního činu přichází Ferdinand, který svou vinu hájí tím, že byl zaslepený záští a veškerou odpovědnost svede na Bosola.

„Kdo ti dal plnou moc vykonat ten krvavý skutek? Podle které litery zákona ji odsoudili k nebytí? Která porota předložila svůj výrok soudu? Kde je jak náleží ten ortel řádně zapsán? V pekle! Vidiš? Propad jsi životem, ty krvelačný blázne a taky za to zemřeš.“²⁶⁰

Z hlediska náboženské tematiky je podstatná i smrt kardinálovi milenky Julie, které kardinál vyzradí své tajemství, totiž že na jeho pokyn byla uškrcena vévodkyně a její děti. Aby ale Julia nic neprozradila nechá ji přísahat na knihu, která je otrávena. Není zde explicitně vyjádřeno, o jakou knihu ve skutečnosti jde, ale lze předpokládat, že jde o Bibli. V tomto výstupu je možné vidět jistou souvislost mezi otrávenou Bibli jakožto symbolem katolické církve. Navíc je tu v díle Kardinál zobrazen jako postava zkorumpovaná a sexuálně aktivní, a to vždy ve chvíli, kdy si sundá své církevní roucho. Webster tak mohl satirickou formou kritizovat katolicismus a jeho zkorumpovanost. Christina Luckyj se domnívá, že toto Websterovo vyobrazení má vyjadřovat soudobý pohled protestantů na katolickou hierarchii, která Bibli pohrdá a zneužívá a snaží se jejím prostřednictvím otrávit věřící.²⁶¹

KOMPARACE A TYPOLOGIZACE VYBRANÝCH MOTIVŮ SMRTI

Cílem komparace je prozkoumat společné prvky, které se v reprezentaci jednotlivých motivů smrti objevují, a určit tak, zdali byli autoři dramát inspirováni podobnými tendencemi, a zda lze v jejich ztvárnění nalézt paralely nebo naopak odlišnosti.

259 STURGESS, K. *Jacobean Private Theatre*, s. 118.

260 WEBSTER, J. Vévodkyně z Amalfi. In : *Alžbětinské divadlo - Drama po Shakespearovi*, s. 195.

261 LUCKYJ, CH. *The Duches of Malfi: A Critical Guide*, s. 110.

Častým tématem děl alžbětinských dramatiků je vražda ze msty. Jedním z prvních autorů, který vnesl do alžbětinských dramát motiv pomsty, byl Thomas Kyd. Jedná se o dílo *Španělská tragédie*, které bylo pravděpodobně inspirací i pro Shakespeara *Hamleta*. Celkově lze v obou dílech najít velké množství společných prvků, byť s určitými odlišnostmi. *Španělská tragédie* je zahájena rovněž zjevením ducha mrtvého Dona Andrea, ten však s žádným smrtelníkem nepromlouvá a ani ho nenabádá k pomstě. Není to ani potřeba, jelikož byl zabit na bitevním poli před zraky několika osob. Duch se setkává s Pomstou, která mu prozradí, že byl zavražděn portugalským princem Balthazarem, který byl krátce na to zajat Horatiem (synem Jeronýma) a uvržen do domácího vězení. Pak Pomsta duchovy ukáže, jak se vše po jeho smrti na zemi vyvíjí. První msta ve spojení se smrtí se ve *Španělské tragédii* odehrává poté, co se Balthazar v domácímu vězení zamiluje do vdovy Belimperie, ale dozvídá se, že ona miluje Horatia. Horatio je tak pro něj již nejen tím, kdo ho v bitvě přemohl, potupil a zajal, ale i sokem v lásce. A teprve Horatiova smrt je zde prvním podnětem k odvetám dalším, jejichž strůjcem je Jeronýmo. Dalším společným rysem, který se zde vyskytuje je Jeronýmovo třeštění, které je obdobné Hamletově bláznovství. Ani u jednoho z nich nelze jednoznačně prokázat, že je jejich šílenství pouze strojené. V obou dílech se vyskytuje i motiv sebevraždy ženy. V *Hamletovi* se utopí Ofélie, která je rovněž šílená, a ve *Španělské tragédii* se probodne Horatiova matka Isabela, která smrt svého syna již psychicky neunesla, a rovněž Belimperie, která neunesla smrt Balthazarovu. Prvek „hry ve hře“ slouží v obou tragédiích stejnému účelu, tedy odhalit vraha. Ve *Španělské tragédii* je tento element dotažen k dokonalosti do té míry, že účinkujícími v představení jsou všichni Jeronýmovi podezřelí, kteří se v průběhu scény skutečně vyvraždí. Mezi základní prvek v průběhu a především závěru obou her patří několikanásobné úmrtí. V *Hamletovi* na konci umírá na otravu jedem jeho matka Gertruda, Laertes a Claudius, oba rukou Hamleta, a nakonec i Hamlet sám. V Kydově hře umírají sluhové Serberin a Pedrigano, Isabella, Balthazar, Belimperie, vévoda kastilský a jeho syn, a sám Jeronýmo. Rozdíl je tu v tom, že Hamlet, je smrtelně raněn Laertem, kdežto Jeronýmo si sáhl na život sám.

Další motivy smrti zahrnující otázku msty se vyskytují v dílech *Vévodkyně z Amalfi* a *Titus Andronicus*. U obou těchto her nacházíme několikanásobný motiv msty. Titus Andronicus se mstí několikrát Tamoře a naopak a v díle *Vévodkyně z Amalfi* se mstí vévodkyni její dva bratři poté, co pošpinila čest jejich rodu, jim se pak mstí další postava

Bosoli. V těchto dvou dílech souvisí počáteční motiv také s otázkou cti. Vévodkyně z Amalfi pošpinila svůj rod tím, že se podruhé vdala za svého majordoma a měla s ním děti a proto jí její bratři zabili, protože bylo otázkou cti očistit jejich rod. Ve hře *Titus Andronicus* původní brutální vražda, kterou Titus vykonal, souvisela se základní myšlenkou cti, a sice zachovat čest padlých vojáku a jeho mrtvého syna.

Čest si chtěl pravděpodobně zachovat i *Othello*, ale jeho vražda souvisí především s žárlivostí. Takovýto motiv smrti lze najít například i v Heywoodově díle *Žena zabitá dobrotou*. V obou těchto hrách se objevuje motiv smrti ve spojení s žárlivostí, avšak autoři jej každý pojali odlišným způsobem. Zatímco v *Othellovi* je sesmilnění jeho ženy Desdemony jen domnělé, v díle *Žena zabitá dobrotou* je reálné. Podstatným ale je, jak se hlavní hrdinové s nevěrami jejich žen, ať už potenciální či reálnou, vyrovnali, a to je zde klíčové pro porovnání motivů smrti. V *Othellovi* je hlavní hrdina ovlivněn řečmi a intrikami falešného Jaga a v domnění, že je mu jeho žena skutečně nevěrná, ji potrestá tím, že ji uškrtí. Othello zde neunesse svůj hněv, nechá se strhnout emocemi a vůbec se neovládne, jeho city zde zvítězily nad rozumem. Protikladně k jeho činu stojí rozhodnutí Frankfordovo. Paradoxně, ačkoli je mu jeho žena skutečně nevěrná a on se o tom na vlastní oči přesvědčí, rozhodne se ji potrestat svou dobrotou. Emoce jsou pak ovládnány jeho rozumem a místo toho, aby svou Annu zabil, vykáže ji na jedno ze svých panství, které jí věnuje. Jeho snaha zabít vlastní ženu dobrotou se nakonec v závěru hry vyplní. Anna velmi lituje svého hříchu, rozhodne se držet půst a umírá. Její smrt je možné přirovnat naopak ke smrti Othellově. Oba ukončí svůj život, protože nedokážou žít s tíhou svého hříchu.

Propojení hříchu, vraždy a především nápravy ve smyslu mravního poučení je dalším motivem některých dramát, například v dílech *Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym* a tragédii *Romeo a Julie*. Společné znaky těchto děl vyplývají pravděpodobně ze snahy o jisté mravní poučení diváků. Je tu ale znatelný rozdíl v tom, že zatímco otec Bacon je hrůznou čtyřnásobnou smrtí donucen k pokání a zpytování svědomí, je již výše zmíněnými vraždami poučen a zříká se zlé magie. Romeo a Julie museli naopak sami zemřít, aby poučili ostatní - své dva znesvářené rody. Tyto dvě hry jsou důkazem toho, že společnost zřejmě považovala smrt do jisté míry i za prostředek k nápravě, jako něco, co soudobého člověka donutí, aby přehodnotil své dosavadní chování

a svůj život. Poučil se nejspíše i Král Lear, když v důsledku vyhnání své dcery Kordélie ode dvora, se mu rozpadl jeho dosavadní život, jeho postavení, autorita. Musel si projít cestu k naprostému úpadku a degradaci, aby pochopil, že udělal ve svém rozhodnutí chybu.

V tragédii *Král Lear* se ale vyskytuje i motiv smrti, který souvisí s otázkou predestinace, toho, jak může skončit člověk, který jedná proti řádu a rozhoduje o svém osudu sám. Obdobný motiv nacházíme v Marlowově díle *Tragická historie o doktoru Faustovi*. Oba hlavní hrdinové učinili špatné rozhodnutí a oba skončili tragicky. Rozdíl je tu v tom, že Lear se vzepřel celému universu jediným pošetilým rozhodnutím a za to ho pak stíhalo strašlivé utrpení, bez šance na nápravu či pokání, vysvobození a očistění dosáhl až vlastní smrtí. Faust naopak měl dost příležitostí zřici se černé magie, ale neučinil tak. I přesto, že často pomýšlel na návrat k Bohu, se pod vlivem touhy disponovat s co největší mocí sám si svým rozhodnutím určil svůj osud. Zatímco Marlowovo dílo je možné chápat částečně jako frašku zesměšňující církve, u Leara se Shakespeare zaměřil spíše na kritiku společnosti, neboť je zde zobrazen rozklad feudálního státu v čele nejprve s morálním a posléze i celkovým úpadkem jeho panovníka.

Úpadek společnosti rezonuje i další drama, v němž je propojení této tematiky s motivem smrti klíčové. V díle *Macbeth* vraždí hlavní hrdina veden svými ambicemi a touhou po moci a dílo zobrazuje, čeho všeho jsou lidé schopni udělat, aby si získali přístup k moci a bohatství. Společnost se s tímto ambiciózním mužem vyrovnala symbolicky, *Macbeth* je typickou ukázkou vlády panovníka - tyрана, panovníka především takového, který tím, že touží po čím dál tím větší moci, začíná omezovat práva poddaných. Společnost se s tímto panovníkem vypořádá prostřednictvím činu Macduffova, který Macbethovi setne hlavu a tu vítězně poté pozvedá nad tu svou. Obdobný příklad motivu smrti souvisejícím s upadajícími poměry společnosti je dílo *Julius Caesar*. V něm je zobrazena rovněž snaha zbavit se diktátora a zajistit tak společnosti svobodu.

TYPOLOGIZACE MOTIVŮ SMRTI V ALŽBĚTINSKÉM DRAMATU

Jak již bylo v předchozí kapitole zmíněno, ne všechna analyzovaná dramata shodně zobrazují motivy smrti. I přestože lze na základě předchozí komparace usoudit, že se dramatici při zobrazení smrti inspirovali obdobnými tématy či tendencemi, objevují se v alžbětinském zpracování smrti i originální přístupy.

Motivy smrti, které se v dílech alžbětinských dramatiků vyskytují nejčastěji, jsou takové, jež souvisí s otázkou msty či zachování cti. Msta, kterou pravděpodobně uvedl v dramatu jako první Thomas Kyd, se stala vděčným tématem mnohých her. Nacházíme ji v dílech *Romeo a Julie*, v níž Romeo pomstil smrt Mercuziovu i ve *Vévodkyni z Amalfi* kde se mstí sluha Bosola kardinálovi a Ferdinandovi. Někdy autoři použili mnohonásobné msty za účelem docílení vyššího napětí a potřebné gradace. Jako první ji zřejmě využil již zmiňovaný Thomas Kyd v své *Španělské tragédii*, ve spojitosti s tím lze uvést Shakespearova *Hamleta*, který se pravděpodobně Kydovou hrou do jisté míry inspiroval. Do této kategorie lze zahrnout i hry *Titus Andronicus* a *Maltský Žid*. Všechny tyto hry obsahují mnohanásobnou smrti, přičemž v závěru hry zbývá zpravidla již jen hrstka z původních postav. Co se týče zachování, obhájení či očistění cti, jde rovněž o velmi frekventovaný prvek. Kvůli zachování cti obou rodů museli zemřít Romeo a Julie a nebýt brutálního obětního rituálu v rámci potřeby vzdát hold mrtvému synovi a římským vojákům ve hře *Titus Andronicus*, nedošlo by pravděpodobně k tolika dalším odplatám. Otázka zachování cti byla někdy rezonována ve spojení se starověkým způsobem sebevražd, jako tomu bylo v závěrečné občanské válce ve hře *Julius Caesar*.

Sebevraždy celkově nebyly v alžbětinské době žádným tabu a vyskytovaly v dramatech spíše ve spojitosti s ženskými postavami. Jako příklad uveďme smrt Oféliinu či Isabellinu a za sebevražedný čin lze považovat i smrt Ženy, jež byla zabitá dobrotou a okamžik, kdy se Julie probodla dýkou.

Neméně často se vyskytoval motiv smrti ve spojitosti s politickými ambicemi. Ať už jde o šlechetný čin zabití tyrana, čímž bylo možné osvobodit společnost, jako tomu bylo ve

hře *Macbeth* či *Julius Caesar*, tak i naopak stárnutí a smrt autoritativního krále Leara, které byly jistou metaforou pro rozklad stávající Shakespearovy společnosti. Patří sem i touha zajistit si moc, získat trůn, slávu a bohatství, což bylo hlavním důvodem Macbethova či Claudiova zločinu.

V některých dílech lze nalézt i mravoučných charakter, v tom smyslu, že téma smrti bylo zpracováno tak, aby z něj diváci mohli snadno vyvodit poučení. Nejlepším příkladem ze všech může být poučení Otce Bacona, kterého čtyřnásobná vražda přinutila vzdát se magie a přiměla jej k pokání. V tomto Greenově díle se ze smrti poučil hlavní hrdina, ale Shakespeare, pojal toto téma poněkud opačně a to sice tak, že v díle *Romeo a Julie* nechal zemřít hlavní hrdiny, a poučení z jejich smrti plynulo pro jejich znesvářené rody.

Co se týče této Shakespearovy hry - *Romeo a Julie*, lze v něm nalézt i další motiv, a to sice smrt z lásky, neboť oba dva zamilovaní hrdinové nedokázali jeden bez druhého žít, a proto raději zemřeli bok po boku.

V dalších tragédiích se objevuje jiný motiv smrti, jímž je vražda ze žárlivosti. Othello i přesto, že si nebyl stoprocentně jist nevěrou své ženy, uškrtil ji. Další zločin ze žárlivosti se nachází v díle *Žena zabitá dobrotou*, a to i když, se Ferdinand nerozhodl svou ženu uškrtil v afektu, ale podle jeho slov si byl dobře vědom toho, že může ovdovět i za předpokladu, když se k ní po odhalení její nevěry zachová takřka ohleduplně.

Smrt jako trest se vyskytuje v díle *Tragická historie o doktoru Faustovi*, v níž si Faustus zahrával s černou magií tak dlouho, až propadl peklu, bez nároku na spasení. Do této kategorie lze zařadit i smrt ženy zabitá dobrotou, která možná proto, že ji za nevěru nepotrestal její manžel, učinila tak sama.

V předchozích kapitolách se uvádí, že Shakespeare využíval ve svém díle metafor z ekonomického prostředí, kupříkladu tomu tak bylo i v díle *Komedie omylů*, v níž je smrt zbožím, se kterým je možno obchodovat a kde se může Egeon penězi vykoupit.

ZÁVĚR

V této práci byla analýza alžbětinských dramát orientována na historické, politické a společenské souvislosti, jimiž mohlo být zobrazení smrti v dramatech do jistém míry utvářeno. Jak již z předchozí analýzy, komparace a typologizace vyplývá, inspirace dramatiků nebyly jednotné a autoři motivy smrti využili k různým účelům. Soudobí obyvatelé Anglie se jistě setkávali se smrtí v reálném životě velmi často, kupříkladu za dob hladomoru či epidemie dýmějového moru. Lze se tak domnívat, že dramatici mnohdy využívali různých vražd či sebevražd i proto, že takový prvek v dramatu obecnost vyžadovalo, neboť byl dramaticky efektivní.

Z první kapitoly věnované Shakespearovým dramátům vyplývá, že jsou jeho raná díla *Komedie omylů*, *Titus Andronicus* či *Julius Caesar* často inspirovaná historií a především antikou, ovšem je potřeba zmínit, že si tyto inspirační zdroje Shakespeare často upravoval. Celkově je motiv smrti v Shakespearově tvorbě v období do roku 1600 zpracován povrchněji, v tom smyslu, že odůvodnění motivů smrti je zřetelné. Rafinovaněji je smrt propracovaná v jeho dílech napsaných po roce 1600, počínaje dílem *Hamlet*, v němž lze odhalit několik spojitostí s náboženskými poměry tehdejší společnosti, a celkově lze tedy usuzovat, že díla z tohoto období a zpracování smrti v nich mají hlubší význam a odhalit důvody Shakespearova počínání je tak složitější. Později se Shakespeare píše ragédie končící naprostým zmarem hlavních hrdinů, a do her *Král Lear* či *Macbeth* zahrnoval především politická témata týkající se tehdejší společnosti. Důvodem mohla být smrt královny Alžběty, nástup Jakuba I. a následné zhoršení ekonomických i společenských poměrů země, jak bylo uvedeno v kapitole první.

V rámci zpracování některých motivů smrti nacházíme téměř zřetelné odkazy na katolickou tradici. Příkladem je již zmiňované dílo *Hamlet*, ale i hra *Španělská tragédie*. Toto tvrzení lze doložit například častými odkazy na existenci očiště.

Ze třetí kapitoly týkající se dramát ostatních alžbětinských dramatiků vyplývá, že byl motiv smrti prvkem, jenž byl využíván k zesměšnění církve, jako tomu bylo v díle Christophera Marlowa, který se v něm zaměřil spíše na kritiku křesťanství. Celkově lze však konstatovat, že se zobrazení smrti v dílech alžbětinských dramatiků vztahovalo k

problematicke mravního jednání. Mravní apel se objevuje v díle Roberta Greena či právě v Marlowově díle *Tragická historie o doktoru Faustovi*.

Z poslední kapitoly, v níž je provedena komparace a typologizace her, vyplývá, že se v mnohých dílech objevovaly v souvislosti s motivem smrti prvky shodné, nicméně často byly dramatiky pojaty odlišně. Příkladem je zpracování motivu smrti ve spojitosti s žárlivostí v díle Shakespearově a Heywoodově. Oba autoři se sice zaměřili na motiv žárlivosti, ale každý jej zpracoval originálním způsobem. Zatímco u Othella převládly hněv a emoční stránka nad rozumem a láskou, u Ferdinanda tomu bylo naopak, ovšem i přesto, že se oba muži zachovali v rámci tohoto problému rozličně, vedlo jejich jednání ke skonu Desdemony i Anny.

Předpoklad, že se motiv smrti vztahuje v dílech alžbětinských dramatiků především k náboženským tendencím, nebyl sice vyvrácen zcela, ale nelze jej v žádném případě zobecnit na veškerá díla vytvořená v tomto období. Nicméně důkazy podporující toto tvrzení nalezeny jsou - příkladem mohou být díla *Hamlet*, *Španělská tragédie*, *Žena zabítá dobrotou*, *Král Lear* či *Tragická historie o doktoru Faustovi*. Ve všech těchto dílech se ukazuje, že prvek smrti do jisté míry souvisí s náboženskou tradicí. Konkrétněji kupříkladu v díle *Hamlet*, kde se objevují explicitní narážky na existenci očistce či v díle *Tragická historie o doktoru Faustovi*, kde Faust spáchal hřích, zřekl se Boha a skončil v pekle. Z předchozí analýzy vyplývá i to, že některé motivy smrti mohly pro diváky představovat především mravoučný prvek. Smrt byla v tehdejší společnosti zřejmě chápána jako něco negativního pro společnost a tehdejšího člověka, a rovněž byla považována, buď za odstrašující příklad, či trest za špatné chování. Příkladem může být poučení rodů Monteků a Kapuletů poté, co jejich děti spáchaly sebevraždu, či příběh otce Bacona, kterého konfrontace se čtyřnásobnou smrtí donutí vzdát se čarodějnictví a magie.

SEZNAM LITERATURY

ANDREWS, R. *Shakespeare and Renaissance Europe*. Stamford : Cengage Learning EMEA, 2005. ISBN 978-1-904-27164-2.

BATE, J.; RASMUSSEN, E. *Romeo and Juliet by William Shakespeare*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 978-0-230-023207-5.

BATE, J.; RASMUSSEN, E. *Titus Andronicus and Timon of Athens: Two Classical Plays*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011. ISBN 978-1-137-00475-8.

BARNET, S. *Romeo and Juliet*. New York : Signet Classics, 1998. ISBN 978-0-451-52686-1.

BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo I. - III*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1978.

BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi současníci*. Praha : Odeon, 1980.

BEJBLÍK, A. *Shakespearův svět*. Praha : Mír, 1979.

BEVINGTON, D. M. *Doctor Faustus A- and B- texts (1604, 1616): Christopher Marlowe and his Collaborator and Revisers*. 4. vyd. Manchester University Press, 1962. ISBN 978-0-791-01643-1.

BLOOM, H. *Macbeth. Bloom's Shakespeare Through the Ages*. New York : Infobase Publishing, 2008. ISBN 978-0-791-09594-2.

BLOOM, H. *Othello*. New York : Infobase Publishing, 2008. ISBN 978-0-791-09575-1.

BLOOM, H. *Romeo and Juliet*. New York : Infobase Publishing, 2008. ISBN 978-0-

791-09596-6.

CAHN, L. V. *Shakespeare the Playwright: a Companion to The Complete Tragedies, Histories, Comedies, and Romances*. 2. vyd. Westport : Greenwood Publishing Group, 1996. ISBN 978-0-275-955229.

CAREY, G. *Cliffs Notes on Shakespeare's Othello*. Lincoln : Cliff Notes, 1997. ISBN 0-8220-0063-6.

ELTON, G. R. *England under the Tudors*. 2. vyd. London : Methuen & Co., 1974.

ERNE, L. *Beyond the Spanish tragedy: a Study of The Works of Thomas Kyd*. Manchester University Press, 2001. ISBN 978-0-7190-6093-9.

EVANS, B. I. *The Language of Shakespeare's Plays*. London : Routledge, 2005. ISBN 978-0-415-35285-7.

FOAKES, R. A. *Focus on Macbeth*. London : Routledge, 2005. ISBN 978-0-415-35276-5.

GARIN, E. *Renesanční člověk a jeho svět*. Jihlava : Ekon, 2003. ISBN 80-7021-653-0.

GIBSON, C. *Six Renaissance Tragedies*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1997. ISBN 978-0-312-17550-4.

GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*. New Jersey : Princeton University Press, 2002. ISBN 0-691-10257-0.

GREENBLATT, S. *Will in the World*. New York : W. W. Norton & Company, 2004. ISBN 0-39-305057-2.

GREENBLATT, S. *Velký příběh neznámého muže*. Přeložila Mirka Kopicová. Praha :

Albatros, 2007. ISBN 978-80-00-01930-7.

GREENBLATT, S. *Shakespeare's Freedom*. University of Chicago Press, 2010. ISBN 978-0-226-30666-7.

HOLLAND, P. *Shakespeare and Religions*. Cambridge University Press, 2001. ISBN 978-0-521-80341-0.

HOLZKNECHT, K. J. *Outlines of Tudor and Stuart plays*. Oxford : Taylor & Francis, 1963.

JOHNSON P. *Dějiny anglického národa*. Řevnice : ROZMLUVY, 2002, ISBN 80-85336-36-7.

JOSEK, J. *Julius Caesar*. Praha : Romeo, 2001. ISBN 80-902639-8-4.

JOSEK, J. *Romeo and JulieT*. Praha : Romeo, 2007. ISBN 978-80-86573-14-4.

JOSEK, J. *Titus Andronicus*. Praha : Romeo, 2007. ISBN 978-80-86573-15-1.

KASTER, R. A. *Anger, Mercy, Revenge - The complete Works of Lucius Annaeus Seneca Works*. University of Chicago Press, 2010. ISBN 978-0-226-74841-2.

KERMODE, F. *Shakespeare's language*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2001. ISBN 0-374-52774-1. s.

KORS, A. CH., PETERS, E. *Witchcraft in Europe, 400 - 1700: a Documentary History*. 2. vyd. University of Pennsylvania Press, 2001. ISBN 978-0-8122-1751-3.

LANGLEY, E. *Narcissism and Suicide in Shakespeare and His Contemporaries*. Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-160918-3.

LUCKYJ, CH. *The Duches of Malfi: A Critical Guide*. London : Continuum International Publishing, 2011. ISBN 978-0-8264-4124-9.

MACADAM, I. *The Irony of Identity: Self and Imagination in The Drama of Christopher Marlowe*. University of Delaware Press, 1999. ISBN 978-0-87413-665-4.

MARCUS, L. S. *The Duches of Malfi*. London : A&C Black, 2009. ISBN 978-1-904-27151-2.

MCEACHERN, C. E. *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge University Press, 2001, ISBN. 978-0-521-793599.

MEBANE, J. S. *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age: The Occult Tradition and Marlowe, Jonson, and Shakespeare*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1992. ISBN 978-0-8032-8179-0.

MIOLA, R. S. *Comedy of Errors*. New York : Routledge, 2001. ISBN 978-0-815-31997-5.

MILLER, J. *The Stuarts*. London : Hambledon Continuum. 2006. ISBN 1-85285-545-2.

MULRYNE, J. R. *The Spanish tragedy*. 3. vyd. London : A&C Black, 2009. ISBN 978-1-4081-1421-6.

NUTTALL, A. D. *The Stoic in Love: Selected Essays on Literature and Ideas*. Lanham : Rowman & Littlefield, 1989. ISBN 978-0-389-20887-7.

NUTTALL, A. D. *Why does tragedy give pleasure?* Oxford University Press, 2001. ISBN 978-0-19-818766-0.

NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*. New Haven : Yale University Press, 2007. ISBN 978-0-300-13629-6.

RIST, T. *Revenge tragedy and the drama of commemoration in reforming England*. Farnham : Ashgate Publishing, Ltd., 2008. ISBN 978-0-7546-6152-8.

ROWLAND, R. *Thomas Heywood's Theatre 1599 - 1639: Locations, Translations, and Conflict*. Farnham : Ashgate Publishing, 2010. ISBN 978-0-7546-6925-8.

SHAKESPEARE, W. *William Shakespeare - DÍLO*. Praha : Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

STAMPFER, J. *Aspects of King Lear: Articles reprinted from Shakespeare Survey*. New York : Cambridge university Press, 1982. ISBN 978-0-521-28813-2.

STARK, R. BAINBRIDGE, W. S. *Religion, Deviance, And Social Control*. New York : Routledge, 1996. ISBN 978-0-415-91529-8.

STURGESS, K. *Jacobean private theatre*. Oxford : Taylor & Francis, 1987. ISBN 978-0-7102-1017-3.

THOMASMA, D. C.; KUSHNER, T. K. *Birth to Death: Science and Bioethics*. Cambridge University Press, 1996. ISBN 978-0-521-55556-2.

WALTER, S. *Secret history of the court of James I*. 2. vyd. Edinburgh, 1811.

WILLIS, D. *Placing the plays of Christopher Marlowe: fresh cultural contexts*. Farnham : Ashgate Publishing, 2008. ISBN 978-0-7546-6204-4. s.

RESUMÉ

The intention of the thesis is to interpret the theme of death in Elizabethan drama. The main part of the work includes the analysis of the themes of death in the works of William Shakespeare and other Elizabethan dramatists, namely Kyd Thomas, Marlowe Christopher, Greene Robert, Heywood Thomas and Webster John. Among this examined dramas are early works (The Comedy of Errors by Shakespeare or The Spanish Tragedy by Kyd) and there are also masterpieces of Elizabethan drama (Hamlet by Shakespeare) and latest works (The Duchess of Malfi by Webster). This selection helps for a more comprehensive picture of reflection of themes of death in Elizabethan drama. Analysis of these dramas is followed by the comparison of Shakespeare's works and works of other playwrights, on the basis of common features. The conclusion of this work shows that the consideration of themes is related to the problems of religious traditions, especially the christian one, and that in some works is also moralizing tendency found.