

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Reprezentace motivu smrti v alžbětinském
dramatu**

Eliška Václavíková

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Reprezentace motivu smrti v alžbětinském
dramatu**

Eliška Václavíková

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

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

Plzeň, duben 2013

Ráda bych poděkovala vedoucí práce PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a čas, které mé práci věnovala.

Obsah

1. Úvod	1
2. Alžbětinská doba	3
2. 1 Postoj vůči smrti v alžbětinské době.....	4
3. Motivy smrti v alžbětinském dramatu	10
3. 1 Hlavní motivy smrti	10
3. 1. 1 Motiv pomsty	10
3. 1. 2 Motiv zachování cti	27
3. 1. 3 Motiv mocenských ambic	33
3. 2 Vedlejší motivy smrti.....	39
3. 2. 1 Motiv žárlivosti.....	39
3. 2. 2 Motiv mravního ponaučení ze smrti	43
3. 2. 3 Motiv trestu	45
3. 2. 4 Motiv smrti plynoucí z lásky	48
3. 3 Úvahy o smrti a smyslu života.....	50
4. Komparace a typologizace motivů smrti	64
5. Závěr.....	75
6. Seznam použité literatury a pramenů	77
7. Resumé	81

1. Úvod

Tématem diplomové práce je *Reprezentace motivu smrti v alžbětinském dramatu*. Motivy smrti budou analyzovány v relevantních dílech Roberta Greena, Thomase Kyda, Christophera Marlowa, Williama Shakespeara a Johna Webstera, jejichž tvorba spadá do uvedeného období dějin Anglie, vymezeného 70. léty 16. století a rokem 1642,¹ v jejich dílech se hojně vyskytují v odpovídající či hojně míře rozličné motivy smrti a jejich ztvárnění, jež mají vhodný komparační potenciál, potřebný pro naplnění záměru práce.

O pohnutkách ke smrti v hrách uvedených dramatiků bude v práci pojednáno především v literárně teoretickém kontextu, avšak nelze opomenout ani filosofický a kulturně společenský kontext, ve kterém vznikala tato dramata.

V práci tak budou zprvu nastíněny relevantní aspekty alžbětinské doby a postoj ke smrti ve vymezeném období. Tato kapitola podá obecnější vhled do problematiky, která bude v dalších kapitolách konkrétně rozpracovávána. Uvedená část se bude věnovat zejména náboženské tradici v tehdejší Anglii a s tím souvisejícím obřadním rituálem, jelikož náboženství zde významným způsobem přímo ovlivňovalo nahlížení na smrt.

Samotné reprezentace motivů smrti je možné členit dle jednotlivých děl či tematicky dle jednotlivých motivů. Jako vhodnější byl vybrán druhý způsob, a to vzhledem k přehlednosti práce, jejímu záměru a také k doložení vzájemných inspiračních vazeb mezi díly.

Dále budou tedy analyzovány stěžejní motivy smrti v dramatech, jimiž je motiv pomsty, zachování cti a motiv mocenských ambic. K vedlejším pohnutkám ke smrti lze přiřadit motiv žárlivosti, mravního ponaučení, trestu a motiv smrti plynoucí z lásky. Sebevražda je další významnou příčinou smrti hrdinů a hrdinek alžbětinských her, a proto jí a také obecným úvahám o smyslu života bude věnována část práce.

V každém díle lze vyhledat několik motivů smrti, některé jsou pro děj významnější, jiné stojí spíše více v pozadí. Hlavní dějová linie bude uváděna vždy u nejdůležitějšího motivu smrti v určitém díle, tímto způsobem lze odhalit nejnosnější motivy smrti u každého dramatu.

Po kapitolách určených analýze motivů smrti následuje jejich komparace, čímž se zjevněji odkryjí podobnosti a odlišnosti mezi nimi, což usnadní i jejich typologizaci.

¹ LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespeareovi předchůdci*, s. 9-13.

Stěžejní literaturou použitou v práci budou v první řadě primární díla vybraných dramatiků, bude se jednat o výběr ze Shakespearových tragédií, komedií, historických her, tzv. *problem plays* a jeho pozdních her, dále o Kydovu *Španělskou tragédii*, Marlovovu *Tragickou historii o doktoru Faustovi* a o jeho *Maltského žida*, v neposlední řadě budou analyzována i dramata *Bílá d'áblice* a *Vévodkyně z Amalfi* od Webstera a konečně *Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym* od Greena. Filosofická reflexe se pak bude opírat o Baconovy a Montaignovy *Eseje*.

V souvislosti s filosofickým kontextem práce lze popsat i inspirační vazby mezi dramaty a Baconovými a Montaignovými úvahami o smrti. Dále lze stanovit konkrétnější hypotézy, které budou v práci analyzovány, mezi nimi např. inspirační vazby mezi Shakespearovým dramatickým ztvárněním smrti a jeho zkušeností s ní, ovlivnění výše uvedených dramatiků konfesí, dále např. otázka po tom, proč nedochází k pomstě okamžitě, tj. co se děje v době mezi záměrem a vykonáním činu, lze sledovat i činnost a úlohu ducha či pátrat po stopách očiště v dramatech.

Cílem práce je analýza a kritická interpretace dramatického ztvárnění přístupů ke smrti v alžbětinských hrách v kontextu renesančních úvah o smrti, tj. se zohledněním toho, zda se jedná o přijetí či přehodnocení soudobých interpretací. Souvisejícím záměrem práce je komparace motivů smrti přítomných v uvedených dramatech, tedy vysledování podobností a odlišností týkající se těchto motivů, jak je díla prezentují, posléze i jejich typologizace.

2. Alžbětinská doba

Alžběta I. nastupuje na trůn roku 1558, nejedná se však zatím o období vzestupu divadel, jak bývá často zdůrazňováno. Naopak, první její kroky ve funkci anglické a irské královny lze považovat za potírání divadelní činnosti, probíhala totiž státní kontrola a cenzura dramatických děl kvůli náboženskému rozkolu, který v té době Anglie zažívala. O odluku od katolické církve se zasloužil Jindřich VIII., který roku 1534 založil anglikánskou církev. Prvotním impulsem k rozchodu s katolictvím mu nebyla náboženská otázka ale osobní pohnutky, jelikož se chtěl rozvést s Kateřinou Aragonskou, která mu neporodila mužského potomka.² Otázka nástupnictví se tak stala důležitou záležitostí, která se řešila i v Shakespearových historických hrách.³

Počátek alžbětinské doby co se týče divadelní činnosti lze těžko stanovit, avšak pro účely této práce ho lze vymezit 70. léty 16. století a její závěr rokem 1642, téhož léta totiž dochází k úplnému zastavení provozu divadel v zemi,⁴ to znamená, že alžbětinská doba se překrývá s obdobím vlády Alžběty I. a Jakuba I. Významným aspektem zmíněného údobí dějin byl rozvoj profesionální divadelní aktivity a s ním rozvoj psaní dramát. G. K. Hunter tvrdí, že mezi léty 1558 a 1642 bylo napsáno až tři tisíce děl, z nichž bylo uchováno něco kolem 650 dramát,⁵ přičemž o menší části z nich bude v této práci pojednáno.

Jedním z nejznámějších alžbětinských dramatiků je William Shakespeare (1564-1616), mezi další patří Christopher Marlowe (1564-1593), Thomas Kyd (1558-1594) a mimo jiné Robert Greene (1558-1592). Je zjevné, že žádný z uvedených autorů her se ani nepřiblížil trvání Shakespearova života, což však nelze říci o Johnu Websterovi (1580-1634) a dalších (Johnsonovi, Marstonovi, Heywoodovi, Middletonovi a Chapmanovi), kteří však nejsou předmětem této práce.⁶ Lze říci, že tvorba zmíněných dramatiků formovala Shakespeara v jeho profesním životě.⁷

² MAUROIS, A. *Historie Anglie*, s. 281-297.

³ KERMODE, F. *Age of Shakespeare*, s. 11.

⁴ LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 9-13.

⁵ KERMODE, F. *Age of Shakespeare*, s. 5.

⁶ Tamtéž, s. 113.

⁷ WELLS, S. *Shakespeare and Co*, s. 231.

2. 1 Postoj vůči smrti v alžbětinské době

V renesanci, která zahrnuje i alžbětinskou dobu, panovala představa kosmu jako hierarchizovaného přírodního, společenského a božího řádu, v tomto kontextu tak každá tragická událost znamenala jeho narušení. Poté co byl tedy různými zločiny narušen řád bytí, usilovalo se o jeho nové nastolení, avšak jeho obnovenou verzi nebylo možné považovat za legitimní, jelikož byla založena na zločinu. Zmíněné narušení a obnovení řádu lze nahlédnout v alžbětinských dramatech, na něž se soustředí pozornost v této práci.⁸

Lidé považovali smrt v období renesance za nedílnou součást svého života, dokonce se na hřbitovech odehrával čilý světský život, což se však nelíbilo církvi, která postupně tance, hry a obchodní činnost vykázala z této oblasti. Tehdejší církev nabádala člověka, aby neustále pomýšlel na smrt, avšak neměl k ní přistupovat se smířením, smrt nesměla být dle ní „ochočena“. Měli smrt vyhlížet s radostí, jelikož byla považována za bránu do dalšího života.⁹ Církev šířila v renesanci poselství strachu ze smrti, avšak jeho obětí se stávalo hlavně duchovenstvo samotné.¹⁰

I v 16. století se člověk domníval, že okamžik smrti je rozhodující pro jeho posmrtné žití, a proto se začala v tomto období množit různá bratrstva, která nabízela umírajícím pomoc v podobě modliteb. I myslitelé jako Montaigne a Erasmus Rotterdamský si uvědomovali důležitost okamžiku smrti, a tak se zmíněnému věnují ve svých pojednáních.¹¹

Lidé se smrti od přirozenosti bojí, dle Bacona z ní mají ještě větší strach, když o ní přemýšlejí a hovoří. Pomocí vášní jako je láska, pomsta a žal lze strach ze smrti podle něj překonat. Bacon se ve své eseji *O smrti* (1597) zmiňuje také o stoickém náhledu na smrt. Kritizuje zejména stoické přípravy na smrt, dle něj jim totiž přikládali až příliš velký význam, a tím smrt činili ještě hrozivější. Bacon ji vnímá oproti tomu jako dar Přírody. Dle něj je stejně přirozené narodit se jako zemřít.¹²

Montaigne je ve své rané eseji s názvem *O tom, že filosofovat znamená učit se umírat* (1580) prezentován jako Montaigne stoický, jelikož v ní zprostředkovává Cicerovo nahlížení na tento fenomén a sám podává jen jakýsi neosobní komentář

⁸ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 479-483.

⁹ ARIÉS, P. *Dějiny smrti I.*, s. 17-26.

¹⁰ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 46-63, 354-355.

¹¹ Tamtéž, s. 69.

¹² BACON, F. *Eseje, čili, Rady občanské a mravní*, s. 11-14.

k řečenému. Pro Cicera znamená filosofování totéž jako připravování se na smrt, jelikož studium úspěšně odvádí duši člověka mimo tělo podobně jako je tomu při jeho úmrtí.¹³

Smrti se nelze vyhnout, a tak z ní nemáme mít ani strach, to by bylo neracionální stanovisko. Smrt nemá způsobovat zármutek, jelikož všichni stejně jednou zemřou, avšak této představě člověka jako sochy bez citu se zřiká Epiktétos, jenž je jedním z představitelů stoicismu. Toto tvrzení je překvapivé, jelikož ve většině stoických pojednání je patrný tlak na to „být jako socha“.¹⁴

Myslet na smrt prý poskytuje výhodu, úvahy slouží k tomu, abychom se smrti tolik nebáli. Cílem našeho žití je dle stoiků a stoického Montaigneho smrt.¹⁵ Montaigne tedy ve svém raném období doporučoval důvěrnou znalost smrti, což je ale záležitostí velkého přemáhání u člověka, alespoň zpočátku.¹⁶

I pro Montaigneho byl těžký úkol přemítat o smrti, a tak se ho zřekl a nastoupil cestu uvolněnějšího přístupu ke smrti v další fázi svého života. Zde tedy již odmítá seznámení se se smrtí, jak to doporučují filozofové a kazatelé. Opačné stanovisko, které se stane i jeho konečným názorem na zmíněný fenomén, zastává Montaigne ve svém pokročilejším věku a sděluje ho v eseji s názvem *Zkušenost se smrtí*. V této eseji je představován čtenáři jako filosof zkušenosti. Začíná tuto stat' konstatováním poměrně samozřejmé skutečnosti, že prostý člověk umírá stejně jako filosof, ale přípravy na konec žití jsou u nich rozdílné. Filosof se připravuje čtením knih, lidé nikoli, ti ji pojmají za nevyhnutelnou, nelze se na ni tedy jakýmkoliv způsobem myšlenkově připravit, nemá se tedy promýšlet, až přijde, tak přijde. Montaigne tvrdí: „Zneklidňujeme si život starostí se smrtí a smrt starostmi se životem“.¹⁷ Podle něj je to paradoxní, jelikož smrt přeruší život náhle, v jediném okamžiku, a proto se na ni nelze připravit. Na závěr této eseje poznamenává, že smrt je sice zakončením života, ale nikoli jeho cílem, jak psal ve své předešlé stati, přehodnotil tak své stanovisko v tom smyslu, že život sám si je svým vlastním účelem.¹⁸

Montaigne ani Bacon ve svých esejích ve větší míře nepřemítají o onom světě, naopak v náboženství je starost o spásu ústředním tématem lidské existence. Lidé jsou nabádáni, aby neustále mysleli na smrt, jelikož se mají vystříhat hříchů, které by jejich duši zavedly do pekla.¹⁹

¹³ MONTAIGNE, M. *Eseje*, s. 115-124.

¹⁴ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 178.

¹⁵ MONTAIGNE, M. *Eseje*, s. 115-124.

¹⁶ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 43.

¹⁷ MONTAIGNE, M. *Eseje*, s. 199.

¹⁸ Tamtéž, s. 197-200.

¹⁹ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 43.

Přístup ke smrti v alžbětinské době lze nahlédnout ve vztahu konkrétních lidí k této životní skutečnosti. Uvedený poměr představím na Shakespearově zkušenosti se smrtí, jelikož ji lze na základě dostupných pramenů doložit. V renesanci převládala vysoká úmrtnost, každé třetí dítě skonalo ještě před dovršením desátého roku, což vedlo některé pozůstalé k tomu, že mohli pozbývat emotivního prožívání události. Stávali se tak pouhými nezúčastněnými diváky této každodenní zkušenosti, avšak uvedené nelze aplikovat plošně. Je znám deník lékaře, ke kterému docházeli pozůstalí s tím, že se nedokážou vyrovnat se smrtí svého blízkého. Jak tak či onak smrt se obecně nedávala v Shakespearově době na odiv, odehrávala se v skrytu domovů.²⁰

Shakespeare se setkal poprvé se smrtí ve svých patnácti letech, kdy zemřela jeho sestra Anna. V létě roku 1596 ho zasáhla další rána v podobě úmrtí jeho jediného syna Hamneta, nedlouho poté v roce 1601 zemřel i John Shakespeare, dramatikův otec. Zajímavý je fakt, že ve zmíněném období, tedy kolem roku 1600, Shakespeare nenapsal žádné elegie, ve kterých by se psychicky vypořádával se smrtí svých blízkých. V tomto období paradoxně tíhnul k psaní komedií, lze jmenovat *Veselé paničky windsorské*, *Mnoho povyku pro nic*, *Jak se vám líbí*, avšak lidé seznámeni s jeho dílem jistě doznají, že se v jeho dramatických textech mísí prvky komedie s tragédií, a tak lze i v takovýchto radostných dílech nalézt zkušenost s hlubokou osobní ztrátou. Např. v historické hře *Králi Janovi* (1597) Shakespeare líčí ženu, která se rozhoduje spáchat sebevraždu, jelikož se nedokáže vyrovnat se smrtí svého syna. Pravděpodobné je také, že se se smrtí syna Shakespeare vypořádával v průběhu mnoha let, jelikož v pozdní hře *Zimní pohádka* (1611) líčí svou lásku k synovi.²¹

Eliot se ptá ve svém díle *O básnictví a básnicích* po tom, jaká zkušenost vedla Shakespeara k vyjádření nevyjádřitelných trýznivých emocí. Když psal Shakespeare *Hamleta*, tak již John Shakespeare spočíval na smrtelném loži, a proto se v této hře vyrovnává s nemocí a s následnou smrtí svého otce. V Hamletově nitru se tedy zrcadlí tato prožitá skutečnost.²²

Smrt je v úzkém vztahu s náboženstvím, zvláště pak v 16. století, tedy v období Shakespearova života, kdy dochází v Anglii k odluce od katolictví. Nová anglikánská církev nesla již od svých počátků stopy reformované víry po vzoru kontinentálních sousedů, avšak lze ji spíše charakterizovat jako katolickou a reformovanou zároveň.²³

²⁰ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 249-250.

²¹ Tamtéž, s. 250-251.

²² ELIOT, T. S. *O básnictví a básnicích*, s. 156.

²³ Tímto způsobem se sama církev prezentuje na svých oficiálních stránkách.

Vztah mezi živým a mrtvým byl v závislosti na změny v církvi poupraven, týkalo se to jak smutečního obřadu, tak i posmrtného setkání mezi živým a mrtvým v modlitbách. Během katolického obyčeje byly kolem mrtvého rozsvíceny svíce, kol dokola zavěšeny kříže, vyzváněly zvony, odříkávaly se modlitby a rozdávaly almužny na památku mrtvého. Vše zmíněné postupně z obřadů vymizelo. Došlo k další důležité změně, mrtvý již nebyl v modlitbě přímo osloven, byl totiž považován za „zcela mrtvého“, a tak smrt Hamneta mohla Shakespeara ještě více zasáhnout.²⁴

Člověk je složen ze dvou rozdílných částí, jejichž osud není po smrti člověka stejný. Zmíněnými dvěma složkami jsou tělo, které zaniká po smrti, a duše, která v závislosti na náboženské tradici jakýmsi způsobem přetrvává na onom světě nadále.²⁵

V protestantské tradici mrtvý odchází do nebe, nebo do pekla, již nedochází k pouti duše do očiště. Muka, která zakouší duše na tomto místě, jsou podobná těm, která působí na duši v pekle, až na to, že mají časově omezené trvání, což lze nahlédnout i na dobových zobrazeních této posmrtné oblasti. Očištěc je vyobrazen jako peklo, avšak oproti němu je přítomen námět záchrany či spásy. To znamená, že duše zemřelých jsou uvězněny v tzv. prostředním místě k jedinému účelu, aby se očistily od hříchů a byly připraveny ke spáse.²⁶

V dějinách se o očištěci dle Le Goffa uvažuje již od dob Platóna, který o něm sice hovoří, nicméně nepoužívá uvedený termín pro jeho označení. Později ve 4. století se u církevních otců (např. Augustin, Ambrož, Jeroným) objevuje myšlenka, že by mohly být duše některých hříšníků spaseny, kdyby podstoupily zkoušku, která ale jimi nebyla více specifikována, ani místo pro takové duše nebylo lokalizováno.²⁷ Teprve až z konce 12. století pochází umístění očištěce svatého Patrika do Irska, a tak se tento zásvětní prostor rozšířil z oblasti myšlení na území reálného světa.²⁸

Po několika stoletích existence představ o očištěci se až ve 12. století objevuje slovo *purgatorium*. Vznik tohoto pojmu vyjadřuje dle Le Goffa akt zrození očištěce v pravém slova smyslu, je totiž přesvědčen, že mezi slovy a věcmi existují tak těsné vazby jako mezi tělem a duší.²⁹

²⁴ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 270-273.

²⁵ VAN GENNEP, A. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*, s. 137.

²⁶ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 270-273.; GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 52-61.

²⁷ LE GOFF, *Zrození očištěce*, s. 15.

²⁸ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 74-95.

²⁹ LE GOFF, *Zrození očištěce*, s. 15-17.

Víra v očistec předpokládá víru v nesmrtelnost a vzkříšení, dále se opírá o myšlenku soudu³⁰ nad mrtvými, poté souvisí i s myšlenkou osobní odpovědnosti za své hříchy. Do očistce je poslán člověk, který spáchal „lehké běžné, každodenní hříchy“, jež nebyly páčány vědomě, a tak odpadá vina, trest se pak odpykává v očistci. Ke konci 12. století je tedy očistec místem pro lehké hříšníky a pro ty, kteří svých hříchů litovali a vyzpovídali se z nich, avšak nevykonali za ně žádné pokání.³¹ I přesto, že je očistec místem pro méně závažné delikventy, tak dle Tomáše Akvinského nelze poměřovat bolest, kterou zakouší duše na zemi a v očistci, jelikož tam je nesrovnatelně větší.³²

Solidarita mezi živými a mrtvými je patrná již od dob prvotních křesťanů, kteří se za mrtvé modlili. Ve středověku si církev uzurpovala veškerou moc nad zászvětní oblastí, a tak přebírala i pravomoc s tím spojenou. Fish, jenž je jedním z představitelů protestantismu, se domníval, že existuje možnost, jak pomoci svým blízkým bez vynaložení tolika peněz a pomocí méně formálních aktů,³³ jelikož církvi šlo mimo jiné i o finanční zisk, z něhož nejvíce těžili bratři žebravých řádů.³⁴ Greenblatt na podporu představy očistce poznamenává, že stejně tak jako katolictví obsahuje i protestantství ve svém učení výplody myslí svých zástupců víry.³⁵

Církevní otcové na Tridentuském koncilu (1545) obsah myšlenky očistce nepojali do církevního učení, jelikož se obávali toho, aby se náboženství „nenakazilo pověrami“. Víra v očistec byla tedy ponechána svobodnému názoru každého člověka.³⁶

Očistec se dostává do popředí v době od 15. do 19. století ve velkých katolických slozích. Vznik a šíření jeho představy jsou úzce spjaty s fantazií, jak se domnívá i Greenblatt.³⁷ Očistec je dle něj snem, imaginární vizí, zjevením nemocných či melancholických lidí, dle Vica je básnickou představou, která je součástí divadelních představení v renesanční Anglii.³⁸

V *Hamletovi* se o očistci píše následovně: „...Ve dne hořet a lačnět v plamenech, až hnusné hříchy mé časnosti v nich uhoří.“³⁹ Katolická víra má však nástroje, modlitby, almužny, zvláštní mše, které pomáhají zmírnit utrpení duší v očistci a usnadňují jejich cestu do nebe. Protestantská víra však všechny zmíněné praktiky

³⁰ Soud je dvojitý jednak v okamžiku smrti, jednak na konci časů.

³¹ LE GOFF, *Zrození očistce*, s. 15-17, 213.

³² GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 21, 68.

³³ Tamtéž, s. 14.

³⁴ LE GOFF, *Zrození očistce*, s. 23-24.

³⁵ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 49.

³⁶ LE GOFF, *Zrození očistce*, s. 25.

³⁷ Tamtéž, s. 348-350.

³⁸ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 45-47.

³⁹ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. In *Hry*, s. 208.

eliminována.⁴⁰ Očistec nazývali podvodem k vylákání peněz od důvěřivých věřících. První teologičtí básníci píšící o očistci své báji sami uvěřili, pro ně to nebyl podvod k oklamání důvěřivců.⁴¹ Mnohé Angličany však trápilo, že již necítí pouto se svými blízkými, kteří se odebrali na věčnost. Jedinou útěchu pozůstali spatřovali v pohřebních rituálech a v hrobkách, jejichž světská okázalost byla zvláště patrná právě v Anglii.⁴²

V Písmu se tento svět nevyskytuje, z čehož pramenila zmíněná protestantská kritika. Např. I. List Korintským nenaznačuje reálnou existenci očistce, poukazuje pouze na metafyzický oheň, který bude testovat cenu každého díla.⁴³

Shakespearovi rodiče byli hluboce věřící katolíci, a proto se dle Greenblattovy interpretace nemínili spokojit s obřadem v protestantském duchu, který byl připraven pro Hamneta. Shakespearův otec se podepsal pod tzv. duchovní závěť (*Spiritual Last Will and Testament*) jež zaručovala jakousi pojistku pro katolickou duši, že o ni bude duchovně postaráno po smrti těla. Katolíci se zvláště obávali náhlého úmrtí, jelikož by se jim nedostalo řádného katolického zaopatření, jako je zpověď, poslední pomazání a přijímání. Tato závěť tedy sloužila i pro pozůstalé jako žádost o posmrtné zaopatření svých bližních.⁴⁴

Shakespeare se musel vyrovnat s prosbou svého otce o pomoc pro syna v očistci, ale také věděl, že protestantské úřady by ho potrestaly, katolické obyčeje byly totiž považovány za nezákonné praktiky. Dle protestantismu má člověk plně věřit ve spásnou moc Kristovy oběti, a pak bude spasen. Ze Shakespearova díla je však patrné, že tomuto modelu nevěřil. Zdá se dle Greenblatta, že ani katolictví pro něj neznamenal alternativu, i když pro pozůstalé bylo přijatelnější formou než anglikánství. Spíše věřil ve spásnou moc svého dramatického umění, které mu sloužilo jako ventil nahromaděné negativní energie po smrti jeho blízkých. Nepomáhal si dle Greenblatta modlitbami, ale *Hamletem*.⁴⁵

⁴⁰ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 270-273.

⁴¹ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 48-49.

⁴² GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 270-273.

⁴³ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 140.

⁴⁴ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 274-279.

⁴⁵ Tamtéž.

3. Motivy smrti v alžbětinském dramatu

Motivy smrti v analyzovaných dílech lze rozdělit na hlavní a vedlejší. Za hlavní motivy smrti lze považovat motiv pomsty, zachování cti a mocenských ambic, jelikož zmíněná tematika se objevuje ve většině alžbětinských dramát. Motiv žárlivosti, mravního ponaučení, trestu a motiv smrti plynoucí z lásky lze označit za vedlejší podněty vedoucí k usmrcení protagonistů dramát, protože se v dílech vyskytují méně často, a navíc se objevují v součinnosti s hlavními motivy smrti, avšak jsou oproti nim pro dílo stěžejnější, a proto je lze vymezit do zvláštní kapitoly. Poté se lze věnovat i úvahám o smyslu života, jelikož s tím souvisí další příčina smrti u hrdinů alžbětinských dramát, jíž je sebevražda.

3. 1 Hlavní motivy smrti

3. 1. 1 Motiv pomsty

Základem alžbětinské a jakubovské tragédie msty je zločin, který zůstává nepotrestán, a to veskrze ze dvou důvodů - buď je vrah neznámý, nebo je známý, ale zastává vysoké společenské postavení, a tak ho není jednoduché potrestat. Akt msty je ale opět zločinem, a tak se tragédie točí v kruhu. Podle názoru platného v alžbětinské době⁴⁶ je msta morálně horší než vražda, která mstu vyvolává, jelikož prvotní zločin pouze porušoval zákon. Oproti tomu mstitel bere zákon do svých rukou, a tak si ho přisvojuje. Tento zmíněný názor lze vyzorovat i z eseje *O mstě* (1597) Francise Bacona. Akt msty bylo možné pochopit pouze v případě, že mstitel nemohl dosáhnout msty zákonnými prostředky, jak se ostatně událo v *Hamletovi*. Msta měla být totiž vykonána na králi Claudiovi. Mstitelovi nejde primárně o sjednání spravedlnosti, ale o osobní zadostiučinění. Výkon spravedlnosti dle renesanční představy totiž náležel královské moci, msta tak byla v rozporu s touto mocí i s boží spravedlností, jelikož ta pověřila královskou moc k jejímu vykonávání.⁴⁷

V alžbětinské době byl v každém farním kostele přístupný výtisk *Knihy kázání*, který obsahoval i *Výzvu k dobrému řádu a k poslušnosti vladařům a soudcům*. Toto kázání obsahuje přesvědčení, že královi byla moc dána shůry, od Boha, a tak i zlý vladař disponuje touto mocí, a všichni, kdo podněcují vzpouru proti vladaři, se

⁴⁶ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 500-502.

⁴⁷ Tamtéž.

dopouštějí hříchu. V korespondenci se Shakespearovým dílem by Hamleta nemohla ani napadnout myšlenka na zavraždění Claudia, jelikož by byl dle této *Výzvy* považován za hříšníka. Pokud by mstu dokonal, byl by považován za horšího člověka než Claudius. Zmíněné koresponduje s obdobím vlády Alžběty I., která se obávala o svůj trůn, a tak se na tato kázání sama odvolávala. Sama však podněcovala k zabití katolické královny Marie Stuartovny, která chtěla místo ní získat anglický trůn.⁴⁸

Díla alžbětinských dramatiků jsou založena na odlišné tradici, která pak určuje jejich další směřování. Např. Kydova hra *Španělská tragédie* je klasickým představitelem antické tragédie msty. Navíc lokace hry se nesituuje do Anglie, což znamená, že motiv pomsty zde nemusí být v souladu s křesťanskou tradicí. Opakem je Shakespearův *Hamlet*, který se odehrává v křesťanském světě, a proto je motiv pomsty, v tomto díle líčený, v rozporu s křesťanskou tradicí, jelikož pomsta je u věřícího považována za hřích. Tyto dvě tradice se promítají i do dalších interpretovaných děl, jak lze zahlédnout v textu.

Nuttall poukazuje na skutečnost, že se v *Hamletovi* nikdo nezmiňuje o tom, že je pomsta v křesťanském světě zapovězená, a to i přesto, že Hamlet jistě ví, že je msta hříchem, konečně mezi své chyby řadí pyšnost, ambicióznost a pomstychtivost. Dle Nutalla je etický problém pomsty tak zřejmý, že nemusí být v dílech, jako *Hamlet* výslovně zmiňován. Bible poskytuje dva důvody, proč se nemstít - prvním je ten, že pomsta může být nahrazena láskou, a druhým pak ten, že právo na pomstu si osobuje Bůh. Na začátku 16. století obecně panovalo přesvědčení, že se Bůh ve skutečnosti stará o nutný akt odplaty, ale využívá ke zmíněnému účelu člověka, který se mstí. Hrdiny dramatu lze tedy podle řečeného vnímat jen jako zástupce pro vykonání činu, který jim uložil Bůh. Je to Bůh, který utváří naše konce.⁴⁹

Motiv pomsty se objevuje ve většině interpretovaných dramatech, vyjma *Jindřicha IV.* (1. dílu.), *Julia Caesara*, *Krále Leara*, *Pamětihodné historie o otci Baconovi a otci Bungaym* a *Tragické historie o doktoru Faustovi*. U mnoha dalších se objevuje, ale není nosným motivem smrti, a tak ho lze v interpretaci těchto děl opomenout. Jedná se o dramata *Jindřich IV.* (2. díl), *Král Jan*, *Romeo a Julie* a *Zimní pohádka*. Nosným motivem smrti je naopak v *Bílé d'áblici*, *Hamletovi*, *Kupci benátském*, *Maltském židovi*, *Othellovi*, *Periklovi*, *Richardu III.*, *Španělské tragédii*, *Titovi Andronicovi*, *Troilovi a Kressidě* a ve *Vévodkyni z Amalfi*.

⁴⁸ Tamtéž, s. 465-466.

⁴⁹ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 202-203.

Interpretaci motivů pomsty lze začít *Hamletem* (1600-1601)⁵⁰, nejrepresentativnějším dramatem v kontextu pohnutek ke smrti. V souvislosti s *Hamletem* se lze zaměřit i na Kydovu *Španělskou tragédii* (asi 1590, tiskem 1592), jelikož se stala inspirací pro Shakespearovo dílo. Komparace těchto děl tak může být relevantním postupem v této části zkoumání, zřetelněji pak vyvstanou inspirační vazby mezi oběma dramaty.

V roce 1601, kdy byl napsán *Hamlet*, byl Shakespeare obrazně pronásledován duchem svého otce žádajícího o ulehčení od bolestí v očistci pomocí duchovního testamentu, o čemž bylo pojednáno v kapitole *Postoj vůči smrti v alžbětinské době*.⁵¹

Shakespeare při psaní *Hamleta* vychází z *Ur-Hamleta*. Tragédie, která existovala 11 let před *Hamletem* a byla inspirována Senekovou tragédií msty. Dle Nashe je možné, že byl *Ur-Hamlet* napsán Kydem, avšak se zmíněným je spojeno mnoho dohadů.⁵² Je však jisté, že postava ducha existovala již v *Ur-Hamletovi*, nikoli v *Belleforestovi*, z něhož také Shakespeare čerpá inspiraci při psaní svého díla.⁵³

Je známo, že Shakespeare měl zkušenosti s přebíráním starších her. Dle Eliota je důležité si uvědomit, že *Hamlet* vznikal ve vrstvách, a že již raná verze této hry byla založena na motivu msty. Tématiku zavraždění dánského krále *Hamleta* a zjevení se jeho ducha, který se dožaduje pomsty, si Shakespeare pouze upravil.⁵⁴

V *Hamletovi* je výrazným aspektem pomsty její zmnožení. Vystupují zde tři synové, kteří se mstí za zabití svých otců, a sice *Hamlet*, *Laertes* a *Fortinbras*. Avšak jen *Laertes* odpovídá klasické představě mstitele, který se po aktu pomstění zabíjí vlastním přičiněním. *Hamlet* zprvu představuje charakteristického mstitele, ale odplata za vraždu je u něj spíše dílem náhody než vlastního přičinění. *Hamlet* v závěrečné fázi hovoří o prozřetelnosti, která v podstatě vykonala pomstu za něj. Ve *Španělské tragédii* se rovněž objevuje více mstitelů. Mstí se duch *Dona Andrey* prostřednictvím *Jeronima* a *Belimperie*, kteří dle tehdejší tradice představují klasické mstitele. *Jeronimo* touží po pomstění svého syna *Horatia* a *Belimperie* po odplatě za vraždu svého dřívějšího milence *Dona Andrey* a svého pozdějšího *Horatia*.⁵⁵

Ve *Španělské tragédii* se vyskytuje personifikovaná Pomsta, která dovádí ducha *Dona Andrey* na zem, a sleduje spolu s ním pomstění jeho vraždy. Duch *Dona Andrey*

⁵⁰ Datace dramát pocházejí z SHAKESPEARE, W. *Dílo*. 1. vyd. Praha : Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

⁵¹ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 249.

⁵² JACK, A. E. Thomas Kyd and the Ur-Hamlet. *PMLA* [online]. [cit. 2012-10-10]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/456489>>, s. 729.

⁵³ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 462-463.

⁵⁴ ELIOT, T. S. *O básnictví a básnicích*, s. 152.

⁵⁵ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 500-502.

odhaluje divákům pohledy na různé varianty pomsty, avšak ve hře je všechny nelze vylíčit. Dle Hornátovy interpretace, Kyd ve svém díle představuje jakýsi vzorový pojem *pomstychtivosti*, totiž platónskou ideu Pomsty, která je zahlédnutelná ve skutečném světě prostřednictvím konkrétního znázornění pomsty.⁵⁶

Obě hry začínají vystoupením pomstychtivého ducha na scéně, jak ducha dánského krále Hamleta, tak i ducha Dona Andrey. Duchové obvykle vystupovali na jevišti jako loutky, které se občas ukážou na scéně, avšak duch Hamletova otce má v tragédii mnohem důstojnější postavení a jeho postava je vykreslena realističtěji, což lze říci i o postavě ducha Dona Andrey. Fenomén duchů a přízraků byl v renesanční době otázkou filosofických a teologických debat. Náhled na duchy byl v určené době trojí. První byl předreformační vycházející z katolické představy očištěnce. Duch dle této koncepce byl přízrak zesnulého, který přicházel mezi živé bytosti za nějakým účelem. Druhým byl náhled reformační, podle něhož očištěnc neexistuje, a duchové jsou tedy ďáblové, kteří se zjevují v podobě zemřelých a pokoušejí tím pozůstalé. Třetí názor na duchy reprezentuje Reginald Scot v knize *The Discoverie of Witchcraft (Zkoumání čarodějnictví)*. Scot v této knize nepopírá, že duchové existují, ale popírá to, že by na sebe mohli vzít materiální podobu. Tvrdí tedy, že jsou buď iluzí mysli melancholického člověka, nebo dílem lidského podvodu.⁵⁷

Na začátku *Hamleta* se ptá strážce: „Kdo je to“, a ani na konci hry si člověk nemůže být jist, že to byl duch zemřelého Hamletova otce, který uložil povinnost Hamletovi k zabití Claudia, které doprovázelo i úmrtí Ofelie, Gertrudy i samotného Hamleta. Dokonce, i pokud by duch mluvil pravdu o Claudiově vině, nemusel to být duch Hamletova otce, ale ďábel, který Hamleta jen pokoušel, což je v souladu s protestantskou tradicí, která očištěnc popírá.⁵⁸ Kyd nijak nepracuje ve svém dramatu s představou klamání duchem, jelikož se s ním hrdinové *Španělské tragédie* přímo nesetkávají.

Kyd použil postavu ducha ve svém dramatu, aby vzbudil v obecnstvu strach, a tím zvýšil dramatickou hodnotu díla. Duch v *Hamletovi* má funkci prozrazení vraždy. Král totiž nezemřel na otravu, jak znělo oficiální stanovisko k jeho úmrtí. Avšak Hamlet pochybuje o věrohodnosti duchova sdělení, které si ověřuje v průběhu celé tragédie. Zmíněným důkazem mu je až motiv hry ve hře. Duchovo vyprávění je hnacím motorem děje této tragédie msty. Zlý duch svádí člověka podle jeho povahy, pokud je člověk

⁵⁶ HORNÁT, J. Zrcadlo života a božský dar. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 130.

⁵⁷ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 472-476.

⁵⁸ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 205.

posmutnělý, uvede ho duch do ještě většího smutku, který pak vede Hamleta k melancholii.⁵⁹

Ve *Španělské tragédii* má duch funkci prologu, jak tomu ostatně obvykle bývalo v alžbětinském dramatu, kde se objevovaly přízraky.⁶⁰

Odkud přichází duch do světa živých? Ve hrách bylo nepřípustné mluvit o očistci, jelikož hry byly cenzurovány. Duch Hamletova otce tedy říká: „A kdybych směl vyprávět, jak trpím ve vězení...“⁶¹ Vězením se myslí očistec, nejspíše i publikum chápalo toto slovní zaměnění, avšak sám Hamlet uvažuje nejprve jen nad tím, zda je duch z pekla či z nebe, o další možnosti v jeho řeči není známky. Postupně však tvrdí, že je duch čestný, což nejspíše upomíná na Hamletovo akceptování tvrzení, že pravděpodobně pochází z očistce.⁶² Duch Dona Andrey přichází z Plutovy říše, která má znázorňovat protestantské peklo či katolický očistec.⁶³

Don Andrea nebyl po své smrti řádně pohřben, a tak jeho duch bloudí po Plutově říši. Plutova choť Prosperina ho zavedla prostřednictvím Pomsty zpátky na pozemský svět, kde má sledovat pomstění své vraždy. Zjišťuje, že ho zavraždil portugalský princ Balthazar. Mezitím Belimperia, přítelkyně Dona Andrey, touží po pomstění svého milence. Pomsta slibuje duchovi, že se naplnění msty dočká, i když to tak zprvu nevypadá.⁶⁴

V dramatu dochází k další vraždě, a sice k oběšení a pobodání Horatia, nového Belimperiina milého. Ve chvíli, kdy se o vraždě dozví Jeronimo, začne bédovat nad smrtí svého syna, a je čím dál tím více pomatený. Šílenství u něj však není záležitostí racionálního kalkulu jako v Shakespearově hře, pokud vezmeme v úvahu, že je Hamletovo bláznovství předstírané.⁶⁵

V rané verzi Hamlet předstírá šílenství, aby neupadl v podezření, naopak v konečné verzi šílenství Hamletovi dle Greenblatta neposkytuje zástěrku pro chystání vraždy, ale spíše ho prozrazuje. Hamlet se dle něj blíží bláznovství, i když si pořád myslí, že je to předstírané. Lze říci, že předstírané šílenství maskuje šílenství skutečné, jemuž je dle Greenblatta nejbližší, když matku přesvědčuje o tom, že není pomatený. Nelze z textu tragédie odhalit Hamletovu duševní způsobilost, Shakespeare totiž

⁵⁹ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 202.

⁶⁰ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 262-263.

⁶¹ SHAKESPEARE, W. Hamlet. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1042.

⁶² GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 233.

⁶³ KYD, T. Španělská tragédie aneb Jeronimo zase třeští. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKÉŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi*, s. 57-61.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž, s. 78.

vynechal odůvodnění tohoto problému.⁶⁶ O Hamletově šílenství lze pochybovat, ale zato Ofeliino bláznovství popírat nelze. Ofélie se nejspíše pomátla vlivem otcovy smrti, kterou zavinil Hamlet a také vlivem Hamletovy zrady.⁶⁷

Dalším důležitým podnětem ve hře je odkládání vraždy u Hamleta. Shakespeare chtěl nejspíše ztvárnit Hamletovo lidské nitro v nejistém období. V rané verzi této hry je odklad činu podmíněn přítomností strážní u oběti. V Shakespearově verzi není pozdržení msty nutné a žádoucí, ale vyplývá nejspíše z toho, že si Hamlet není jistý, zda ho duch náhodou neklame. Sám ve hře tvrdí, že duch je d'áblem a jen ho pokouší.⁶⁸ William Empson odložení činu vysvětluje zvýšením napětí v ději, žádný jiný rozumný důvod prý Shakespeare ve své hře nevedl.⁶⁹

Shakespeare totiž dle Nutalla neaspiroval na ozřejmění záhad v *Hamletovi*, mlhavost zápletek v díle byla záměrně nevysvětlitelná. Nutall ve svém díle také zmiňuje freudovskou interpretaci pozdržení zabití Hamletova strýce, která se objevuje v díle Ernesta Jonese s názvem *Hamlet a Oidipus*. Toto pozdržení vysvětluje tím, že Hamlet ve svém podvědomí sexuálně touží po své matce. Ve chvíli kdy Claudius zabíjí jejich soka v lásce, Hamletovi se uleví, jelikož jeho strýc udělal totéž, po čem toužil sám Hamlet, tedy zabít svého rivala. Z tohoto důvodu váhá s jeho zavražděním, jelikož by v podstatě zabíjel sám sebe či projekci své osoby.⁷⁰

Nakonec se přeci jen rozhoduje strýce zabít, ale nikoli ve chvíli, kdy se modlí, jelikož po smrti by jistě došel spásy. Chce si počkat, až bude v nějaké hříšné situaci, pak se pomstí a Claudiova duše tak nepůjde do nebe. V období, kdy byla napsána tato dramata, totiž panovalo přesvědčení, že duše přebývá v takovém stavu, ve kterém tělo umřelo.⁷¹

Někteří myslitelé tedy argumentují tím, že rozum Hamletovi řekl, že není vhodná doba na to zabít strýce Claudia, avšak většina myslitelů vyhodnocuje tuto situaci komplexněji, jako souběh více psychologických faktorů. Hamlet dle nich začíná poslouchat svůj rozum v situaci, kdy to není zapotřebí a to z toho důvodu, že se ještě nerozhodl Claudia zabít. Uvedené přemítání je navíc doplněno váhavostí Hamletovy

⁶⁶ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 265-266.

⁶⁷ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 516-521.

⁶⁸ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 262-278.; ELIOT, T. S. *O básnictví a básnicích*, s. 152.

⁶⁹ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 197-199.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ KOLDINSKÁ, M. *Každodennost renesančního aristokrata*, s. 179-180.

povahy a také jakousi psychologickou potřebou, kterou Hamlet uspokojuje představou, že Claudius bude trpět navždy v ohni pekelném, když ho nezabije uprostřed modlitby.⁷²

Martin Hliský ve své knize ale tvrdí, že Claudius se chce kát a modlit, ale ví, že toho není schopen, a tak Hamlet v podstatě nesleduje modlitbu, ale přemítání o tom, že se modlit nemůže. Hamletův odklon od činu je tedy založen na nesprávné interpretaci Claudiových gest, což je ale jen další interpretace výše zmíněného modlení, nemodlení.⁷³

Ve *Španělské tragédii* také dochází k odkladu činu u Jeronima, avšak není to způsobeno takovou škálou složitých pohnutek jako v případě Hamleta. Jeronimo pouze pomstu nechce uspěchat, touží totiž po precizní a spolehlivé odplatě za vraždu syna. V souvislosti s tím se naoko smiřuje s jedním z původců svého neštěstí Lorenzem. Duch Dona Andrey má strach, že pomsta nebude vykonána, jak vše sleduje z povzdálí.⁷⁴

Dle Jeronima je život plný bezpráví a křivd páchaných na dobrých lidech, on má na práci spravedlnost vykonávat, ale ničí ho při tom představa, že bohové nejsou spravedliví k němu. Jeronimo tvrdí: „prolité krvi dodá klid jen krev“.⁷⁵ Jediné, po čem ještě v životě touží, je spravedlnost pro syna. Prý si všechnu spravedlnost uzurpuje Bůh, ve světě tak schází. Nakonec se však uvedeného dočká, vše dopadne tak, jak si Jeronimo dopředu pečlivě naplánoval.⁷⁶

Jestliže se vrátíme zpět k *Hamletovi*, zjistíme, že byl král Hamlet zabit nečekaně, a tak se na smrt nemohl nijak připravit, zůstal tudíž bez zpovědi, posledního pomazání a přijímání. Duch prosil Hamleta, aby se na něj nezapomnělo, a také ho žádal o odplatu za vraždu na něm spáchanou. I když tato žádost měla spíše povahu příkazu, kterému se nakonec Hamlet podvolil.⁷⁷ To znamená, že duch žádal po svém bližním pomstu a upamatování se na jeho osobu. Rist poznamenává, že tragédie msty pramení v kultuře tradičních památníků. Msta je dle něj úsilím, které je zakotveno ve vhodném upamatování se na blízkou osobu a v alternativním zhodnocení míry smutku po ztrátě svého milovaného.⁷⁸

Duch Dona Andrey nemusel oproti tomu žádat pomstění své vraždy, pro Belimperii se totiž msta stala samozřejmým aktem. V kontrastu ke katolictví duch v

⁷² NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 179-180.

⁷³ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 513-516.

⁷⁴ KYD, T. Španělská tragédie aneb Jeronimo zase třeští. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 102-108.

⁷⁵ Tamtéž, s. 89.

⁷⁶ Tamtéž, s. 76-100.

⁷⁷ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 218.

⁷⁸ RIST, T. Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England. *Renaissance Quarterly* [online]. [cit. 2012-10-10]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.0.0356>>, s. 1403-1404.

Hamletovi nežádal modlitby za svou duši, sloužení mší či vybírání almužen, ale pomstu za svou vraždu, jenže ta byla považována v křesťanském světě za nepřipustnou. Protestanté dokonce nevěří, že by duchové existovali, a tak nemohou ani nic chtít od živých bytostí. Nejdříve Hamlet duchovi uvěřil, ale posléze se u něj objevují pochybnosti a vše vede ke koloběhu odkladů vraždy, nejistoty a sebekritiky.⁷⁹ Hamlet totiž přemýšlí o tom, že nás naše zkušenost klame, a na základě tohoto přesvědčení pochybuje o přítomnosti ducha svého otce. V řečeném se projevuje Hamletův skepticismus. Z toho důvodu na konci díla Hamlet pořádá divadelní hru, aby se dozvěděl, jak se vše událo.⁸⁰ Ve hře ve hře testuje Hamlet duchovu výpověď o Claudiově vině a navíc zde nový dánský král testuje, zda je Hamlet šílený.⁸¹

I ve *Španělské tragédii* se objevuje hra ve hře, která byla v renesanci obvyklým divadelním prostředkem. Hra ve hře je hnacím motorem zápletky, Hamlet si pomocí ní chce potvrdit, zda je opravdu vrahem jeho otce Claudius. Jeronimo ví najisto, kdo zavraždil jeho syna, nicméně touží, aby se to i pachatelé tohoto činu dozvěděli pomocí hry, ve které ztvárňují své vlastní role. Navíc tento prostředkem slouží i k jejich sprovedení ze světa.⁸²

Laertes je dalším, kdo se v *Hamletovi* mstí. Chce zabít Hamleta kvůli tomu, že mu probodl otce Polonia a nepřímo nese vinu i za Ofeliinu smrt, která byla jeho sestrou. Laertes si na rozdíl od Hamleta neklade metafyzické a etické otázky, nepochybuje o činu, rozhoduje se ihned pomstít svého otce a sestru.⁸³

Na závěr *Španělské tragédie* se na scéně objevuje postava Pomsty s duchem Dona Andrey, který je se mstou spokojen. Žádá Pomstu, aby provinilci byli mučeni v pekelných ohnících a naopak, aby se jeho přátelé měli dobře na onom světě.⁸⁴ V závěru *Hamleta* se duch již nezjevuje, aby hodnotil či se jakkoli vyjádřil k vykonanému dílu. V kontrastu se smrtí, která postihla kromě Horatia všechny hlavní postavy této tragédie, se oslavuje Fortinbrasovo vítězství nad Polskem, což je závěrečná scéna celého dramatu.⁸⁵

Shakespearův příběh Hamleta zůstal nedokončený a nedopovězený. Hilský definuje dramatikovu hru následovně: „Na začátku hry minulost jedem otráví

⁷⁹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 262-263.

⁸⁰ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 194-196.

⁸¹ KERMODE, F. *Shakespeare's language*, s. 115.

⁸² Tamtéž, s. 109.

⁸³ SHAKESPEARE, W. Hamlet. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1070-1072.

⁸⁴ KYD, T. Španělská tragédie aneb Jeronimo zase třeští. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 117-118.

⁸⁵ SHAKESPEARE, W. Hamlet. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1072-1081.

budoucnost“.⁸⁶ Hamlet, Laertes, Claudius a Gertruda totiž umírají na otravu způsobenou jedem. Duchova výzva k pomstění vraždy nevedla k očistění, ale k další zkáze.⁸⁷ V okamžiku, kdy byla msta dokonána, starý Hamlet byl zapomenut, což znamenalo, že jeho příkaz upomínání na jeho osobu vyzněl do ztracena. Hra nadto končí bez zúčtování činu, který byl spáchán za účelem potrestání vraždy.⁸⁸

Oproti tomu *Španělská tragédie* je více poplatná alžbětinské konvenci tragédie msty. Mstitelé od začátku hry, kdy se dozvídají, že jsou jejich milí mrtví, a také, kdo je zavraždil, touží jen po pomstě a všechny jejich kroky k ní vedou. Již od počátku počítají s tím, že po vykonání pomsty zemřou, což je údělem mstitelů.

V *Macbethovi* (1606) stejně jako v *Hamletovi* dochází k aktu královraždy a jejímu pomstění, avšak u obou her je zmíněné ztvárněno zcela odlišně. V *Hamletovi* se královražda stala před začátkem hry a není hlavním předmětem hry, jelikož se pozornost soustředí na pomstu, která je ale v díle dlouze odkládána. V *Macbethovi* dochází k zabití krále na začátku hry, hlavním tématem hry je tedy tato vražda a její důsledky, nikoli její pomstění. K pomstění vražd dochází až na konci hry, kdy Macduff zabíjí Macbetha.⁸⁹

Dalším dramatem, ve kterém je přítomný motiv pomsty, je *Titus Andronicus* (1591-1592), jenž vychází ze senekovské tragédie msty stejně tak jako *Španělská tragédie*. Klasické postavy mstitelů jsou zde reprezentované Tamorou, gótskou královnou a jejím milencem Aronem. Shakespeare se inspiroval u své postavy zločinného černocho Marlowovým Ithamorem a jeho řečí v dramatu.⁹⁰ Po určitých událostech, které jsou řečeny v dalších odstavcích, se množství mstitelů rozšiřuje i na rodinné příslušníky rodu Androniků. Hra přímo překypuje různými typy násilností, které si Shakespeare vypůjčil například od Kyda a Marlowa.⁹¹ Msta musí v dramatu přebít zločin, který stál u jejího zrodu, a tak dochází k neustálému zvyšování násilností.⁹²

Pro děj hry je stěžejní konflikt mezi Římany a Góty, představovaný rodem Androniků a na druhé straně Tamorou, jejími syny a Aronem. Poté, co nechává Titus obětovat duchům Tamořina syna Alarbuse, se vzedme Tamořina vlna pomsty, která však zprvu není vůbec patrná. Titus navrhuje na uprázdněný trůn Saturnina, který si za

⁸⁶ HILSKÝ, M. Hamlet. In SHAKESPEARE, W. Dílo, s. 1031.

⁸⁷ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 526-529.

⁸⁸ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 227.

⁸⁹ HILSKÝ, M. Poznámka překladatele. In SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, s. 111.

⁹⁰ HONAN, P. Christopher Marlowe: *poet & spy*, s. 194.

⁹¹ NOSEK, J. Doslov. In SHAKESPEARE, W. *Titus Andronicus*, s. 5-7.

⁹² HILSKÝ, M. Titus Andronicus. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 921.

manželku vybírá Tamoru. Svému manželovi Tamora sděluje, že přijde den, kdy všechny Androniky povraždí i s jejich přáteli a rodinami, ale zatím prý bude předstírat, že všechny sváry pro ni skončily.⁹³

V průběhu dramatu dochází ke znásilnění a zmrzačení Lavinie Tamořinými syny, dále k zabití jejího manžela Bassiana, což naplánoval Aron s Tamorou. Lavinii byl vyříznut jazyk a usekány ruce, a tak nemůže ani usvědčit viníky. Tamora se tedy mstí na Titově dceři, jelikož sám Titus nechtěl ušetřit jejího syna. Aron nastraží vinu za vraždu Bassiana na Titovi syny Quinta a Martia. Nabízí výměnu Titových synů za ruku některého z jejich příbuzných, ale samozřejmě i po uříznutí Titovy ruky nejsou bratři propuštěni, Aron jim místo toho utíná hlavy a nechává je poslat jejich otcí. Další z Titových synů je vyhoštěn, a tak se začíná koloběh msty, která do sebe zaplétá i rodinu Androniků, kteří se touží pomstít Tamoře, její rodině a Aronovi.⁹⁴

Lucius, bratr Lavinie, shromažďuje armádu, která by táhla na Řím a zneškodnila Tamoru. Jde prosit o pomoc ke Gótům, ti svolí, jelikož se chtějí pomstít Římu a Tamoře. U Tita se objevují neblahé známky šílenství, podobně jako u Hamleta a Jeronima, dokonce hovoří i o sebevraždě. Dle jednoho z Titových synů bohy zlo těší, jelikož by nemohli stvořit něco takového, jako jsou Tamora s Aronem, kteří jsou prý předurčení ke vraždění.⁹⁵

Lavinie vypisuje do písku jména těch, kdo ji znásilnili. Synové Tamory jsou upozorněni, že je jejich tajemství vyzrazeno, ale hrozbu neberou vážně. Mezitím se Tamoře narodí černé dítě, aby se nikdo nedozvěděl, že je jeho otcem Aron, je zabita chůva i porodní bába. Obětí pomsty jsou tedy i nevinní lidé. Má dojít k výměně Tamořina dítěte za dítě z vesnice.⁹⁶

Ve hře se podobně jako ve *Španělské tragédii* objevuje motiv putování do Plutovy říše. Titus touží po spravedlnosti pro své děti, a tak ji žádá u Pluta. Pluto tvrdí, že Spravedlnost nemá čas, a tak je lepší z pekla povolat Pomstu. Spravedlnost se dle vládce podsvětní říše zapomněla v nebi, a tak Titus střílí šípy do nebe se zprávou, aby napravila, co se na zemi stalo. Titus vypráví o těchto svých představách svému synovi, který ho má za blázna. Svitky nachází Saturninus, a tak chce sám sjednat spravedlnost. Tamora se naoko přimlouvá za Tita, jelikož se mu touží pomstít sama.⁹⁷

⁹³ SHAKESPEARE, W. Titus Andronicus. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 925-929.

⁹⁴ Tamtéž, s. 931-940.

⁹⁵ Tamtéž, s. 940-942.

⁹⁶ Tamtéž, s. 942-945.

⁹⁷ Tamtéž, s. 942-947.

Lucius s Góty vtrhává do Říma, město díky nim lehne popelem. Gótové chytají Arona s jeho právě narozeným synem. Aron líčí všechny své podlé činy bez známky citu, nelituje prý toho, co všechno spáchal, ale toho, co spáchat nestihl. Hovoří také o tom, že bude po smrti uvrhnut do pekla, což mu ale dle jeho slov nevadí.⁹⁸

U Titových dveří se objevuje Tamora převlečená za Pomstu se svými syny převlečenými za Násilí a Vraždu. Tamora se domnívá, že je Titus tak pomatený, že uvěří, že jsou to skutečné postavy z pekla. Titus jim říká, že mají zabít každého, kdo se jim podobá, tedy Násilí a Vražďe. Samotná Pomsta se má pomstít na Tamoře a Aronovi. Mezitím co Tamora v přestrojení Pomsty odchází, Titus spoutává její převlečené syny. Poté z jejich těl uvaří hostinu, na kterou je pozvaná Tamora, gótské velmoži a Lucius.⁹⁹

Zatímco si Tamora pochutnává na hostině, Titus k ní neočekávaně přistoupí a zabíjí ji. Saturninus se mstí za manželčinu vraždu, a tak je Titus také mrtev. Poté se Lucius mstí za svého otce na Saturninovi.¹⁰⁰ A říká: „Já splácím stejnou mincí. Za smrt smrt.“¹⁰¹ Dochází tedy k hromadné mstě, která stojí za smrtí téměř všech mstitelů kromě Lucia a Arona.

Lucius líčí tyto události před římským lidem. I přesto, že rodina Androniků prolila mnoho krve, provolají Lucia novým císařem. Aron je za trest zahrabán po pás do země a má zemřít hladu. Lituje prý jen svých dobrých skutků. Na konci dramatu probíhá pohřeb Tita a Lavinie, která byla zabita svým otcem, aby ji její hanba nepřezila. Uvedená vražda je záležitostí zachování cti u Titovy dcery, která je však líčena v další kapitole.¹⁰²

Postava Tamory by se dala připodobnit k postavě Lady Macbeth. Její milenek Aron k takovým záporným hrdinům jako je Jago či Richard III. Násilí v tomto dramatu tedy není samoúčelné, jen pro násilí samotné, ale je výsledkem pomsty. Mechanismus pomsty se na čas zastavil, ale nikde není psáno, že v ní děti hrdinů z *Tita Andronika* nebudou posléze pokračovat.¹⁰³

Richard III. (1592-1593) je dalším ze Shakespearových dramát, ve kterém hraje hlavní roli motiv pomsty. Richard rozpoutává svými vraždami, úklady, lstmi vlnu pomstychtivých hrdinů, jež se zastaví až v okamžiku jeho smrti. Tato hra ztvárňuje režim teroru vedený diktátorem, který je prost veškerých pravidel. Greenblatt

⁹⁸ Tamtéž, s. 948-950.

⁹⁹ Tamtéž, s. 950-952.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 952-953.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 953.

¹⁰² Tamtéž, s. 953-954.

¹⁰³ HILSKÝ, M. Titus Andronicus. In SHAKESPEARE, W. *Dilo*, s. 921.

Shakespearovu postavu Richarda III. připodobňuje k vůdci Třetí říše Adolfu Hitlerovi.¹⁰⁴

Richard se mstí lidem za všechna příkoří, která ho v životě potkala, ať se jedná o jeho tělesný vzhled či o jeho psychické problémy. Richard touží tolik po moci, že se neohlíží po tom, co po něm zůstává za spoušť. Svého cíle stát se králem dosahuje v průběhu dramatu. Pomsta ho však nakonec dohání.¹⁰⁵

Richardovo vraždění začíná ve válce dvou růží, ve které zabíjí manžela a syna Margarety. Dle Richarda ji Bůh tímto způsobem trestá za její hříchy. Anna je další z žen, která přichází Richardovou rukou o manžela. Žádá Boha, aby pomstil tu smrt, jelikož ona sama ho prý nedokáže zabít.¹⁰⁶

Margaret předurčuje kletbou pád téměř všech protagonistů dramatu. Proklíná krále Jindřicha, jeho syna Edwarda, dále Riverse, Dorseta a Hastingse. Poslední kletba směřuje na Richarda. Až prý spáchá poslední hřích, ať se mu zdá o ďáblech, který mu duši začnou šírat a nakonec ať ho boží hněv smete ze světa. Margaret se pomstila tedy prostřednictvím kletby. I Richardova matka proklíná svého syna za jeho činy, jelikož je vinen za smrt svého bratra Jiřího.¹⁰⁷

V předvečer bitvy o trůn Richard i Richmond usínají. Oběma se zdají sny o duších, které ve svém životě Richard potkal. Nejdříve se oběma zjevuje ve snu princ Edward. Richarda prý bude v zítřejší bitvě tížit na duši, co mu provedl. Hovoří i k Richmondovi, kterému tvrdí, že duše nespravedlivě zemřelých podpoří jeho boj. Přeje mu hodně zdaru. Dále se jim zjevuje duch krále Jindřicha VI., duch Jiřího, Riverse, Greye, Vaughana, Hastingse, Lady Anny a Buckingham. Všichni přejí štěstí v bitvě Richmondovi a uvádí v zoufalství Richarda. Poté duchové z jejich snů mizí a oba procitají do bitevní vřavy.¹⁰⁸ Sny v tomto dramatu nejsou pouze příkladem letmých záchvěvů individuální psychiky či pouhými otisky duše, ale jsou důležité k pochopení moci člověka, kterému se sny zdají. V *Richardovi III.* dochází k transformaci fantazie snů do reality.¹⁰⁹

Richard se zděšením procitá a bojí se o výsledek bitvy. Uvědomuje si, co všechno provedl a že za něj nebude po jeho smrti nikdo plakat. Duše těch, které zabil, se mu mstí v bitvě. Richard přichází o život a Richmond slavně vítězí a stává se novým

¹⁰⁴ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 167.

¹⁰⁵ NOSEK, J. Předmluva. IN SHAKESPEARE, W. *Richard III.*, s. 5-7.

¹⁰⁶ SHAKESPEARE, W. Richard III. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 641-643.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 646-668.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 679-680.

¹⁰⁹ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 168.

králem. Na Richmondově straně stál Bůh a pravda a navíc ho chránily modlitby světců a duší, jimž se stala křivda.¹¹⁰

Lze se domnívat, že Margareta, jež na začátku hry proklela všechny, kteří měli něco společného s Richardem, musí být se mstou spokojena.¹¹¹

V *Periklovi* (1607-1608) a *Troilovi a Kressidě* (1602) je motiv pomsty více marginální než v ostatních zde přítomných dramatech. V *Troilovi a Kressidě* dochází k pomstění Patrokla, který zemřel v boji s Hektorem. Achilles se ujímá této pomsty, jelikož si byli s Patroklem velice blízcí. Dochází k boji mezi Hektorem a Achillem, a jak předpovídá věštba, Hektor je zavražděn.¹¹²

Zhruba uprostřed děje *Perikla* mu Thaisa porodí na rozbouřeném moři Marinu, ihned po porodu matka umírá. Perikles zanechává svou dceru u přítele Kleona a jeho manželky, avšak jejich dcera Filotena na Marinu žárlí, a tak spolu s matkou najímá vraha, který ji má za úkol zabít. Vrah říká Marině, aby se pomodlila, a také jí vyzrazuje, že ji má za úkol zavraždit. Když tak chce učinit, objevují se na scéně piráti, kteří Marinu unášejí. K pomstě tak nedochází, i když se Filotena domnívá, že se tak stalo. Vlivem dalších osudových náhod tato Shakespearova pozdní hra končí šťastně pro jeho hlavní hrdiny.¹¹³

Ve Websterových dramatech *Bílá d'áblice* (1612) a *Vévodkyně z Amalfi* (1614) je také stěžejním motivem smrti motiv pomsty. Dle T. S. Eliota a jeho básně *Whispers of Immortality* (*Šepot nesmrtelnosti*) byl Webster posedlý smrtí.¹¹⁴ Pravidl: „smrtnou úzkost v morku znal, prožíval v kostech zimnici, a styk těl neměl pro něj moc horečku v kostech mírnící.“¹¹⁵ Tato dramata v sobě obsahují jako ostatní díla této doby etický a alegorický rozměr. Jsou symbolickými hrami, ve kterých se odhaluje vztah člověka k silám zla ve světě, a zároveň poskytují základ pro znovupřijetí života pomocí tragického smíření s ním.¹¹⁶

V *Bílé d'áblici* touží po pomstě Viktorie, která je dle jejích slov neprávem odsouzena za kuplířství. Žena se prý může mstít jen pomocí slov, nikoli činů.¹¹⁷ Dalším, kdo se chce v tomto díle mstít, je Francisco, bratr Isabelly, která byla zabita během modlení. Což opět upozorňuje na tvrzení, že je důležité, v jakém okamžiku je daný

¹¹⁰ SHAKESPEARE, W. Richard III. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 680-682.

¹¹¹ HILSKÝ, M. Richard III. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 637.

¹¹² SHAKESPEARE, W. Troilus a Kressida. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 432-439.

¹¹³ SHAKESPEARE, W. Perikles. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1356-1363.

¹¹⁴ ELIOT, T. S. *Pustina a jiné básně*, s. 58-59.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 58.

¹¹⁶ RIBNER, I. Webster's Italian Tragedies. *The Tulane Drama Review*. [online]. [cit. 2012-03-05].

Dostupné z < <http://www.jstor.org/stable/1124666>>, s. 106-118.

¹¹⁷ WEBSTER, J. Bílá d'áblice. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*, s. 36-52.

člověk zabit. Alespoň dle platné tradice Isabella nejspíše dochází spásy. Nejdříve se Francisco svěruje kardinálovi, že po pomstě netouží, jelikož nechce rozpoutat nenávist mezi lidmi. Dle dalších událostí zmíněné byla jen jeho taktika, jak se na mstu lépe připravit. Monticelso totiž půjčuje Franciscovi knihu, ve které jsou uveřejněna jména vrahů, které by si mohl Francisco najmout na pomstění. Franciscovi se zjevuje Isabellin duch, ptá se své představy, jakým způsobem zemřela. Ona samozřejmě neodpovídá, byl prý bláhový, když si myslel, že s ním jeho výplod fantazie bude hovořit. Francisco si prý musí pomstu promyslet, bude hrát na Viktorii, že je do ní zamilován, aby se pomstil Braccianovi, který utekl od Isabelly právě k ní.¹¹⁸

K pomstění Isabelly se připojuje Ludovico, který byl do ní doopravdy zamilován. Francisco píše milostný dopis Viktorii. Uvedené narafíčí tak, aby dopis našel Bracciano, který samozřejmě začíná žárlit. Poté si však Bracciano uvědomuje, že to byla jen lest a své ženě se omlouvá. Musí tedy očistit její čest, o čemž je řeč v další kapitole, která se zabývá motivem smrti jako zachování či obnovení cti. Viktorie spolu s manželem utíká z města, navíc jsou oba vyobcováni z církve, o což Francisco usiloval. Ludovico pomocí jedu usmrcuje Bracciana. Poté se v převleku dostává do Viktoriina paláce, chce se i Viktorii pomstít. Spolu s dalšími útočníky ji připravuje o život. Útočníci jsou po dokonání pomsty zadrženi Franciscovým synovcem Giovannem.¹¹⁹ Na konci dramatu Giovanni říká: „Kdo páchá zlo, nechť ví, že jeho činy stojí na tenkých berlích jeho viny.“¹²⁰ Pomsta tedy byla úspěšně vykonána, ale mstitelé docházejí po zásluze trestu.

Ve *Vévodkyni z Amalfi* je přítomna postava pomstychtivého Bosuly. Bosula stál za sledováním vévodkyně, donášením informací jejím bratrům a za vraždami nepřátel obou bratrů. Ke konci dramatu zpytuje své svědomí. Chce se pomstít oběma bratrům za jejich využívání, a pak, když ho již nepotřebovali, tak se ho zbavili bez nároku na odměnu za jeho „dobré“ služby. Bosula omylem zabíjí Antonia, i když mu chce paradoxně zachránit život. A tak se Bosulovo pomstění rozrůstá na vévodkyni, její děti a Antonia. Bosula nejdříve probodne kardinála, jednoho z bratrů a poté i Ferdinanda, druhého bratra. Jeho pomsta je dokonána. Tvrdí, že se pomstil i sám za sebe, za využívání jeho osobnosti pro špatnou věc, což si bohužel uvědomil až po všech spáchaných vraždách.¹²¹ V okamžiku, kdy Bosula rozpoznal hodnotu života vévodkyně,

¹¹⁸ Tamtéž, s. 61-64.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 80-126.

¹²⁰ Tamtéž, s. 126.

¹²¹ WEBSTER, J. Vévodkyně z Amalfi. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*, s. 126-163.

již pro něj nebylo možné dále setrvávat ve vražedném spojení s jejími bratry, a tak se rozhodl vinné potrestat za jejich hříchy. Ve smrti utlačovatelů spatřoval konečné vítězství vévodkyně, jelikož smrt může zničit tělo, nikoli duši.¹²²

Othello (1603-1604) je tragédií, ve které se mstí Jago Othellovi kvůli tomu, že ho nejmenoval náměstkem. V této tragédii jsou však přítomné i další pohnutky, které ho vedou k pomstě, např. dostatečné ocenění jeho zásluh ve službě Othellovi. Jago je záluďný a nebezpečný, projektuje si totiž hlubokou nemravnost své mysli do společnosti. Dle Kermoda je více odcizenou osobností než Edmund z *Krále Leara*, dokonce více nenáviděnou než Thersites z *Troila a Kresidy*.¹²³

Jago si vymyslí lest, že je Othellovi manželka Desdemona nevěrná. Pomocí důkazů, které Jago narafičí, uvedenému obvinění Othello snadno uvěří. Navíc vybraným Desdemoniným milencem má být Cassius, který byl zvolen místo Jaga náměstkem. Cassio přichází kvůli narafičené rvačce o své pracovní místo, je nahrazen Jagem. Ani uvedené Jaga nepřesvědčí k ukončení jeho ďábelského plánu. Othello shání jed pro Cassia i Desdemonu. Nakonec uškrtí jen svou manželku, poté se dozvídá, jak vše Jago zosnoval, a tak se probodne a umírá. Cassio přežívá další Jagovy intriky a stává se novým guvernérem na Kypru. Což znamená, že bude soudit Jaga za jeho přečiny, a tak si prý může být jist, že ho nemine tvrdý trest.¹²⁴

V posledních dvou dílech se stávají ztělesněním msty židé – Shylock z *Kupce benátského* (1596-1597) a Barabáš z *Maltského žida* (1590-1591). Židé v těchto dramatech jsou minoritou, cizí populací, která nenávidí majoritu, tedy křesťanstvo. Navzdory faktu, že křesťané tolerují jejich přítomnost, navíc jim poskytují výhody občanského soužití, se židé cítí být zraňováni většinovou společností a svá nepřátelská opatření ospravedlňují ve svých pomatených myslích pomocí pocitu ohroženosti. Živí v sobě pocit zášti, a tak se mstí za domnělé křivdy, jak je tomu i v obou výše zmíněných dramatech.¹²⁵

Nejprve se zaměřím na Shakespearovu komedii *Kupec benátský*. Drama začíná tím, že Bessanio potřebuje půjčku od svého přítele Antonia, který mu ji ale hned poskytnout nemůže, jelikož má všechnen majetek naložen na lodích. A tak si Bessanio půjčuje od žida Shylocka, ručitelem se mu stává Antonio. Dlužná částka je tři tisíce dukátů na dobu tří měsíců, když vše uvedené do tří měsíců nevrátí, bude vyříznuta

¹²² RIBNER, I. Webster's Italian Tragedies. *The Tulane Drama Review*. [online]. [cit. 2012-03-05].

Dostupné z < <http://www.jstor.org/stable/1124666>>, s. 106-118.

¹²³ KERMODE, F. *Age of Shakespeare*, s. 148-149.

¹²⁴ SHAKESPEARE, W. Othello. In SHAKESPEARE, W. *Dilo*, s. 1088-1127.

¹²⁵ GREENBLATT, S. *Shakespeare's freedom*, s. 49-50.

Antoniovi jedna libra masa z těla. Antonio úpis podepisuje. Vyříznutí masa by posuzoval Shylock jako pomstu.¹²⁶

Shylock prý nenávidí Antonia kvůli tomu, že je křesťan a ještě více proto, že půjčuje peníze bez úroků. Jeho nenávisť má tedy kromě zášti ke křesťanům i ekonomickou motivaci. Shylock je tedy hrozbou pro křesťanskou komunitu Benátek, jelikož cítí nenávisť k dominantní kultuře v tomto městě.¹²⁷ Touží se Antoniovi pomstít i za to, že nadává židům do lichvářů. Svou pomstu odůvodňuje i slovy, že křesťané se také mstí, tak proč ne židé. V tomto dramatu je vyličen Shylock a spolu s ním židé značně negativně.¹²⁸

Dalším důvodem k pomstě je mu jeho dcera Jessika, která utekla spolu s jeho jméním s křesťanem Lorenzem. Dle jeho slov by ji radši viděl mrtvou než s ním.¹²⁹

V průběhu dramatu dochází k domnělému potopení Antoniových lodí spolu s jeho majetkem, a tak Antonio nemůže splatit dluh za Bessania. Shylock ho vězní ve svém domě, jelikož zákon stojí na jeho straně. Soudce ve hře apeluje na žida, ať se smiluje nad Antoniem, jelikož milost je považována za univerzální lidskou hodnotu, která překonává všechny rozepře napříč nepřáteli i všechny jejich rozdílnosti. Slitování prý od něj nemohou očekávat.¹³⁰

Jediným důvodem, proč se nechce slitovat, je zášť, kterou cítí k Antoniovi. Koná se tedy soud. V převlečení za právníka na soud přichází Bessaniová manželka Porcie. Milosrdenství si dle Porcie nelze vynutit, ale zároveň ji napadlo, že Antoniovi lze z těla uříznout právě jen jednu jedinou libru masa a navíc bez prolití kapičky krve, jinak všechno Shylockovo jmění propadne benátskému státu. Porcie tedy obrací zákon, o který se tolik žid opíral, proti němu samému. Shylock tedy své jmění musí podstoupit Antoniovi a benátskému státu, a pak ho benátský dóže nepožene na smrt. Shylock ale nemá pro co žít bez svého jmění. Antonio se jako správný křesťan slituje a nabízí svou polovinu Shylockovi s tím, že po jeho smrti vše odkáže Jessice a jejímu manželovi. Shylock s návrhem souhlasí.¹³¹

Drama také ústí v Shylockovu násilnou konverzi ke křesťanství. Shylock a jeho dcera jsou tak asimilováni dominantní kulturou. Shylock obětuje svou příslušnost k židovství kvůli svému žití a majetku. Po této konverzi žid ihned opouští soudní dvůr,

¹²⁶ SHAKESPEARE, W. Kupec benátský. In SHAKESPEARE, W. *Dilo*, s. 219-224.

¹²⁷ GREENBLATT, S. *Shakespeare's freedom*, s. 57-61.

¹²⁸ SHAKESPEARE, W. Kupec benátský. In SHAKESPEARE, W. *Dilo*, s. 219-224.

¹²⁹ Tamtéž, s. 229-233.

¹³⁰ GREENBLATT, S. *Shakespeare's freedom*, s. 53.

¹³¹ SHAKESPEARE, W. Kupec benátský. In SHAKESPEARE, W. *Dilo*, s. 238-250.

což upozorňuje dle Greenblatta na mizení židovské otázky z agendy většiny evropských národů.¹³²

Na závěr dramatu lze dojít k zjištění, že Shylockův hněv má limity. Mstí se soudní cestou, žádá jen, co mu právem patří, jelikož Antonio souhlasil a podepsal s ním smlouvu. Shylock měl šanci zabít Antonia nepřipraveného, držel v ruce dokonce dýku, ale vyčkával na povolení od soudu, že tak může učinit, jelikož očekával, že se tak stane co nejdříve. Avšak poté přišla Portie s doslovným výkladem smlouvy a k vyříznutí masa tedy nedošlo. V tomto Shakespearově díle tedy nedochází k tolik vytoužené Shylockově pomstě.¹³³

Židé v tehdejší Anglii nepředstavovali hrozbu pro dominantní kulturu, jelikož jich bylo například v Londýně méně než dvě stě, avšak strašlivé příběhy o mstivých židech znamenaly určité předsudky, které měly dopad na smýšlení společnosti o této minoritě. Je znám příklad portugalského židovského lékaře Roderiga Lopeze, který se staral o královnu Alžbětu I. Uvedený lékař byl usvědčen na základě klamných důkazů z pokusu o otravu královny, poté byl odsouzen a mučen jako zrádce.¹³⁴ Shylockovu ničemnost lze přisoudit jeho vlastní osobě, nikoli všem židům jako celku, i když v minulosti sloužila židovská příslušnost jako negativní značka. Marlowův *Maltský žid* také „přižívoval“ tyto zjevné nepravdy ohledně zmíněné minority.¹³⁵

Dalším pomstychtivým židem je tedy Barabáš z Marlowova dramatu *Maltský žid*. Barabáš je zámožný židovský obchodník. Jeho role je vystavěna jako dvojznačná, nepostižitelná, dokonce dojímavá, navzdory svému násilnému charakteru a morální zkaženosti. Lze říci, že v něm lze zahlédnout hrdinu, ale i antihrdinu, jelikož jeho portrét nesnese žádné kategorizování.¹³⁶

Dle něj je lepší být nenáviděný bohatý žid než chudý křesťan, kterého by lidé litovali. Na Maltu přijíždí turecká flotila, která požaduje od maltských rytířů deset let starou daň. Na tuto daň se musí složit i maltské obyvatelstvo. Každý žid má odevzdat polovinu svého majetku, kdo neuposlechne tak bude pokřtěn a ztratí celý svůj majetek. Všichni židé kromě Barabáše se podvolí, a tak jediný on přichází o celý svůj majetek.¹³⁷

Naštěstí pro něj si něco málo ze svého jmění ukryl ve svém domě, který ale získala do své správy církve a stal se z něj klášter. Abigail, jeho dcera, poprosí abatyši,

¹³² GREENBLATT, S. *Shakespeare's freedom*, s. 54-55.

¹³³ Tamtéž, s. 67-68.

¹³⁴ KERMODE, F. *Age of Shakespeare*, s. 95-96.

¹³⁵ GREENBLATT, S. *Shakespeare's freedom*, s. 56-59.

¹³⁶ HONAN, P. *Christopher Marlowe: poet & spy*, s. 251.

¹³⁷ MARLOWE, CH. *Maltský žid*. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 254-261.

aby ji vzala za jeptišku do kláštera. Jejich rodinný majetek v domě nalézá a předává ho otci. Do Abigail se zamilovává Matyáš a Lodovik, syn guvernéra, který odsoudil Barabáše. Barabáš se mstí guvernérovi na jeho synovi, a tak dochází kvůli Abigail k boji mezi jejími milenci. Matyáš i Lodovik v něm umírají. Abigail si znepřátelí svého otce, chce se stát skutečně jeptiškou. Barabáš se jí chce za tento její čin pomstít tím, že ji otráví, avšak dochází ke smrti všech jeptišek v klášteře. Abigail se vyzpovídala před smrtí ze svých hříchů a umírá jako křesťanka. Barabáš zabíjí i oba frátery, kteří pomohli jeho dceři s konverzí.¹³⁸

Poté pomocí jedovaté rostliny dochází k otravě guvernéra. Pomstil se tedy i jemu za své zbavení majetku. Strážní se domnívají, že se otrávil i Barabáš, a tak ho hází přes hradby, jelikož mu nechťejí uspořádat pohřeb. Barabáš není ale mrtvý. Zbývá se mu pomstít ještě na městě, které po něm dle něj nemělo žádat jeho majetek. Vypustí tedy za hradby Turky, kteří v boji s maltskými rytíři vyhrávají. Barabáš se za své zásluhy stává guvernérem, jenže Maltané ho nenávidí. A tak chce pomoci Maltě k osvobození od turecké nadvlády, aby si její občany přiklonil na svou stranu. Domlouvá se s Fernezem na plánu, jak město osvobodit. Avšak Fernez na žida nastraží léčku. Turci jsou poraženi a s nimi i Barabáš. Barabáš započal tedy svou mstu, ale k jejímu dokonání, vlivem léčky, do které spadl, nedochází.¹³⁹

3. 1. 2 Motiv zachování cti

Motiv zachování cti reprezentuje další pohnutku ke smrti přítomnou v alžbětinském dramatu. Princip zachování či obnovení cti prostřednictvím zabití či sebevraždy nelze snadno interpretovat, což je způsobeno obtížným uchopením pojmu cti. Zvláště z dnešního pohledu se čest jako taková stává téměř nadbytečným termínem, jelikož ze současné společnosti se postupně vytrácí její hodnota. V průběhu dějin nabyla tato kvalita různých významů, ať se jedná o čest jako to, co lze získat v boji s protivníkem, či u žen se ctí rozumí zachování panenství a věrnosti svému manželovi, stejně tak v minulosti bylo samozřejmé, že se člověk bil za čest své rodu, jestliže byla někým pošlapána jeho pověst. Uvedené hodnoty si někteří cenili více než svého života, jak lze doložit na příkladech hrdinů z alžbětinských dramát.

V analyzovaných dílech lze nahlédnout čtyři různé podoby zachování či obnovení cti prostřednictvím zabití. Za prvé, člověk zabíjí z toho důvodu, aby si

¹³⁸ Tamtéž, s. 263-282.

¹³⁹ Tamtéž, s. 283-299.

usmrcený zachoval čest. Za druhé, člověk usmrcuje někoho, aby si sám vrah zachoval svou čest. Za třetí a za čtvrté, člověk zabíjí jiného, aby si zachoval čest vrahův rod či rod usmrceného.

Motiv zachování cti úzce souvisí s motivem pomsty. Pomsta je tradičně v anglické literatuře chápána jako morální závazek, který je potřeba dokonat, kdyby se Hamlet, Laertes či Fortinbras v *Hamletovi* nebo hrdinové jako Jeronimo a Belimperia ze *Španělské tragédie* nerozhodli pomstít a pomstu i spáchat, pak by byli považováni dle této tradice za méně hodnotné bytosti.¹⁴⁰

Jak je již výše řečeno, Hamlet se má na příkaz ducha zemřelého otce pomstít za jeho vraždu. Je otázkou cti pomstít smrt svého otce, avšak Bible oproti tomu mstu považuje za hřích. Zde lze nahlédnout Hamletovo morální dilema, které je stěžejním motivem této tragédie.¹⁴¹

Ve *Španělské tragédii* protagonisté hry neřeší žádné morální dilema mezi ctí a pomstou, jak je tomu např. u Hamleta, jelikož tato hra není založena na křesťanské tradici. Jeronimo a Belimperia se tedy rozhodují pomstít, jelikož tak jim káže čest vzhledem k jejich zemřelým blízkým. Tato pohnutka k pomstě je ostatně přítomna ve všech dramatech, ve kterých je motiv cti provázán s motivem pomsty.

Král Lear (1605-1606) je další tragédií, ve které je čest spojena s královským majestátem jako u Hamleta. V okamžiku, kdy král rozděljuje panství mezi své dcery, tuto čest na ně převádí, avšak Goneril s Reganou ji svým chováním pozbývají. Král Lear se nezachovává čestně, když vyhání svou nejmladší dceru Cordelii ze země, ale ve chvíli, kdy je opuštěn dvěma zbylými, si uvědomuje, že udělal chybu a prosí Cordelii o prominutí, ta mu odpouští a zachová se tedy jako dcera krále, která je hodna této dědičné cti. Hodnoty jako je čest, Cordeliino odpuštění či Learovo sebepoznání překonávají smrt obou v závěru hry, což dává naději pro budoucnost.¹⁴²

Jindřich IV. (1596-1597) je pravděpodobně jediným alžbětinským dramatem analyzovaným v této práci, ve kterém se klade důraz jak na zachování cti, tak i na záchranu života i za cenu pozbytí této hodnoty. Zmiňované lze doložit na promluvách Jindřicha IV., Percyho a rytíře Falstaffa. Posledně jmenovaného nežene čest vpřed, vstříct boji a smrti jako jiné hrdiny. Čest pro něj není hodnota, kvůli které by stálo za to zemřít. Ptá se: „Co je to čest?“ Vzápětí si odpovídá: „Slovo.“¹⁴³ Dle něj tato abstraktní

¹⁴⁰ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 202.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 196.

¹⁴² SHAKESPEARE, W. *Král Lear*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1166-1208

¹⁴³ SHAKESPEARE, W. *Jindřich IV.*, 1. díl. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 786.

hodnota nemůže „přidělat“ zraněnému ruku nebo ho uzdravit. Je to jen pojem, a tak si raději Falstaff zachraňuje život a z bitvy odchází ještě před jejím skončením. Předstírá dokonce smrt, aby si uchránil svou existenci. Falstaff ztvárňuje humornou roli v dramatu, a tak lze říci, že toto jeho znevažování cti si lze vysvětlit jako zesměšňování její role v životě, jelikož ji všichni okolo něj vyzdvihují.¹⁴⁴

Odlišné stanovisko ke cti zaujímá v tomto dramatu Jindřich IV. a Percy, kteří tvrdí, že si lze smrtí v boji získat čest a slávu, což upomíná na motiv cti spojený s bojem. „Snesl bych ztrátu života - je křehký – však ztratit slávu, to je k nesnesení.“¹⁴⁵ Bez velkých činů by prý život trval moc dlouho. Harry Percy a princ Jindřich spolu soupeří, načež je Percy smrtelně zraněn. V posledních okamžicích svého života nelituje, že si vážil více cti než života, právě naopak. Jindřich cítí úctu k Percymu, i přesto, že na bojišti stáli proti sobě, v čemž lze nahlédnout výsostné postavení hodnoty cti v tradici historických her.¹⁴⁶

Motiv cti lze spojit i se slibem, který dává princ Jindřich otci králi Jindřichu IV. Slibuje mu, že své přečiny napraví, a tak na něj v budoucnu bude moci být pyšný. Raději by prý zemřel, než aby nedodržel své slovo, avšak v průběhu hry se čtenář dozvídá, že ani král nedostal v minulosti svému slovu. V okamžiku, kdy obdržel lancasterské vévodství, tvrdil, že již nebude prahnout po koruně, ale stal se pravý opak. Na zmíněném lze doložit pomyslnou ztrátu cti u krále. Shakespeare nijak nehodnotí, který z přístupů ke cti je správnější, jednoduše jen popisuje danou situaci v dramatu.¹⁴⁷

I v druhém díle *Jindřicha IV.* (1597-1598) je ústředním motivem smrti motiv zachování cti. Opět se odehrává bitva mezi Northumberlandem, otcem mrtvého Harryho Percyho, a princem Jindřichem. Northumberland si vyčítá, že nešel do předchozí bitvy se synem, musí se teď za něj bit, jinak svou čest zpět nezíská. Král Jindřich IV. mezitím umírá a princ Jindřich se tedy stává králem a prostřednictvím tohoto majestátu získává i dědičnou čest.¹⁴⁸

Richard III. je další historickou Shakespearovou hrou, ve které je motiv cti spojen s bojem a s královským majestátem, který automaticky poskytuje jeho nositeli úctu od druhých. V průběhu dramatu Richard III. žádá o Alžbětinu ruku, jenže Alžběta si je vědoma toho, jakých vražd, lstí a úkladů je schopen Richard, i přesto král přísahá na svou čest a žezlo, že jí neublíží. Tento slib Alžbětu neodměkčí, jelikož dle ní čest

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 786-792.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 790.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 789-790.

¹⁴⁷ HILSKÝ, M. Doslov. In SHAKESPEARE, W. *Jindřich IV.*, 1. díl, s. 265-276.

¹⁴⁸ SHAKESPEARE, W. *Jindřich IV.*, 2. díl. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 795-834.

znesvětil a žezlo ukradl. Z uvedeného vyplývá, že i přesto, že je Richard králem, cti pozbyl svými skutky.¹⁴⁹

Romeo a Julie (1595-1596) je dramatem, v němž dochází prostřednictvím vražd a sebevražd k zachování cti rodů Monteků a Kapuletů. Merkucio se odhodlává hájit čest Romeovu i rodu Monteků, kvůli níž je dokonce zabit v šermířském souboji s Tybaltem. Zde se tedy objevuje zachování cti rodu i za cenu vražd a sebevražd, lze tedy říci, že čest stojí pro hrdiny díla nad zákonem.¹⁵⁰

V *Othellovi* je čest spojována s neopodstatněnou žárlivostí Othella na Desdemonu. Othello musí zabít svou ženu, aby si zachoval čest. Čestnost Desdemony je pošlapána její domnělou nevěrou, která je vykonstruována Jagem, jež se tímto mstí Othellovi. Poté co Othello zabije svou manželku, se dozvídá, že mu byla věrná. Na závěr tragédie se Othello prostřednictvím sebevraždy očišťuje od činu, který spáchal ze žárlivosti.¹⁵¹

Troilus a Kressida bývá řazena mezi tzv. *problem plays*, jelikož je obtížně žánrově zařaditelná. Moderní editoři ji zařazují mezi tragédie, avšak na jejím závěru oba hlavní hrdinové zůstávají živí, v díle nelze vyhledat ani štěstí náležité pro komedie. Tato hra se odehrává v období trójské války, nicméně Shakespeare vědomě konfrontuje obraz antiky se středověkým nahlížením na svět.¹⁵² V tomto díle se nechal dramatik inspirovat jednak Homérovým ztvárněním trójské války, ve kterém se však nevyskytuje láska mezi dvěma hlavními hrdiny analyzované hry, jednak i dlouhou tradicí básní a historií o této válce, tradicí, která zahrnuje i Chaucerovu novelu ve verších s názvem *Troilus a Kressida*.¹⁵³ Zmíněná antická tradice prostupuje celým dílem, jak je tomu např. i v *Juliu Caesarovi*, *Titovi Andronicovi* a *Periklovi*.

Čestnost je dle Kermoda záležitostí subjektivního mínění lidí. Ctnostný muž je takový, který disponuje dobrou pověstí a odvahou, zatímco čestná žena se vyznačuje cudností. Nezdrženlivost u jedné osoby může vést u druhé k žárlivosti, která zneuctuje toho, kterého postihne, což lze nahlédnout ve zmíněném dramatu.¹⁵⁴

Na začátku hry je Kressida vysoce hodnocena Troilem, což je však nejspíše důsledkem jeho pomatení smyslu vzhledem k tomu, že je do ní zamilován. Na konci

¹⁴⁹ SHAKESPEARE, W. Richard III. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 672-675.

¹⁵⁰ SHAKESPEARE, W. Romeo a Julie. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 976.

¹⁵¹ SHAKESPEARE, W. Othello. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1086-1125.

¹⁵² NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 206-207.

¹⁵³ KERMODE, F. *Age of Shakespeare*, s. 139-140.

¹⁵⁴ KERMODE, F. *Shakespeare's language*, s. 132-134.

hry, kdy se Kressida navrácí do řeckého tábora, lze spatřit devalvací její osobnosti, která pramení z její nevěry.¹⁵⁵

Čest byla v antice nejčastěji spojována s udatnými reky, kteří se za ní bili, aniž pomýšleli na ztrátu svého života, což lze nahlédnout v Achillově a Hektorově případě. Dle Nutalla čest ve starověkém světě vyžadovala absolutní oddanost, která mnohdy vedla ke smrti.¹⁵⁶ Trójané byli považováni za nositele ctností a hodnot oproti Řekům. Hektor je příkladem trojského hrdiny, který šel na smrt ve jménu své cti, i když mu smrt prorokovali ve věštbě.¹⁵⁷ Hektor prohlašuje: „Život je vzácný všem, však čestný muž se cení svoji čest nad vlastním životem.“¹⁵⁸ Dle Hilského je tato hra představením o znehodnocení cti a o zrazené lásce.¹⁵⁹

Titus Andronicus je tragédie těžící ze stejné tradice jako předchozí drama. Tehdejší Říman si cenil cti i nad svůj život, jak lze z dramatu vyčíst. I zde se objevuje představa antického válečníka, který bojuje se ctí a se ctí i umírá. Titus Andronicus je na začátku příběhu líčen jako zosobnění této hodnoty, stejně tak i jeho synové, kteří padli v boji s Góty. Titus je tedy musí nechat řádně pohřbít. Dle tehdejších zvyklostí musí vybrat živou lidskou oběť, která se dá na oltář za oběť duchům, jelikož u nich panovala představa, že oběti usmíří duchy, aby nestrašili přeživší.¹⁶⁰

V duchu zachování cti zabíjí Titus svého syna, který unesl svou sestru Lavinii k Bassianovi, a na konci hry dochází i k jejímu zabití, jelikož byla znásilněna a znetvořena.¹⁶¹

V *Juliu Caesarovi* (1599) je hlavním představitelem čestného člověka Brutus, který upřednostňuje čest před svým životem, stejně jako ostatní hrdinové dramatu situovaných do období antiky.¹⁶² V *Periklovi* se objevuje ztráta cti ve spojení s postavou Antiocha, který má incestní vztah se svou dcerou, což se dozví Perikles. Antioch ho musí zabít, jelikož dle něj, pokud nepadne Periklova hlava, tak padne jeho čest, jelikož by došlo k vyzrazení jeho hanebného tajemství.¹⁶³

V *Zimní pohádce* (1611) se motiv cti objevuje ve spojení s Hermionou, která je králem neprávem nařčena z toho, že syn a dcera, které porodila, nejsou jeho děti. Král Leontes svou ženu postaví před soud, načež aby si byl jistý, posílá své sluhy do Delfského

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 134-135.

¹⁵⁶ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 215.

¹⁵⁷ SHAKESPEARE, W. Troilus a Kressida. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 435-436.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 435.

¹⁵⁹ HILSKÝ, M. Troilus a Kressida. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 395.

¹⁶⁰ SHAKESPEARE, W. Titus Andronicus. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 924-925.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 927-954.

¹⁶² SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 999-1030.

¹⁶³ SHAKESPEARE, W. Perikles. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1343-1345.

věštírny, kde se dozvídá pravdu o své ženě, avšak na věštbu nedbá a nechá soud navzdory řečenému pokračovat. Hermiona se prý smrti nebojí, jelikož již nemá, o co by přišla, Leontes jí totiž odebral její děti a navíc ztratila svou čest, která pro ni byla velmi důležitou hodnotou. Královna umírá, na konci dramatu však dochází k jejímu vzkříšení, což je předmětem kapitoly *Úvahy o smrti a smyslu života*.¹⁶⁴

Vévodkyně z Amalfi je jedním z Websterových dramát, které vypráví o vévodkyni, která se stává vdovou a na přání svých bratrů se již nemá vdávat, jenže vévodkyně se zamiluje do svého majordoma Antonia, tajně se s ním ožení a porodí mu děti. Když se o všem bratři dozvědí, tvrdí jí, že tímto svým skutkem pozbyla své cti, a že by se raději měla zabít. Bratr vévodkyně Ferdinand radí své sestře, aby její manžel opustil město, aby si uchránil zbytek své cti, a tak se i stane, manžel je donucen utéct i s jejím synem.¹⁶⁵

Vévodkyně je mezitím uvězněna spolu se svými dvěma dětmi v paláci. Bosula působí v tragédii jako dohlížitel nad vévodkyní, vše, co o ní zjišťuje, vyzrazuje bratrům, nicméně v závěru hry si uvědomuje, že jeho horší já překonalo jeho lepší. Snaží se celou situaci napravit, avšak vévodkyně je již mrtvá a Antonia nešťastnou náhodou zabíjí on sám, a tak se alespoň mstí oběma bratrům, tedy iniciátorům celé rodinné tragédie. Bosula je nakonec Ferdinandem probodnut a také umírá, dle něj je však čest pro spravedlnost zemřít.¹⁶⁶

Bílá d'áblice je také dílem výše zmíněného dramatika a opět se v ní objevuje motiv smrti jako zachování cti. Viktorie představuje ve hře tzv. bílou d'áblici, jelikož je v ní prý ukryt d'ábel cizoložství a vraždy, avšak svou krásou upomíná na dobro, které je v ní také obsaženo.¹⁶⁷ Viktorie je odsouzena do domu konvertitek za kuplířství. Její pověst je v díle mnohokrát pošlapána, ať jejím prvotním odsouzením, tak i Braccianovým křivým nařčením z nevěry. Její manžel jí má její čest navrátit, o jejich život ale usiluje Ludovico, na závěr hry oba umírají a čest se již nezdá tak důležitou hodnotou v kontextu jejich smrti.¹⁶⁸

¹⁶⁴ SHAKESPEARE, W. Zimní pohádka. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1427-1463.

¹⁶⁵ WEBSTER, J. Vévodkyně z Amalfi. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*, s. 126-163.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ RIBNER, I. Webster's Italian Tragedies. *The Tulane Drama Review*. [online]. [cit. 2012-03-05].

Dostupné z < <http://www.jstor.org/stable/1124666>>, s. 106-118.

¹⁶⁸ WEBSTER, J. Bílá d'áblice. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*, s. 126-163.

3. 1. 3 Motiv mocenských ambic

Třetím hlavním motivem smrti ve vybraných dílech je motiv mocenských ambic. Zmíněný námět se objevuje především v Shakespearových hrách – *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Král Jan*, *Král Lear*, *Macbeth*, *Richard III.* – a v *Tragické historii o doktoru Faustovi* od Marlowa. Posledně uvedené dílo se odlišuje od ostatních v tom, že hlavní protagonista tohoto dramatu neusiluje o nabytí politické moci, spíše touží po ovládnutí veškerenstva prostřednictvím poznání, které získává od Mefistofela výměnou za svou duši, což bude blížeji interpretováno především v kapitole *Motiv trestu*.

Nejprve se zaměřím na Shakespearova díla, jelikož uvedený motiv se v nich zrcadlí velmi podobně. V *Hamletovi* Claudius zabíjí krále Hamleta, svého bratra, nejspíše za účelem zisku trůnu. Lze se domnívat, že jeho motivace k vraždě nebyla jen mocenská, ale také ji lze vnímat jako touhu po ženě svého bratra, kterou získal po jeho smrti za manželku. Uvedené dílo však začíná až zjevením ducha zabitého krále, lze se tedy jen dohadovat nad tím, co vedlo Claudia k činu, jelikož drama odpověď na tuto otázku nenabízí.¹⁶⁹

Dílo *Julius Caesar* je založeno na Brutově domněnce, že Julius Caesar bude chtít zvětšit svou moc a stát se v Římě diktátorem. Brutus v dramatu tvrdí, že Caesar neudělal nic nevhodného se svou ohromnou mocí, avšak tato jeho moc může vést časem k hroživým důsledkům, kterých se lze dopředu vyvarovat. Nutall se tedy ptá, zda se Brutus rozumově přesvědčuje o svém činu, jak to činí například Hamlet, když má zabít Claudia. Dle něj zmíněné záleží na tom, jak pojmáme slovo *racionalizování*.¹⁷⁰ Jestliže pro nás uvedené slovo znamená uměle vykonstruovaný důvod pro zakrytí skutečného důvodu k vraždě, potom Brutus neracionalizuje, pokud si však pod tímto slovem představujeme určitý racionální zvyk přesvědčovat sám sebe, že je chování správné, a že si budeme moci říci zpětně, že jsme se zachovali správně, pak Brutus racionálně uvažuje o svém činu.¹⁷¹

Dle Nutalla se jedná o drama politické ideologie, které odkazuje k alžbětinské a Stuartovské politice pozdního 16. století. Republikanismus nelze považovat za realizovatelnou možnost v politice tehdejší Anglie, v Římě byla naopak tato forma vlády uctívána od antiky. Brutus kvůli svému republikánskému přesvědčení provádí rituální vraždu, na Cassiův popud se totiž rozhoduje pro spáchání atentátu na císaře.

¹⁶⁹ SHAKESPEARE, W. Hamlet. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1034-1043.

¹⁷⁰ Ang. *rationalizing*

¹⁷¹ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 180-183.

Nájemní vrazi, jak je Nutall popisuje, se nejspíše domnívali, že budou za svůj čin pochváleni, jak lze nahlédnout na příkladech zaslouženě zabitých tyranů uvedených v řecké politické teorii.¹⁷²

Tento atentát je dodnes považován v dějinách buď za akt politické nutnosti a hrdinství, nebo za politický zločin či dokonce za brutální vraždu. Brutus tedy nemá žádný osobní důvod k zabití svého přítele, ale dle jeho slov si to žádá veřejný zájem. Považoval totiž svého přítele za hrozbu pro Řím, který miloval, a tak došlo k nevyhnutelnému. Cassius jako první plánoval odstranit Caesara ze scény, ale potřeboval k tomu Bruta, jelikož byl považován římskou společností za respektovanou osobnost. Cassius přemlouvání k činu zaměřil na jeho narcismus, šokoval ho představou jeho osoby jako neurozené, která se navíc vyhýbá své povinnosti. Zmíněné Bruta skutečně natolik popudilo, že se rozhodl k vražedné akci.¹⁷³ Cassius navíc napsal dopis, ve kterém ho burcuje k činu, což se podobá i tomu, jakým způsobem duch přikazuje Hamletovi zabít Claudia. Hamleta i Bruta spojuje boj za věci veřejné, oba dva napravují zlo, jak uskutečněné v případě vraždy Hamletova otce, tak i potenciální v rukou Julia Caesara.¹⁷⁴

Obě dvě dramata mají nadto společnou i otázku svědomí, která vyvstává mezi záměrem a vykonáním činu. Lidská duše se v tomto období zmítá v chaosu. Chaos pramení v boji mezi silou rozumných argumentů pro vraždu a silou přátelství k Caesarovi.¹⁷⁵ Brutus přemítá nad tím, že je škoda, že nelze zabít jen císařova ducha, ale tělo zachovat živé. Brutus se tedy nakonec rozhoduje Caesara zabít, tvrdí, že miluje více Řím než Caesara, a proto tak činí. U zrodu Brutova činu stály tedy zřejmě čisté pohnutky oproti dalším vrahům, kteří zabíjeli ze závisti k Caesarovi. Brutus je příkladem protagonisty dramatu, který mezi jinými vyčnívá právě tím, že nezabíjí kvůli svému potěšení či kvůli zisku politické moci pro sebe samého, ale jeho čin má vznešenější cíle, tedy záchranu Říma před domnělým tyranem.¹⁷⁶

Shakespearův Brutus je stoikem v pravém slova smyslu, jelikož jakýkoli představitel zmíněného směru se domnívá, že je možná racionální kontrola vášní, a tak Brutus nehledí na své přátelství k Caesarovi a rozhoduje se ho z rozumných důvodů zbavit, avšak vášně jsou někdy silnější, jako je tomu v případě Brutovy sebevraždy na konci dramatu. Shakespeare v tomto díle kritizuje stoicismus jako směr, který je pro něj

¹⁷² Tamtéž, s. 171-173.

¹⁷³ Tamtéž, s. 173-176.

¹⁷⁴ SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 999-1009.

¹⁷⁵ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 177.

¹⁷⁶ SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 999-1009.

spíše ustrašenou filosofií, jež upadá do nestrannosti z toho důvodu, aby se schovala před všudypřítomnou bolestí.¹⁷⁷ Největším paradoxem dramatu je to, že Brutus zabíjel, aby byla v Římě zachována republika, avšak po občanské válce na trůn nastupuje vítězný Octavianus, který se stává prvním císařem.¹⁷⁸

Dalším dramatem, ve kterém je přítomný motiv mocenských ambic, je *Macbeth*. Shakespeare pravděpodobně napsal toto dílo, aby podpořil nového krále Jakuba I. Stuartovce, jehož rod pocházel ze Skotska, a tak v tragédii dochází jako v dalších Shakespearových hrách k poupravění historické zkušenosti vlivem propagandistických cílů. Macbeth je příkladem hrdiny dramatu, který touží po politické moci až poté, co mu ji prorokují sudičky. Lze se domnívat, že Macbeth potřeboval impuls k tomu, aby svou ctižádost uplatnil ve věcech veřejných, avšak nelze se domnívat, že by ho čarodějnice k činu vybízely, např. jako duch v *Hamletovi*. Úkol čarodějnic byl pouze věštit budoucnost.¹⁷⁹

Na začátku *Macbetha* se zjevují tři čarodějnice, které se potkávají s Macbethem a Banquem na vřesovišti. Zmíněné postavy si lze představit jako přízraky na pomezí fantazie a reality.¹⁸⁰ Čarodějnice jim prorokují jejich osud, nejprve Macbetha titulují thénem z Cawdoru, a pak mu také tvrdí, že se stane skotským králem po Duncanovi. Podle sudiček se Macbeth nechce umazat špínou světa, ale disponuje předpoklady pro to být králem. Posléze věští Banquovi, že se jeho syn stane následníkem skotského trůnu, i když on sám se králem nestane. Oba nad věštbou přemýšlejí, zdá se, že Macbethovi uvedená proroctví vehnala do hlavy myšlenku na zavraždění skotského krále, avšak vždy jsou zahrnány hroživou představou provedení vraždy.¹⁸¹

Macbeth je jmenován za své hrdinství v bitvě thénem z Cawdoru. První věštba se tedy vyplnila, o to usilovněji přemýšlí nad věštbou druhou, které stojí v cestě Duncan spolu se svým synem Malcolmem. Mezi tím než dorazí Macbeth na svůj hrad, se Lady Macbeth dozvídá o proroctvích a nepochybuje o tom, že se musí Duncana zbavit, jako příhodná se tak jeví jeho návštěva na Macbethově hradě. Dle slov Lady Macbeth jim má tato noc dát moc, svrchovanost, majestát a slávu. Manželka théna prosí duchy, aby ji naplnili krutostí, aby ji nepřemohl soucit, avšak sám thén z Cawdoru není o činu ještě pevně přesvědčen, nakonec se jakoby podvoluje manželce a k vraždě svolí a posléze ji i

¹⁷⁷ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 177-184.

¹⁷⁸ SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1028-1030.

¹⁷⁹ SHAKESPEARE, W. Macbeth. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1211-1214.

¹⁸⁰ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 193.

¹⁸¹ SHAKESPEARE, W. Macbeth. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1211-1214.

vykoná. Od záměru k vykonání činu uplyne v *Macbethovi* velice krátká doba, jinak je tomu v *Hamletovi*.¹⁸²

Synové Duncana opouštějí Skotsko, jelikož se domnívají, že jsou také v nebezpečí, a tak se Macbeth stává králem. Dle věštby čarodějnic ještě musí zabít Banqua a jeho syna Fleance, aby se mohl natrvalo zmocnit trůnu. O Banqua se postarají nájemní vrazi, ale Fleance jim uniká. Macbeth se znovu setkává s čarodějnicemi, které mu předpovídají, že se nemusí bát nikoho, kdo je z ženy zrozený, a pak také, že bude v bezpečí do té doby, než se Birnamský les dá na pochod k jeho hradu, jenže Macduff se narodil císařským řezem a les se dává na pochod k hradu, a tak se věštba vyplňuje a Macbeth je zabit právě tím, kterého žena neprodila.¹⁸³

Lze porovnat Brutovu a Macbethovu řeč před rozhodnutím ke spáchání činu. Jsou si velice podobné, avšak motivy k činu jsou u nich rozdílné, jak lze ostatně nahlédnout výše.

Macbeth byl tedy motivován věštbami čarodějnic a také slovy Lady Macbeth ke spáchání vražd Duncana a Banqua. Toužil spolu s manželkou po skotském trůnu tak, že se nezastavil ani před zrůdností svého činu, kterou si již od začátku uvědomoval na rozdíl od Lady Macbeth, která k uvedenému zjištění zřejmě dospěla až v závěru hry. Oproti Richardu III. bojuje se svým svědomím, ale přece jen je touha po moci silnější než zachování si morálního charakteru.

Král Lear je další ze Shakespearových tragédií, v níž lze dohledat motiv smrti spojený se ziskem politické moci. V tomto dramatu nedochází k přímému zabití krále Leara jeho dcerami Goneril a Reganou, nicméně jejich chování otce dohání k šílenství, a tím k následné smrti. Král Lear si uvědomuje, že pochybil ve vztahu k nejmladší dceři Cordelii, a tak na jeho šílenství má podíl právě toto uvědomění.

Král Lear chce své království rozdělit mezi své tři dcery. Dotazuje se jich, jak moc ho mají rády. Goneril s Reganou se ho snaží uchlácholit „sladkými řečmi“, jediná Cordelie říká, že ho má ráda, tak jak jí káže povinnost dcery k otci, což Learovi ovšem nepostačuje, a dceru tak vyhání ze země. Mezi zbylé dvě dcery rozdělí území svého království, avšak když zmíněné učiní, již se mu nedostává jejich lásky. Obě ho nechávají napospas přírodním běsům, během nichž si král Lear uvědomuje, jak moc Cordelii ukřivdil. Cordelie se dozvídá o osudu svého otce, a tak se ho vydává hledat, mezitím obě mocichtivé dcery mezi sebou bojují o svá území. Dochází ale i k boji mezi francouzskou armádou manžela Cordelie a britskou, která je nakonec vítěznou, i přesto

¹⁸² Tamtéž, s. 1211-1219.

¹⁸³ Tamtéž, s. 1219-1240.

se Cordelie se svým již pomateným otcem setkává a odpouští mu. Posléze je ve vězení oběšena a její otec umírá ze zármutku, jelikož nepřímo stojí za její smrtí. Boj mezi zbylými sestrami dopadá tragicky smrtí obou. Touha po moci a bohatství dvou dcer končí tragicky smrtí celé rodiny.¹⁸⁴

Souběžně s touto dějovou linií je v dramatu líčen příběh hraběte Glostera, který podobně křivdí svému synovi Edgarovi, nicméně ke zmíněnému ho dovádí jeho další syn Edmund, který touží získat celé dědictví po svém otci. Edmund chce dosáhnout lepšího postavení, než obvykle příslušelo nevlastním synům, a tak začíná intrikovat. Ačkoli Edmund spáchal různé zločiny, není typickým mstitelem, intrikuje proti svému bratrovi a otci nikoli proto, že by je nenáviděl, ale spíše proto, že odmítá setrvávat v stigmatizované skupině dané svým osudem.¹⁸⁵

Na závěr dochází mezi otcem a synem Edgarem ke smíření, avšak otec mu umírá v náručí. Jediný Edgar z celé tragédie přežívá pohnuté rodinné osudy, kvůli moci a bohatství i v tomto případě umírá otec, který byl dřívějším držitelem tohoto jmění.¹⁸⁶

Dvě zmíněné zápletky díla jsou spolu v pozoruhodné součinnosti, zvláště se uvedené ukazují na závěr dramatu, ve kterém dochází k oslepení Glostera a k šílenství u Leara. Dle Kermoda je *Lear* hrou, která nejlépe znázorňuje apokalyptickou náladu a strach z úpadku světa.¹⁸⁷

Král Jan (1596) patří mezi méně známé Shakespearovy historické hry. I zde je přítomen motiv mocenských ambic u Jana a Konstancie, která by ráda na uprázdněném anglickém trůnu viděla svého syna Arthura, nicméně Richard I. za svého nástupce jmenuje svého bratra Jana. Konstancie však nezanechává touhy po moci a trůnu pro svého syna. Jan se o své postavení jakožto anglického krále obává, a tak zosnuje vraždu svého synovce. Hubert, který má vraždu provést, se k činu neodhodlává, avšak králi vše zamlčuje. Nadále je tedy Arthur vězněn na anglickém dvoře. Král Jan uvedené vraždy lituje, avšak neví, že se vůbec neudála. Arthur posléze skáče z hradeb, jelikož touží po svobodě, a nakonec přece umírá, Jan je otráven mnichem, na trůn tak usedá jeho syn Jindřich. Tužba vládnout Anglii tedy znamená smrt pro oba dynastické soky jak Jana, tak i Arthura, také pro jeho matku Konstancii, která se rozhoduje zabít kvůli smrti svého syna. Konstanciino přání, aby její syn vládl Anglii, způsobilo sled událostí, který zde byl naznačen.¹⁸⁸

¹⁸⁴ SHAKESPEARE, W. Král Lear. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1166-1208.

¹⁸⁵ GREENBLATT, S. *Shakespeare's freedom*, s. 59-60.

¹⁸⁶ SHAKESPEARE, W. Král Lear. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1200.

¹⁸⁷ KERMODE, F. *Age of Shakespeare*, s. 154-156.

¹⁸⁸ SHAKESPEARE, W. Král Jan. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 721-752.

Drama *Richard III.* představuje tyрана toužícího po moci, který se nezastaví před ničím a kvůli svému nepřejícímu osudu nenávidí a boří vše kolem sebe. Král Eduard IV. uvězní svého bratra Jiřího v Toweru, jelikož se dle zvěsti, kterou rozšířil po zemi Richard, obává jeho vzpoury. Posléze Richard najímá vrahy, kteří Jiřího zabijí, Eduard se tedy domnívá, že smrt Jiřího je jeho vina. Poté Richard počítá i se zabitím současného krále Eduarda IV., svého druhého bratra, avšak ten onemocní a umírá bez jeho přičinění. Po smrti Eduarda do Londýna přijíždí jeho stejnojmenný syn jako budoucí nástupce trůnu, za poručníka je mu vybrán Richard, jenž se ale lstí ujímá vlády nad Anglií ještě za života prince a jeho bratra vévody z Yorku. Nakonec zosnuje vraždu i obou bratrů, aby mu již nic nestálo v cestě. Vévodkyně, svědek těchto událostí, o Richardovi prohlašuje: „Dala jsem světu baziliška. Vraždí každého, na kom mu ulpí pohled“.¹⁸⁹ Podobně jako Macbeth získává trůn lstí a vraždami až na to, že Richard o svých činech nepřemýšlí, tak jako skotský král. Ve chvíli, kdy se naplňují Richardovy ambice a již nemá, o co by dále usiloval, ztrácí zájem o život, což vede k jeho pádu. Na poslední chvíli se vzchopí a bojuje s Richmondem, který ho ale usmrcuje.¹⁹⁰

Richard není jediný, kdo touží po trůnu v této historické hře, v souvislosti s tužbou po královském majestátu lze zmínit Richmonda, který přivádí do boje své vojsko a chce se utkat o korunu. Richmond je v dramatu prezentován jako osvoboditel Anglie od tyрана, a tak je jeho touha po moci shledávána v díle jako pozitivní. Richmond tedy svůj boj o královský post vyhrává k radosti Angličanů.¹⁹¹

Poslední dílo, které lze uvést ve spojitosti s motivem mocenských ambic, je Marlowova *Tragická historie o doktoru Faustovi* (1592). Jak bylo již nastíněno v úvodu této kapitoly, Faust neusiluje o ovládnutí určitého území a o zisk bohatství, jeho touhou je nabytí moci prostřednictvím poznání, kvůli čemuž podstupuje svou duši ďáblu. To znamená, že touha po moci vede Fausta nepřímo ke smrti, za přímou příčinu smrti lze totiž považovat trest, který byl Faustovi vyměřen při podpisu smlouvy s ďáblem, avšak o uvedeném je podrobněji pojednáno v kapitole *Vedlejších motivů smrti*, konkrétně v *Motivu trestu*.

Marlowův divadelní svět lze charakterizovat neutralitou času a prostoru. Lze říci, že pro zakoušející tohoto imaginárního světa je bezmeznost strastiplnou zkušeností, a tak pomocí svého násilí, ve Faustově případě násilí páchaného sám na sobě, si stanovuje hranice světa, přisuzuje mu zřetelné tvary a vymezuje tím prostor svého žití.

¹⁸⁹ SHAKESPEARE, W. Richard III. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 667.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 675-682.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 677-682.

Násilnost stoupá i přítomností pocitu toho, že co opouští, už nemusí déle po jeho smrti existovat. Pro Fausta je limitem období 24 let, po dobu kterých se stává neomezeným ve svých možnostech.¹⁹²

3. 2 Vedlejší motivy smrti

Do vedlejších motivů smrti lze zařadit motiv žárlivosti, mravního ponaučení, trestu a motiv smrti plynoucí z lásky. Jak bylo již výše uvedeno, zmíněné pohnutky ke smrti jsou více specifické, navíc se s nimi lze setkat v menším počtu děl, a tak jim je věnována tato speciální kapitola.

3. 2. 1 Motiv žárlivosti

Téma žárlivosti je nosným motivem smrti v *Othellovi*, *Troilovi a Kressidě* a v *Zimní pohádce*, avšak opomenout ho nelze ani v *Bílé d'áblici* a v *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym*.

V prvně zmíněném dramatu hraje hlavní roli motiv žárlivosti u dvou jeho protagonistů – Othella a jeho manželky Desdemony, vlivem Jagových intrik se však do dění zaplétá i postava Cassia a Roderiga.

Na začátku dramatu Othello bezmezně důvěřuje Desdemoně. Jago rozmlouvá s Roderigem, který se touží zabít, jelikož cítí lásku k Othellově manželce. Uvedené se Jagovi hodí a Roderigovo trápení využívá ve svůj prospěch. Jago svěřuje Othellovi tajemství, že je mu žena nevěrná, a tak se rozehrává hra plná intrik.¹⁹³

Cassio je vlivem vyprovokované události zproštěn místa náměstka a na jeho pozici je povolán Jago. Jago tak dosáhl, čeho chtěl, avšak svou pomstu chce dokonat. Posílá tedy Cassia za Desdemonou, jelikož mu tvrdí, že se za něj u Othella přimluví. Uvedené je opět součástí Jagova plánu, aby Othello uvěřil, že ho Desdemona podvádí.¹⁹⁴ Othello byl nakažen Jagovými pomlouvačnými řečmi, z kterých plynula nevěra ze strany Desdemony.¹⁹⁵

Othello stále věří manželce, a tak žádá po Jagovi důkazy, které nový náměstek nastraží na Desdemonu. Jedním z důkazů je Desdemonin šátek, který je nalezen u Cassia, a pak také rozmluva Jaga s Cassiem, ve které Cassio hovoří o své lásce

¹⁹² GREENBLATT, S. *Renaissance self-fashioning : from More to Shakespeare*, s. 197-199, 213.

¹⁹³ SHAKESPEARE, W. Othello. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1086-1106.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 1097-1104.

¹⁹⁵ HILSKÝ, M. Othello. In SHAKESPEARE W. *Dílo*, s. 1083.

k Bianca, avšak Othello se domnívá, že hovoří o lásce k jeho manželce. Vlivem důkazů Othello uvěří Jagovi, a tak se chce oběma provinilým pomstít, chystá se k vykonání činu a jde shánět jed.¹⁹⁶

Othello je rozhodnut oba zabít, avšak Cassia má nechat na starosti Jagovi. Nakonec se rozhoduje zardousit Desdemonu v posteli, kde tolik hřešila. Před její smrtí spolu ještě rozmlouvají o domnělé nevěře. Prý i Bůh ví, že je mu věrná. On ji nevěří, musí ji proto zabít, aby již neklamala jiné. Ptá se jí, jestli se pomodlila, navíc má prosit za své viny. Nechce zabíjet jejího nepřipraveného ducha. Othello po modlení vyřkne Ámen, Desdemona má dle něj litovat svých skutků, ona mu však odpovídá, že je vina jen tím, že ho miluje. Othello ji přesto uškrtí.¹⁹⁷

Othello se poté přiznává Emilii, Desdemonině služce, že ji zabil on sám. Emilie usvědčuje svého manžela Jaga z intrik, které stály za Desdemoninou smrtí. Posléze ji Jago zabíjí za to, že vše vyradila. Mezitím dochází k dalšímu boji mezi Cassiem a Roderigem, Jago se domnívá, že se oba vzájemně povraždí, a jemu tak ušetří námahu, avšak Cassio boj přežívá a usmrcuje Roderiga.¹⁹⁸

Othello drží ve svých rukou dýku a říká, že zde jeho cesta končí, že zde je jeho cíl, probodne se a umírá. Novým vladařem na Kypru se stává Cassio, který bude soudit Jaga z jeho přečinů. Domnělá nevěra tedy stála život Othella, Desdemonu, Roderiga i Emilii.¹⁹⁹

V *Troilovi a Kressidě* je motiv žárlivosti spojen s Troilem, Kressidou, Diomedem a Pandarem. Během trójské války se Troilus zamilovává do Kressidy, její strýc působí mezi nimi jako prostředník. Kressida nejdříve předstírá, že ho nemiluje, aby si ho více naklonila. V průběhu jedné noci je Pandarus zavádí k sobě a milenci si vyznávají lásku, kterou zpečetí i společnou nocí. Oba si slibují věrnost, jestli ho Kressida zradí, pak ať se všichni dohazovači jmenují Pandarové, věrní muži Troilové a nevěrnice Kressidy.²⁰⁰

Zatímco se oba věnují své lásce, Kressidin otec Kalchás žádá vrácení své dcery výměnou za trojské zajatce. Kressida nechce opustit Troila, její lásku prý nezničí čas, násilí ani smrt. Troilus i přes vyznání lásky prosí Kressidu, aby mu zachovala věrnost. Plánovaná výměna se příštího rána uskuteční.²⁰¹

¹⁹⁶ SHAKESPEARE, W. Othello. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1107-1114.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 1114-1124.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 1124-1125.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 1125-1127.

²⁰⁰ SHAKESPEARE, W. Troilus a Kressida. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 398-419.

²⁰¹ Tamtéž, s. 419-427.

Po mírové dohodě mezi Řeky a Trojaný zavádí Odysseus Troila do Kalchásova stanu, kde jsou svědky namlouvání Kressidy s Diomedem, i přes očité svědectví Troilus nevěří, že by ho Kressida byla schopna zradit. Dle jeho výpovědi ho oči i uši klamou a ji zobrazují jako nevěrnici. Děvče ve stanu dle Troila nebyla jeho milá, Odysseus ho přesvědčuje o opaku. Toto pochybování vyvolalo v jeho duši svár, který mu rozpoltilo nitro. Lze říci, že se stal pomateným vlivem této skutečnosti. Zajímavý je fakt, že Troilus nedokáže uvěřit tomu, že by ho Kressida mohla podvést, i když je svědkem této události, naopak Othello věří v Desdemoninu vinu, i když přímý důkaz její viny nezískal a ani nemohl získat, jelikož ona mu zůstala věrná.²⁰²

Nakonec se Troilus přesvědčí o její zradě, veškerá faleš je dle něj vedle Kressidy čistotou. Mezitím co probíhá bitva, Troilus dostává od Kressidy dopis, již nedůvěřuje jejím slibům, a tak ho roztrhává. Dochází i k boji mezi Diomedem a Troilem, ale výsledek jejich souboje není ve hře popsán. Mnohem důležitější je pro dílo souboj mezi Achillem a Hektorem, po kterém Hektor zůstává smrtelně zraněn. V dramatu tedy není ani zmínka o tom, zda Troila vedla žárlivost k zabití Kressidy a Diomeda, avšak je zřejmé, že věrnost považoval za důležitou hodnotu jejich vztahu.²⁰³

Troilus a Kressida nemá žádný přirozený začátek, dokonce ani zásadní závěr vedoucí ke smrti. Podle Nutalla je svět Řeků a Trojanů vyobrazen jako zlomený, chaotický a neurčitý.²⁰⁴

Žárlivost v *Zimní pohádce* je spojena s osudy Leonta a Hermiony, Leontes usvědčuje Hermionu z nevěry, i když pro zmíněné tvrzení nemá žádné důkazy, jako tomu bylo v případě Troila a Kressidy či u Othella.²⁰⁵

V *Bílé d'áblici* jsou přítomné dva manželské páry Bracciano, Isabella a Viktorie, Camillo, avšak mezi Braccianem a Viktorií dochází k milostnému vzplanutí. Bratr Viktorie Flamineo jim dopomáhá k setkání. Jejich matka Cornelia tvrdí, že po zhoubné vášni nezůstane nic. Na konci dramatu se ukazuje, že měla pravdu.²⁰⁶

I v této hře se lze přesvědčit o důležitosti snu. Viktorii se zdá sen o tom, že jí oba podvádění manželé kopají hrob, náhle však dochází k tomu, že je větev smete místo ní do hrobu. Tento svůj d'áblův sen Viktorie vypráví Braccianovi. Dle Flaminea je skvělou

²⁰² Tamtéž, s. 432-436.

²⁰³ Tamtéž, s. 436-440.

²⁰⁴ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 210.

²⁰⁵ SHAKESPEARE, W. Zimní pohádka. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1426-1463.

²⁰⁶ WEBSTER, J. Bílá d'áblice. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespeareovi*, s. 7-14.

d'áblíci, jelikož prostřednictvím vyprávění svého snu, dovede Bracciana k činu, tedy k zabití Isabelly i Camilla, což se posléze potvrzuje.²⁰⁷

Isabella i Camillo začínají na své protějšky žárlit. Bracciano si najímá lékaře Julia, který má oba otrávit. Jeho manželka umírá při modlitbě, jelikož políbila obraz, který byl napuštěn jedem, poté dochází i k zardoušení dalšího soka v lásce. Láska mezi Viktorii a Braccianem je tedy oprostěna od všech problémů. Viktorie ani netuší, že je její manžel mrtvý, uvedené se dozvídá až během soudu, kde ji obviňují z cizoložství a podílu na vraždě. Je usvědčena a odsouzena téměř bez důkazů.²⁰⁸

Lodovico a Francisco touží pomstít Isabellinu smrt, a tak prvně jmenovaný předstírá, že je zamilován do Viktorie. Napíše jí i zamilovaný dopis, který nastraží tak, aby ho našel Bracciano, který ihned začíná žárlit a cítí k Viktorii vztek. Hádají se, po určité době si Bracciano uvědomuje, že celé vymyslel Francisco, aby se jim pomstil. Oba před jeho zlobou utíkají ze země a stávají se manželi, avšak na závěr dramatu pomstychtivci zabíjejí oba milence. Prvotní žárlivost Isabelly a Camilla na jejich manžele vedla k jejich zavraždění, následně k pomstění jejich vraždy a tedy ke smrti Viktorie a Bracciana.²⁰⁹

Poslední drama, které souvisí s motivem žárlivosti, je *Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym* (1589), avšak v této hře je zmíněná pohnutka ke smrti upozaděna vlivem motivu mravního ponaučení, který bude předmětem další podkapitoly.

Ve zmíněném dramatu šíří žárlivost prince Edwarda, který se zamiloval do Margarety. Edward chce pomocí magie, kterou ovládá vědec Bacon, získat srdce své milé. V uvedeném mu má pomoci i jeho přítel Lacy, avšak když zmíněný muž poznává Margaretu, okamžitě se do sebe zamilují. Bacon pomocí magie ukazuje Edwardovi, jak se Lacy s Margaretou líbají. Princ okamžitě začíná žárlit a touží oba dva zabít.²¹⁰

Zatímco mnich Bungay oddává Lacyho a Margaretu, Bacon se na přání prince snaží zmařit obřad. Uvedené se podaří, jelikož otec Bungay oněmí a není schopen svatbu dokončit. Vystoupí Edward s dýkou v ruce, Margareta a Lacy. Edward začne svému příteli vyčítat zradu, sděluje mu, že ho chce zabít. Margareta veškerou vinu přebírá na svou osobu. Edward tvrdí, že Margaretu bude mít on, nebo nikdo, nabízí jí vše možné, avšak ona nic nechce výměnou za svou lásku k Lacymu. Lacy také

²⁰⁷ Tamtéž, s. 15.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 19-51.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 61-126.

²¹⁰ GREEN, R. Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 191-207.

dosvědčuje, že bude raději mrtvý, než bez své milé. Smrt nemá dle Lacyho moc přerušit city k jeho lásce. Margareta by se prý zabila také, aby se mohli setkat v nebesích. Edward pochopí, jak je silná jejich láska a ustoupí od pomsty. Na závěr dramatu se koná svatba dvou párů – Lacyho a Margarety a také Edwarda a Elinor. Když opomeneme nejasný závěr *Troila a Kressidy*, jedině v této hře vše končí smírně, nedochází totiž k vraždě ze žárlivosti.²¹¹

3. 2. 2 Motiv mravního ponaučení ze smrti

Smrt může sloužit jako motiv mravního ponaučení, jak se ukazuje *Králi Learovi*, v *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym* a v *Romeovi a Julii*.

V Shakespearově tragédii *Král Lear* se lze rovněž setkat u hlavní postavy s uvedeným motivem. Lear si začíná uvědomovat, že se provinil na své nejmladší dceři Cordelii, když ji vyhnal ze země. K uvedenému mu dopomůže až zjištění důsledků, které poznamenaly jeho další život. Dcery Goneril s Reganou spatřují totiž v otci přítě, již jim posloužil, a tak se ho touží zbavit. Lear dochází mravního ponaučení až ve chvíli, kdy je odsouzen k záhubě, kdy poznává, že na začátku dramatu neučinil správné rozhodnutí. Mravní ponaučení nevede k Learově smrti přímo, ale zprostředkovaně prostřednictvím vědomí toho, že se nezachoval mravně správně ke své dceři, což ho začne zevnitř svírat jako nemoc. I když mu v závěru Cordelie odpouští, již mu to život nezachrání.²¹²

Learovo utrpení není situováno do posmrtného světa pekla či očistce, avšak trpí teď a tady v právě probíhající realitě.²¹³

V *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym* dochází k mravnímu ponaučení u otce a mága Bacona. Bacon je znám po celé Anglii svými vynálezy, jedním z nich je bronzová hlava, která má být schopna odtajnit tajemství světa, která napomohou k ohrazení Anglie železnou hradbou, aby byla chráněna před vnějším nebezpečím. Své magické umění tedy využívá na dobré účely, avšak ani to neznačí, že si lze s těmito silami zahrávat, jak Bacon sám poznává ve hře.²¹⁴

Bacon stojí i za vynálezem tzv. perspektoskopu, který člověku umožňuje spatřit to, co se děje třeba na druhém konci světa. Za tímto účelem přicházejí k Baconovi i dva

²¹¹ Tamtéž, s. 207-231.

²¹² SHAKESPEARE, W. *Král Lear*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1176-1208.

²¹³ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 186.

²¹⁴ GREEN, R. Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 195-197.

mladíci, kteří chtějí zjistit, jak se daří jejich otcům. Oba sledují přes čočky vynálezu, jak se jejich otcové bijí a také zabíjí. Ještě před svou smrtí pronesou slova, že je jejich synové dozajista pomstí, načež začne souboj i mezi syny, kteří jsou vedeni pomstychtivými řeči svých otců. Jejich souboj je také ukončen smrtí. Bacon viní svou magii za zmíněné vraždy, a tak ze vzteku rozbíjí svůj vynález.²¹⁵

Vědec si uvědomuje, že oproti rozmlouvání s Bohem, vzýval moci pekel. A tak se domnívá, že bude zatracen, že již není cesty zpět, jak by své uvedené skutky odčinil, avšak uvědomuje si i sílu pokání a milosti boží, a tak prý zbytek svého života zasvětil modlitbám a pokoře.²¹⁶

Romeo a Julie je příkladem dramatu, ve kterém dochází k mravnímu ponaučení rodů Monteků a Kapuletů až poté, co jejich děti spáchají kvůli své lásce sebevraždu. Jako v předešlém dramatu je mravní ponaučení spojeno se smrtí, avšak v tomto případě se smrtí dvou hlavních hrdinů dramatu, o to více je pro zbylé protagonisty hry ponaučení z jejich smrti silnější.²¹⁷

Nepřátelství obou rodů není Shakespearem v díle vysvětleno, navzdory nepřející společnosti a jejím zákonům se do sebe Romeo s Julií zamilují.²¹⁸ Dle Hilského každá doba a každá společnost si důvod sváru najde sama, a tak Shakespeare necítil povinnost uvádět ho.²¹⁹ Jejich láska vede k jejich smrti, což bude předmětem motivu smrti plynoucího z lásky v jedné z dalších kapitol.

Smrt nejbližších jejich rody sblíží a poučí se z ní, až smrt tedy porazila vzájemnou nevraživost mezi Kapulety a Monteky.²²⁰ V dramatu je psáno: „Pohroma vzešla z vaší nenávisti! Bůh za trest láskou zabil vaše drahé!“²²¹

²¹⁵ Tamtéž, s. 207-226.

²¹⁶ Tamtéž, s. 227-231.

²¹⁷ SHAKESPEARE, W. *Romeo a Julie*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 988-995.

²¹⁸ Tamtéž.

²¹⁹ Tamtéž, s. 955.

²²⁰ Tamtéž, s. 988-995.

²²¹ Tamtéž, s. 995.

3. 2. 3 Motiv trestu

Motiv trestu lze nalézt v *Tragické historii o doktoru Faustovi*. Tento důvod smrti lze však spojit i s motivem mocenských ambic, který stojí za Faustovou smrtí a uvržením do pekel. Přístup k této hře tak může být dvojitý, příčinu Faustovy smrti lze totiž spatřovat jak v trestu za spáchané hříchy, tak i v touze po absolutní moci. V této podkapitole se tak budou prolínat oba možné náhledy na uvedené Marlowovo dílo. Dále se zmíněný motiv marginálně objevuje v *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym*.

V prvně uvedeném díle se střetávají dvě roviny - teocentrická a antropologická. Veškerý smysl lidské existence lze buď spatřovat ve směřování k Bohu a v posmrtném životu nebo v pozemském bytí, ve kterém se člověk realizuje prostřednictvím své moci, slávy a bohatství. Faust je příkladem protagonisty dramatu, pro kterého je důležitější pozemské bytí, který neuvažuje nad svým posmrtným životem, alespoň do té doby než je unesen do pekla.²²²

Doktor Faust se nejdříve věnuje teologii, od níž přechází k černé magii. Je totiž hnán představou, že mág je mnohem mocnější než král, ba se svou mocí má dokonce vyrovnat Bohu. Domnívá se, že by mohl vědět vše, a tak by dokázal cokoli, třeba i vzkřísit člověka a vymyslet lék na věčné žití. Faustovi se zjevuje dobrý a zlý anděl, oba mu radí, aby nastoupil jejich doporučenou cestu, ať zanecháním knihy čar či pokračováním v této temné vědě. Faust se rozhoduje pokračovat, ukazuje se, že touha po poznání je u něj silnější než touha žít.²²³

Mág začíná zaklínat, zjevuje se mu Mefistofeles, kterého žádá o poskytnutí služeb. Mefistofeles je jedním z padlých duchů, kteří se vzbouřili proti božství a byli uvrženi do pekel. Faust se tedy upisuje na 24 let ďáblu, který mu za to poskytne, cokoli si jen bude přát. V průběhu celého dramatu se mu zjevuje zlý a dobrý anděl. Dobrý nabízí modlitbu a pokání a zlý ho ponouká vidinou moci a slávy, střídavě se přiklání k jednomu, pak k druhému, ale vždy je nakonec oslněn vidinou zisku nemožného.²²⁴

²²² HORNÁT, J. Zrcadlo života a božský dar. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 119-134.

²²³ MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 326-328.

²²⁴ Tamtéž, s. 327-335.

Faust se ptá Mefistofela na peklo. Dábel tvrdí, že není vázáno na určité místo, peklo je prý tam, kde je on a jeho pomocníci. Mág si přeje zahlédnout sedm smrtelných hříchů, a tak ho Lucifer dovádí do pekla.²²⁵

Neviditelný Faust s Mefistofelem navštěvují papežovu komnatu. Papež se domnívá, že se setkává s duchem z očiště, který ho prosí o odpuštění. V této části hry se Marlowe nejspíše vysmívá představě očiště.²²⁶ Po světě se začíná mluvit o Faustových schopnostech, dokonce se dostává na dvůr císaře Karla V., kde na jeho popud dochází ke vzkříšení Alexandra Velikého. Tyto vzkříšené postavy jsou pouze jen mistrovské detailní iluze, nejsou živými ani mrtvými postavami. Lze říci, že jsou silnými sugescemi přítomných protagonistů dramatu.²²⁷ Za 24 let se svět stává svědkem mnoha neskutečných událostí, za kterými stojí Faust s Mefistofelem.²²⁸

Již se blíží konec jeho žití, Faust si zoufá a prosí Boha o odpuštění, již je ale pozdě kát se. Fausta se po dlouhém období světské slávy zmocňuje temná beznaděj, tedy melancholie. V renesanci běžně docházelo ke spojování melancholie s beznadějí, jako ve Faustově případě, kdy již nevěřil k navrácení k Bohu.²²⁹

Mefistofeles ho ještě pokará za jeho kajícnost. Faust se omlouvá a slibuje, že již na Boha ani nepomyslí. Teprve nyní si uvědomuje, že za svou touhu zaplatí věčným zatracením v pekle, prý to za to potěšení nestálo. Kvůli světským slastem ztrácí věčnou radost a blaženost. Dle C. L. Barbera se Marlowe ve zmíněném dramatu zaměřil na rouhání, nicméně nikoli z náboženské pozice, nýbrž na rouhání v podobě Faustova heroického úsilí.²³⁰

Nakonec prosí Boha, aby ho z pekla třeba po tisíci letech vyzdvihnul a nechal ho dojít ke spáse. Zmíněný model by spíše odpovídal představě očiště než pekla, jelikož z pekla není návratu. Pravděpodobně se ve Faustově řeči zrcadlí spíše zbožné než uskutečnitelné přání. Odbijí dvanáct hodin, objevují se ďáblové, kteří unášejí Fausta do pekla.²³¹

Faust se stává díky svému vlastnímu přičinění úspěšným vědcem své doby, avšak touží po absolutním poznání, což ho tedy dovádí ke smlouvě s ďáblem, ve které mu upisuje svou duši. Tyto události jsou po 24 letech následovány Faustovým trestem,

²²⁵ Tamtéž, s. 338-343.

²²⁶ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 236.

²²⁷ Tamtéž, s. 156.

²²⁸ MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 343-355.

²²⁹ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 201.

²³⁰ HONAN, P. *Christopher Marlowe: poet & spy*, s. 209.

²³¹ MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 356-359.

čímž je nezvratné uvržení do pekel. Příběh o Faustovi nenabízí žádné vodítko, jakým způsobem hrdina hry dozrává k myšlence zaprodání své duše ďáblu.²³²

Dle Montaigneho se z lidské domýšlivosti rodí hřích, který stojí v základu Faustovy osobnosti. Prvním jedem, který se do lidské přirozenosti dostal od ďábla, byl slib vědění a poznání, jež otrávil i Fausta.²³³ Uvedený myslitel shrnuje svou myšlenku do teze: „Morem člověka je jeho domnění, že ví...“²³⁴

V *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym* dochází k potrestání Milese, který měl hlídat Baconovu a Bungayho bronzovou hlavu. Miles je sluha obou vědců a mágů, kteří pracovali sedm let na zmíněném vynálezu, jenž jim měl odhalit všechna tajemství světa. Nikdo z nich netuší, kdy hlava vyřkne svá tajemství, a tak musí být v jejím dosahu někdo neustále nablízku. Oba vědci nespí již šedesát dnů, a tak nechávají hlídat Milese, který je má za úkol ihned probudit, jakmile busta promluví. Hlava říká: „Je čas.“²³⁵ Miles uvedeným slovům nepřikládá značný význam a své pány nechává dál spát. Za nedlouho promluví hlava znovu: „Byl čas.“²³⁶ Poté se hlava sama rozbije pomocí kladiva a znovu promluví: „Již minul čas.“²³⁷ Načež se probudí Bacon a spatří rozbitou hlavu, již je starý a nemá síly na to, aby ji znovu sestrojil, a tak přeje Milesovi špatný konec.²³⁸

Na závěr dramatu vystupuje ďábel, který hledá Milese. Bacon ho žádá o to, aby ho nešetřil. Peklo má být pro něj trestem za to, že mu špatně sloužil, nicméně pro Milese nepředstavuje peklo trest, jelikož se do něj dle svých slov již dlouho touží podívat, a tak spolu míří do světa plného ohňů. Co mělo být pro Milese trestem, se mu jako trestem nezdálo, avšak nemohl dopředu tušit, jak to na takovém místě vypadá, a tudíž lze tvrdit, že se peklo pro něj nakonec stalo utrpením.

²³² HONAN, P. Christopher Marlowe: *poet & spy*, s. 203.

²³³ MONTAIGNE, M. *Eseje*, s. 153.

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ GREEN, R. Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKÉŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 223.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Tamtéž.

²³⁸ Tamtéž, s. 195-223.

3. 2. 4 Motiv smrti plynoucí z lásky

Tento motiv je primárním a nejdůležitějším důvodem, který stojí za smrtí Romea a Julie ve stejnojmenné tragédii, dále se v menší míře objevuje ještě v Greenově hře *Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym*.

Základem *Romea a Julie* je milostný příběh odehrávající se mezi milenci, jejichž lásce není přáno, neboť jsou zástupci dvou nepřátelených rodů. Milostné vzplanutí se tedy odehrává na politickém pozadí Verony. Během prvního dějství se střetávají oba rody na náměstích, jejichž šermířský souboj je ukončen až vévodou.²³⁹

Poprvé se oba milenci potkávají na maškarním bálu, kde má být oznámeno zasnoubení Julie s Paridem. Romeo spatří Julii a ihned se do sebe zamilují. Benvolio s Merkuciem jsou svědky lásky na první pohled.²⁴⁰

Ještě tu noc Romeo zpívá pod Juliinými okny milostné písně. Julie cítí, že je jejich láska opravdová. I přes nenávisť obou rodů je otec Vavřinec tajně oddává, jenže jejich vztah je komplikován Romeovým vyhoštěním z Verony, plánovanou svatbou Julie s Paridem a samozřejmě nepřátelstvím obou rodů. Otec Vavřinec jí pomáhá s plánem na útěk i se zinscenováním její smrti.²⁴¹

O její smrti se dozvídá i Romeo, avšak netuší, že je Julie pouze omámena spícím nápojem, jelikož kvůli zdejšímu moru se k němu nedostává zpráva od otce Vavřince. Romeo je zničen smrtí své milované, a tak si kupuje od lékárníka jed a míří k hrobce Kapuletů, aby ukončil své trápení. Mezitím ještě dochází k boji mezi ním a Paridem, který je smrtelně zraněn a umírá.²⁴²

Romeo vchází do hrobky a naposledy vyznává svou lásku Julii, poté vypíjí jed a umírá. Zanedlouho se Julie probouzí a s hrůzou zjišťuje, že je její láska mrtvá. Chce se také napít jedu, ale lahvička je již prázdná, a tak si vezme Romeovu dýku a probodne se. Jejich rodiny nachází těla svých dětí v hrobce, konečně si uvědomují, že jejich spory postrádaly význam, a tak se usmiřují, avšak život to jejich dětem nevrátí.²⁴³

Kvůli své lásce, které nebylo přáno, se Julie a Romeo zabíjí. Vědomí jejich vzájemných citů však vyzraje i nad smrtí, vede totiž k usmíření jejich nepřátelených rodin.

²³⁹ SHAKESPEARE, W. *Romeo a Julie*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 958-967.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 963-970.

²⁴¹ Tamtéž, s. 968-987.

²⁴² Tamtéž, s. 990-992.

²⁴³ Tamtéž, s. 992-995.

Motiv lásky, pro kterou by byli milenci ochotni obětovat i svůj život, je přítomen i v *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym*. Lacy a Margareta se do sebe zamilují, i přestože Lacy má získat její srdce pro svého přítele Edwarda, avšak lásce se nedá poroučet. Přes všechny výčitky a vyhrožování se milenci své lásky nechtějí vzdát. Edward říká Margaretě, že teď ji bude mít on nebo nikdo a ona na to zareaguje slovy, že tedy nikdo. Raději prý zemře, než aby nebyla s Lacym, totéž prohlašuje i její milý. Edward je přesvědčen o tom, že usmrcením Lacyho se ukončí láska mezi nimi. Margareta mu však oponuje tím, že smrt nemá moc dle ní ukončit jejich city. Princ postupně zjišťuje, že by Lacyho smrt ničemu nepomohla, a tak odpustí od uvedené pomsty. Nakonec jejich lásce požehná a oba mu děkují za jeho velkorysost. I když zde nedochází ke smrti milenců z lásky, Lacy i Margareta byli ochotni svůj život nabídnout, když již nevěřili, že by mohli být spolu ve vezdejším světě.²⁴⁴

²⁴⁴ GREEN, R. Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 212-214.

3. 3 Úvahy o smrti a smyslu života

Kromě hlavních a vedlejších motivů smrti lze v práci věnovat pozornost i úvahám o smyslu života, které mnohdy vedou k sebevraždě, což je další příčina smrti u představitelů alžbětinských dramát, kterou nelze opomenout.

S úvahami o smyslu života úzce souvisejí melancholické stavy, které postihují hrdiny analyzovaných děl. V tomto případě lze začít nejprve u nich, jelikož jsou mnohdy pramenem úvah o smrti a důvodem k sebevražednému jednání. Smutek a renesance jsou dle Delumeaua provázané termíny, jelikož od roku 1480 až po rok 1650 lze vystopovat výrazný příklon k melancholii. Melancholie²⁴⁵ dle Burtona působí v takřka celé Evropě a postihuje nejvíce vznešené osoby, jak lze nahlédnout například v Hamletově případě.²⁴⁶

Alžbětinské písemnictví oplývá melancholickými postavami, které lze do jisté míry dle Delumeaua rozčlenit do několika typů. Jedná se tedy buďto o ty, kteří trpí pocitem nadřazenosti a vyhledávají samotu, dále to mohou být postavy, které jsou náchylné k zločinu a pomstě, a nebo cyničtí melancholikové²⁴⁷, popř. lze jmenovat zamilované melancholiky, k nimž Burton řadí žárlivce.²⁴⁸ Jako poslední lze rovněž uvést nábožensky zapálené melancholiky, kteří se projevují zálibou v kajícnosti, v trestech a v přehnaném strachu z posledního soudu.²⁴⁹

Od stavů beznaděje a smutku je jen krůček k sebevraždě, jak lze spatřit u postav alžbětinských dramát. Montaigne ve své eseji *Zvyklosti na ostrově Cea* hovoří o nemoci, která postihuje jen člověka, žádného jiného tvora, a která spočívá v tom, že člověk sám sebou pohrdá a tento stav ho dovádí k sebevraždě. Lze se proto ptát, zda v renesanci vzrostl počet sebevražd.²⁵⁰ Dle Delumeaua tomu dochovaná svědectví nasvědčují, avšak jsou tak subjektivně zbarvena, že zmíněné nelze považovat za vědecký fakt. Vzhledem k náboženským zákazům a krutostem, jimiž se hanobilo sebevrahovo tělo, se lze domnívat, že počet sebevrahů nebyl tak vysoký.²⁵¹

Někteří renesanční myslitelé zabítí sebe sama na rozdíl od církevní věrouky alespoň zčásti omlouvají. Např. Montaigne ve výše zmíněné eseji opěvuje muže a ženy,

²⁴⁵ Termín je odvozen od materie, od materiální příčiny melancholie, již je černá žluč. Melancholii lze definovat jako „druh pomatenosti bez horečky, kterou obvykle doprovází strach a bezdůvodná sklíčenost.“ In BURTON, R. *Anatomie melancholie*, s. 183.

²⁴⁶ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 186-194.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 194-195.

²⁴⁸ BURTON, R. *Anatomie melancholie*, s. 246-265.

²⁴⁹ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 194-195.

²⁵⁰ Slovo *sebevražda* bylo poprvé užito až v 17. století.

²⁵¹ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 202-203.

kteří na sebe vztáhnou ruku z velkodušnosti, naopak na jiném místě esejí tvrdí, že žádné potíže nestojí za to, vzít si život. Musí se tedy v souvislosti se sebevraždou rozlišovat, jestli se umírá s odvahou nebo kvůli beznaději, což potvrzuje mnoho křesťanských i pohanských případů.²⁵²

Sebevražda se z reálného života lidí přesouvá i na jeviště divadel. V letech 1580 až 1625 dochází v alžbětinských hrách k zabití více než 116 postav, z toho 24 sebevrahů pochází ze Shakespearových dramát; dalších 107 se o sebevraždu pokouší, z toho 52 v Shakeapearovi; dle dalších statistik se 40% ze všech sebevražd hodnotí pozitivně, jelikož byly vedeny láskou, ctí a nevinností. Dobrovolná smrt ze zoufalství je i v literatuře většinou odsuzována.²⁵³

V kontextu sebevražd a úvah o smyslu života se lze věnovat téměř všem hrám od Shakespeara, které uvádím v práci. Dále se pak lze zabývat Kydovou *Španělskou tragédií*, Marlowovou *Tragickou historií o doktoru Faustovi*, Websterovou *Bílou d'áblíci* a *Vévodkyní z Amalfi* a v neposlední řadě Greenovou *Pamětihodnou historií o otci Baconovi a otci Bungaym*. Myšlenky o smrti objevující se v uvedených dílech lze konfrontovat s Montaignovými a Baconovými filosofickými názory, jelikož zmínění myslitelé se věnují těmto tématům ve svých pracích.

Shakespearovo drama *Hamlet* se ve velké míře dotýká života a smrti, což dovádí hlavního hrdinu k myšlence, zda není pro člověka důstojnější vzít si život, jak uvádí známý verš: „Být, nebo nebýt – to je otázka: je důstojnější zapřít se a snášet surovost osudu a jeho rány, anebo se vzepřít moři trápení a skoncovat to navždy?“²⁵⁴ Monolog je zaplaven alternativami – být či nebýt, zemřít, spát či snít, trpět či zbavit se žití. Hamlet se zde zabývá otázkou lidské úzkosti z bytí a nebytí. Co tato otázka znamená? A dává na ni Hamlet vůbec odpověď? Hamlet v tomto monologu neřeší svou osobní situaci, nýbrž se zabývá metafyzickou úvahou, zda má žití smysl, či zda je lepší smrt, i když nevíme, co skýtá za útrapy. Takováto otázka byla pro renesanční dobu běžná, v podstatě již od antiky se myslitelé zabývali eschatologií.²⁵⁵ Lze vysledovat řadu paralel mezi Montaignovými eseji a *Hamletem*, uvedené lze nahlédnout především v Hamletových monolozích.²⁵⁶

²⁵² Tamtéž, s. 203-204.

²⁵³ Tamtéž, s. 202-205.

²⁵⁴ SHAKESPEARE, W. Hamlet. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1053-1054.

²⁵⁵ KERMODE, F. *Shakespeare's language*, s. 115.

²⁵⁶ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 462-463.

Dle Montaigneho pramen béd, které sužují člověka, tkví v tom, že mezi všemi tvory se jedině člověk těší myšlenkové svobodě a duševní volnosti, jelikož pomocí zmíněného je mu umožněno si představovat něco, co ještě není, či co by si přál.²⁵⁷

Montaigne v eseji *O sebevraždě* prezentuje svůj názor na tento fenomén dobrovolného ukončení život a vnímá ho jako „klíč k úniku“. Za oprávněné pohnutky k sebevraždě považuje nesnesitelnou bolest nebo jistotu ještě horší smrti. Dle něj se každý může svobodně rozhodnout, zda v životě setrvá, či zda si zvolí smrt, avšak za větší ctnost považuje strasti žití vydržet a nezabít se.²⁵⁸

Bacon také hovoří v *Esejích* o nahlížení na sebevraždu, avšak zmiňuje spíše stoický náhled na zmíněný fenomén, nicméně jeho vlastní názor na smrt se ukazuje v značně rozdílné podobě v básni *Život*.²⁵⁹ V této pesimisticky laděné básni hovoří Bacon o pomíjivosti lidského života. Dle něj: „člověk živ je, co bys pliv.“²⁶⁰ O člověku dále prohlašuje: „červ při početí, a jak vyjde ven, je pohroben.“²⁶¹ Z uvedeného vyplývá, jakým způsobem myslitel nahlíží na život, lze říci, že mu přijde krátký a plný utrpení. Na jednu stranu sužuje člověka strach z brzkého konce jeho života veездеjším světě, ale na tu druhou utrpení, které zakouší člověk v životě, rychleji pomine kvůli blížící se smrti. Svou báseň končí slovy: „Co zbývá nám než při zrození rvát a strachy pak, že máme umírat?!“²⁶² Ze zmíněného verše vyplývá, že na začátku i na konci žití člověk „křičí“ kvůli strachu z života, potažmo ze smrti.²⁶³

V Hamletově monologu je jasně znatelná jeho touha po smrti, když se ptá po tom, co si můžeme přát víc, po čem více toužit. Avšak nikdo neví, jaký je charakter posmrtného žití, a tak lidé radši snášejí příkoří pozemských tělesných a psychických útrap, než by svoje žití dobrovolně ukončili. Navíc je sebevražda v *Hamletovi* komplikovaná úzkostí a křesťanskou naukou, jelikož v Bibli je psáno, že je zabití sebe sama považováno za hřích. I když tento motiv v monologu není přítomen, lze na něj pamatovat vzhledem k tradici, ke které dílo odkazuje. S přihlédnutím k této tradici Kyd nebyl nucen řešit ve *Španělské tragédii* náboženský názor na sebevraždu.

Psychické obtíže byly vyvolány u Ofélie z *Hamleta* její nešťastnou láskou k Hamletovi, smrtí otce a jeho následnému neodpovídajícímu pohřbu. Tyto potíže posléze vyústily k její sebevraždě, je možné však i uvažovat, že se Ofélie netoužila

²⁵⁷ MONTAIGNE, M. *Eseje*, s. 147.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 130-133.

²⁵⁹ BACON, F. *Eseje, čili, Rady občanské a mravní*, s. 11-14.

²⁶⁰ BACON, F. *Život*. In HRON, Z. *Škola noci: anglická renesanční a barokní lyrika*, s. 113.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Tamtéž, s. 114.

²⁶³ Tamtéž, s. 113-114.

zabít, ale vše se událo jen nešťastnou náhodou. Sebevrazi se pohřbívali mimo hřbitov v noci, byli zasypáni vrstvou oblázků, do srdce jim byl zaražen kůl a jejich majetek obdržel stát. Od běžného pohřbu sebevraha se Oféliin pohřeb lišil tím, že jí nebyl odepřen hřbitov, modlitby a sypaní kvítí na hrob. Avšak přesto se kněží a všichni, kdo pohřeb takto vystrojili, dopustili přečinu proti církevnímu právu, jelikož šíleným sebevrahům byl dle tehdejších církevních matrik dopřáván obřad křesťanského pohřbu. Knězovo porušení této praktiky lze vysvětlit jen Claudiovým nařízením, chtěl nejspíše vzbudit v Laertovi co největší zuřivost, aby se toužil ještě více Hamletovi pomstít. Tento pohřeb je jedním z mnoha narušených a nedokončených rituálů v *Hamletovi*.²⁶⁴

Smrt byla tradičně považována za něco, co ruší pocit jedinečnosti a stírá všechny rozdíly mezi lidmi, jelikož jednou dostihne jak chudé, tak i bohaté. I pro Hamleta je smrt běžná věc, která postihne krále i žebráka, nicméně vzbuzuje v pozůstalých smutek. Poslední obranou proti smrti byly zvláště v protestantské Anglii pohřební obřady, které měly jasný protokol a připomínaly pouliční divadlo. Smyslem tohoto divadla bylo vzpomenout na moc a postavení zemřelého. Tyto okázalé obřady zveličovaly nemohoucnost mocných lidí tváří v tvář této životní skutečnosti.²⁶⁵

Hamlet také uvažuje o smrti obecně, popisuje ji jako neznámou krajinu, z níž se poutníci nevracejí, posléze však přechází k pouhému jejímu popisu, jako k něčemu, co z člověka složeného z těla a duše utvoří hlínu, tedy dochází k redukci člověka na materii.²⁶⁶ Podobný popis smrti se objevuje i u *Julia Caesara*, kdy se z jeho těla po smrti stává bahno.²⁶⁷

Také hrobníci v *Hamletovi* hovoří nad hrobem o smrti, jejich promluvy však nabývají groteskního rázu. Oba hrobníci uvádějí scénu tance smrti ve chvíli, kdy první z nich vyhodí lebku z hrobu.²⁶⁸

Smrt znamená v Hamletově monologu konec, ale i cíl života. Hlavní protagonista dramatu si dle Hilského však není jistý, zda smrt znamená skutečný konec, zda to není jen konec zdánlivý, a tato představa mu přijde děsivá. Zmíněnou představu z ne-konce reprezentuje zjevení ducha, který ji popisuje jako falešný konec života. Duch nevykřikne „hrůza“ z vědomí konce, nýbrž z vědomí ne-konce. Nicméně lze si uvědomit, že se jedná pouze o jednu z možných interpretací této zkušenosti.²⁶⁹

²⁶⁴ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 524-526.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 476-479.

²⁶⁶ SHAKESPEARE, W. Hamlet. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1072-1075.

²⁶⁷ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 204.

²⁶⁸ SHAKESPEARE, W. Hamlet. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1072-1075.

²⁶⁹ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 502-506.

V *Hamletovi* se na scéně mimo jiné objevuje postava ducha dánského krále. V prvním aktu se představuje Horatiovi, Marcellovi, Bernardovi a Hamletovi, ale hovoří pouze k posledně zmiňovanému. Dle skeptického Horatia je přízrak pouhou iluzí, ztělesněnou vzpomínkou, načež upozorňuje i označení ducha jako věci, avšak lze poukázat i na určité pochybování o tom, že zjevení je pouhou iluzí, jelikož je příliš živoucí na to, aby bylo jen vzpomínkou. Duch Hamletovi přikazuje, aby ho pomstil, a také aby na něj vzpomínal, což bylo předmětem kapitoly *Motiv pomsty*.²⁷⁰

Ve *Španělské tragédii* se také hovoří o smyslu života, ale nikoli v takové míře jako v předešlém díle. Jeronimo obdobně jako Hamlet přemítá o smyslu života, když se dozvídá, že mu zabili syna. V podstatě žije jen pro pomstu, nakonec, když ji vykoná, se rozhoduje s radostí v srdci zemřít, což je typické pro postavu renesančního mstitele. Belimperia se také během hry ve hře zabíjí, jelikož pomsta je již vykonána. I v tomto dramatu dochází k sebevraždám, nedlouho po smrti Horatia se totiž zabíjí na stejném místě Isabela, jeho matka, která neunesla tíhu nastalé situace.²⁷¹

V *Králi Janovi* je opět přítomna postava matky, která se rozhoduje zemřít kvůli úmrtí syna. Konstantiin syn Arthur je zajat králem Janem. Již vědomí toho, že by byl její syn mrtev, ji zabíjí, domnívá se, že již k aktu vraždy došlo, a tak touží zemřít. Tvrdí o sobě, že není šílená, ale že by prý raději byla, aby nevnímala tu trýzeň po smrti syna. Rozum ji dle jejích slov pobízí k sebevraždě. Konstantie dostala svému slovu a ukončuje svůj život vlastní rukou. Uvedené se dozvídá Jan a uvědomuje si, že spáchal hřích, a tak se kaje. Je přesvědčen, že spolu s Hubertem, který měl vraždu na starosti, půjdou do pekel, avšak Hubert sděluje Janovi, že se mu na poslední chvíli Arthura zželelo, a tak ho neusmrtil. Nicméně Konstantie nemohla uvedené tušit. Nedlouho poté ale přeci jenom dochází k Arthurově smrti, pokouší se utéct, a tak skáče z hradeb a zabíjí se.²⁷²

V posledních okamžicích života Jan rozjímá o tom, kam po smrti půjde jeho duše. Domnívá se, že do pekla, jelikož v životě spáchal těžké přečiny. Objevuje se u něj myšlenka modlitby a meditace před smrtí, aby se jeho duše snadněji oddělila od tělesné schránky. Na závěr dramatu umírá na otravu jedem.²⁷³

Především v závěru hry *Král Lear* se objevují úvahy o smrti u hlavního hrdiny, který běduje nad úmrtím své dcery Cordelie. Říká: „Pes a kuň a krysa žijí, tak proč ty

²⁷⁰ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 208-213, 225.

²⁷¹ KYD, T. Španělská tragédie aneb Jeronimo zase třeští. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKÉŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 96-117.

²⁷² SHAKESPEARE, W. Král Jan. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 737-744.

²⁷³ Tamtéž, s. 749-752.

ne?²⁷⁴ Tato slova umocňují jeho beznaděj, jelikož Cordelii potkal horší osud než tato zvířata. Když si král uvědomuje, že je jeho dcera mrtvá, ztrácí vědomí a umírá. Kent se diví, že přežil tak dlouho, prý to dělal jen smrti „na truc“. Kent na závěr tragédie říká, že se chytá na dalekou pouť za svým pánem, zmíněná slova upomínají na motiv jeho sebevraždy. Přeje si, aby nikdo nezakusil tak velké utrpení jako král. Lepší je zemřít než s vidinou takového utrpení žít. Tímto motivem *Král Lear* navazuje na antické pojetí sebevraždy, v němž je možno ukončit život, pokud nás trápí velké bolesti, či jsme si jisti, že by pro nás měl být život utrpením.²⁷⁵

Mučiteli krále Leara a hraběte z Gloustru nejsou zlí duchové, ale nevděčné dcery a neposlušní synové.²⁷⁶ Postavy neustále apelují na pohanské bohy, chtějí odpovědi, ale oni neustále mlčí a na otázky po bytí nereagují. I kvůli vzývání bohů v *Králi Learovi* je zřejmé, že se zde nevyskytují žádní ďáblové.²⁷⁷

Greenblatt se zmiňuje i o tom, že Learovo bláznovství nemá nadpřirozený původ, jeho kořeny lze totiž zahlédnout v extrémní úzkosti, a tak na jeho vyléčení je potřeba doktora, nikoli vymítače ďábla. Lékem mu nemají být náboženské rituály jako v katolicismu, ani pusty a modlitby, jak je tomu u puritánů, ale uklidňující síla spánku²⁷⁸, což upomíná i na to, že uvedená hra je inspirována předkřesťanským prostředím, čímž se značně odlišuje např. od *Hamleta*, což pro ni znamená, že má daleko větší možnost vyhnout se soudobé cenzuře, i když pracuje s úvahami o smrti a sebevraždě.²⁷⁹

Vévodkyně z Amalfi také touží po smrti jako Isabela či Konstantie, které ztratily své děti. Vévodkyně se totiž domnívá, že jí bratři zabili muže Antonia i její dvě děti. Chce si vzít život kvůli tragédii, která ji postihla. Nicméně vévodkyně je křesťanka, rozhoduje se tedy držet půst, a tak dosáhne vytoužené smrti, nakonec je však dříve zabita svými bratry. Lze říci, že uvedená shledává jako pomoc od bratrů, jelikož ji přiblížili smrti, kterou vnímala jako vysvobození. Ještě před smrtí tvrdí, že ji na onom světě čeká skvělá společnost v podobě jejích blízkých, a tak se smrti neděsí. Smrt od bratrů tedy s vděkem přijímá i vzhledem k tomu, že sama usilovala o svůj život.²⁸⁰

²⁷⁴ SHAKESPEARE, W. *Král Lear*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1208.

²⁷⁵ Tamtéž.

²⁷⁶ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 185-186.

²⁷⁷ GREENBLATT, S. *Shakespearean negotiations : the circulation of social energy in Renaissance England*, s. 119.

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ HILSKÝ, M. Texty a kontexty: geneze. In SHAKESPEARE, W. *Král Lear = King Lear*, s. 21-22.

²⁸⁰ WEBSTER, J. Vévodkyně z Amalfi. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*, s. 101-117.

V *Othellovi* se sebevražedné jednání objevuje hned u několika postav dramatu, přesněji u Roderiga na začátku tragédie a u Othella na jejím závěru. Roderigo se chce zabít kvůli své lásce k Desdemoně, která je Othellovou manželkou. Dle něj je pošetilé žít, když je mu život takovou mukou, smrt si představuje jako lék na strastiplné žití. Uvědomuje si, že je zbabělé uvažovat o sebevraždě, ale již nevidí jiné východisko. Jago s ním o zmíněném hovoří a přesvědčuje ho, aby se nezabíjel. Dle něj je tu rozum, který má moc ochlazovat vášně, mezi které patří i láska. Jako argument uvádí, že si lze získat Desdemoniny city, a že mu v uvedeném pomůže, a tak Roderigo pln marné naděje, upouští od sebevraždy.²⁸¹

Othello se po zavraždění Desdemony dozvídá od Emilie, že Jago na něj nastražil lest, z čehož vyplývá, že mu jeho manželka byla věrná. Vlivem této nové skutečnosti, se začíná Othello obviňovat. Říká: „Má plavba končí zde, jsem u cíle, v posledním přístavu teď spouštím kotvu.“²⁸² Tvrdí, že je blaho umřít, potom co spáchal. Vše dle svých slov činil ze cti, nikoli z hněvu. Ještě před svou smrtí se mu v představách objevuje obraz pekelných muk, která bude poté zakoušet. „Zmítej mnou ve vichru, v síře mne škvař, v ohnivých peřejích mne vykoupej“²⁸³ Neunes svůj úděl, a tak se probodne a umírá. Sebevražda pro něj znamenala jakési očištění od pocitu viny. Pocit viny za smrt jeho lásky ho stál život.²⁸⁴

V tragédii *Romeo a Julie* dochází k sebevraždě dvou hlavních postav této hry. Romeo s Julií zjišťují, že jejich lásce nebude nikdy přáno, a tak i vlivem nešťastných náhod spěje tragédie k úmrtí obou. Romeo totiž nachází Julii v hrobce Kapuletů v utlumeném stavu a domnívá se, že je již po smrti. S nastalou skutečností se nemůže smířit, a tak vypíjí jed a umírá. Poté se Julie probouzí ze spánku, spatřuje mrtvého Romea, propadá zoufalství, tudíž pro ni neexistuje jiná alternativa, než se připravit o svůj život. Jed již k dispozici není, a tak vezme zavděk Romeovou dýkou a probodne se. Vlivem nepřízně osudu, souhry nešťastných náhod a nepřejčnosti ze strany rodin končí jejich láska smrtí obou.²⁸⁵

V dalších dramatech se stává významným prvek zjevení duchů. Na scénu jevišť vstupují od 16. století, přestože jsou považováni protestanty za výplody myslí. Většinou se jedná o mstivé duchy, ale jsou známy i příklady humorných zjevení. Na co upozorňují přízraky, když se zjevují živým? Za prvé mohou podávat zprávu o

²⁸¹ SHAKESPEARE, W. Othello. In SHAKESPEARE, W. *Dilo*, s. 1086-1094.

²⁸² Tamtéž, s. 1126.

²⁸³ Tamtéž.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 1126-1127.

²⁸⁵ SHAKESPEARE, W. Romeo a Julie. In SHAKESPEARE, W. *Dilo*, s. 993-995.

posmrtném životě a poskytují popis povahy očistce, za druhé apelují na konkrétní činy, které by jim pomohly, a za třetí vyžadují vzájemnou pomoc probíhající mezi živým a mrtvým. Jednoho dne totiž dojde k tomu, že zemřelé duše z očistce dosáhnou ráje, a poté se budou ony modlit za ty, kteří jim k tomu dopomohli. K uvedené reciprocitě vzájemné pomoci odkazuje kromě Greenblatta i Le Goff.²⁸⁶

V Shakespearových dramatech jsou přítomny tři druhy duchů, ke kterým se Shakespeare opakovaně vrací, a sice: duch jako postava klamající domněnky, duch jako noční můra minulosti a duch jako výsledek hlubokého psychického pohnutí myslí. Všechny tři náhledy na přízraky lze spojit do jediné perspektivy, jelikož tyto tři typy duchů lze označit za duchy divadla. Jeho duchové jsou postavy, které existují pouze v divadle jako divadelní prostředky, jak poukazuje Reginald Scot ve své knize *The Discoverie of Witchcraft (Zkoumání čarodějnictví)*, se kterou byl nejspíše Shakespeare obeznámen. Lze věřit v jejich existenci, ale pouze jen v tom případě, když se zjevují na scéně, mimo ni, nikoliv.²⁸⁷

V *Macbethovi* je přítomno mnoho odkazů na smrt, dále motiv sebevraždy u Lady Macbeth a v neposlední řadě i postava ducha. V okamžiku, kdy má Macbeth zabít Duncana, se ptá sám sebe, kam půjde Duncanova duše po smrti. „Půjdu to skoncovat, je odzvoněno. Kdo by svou hranu, králi, slyšet chtěl? Do nebe zve tě, nebo do pekel.“²⁸⁸ Macbeth po zavraždění Duncana vyslovuje přesvědčení, že by byl raději mrtvý než žít ve strachu, který ho nyní neustále provází.²⁸⁹

Dle proctví sudiček stojí po smrti Duncana v cestě ještě Banquo a jeho děti, a tak dochází i k jeho zavraždění. Nedlouho poté se na hostině zjevuje Macbethovi jeho duch. Sedí dle něj na jeho místě, nikdo kromě Macbetha ho není schopný zahlédnout. Nejdřív se domnívá, že je to žert od přítomných pánů, zcela se zděsí představou, že je to zabítý Banquo. Lady Macbeth ho uklidňuje slovy, že jsou to jen jeho představy, které plodí jeho strach. Duch s ním nehovoří, jen kývá hlavou, posléze ale mizí, a poté co se Macbeth uklidní, se zas objeví na jeho místě. Macbeth nahlas apeluje na ducha: „Zmiz, hrůzný stíne, výsměšný přízraku, už zmiz!“²⁹⁰ Duch opět odchází.²⁹¹

Dle Greenblatta je duch Banqua buď něčím reálným v prostoru hry, nebo se jedná pouze o halucinární projekci Macbethova vnitřního rozpoložení. Lze říci, že druhá

²⁸⁶ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 144-151.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 157-158, 195-196.

²⁸⁸ SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1218.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 1218-1226.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 1226.

²⁹¹ Tamtéž, s. 1211-1227.

možnost je pravděpodobnější, jelikož Macbeth neoslovuje přízrak slovem *duch*, ale používá k jeho označení slovo *věc* či *vidění*.²⁹²

Lady Macbeth se zdála být velice odolnou a silnou osobností, kterou nepřemůže strach ani vina. V závěru dramatu však obchází jako náměsíčná svůj hrad, neustále si jako by omývá ruce od krve a navíc si nahlas opakuje své dialogy s Macbethem z noci osudné vraždy. Dle jejích výpovědí se lékař i dvorní dáma dozvídají, že ona a její manžel stojí za vraždou Duncana. Dle lékaře Lady Macbeth zešílela a obává se, že její stav může vést k sebevraždě.²⁹³

Naopak Macbeth již necítí strach, když na něj pochoduje vojsko. Utěšuje se myšlenkou, že ho má zabít ten, kterého žena neprodila, a takového prý ještě nepotkal. Zanedlouho poté se dozvídá o smrti své manželky. Vlivem těchto událostí rozjímá nad životem a smrtí. „Prchavý stín je život, špatný herec, co chvilku křičí na jevišti světa a potom zmlkne navždy. Pustý žvást idiota je to, jen hluk a vřava, a neznamená nic.“²⁹⁴ Nakonec v boji s Macduffem umírá.²⁹⁵

V *Macbethovi* je tedy sebevražda u Lady Macbeth spojena s dolehnutím pocitu viny z vraždy, kterou s manželem spáchali. Nejspíše si před činem nedokázala představit jeho důsledky, což bylo neustálé pronásledování obou hrozivými představami, ve kterých dominuje jejich vražedný čin.

I v *Juliu Caesarovi* se vyskytují úvahy o smrti a motiv sebevraždy u hlavních hrdinů díla, taktéž se na scéně zjevuje i duch. Caesar ještě před svou smrtí o ní rozjímá a tvrdí, že nechápe ty, kteří se smrti bojí, protože ta nevyhnutelně potká každého. Caesara však smrt zastihne již záhy. Dle Bruta jim prý Caesar může být vděčný, jelikož se nemusí obávat smrti, když byla vykonána tak neočekávaně.²⁹⁶

V dramatu jsme svědky i několika sebevražd, nejprve se lze setkat se smrtí Brutovy manželky Porcie. Brutus ve stoickém duchu navenek nedává znát svůj zármutek ze smrti své manželky, ale z dramatu je přesto patrné, že ji velice miloval. Brutus sice hovoří chladně, ale zřetelně jako milující manžel. Lze se domnívat, že Shakespeare kritizuje uvedené potlačení citu k Porcii, když se Brutus dozvídá, že je mrtvá, avšak pravděpodobně ještě větší měrou kritizuje Antoniovu zburcování emocí u římského lidu na Caesarově pohřbu. Lze říci, že dle Nuttalla je římský svět místem disfunkce emocí. Domnělou vyrovnanost římského stoicismu lze považovat za zdroj na

²⁹² GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 191-192.

²⁹³ SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1235-1240.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 1238-1240.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 1238.

²⁹⁶ SHAKESPEARE, W. *Julius Caesar*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1009-1013.

jedné straně římského narcismu, na druhé i krvežíznivosti, jak lze nahlédnout v *Juliu Caesarovi*.²⁹⁷

Poté se další sebevraždy odehrávají na bojišti u Filipp. O sebevraždě přemýšlí i Brutus, avšak nejprve mu přijde zbabělé zbavit se svého života. Dle něj je lepším řešením počkat, co zamýšlejí vyšší mocnosti. Dále probíhá boj, dochází k loučení mezi spiklenci, jelikož si uvědomují, že je může čekat smrt. Nejprve žádá Cassius své otroka Pindara, aby ho probodl mečem, kterým byl zabit i Caesar. Cassius se totiž domnívá, že je jeho přítel Titinius mrtvý, navíc shledává bitvu za prohranou. Otrok uvedené učiní výměnou za svou volnost. Titinius se také svou vlastní rukou zbavuje žití, jelikož spatří svého přítele Cassia mrtvého. Poté se opět na scéně objevuje Brutus a jeho pokračující myšlenky na sebevraždu. Chce pomoci od přítele, aby mu ulevil od žití. Brutus umírá. Dle svého sluhy prý porazil sám sebe. I jeho oponenti uznávají hodnotu Brutovy osobnosti, a tak ho pohřbívají s poctami.²⁹⁸

Důsledkem prohrané bitvy je tedy smrt spiklenců, domnívají se totiž, že by je jako zrádce a vrahy Caesara čekala smrt v každém případě.

Postava ducha hraje v tomto dramatu také svou roli. Brutovi se zjevuje mrtvý Caesar, který mu sděluje, že si s ním dává další schůzku u Filipp, kde se posléze odehrává bitva mezi spiklenci a zastánci Caesara. Oproti Hamletovi zaujímá Brutus k zjevení ducha racionální postoj bez pohnutí mysli, jak je tomu ostatně u stoiků běžné a žádoucí.²⁹⁹ Pro Bruta má duch význam zlověstné věštby. Toto místo schůzky je pak i místem, kde umírá Brutus. Lze říci, že toto jejich setkání nabývá symbolického charakteru.³⁰⁰

Duch sám sebe prezentuje spíše jako část Bruta než Caesara, a tak lze nejspíše zpochybnit, že se jedná o zjevení zavražděného panovníka. Dle Greenblatta je spíše výsledkem efektů psychického rozpoložení v Brutově těle než příznakem mrtvého Caesara.³⁰¹

Caesarův duch nese povrchní podobnost s mstivými duchy, kteří se objevují v alžbětinských tragédiích msty, ale není náhodou, že jeho činy neústí v krvavé události, které stojí ve středu takovýchto dramát.³⁰²

²⁹⁷ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 184-189.

²⁹⁸ SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1027-1030.

²⁹⁹ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 217.

³⁰⁰ SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1025-1030.

³⁰¹ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 180-183.

³⁰² Tamtéž, s. 183.

S největší pravděpodobností se lze domnívat, že přízrak nepřichází z jiného světa, alespoň o tom v tragédii není řeč. Spíše se jedná o neutuchajícího ducha světa, který nese historickou zprávu, že bude viděn u Filipp.³⁰³

V *Titovi Andronicovi* se lze setkat s úvahami o sebevraždě u Tita, když se dozvídá, že jsou jeho synové mrtví a jeho dcera zneuctěna. Nakonec se nerozhoduje zemřít, jelikož touží svou rodinu pomstít.³⁰⁴

Dle Marca propadá Titus šílenství, jelikož hovoří o Plutově říši jako o místě, kde lze nalézt spravedlnost. Pluto mu prý radí, aby povolal z pekla Pomstu, jelikož prý Spravedlnost nemá čas, a tak se Titus utvrzuje v nastolené cestě pomstění se.³⁰⁵

V *Richardovi III.* se oproti výše uvedeným dramatům nelze setkat s motivem sebevraždy u hlavního hrdiny, jelikož si až do poslední chvíle neuvědomuje, co spáchal za hříchy během svého života. Avšak jsou zde přítomny představy o pekle a také duchové, kteří zastrašují Richarda a naopak podporují Richmonda. Zjevení ducha upomínalo dle Ariése na blížící se smrt u toho, komu se ukázal, což se potvrdilo v Richardově případě.³⁰⁶

Richardovi III. se zjevují ve snu duchové lidí, kterým za svého života ublížil. Tyto přízraky se nepředvádí na jevišti, slouží totiž jen jako jakési emblémy zločineckého zraněného svědomí. Pravděpodobně se tedy ozývá Richardovo svědomí prostřednictvím sdělení duchů. Lze říci, že sny odkrývají pravdu jdoucí z podvědomí.³⁰⁷ Tato scéna se odehrává v předvečer bitvy, která rozhoduje o Richardově osudu, jelikož v ní umírá. Jistý vliv na její výsledek měly i výhrůžky, kterým byl vystaven Richard a naopak podpora od duchů vyjádřená Richmondu. I když se Richard přesvědčuje o tom, že to byl jen sen, tak mu stejně v hlavě hučí tisíce hlasů, které ho znejišťují před bitvou. Na Richmondově straně stál Bůh a pravda a chránily ho modlitby světců a duší, jimž se stala krivda, a tak bitva dopadla vítězně pro Richmonda.³⁰⁸

V tomto dramatu se lze také setkat s představou pekla u Clarence, jenž za své života také napáchal mnoho zlého. Zdál se mu sen, ve kterém ho Richard zabil, sen však pokračoval i po jeho smrti. Duše procházela říší věčné tmy, jež měla nejspíše reprezentovat Hádovu říši. Setkával se zde se stíny těch, které zradil. Poté se probouzí. Když spatřil hrůzy odehrávající se v pekle, tak se začíná modlit k Bohu, nepomáhá mu

³⁰³ Tamtéž, s. 185.

³⁰⁴ SHAKESPEARE, W. Titus Andronicus. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 939-942.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 942-945.

³⁰⁶ ARIÉS, P. *Dějiny smrti I.*, s. 19.

³⁰⁷ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 164-178.

³⁰⁸ SHAKESPEARE, W. Richard III. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 679-682.

ani to, že to byl pouhý sen. I kdyby mu prý Bůh neodpustil, tak má trestat za jeho hříchy jen Clarence a nikoli jeho rodinu.³⁰⁹

Tragická historie o doktoru Faustovi je dílem, ve kterém se rovněž zjevují zlí duchové tedy d'ábové. Jedním z nich je Mefistofeles, který se stal pokušitelem Fausta. To znamená, že ho Faust spatřuje jako pozitivní článek ve svém životě, jelikož jeho prostřednictvím získává moc a poznání. Avšak nakonec, jak je zvykem pokud se kalkuluje s neomezeným poznáním a s d'áblem, je tento jeho úpis peklu zaplacen životem.³¹⁰

Nicméně v dramatu se zjevuje i dobrý anděl, který chce navést Fausta na cestu modliteb, lítosti a pokání, jenže Faust se přidržuje vábidel od Mefistofela. V průběhu dramatu se hlavní hrdina střídavě přiklání k dobrému a pak zase k zlému andělovi, nakonec si však vždy nachází cestu zpět k lákavému Mefistofelovi. Do uší mu proniká: „Fauste, jsi zatracen.“³¹¹ Hovoří také s d'áblem o pekle, jelikož tam bude pobývat po své smrti. Na konci hry na něj volá peklo: „Pojď Fauste, pojď, čas téměř vypršel.“³¹² Nakonec čas již vypršel a Faust je Mefistofelem unesen do této říše plné věčného utrpení.³¹³

Ani v tomto dramatu není přítomen motiv sebevraždy, avšak ve velké míře se zde objevují zlí a dobří duchové, kteří přesvědčují Fausta o své cestě buď vedoucí k d'áblu, nebo Bohu. Faust si vybírá d'ábelskou cestu, která vede do pekel.

I v *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym* lze nalézt námět únosu člověka do pekla. Konkrétně se jedná o Milese, který špatně hlídal Baconův vynález, a tak je mu po jeho smrti vyměřen tento trest, z kterého se nelze vyvléknout.³¹⁴

V *Bílé d'áblici* se Franciscovi zjevuje Isabellin duch. Francisco je udiven tím, jakou má sílu představitosti. Myšlenka na ni, mu zřejmě vnuká nadpřirozené fantazie. Ptá se jí, jak vlastně zemřela, poté se své otázce pousměje, jelikož přeci nemohl očekávat odpověď od výplodu své imaginace. Poté začíná uvažovat o tom, jak Isabellu pomstí a její duch tedy mizí.³¹⁵

Dále se v dramatu objevuje i duch Bracciana. Flamineo se ptá přízraku, kde se nachází, zda v pekle nebo v nebi. Třetí možnost neuvádí, což není překvapivé vzhledem

³⁰⁹ Tamtéž, s. 648; GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 170-171.

³¹⁰ MARLOWE, CH. *Tragická historie o doktoru Faustovi*. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 326-359.

³¹¹ Tamtéž, s. 340.

³¹² Tamtéž, s. 326-359.

³¹³ Tamtéž.

³¹⁴ GREEN, R. *Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym*. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 229-230.

³¹⁵ WEBSTER, J. *Bílá d'áblice*. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*, s. 64.

k moci protestantismu v Anglii. Poté se ho dotazuje, v jakém náboženství je nejlepší zemřít a jak bude ještě dlouho žít. Duch Bracciana mu neodpovídá, pouze na něj hodí hlínu a ukáže na lebku. Což má nejspíše značit, že již brzo sám pozná, jaké je to na onom světě. I myšlenka posmrtného „setkávání“ živých s mrtvými je zde přítomna. Flamineo zůstává bez odpovědi na své všetečné otázky, jelikož duch mizí.³¹⁶

Ke konci hry Flamineo již touží zemřít. Říká: „Svým životem jsem sloužil jiným lidem, svou smrtí posloužím sám sobě.“³¹⁷ Dle Viktorie se nemá rouhat. Flamineo akceptuje svět jako místo hrůzy, kde není blaženost nic jiného než smutek v převleku, a tak vítá smrt jako konečnou jistotu, která ukončuje otroctví člověka v takovém světě. Viktorie je naopak představitelkou lásky k životu. Zmíněné dvě tendence se prolínají ve Websterových hrách.³¹⁸

Poté Flamineovi přijdou na mysl jeho tíživé otázky týkající se posmrtného života. Sám hovoří o očistci jako o dětinské představě, jež tvrdí, že by se zde měl setkat s velikány dějin. Opět se ukazuje představa očistce jako něčeho, s čím hrdina hry nemůže počítat. A tak se domnívá, že půjde do pekla za své spáchané hříchy. Nakonec je zabit spiklenci, kteří chtěli pomstít své blízké.³¹⁹

I zde sebevražda není realizována a Flamineo je zabit pomstychtivci. Dále se zde objevuje nejprve duch Isabelly a poté i jejího manžela Bracciana. Oba duchové jsou zde prezentováni jako výplody fantazie lidí, kterým se zjevují.

V Shakespearových hrách jako je *Perikles a Zimní pohádka* se objevuje motiv vzkříšení. V předešlých jeho dramatech není tak hojným námětem jako v pozdním období jeho činnosti. Hrdinové těchto děl jsou přivedeni zpět k životu prostřednictvím moci mystické víry, která je doprovázena spirituální hudbou. Domnělé úmrtí a následné zmrtvýchvstání připomíná rituál křesťanského křtu, i během něj totiž dochází k symbolické smrti a vynoření se do nové existence.³²⁰

Lze se domnívat, že motiv zmrtvýchvstání určitým způsobem souvisí se Shakespearovým postupujícím věkem. Existuje totiž souvztažnost mezi umrlčí tematikou a tematikou vzkříšení mezi 14. a 16. stoletím. Shakespeare se věnoval tomuto

³¹⁶ Tamtéž, s. 112.

³¹⁷ Tamtéž, s. 117.

³¹⁸ RIBNER, I. Webster's Italian Tragedies. *The Tulane Drama Review*. [online]. [cit. 2012-03-05].

Dostupné z < <http://www.jstor.org/stable/1124666>>, s. 106-118.

³¹⁹ WEBSTER, J. Bílá ďáblice. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*, s. 117-126.

³²⁰ BUCHANAN, J. Introduction. In BUCHANAN, J. *Shakespeare's Four Late Plays*, s. 9.

fenoménu pravděpodobně kvůli křesťanské ideologii a navíc kvůli jeho dramatické síle.³²¹

V *Periklovi* je ztělesněním vzkříšení Thaisa, jeho manželka. Thaisa umírá při porodu na rozbouřeném moři. Dle pověry prý moře běsní, protože je na lodi mrtvola, tak je Perikles donucen hodit rakev s tělem do moře. Tuto rakev nalézá Cerimon, který ji otevírá a zjišťuje, že prý není ještě uhasen Thaisin plamínek života. Z bezvědomí se žena nakonec s pomocí Cerimona probouzí. Zde je přítomný motiv vzkříšení, i když dle něj Thaisa nebyla nikdy zcela mrtvá. Posléze je poslána do Dianina chrámu, kde se po letech opět setkává s Periklem a svou dcerou Marinou.³²²

V *Zimní pohádce* dochází ke znovuzrození Hermiony. Hermiona je nespravedlivě soudem odsouzena k smrti za údajnou nevěru. Leontes, její manžel, si uvedený rozsudek i po šestnácti letech vyčítá, i když ho inicioval. Paulina, královna služka, nechala zhotovit sochu zemřelé Hermiony a celá ta léta ji opatrovala. Princezna Perdita chce svou matku vidět, a tak se hlavní protagonisté hry ubírají k soše. Leontovi se zdá, že socha dýchá. Paulina probudí sochu královny k životu. A říká: „Přenechte smrti svoji strnulost, vás ze smrti teď život vykoupil.“³²³ Hermiona sestupuje z podstavce. V zápětí Paulina nařizuje králi, aby byl do konce života s Hermionou, jinak že ji znovu o život připraví.³²⁴

Konec hry je značně nerealistický, socha Hermiony obživne, dýchá a pohybuje se. Je nutné si uvědomit, že tato hra je pohádkou, a tak slouží především k předvedení věcí, které nejsou mimo divadelní scénu povoleny. Pomocí zmíněného pomáhají takováto díla lidem k oproštění se od každodenní reality.³²⁵

³²¹ DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. Století*, s. 103.

³²² SHAKESPEARE, W. Perikles. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1357-1374.

³²³ SHAKESPEARE, W. Zimní pohádka. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1463.

³²⁴ Tamtéž, s. 1426-1463.

³²⁵ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 203.

4. Komparace a typologizace motivů smrti

V této stěžejní části práce budou komparovány reprezentace různorodých motivů smrti v reflektovaných alžbětinských dramatech, konkrétně analyzovaná témata pomsty, zachování cti, politických ambicí, žárlivosti, mravního ponaučení, trestu a v neposlední řadě téma o smrti plynoucí z lásky. V závěrečné fázi nelze opomenout sebevražedné tendence, jež mnohdy vedou k úmrtí hrdinů děl. Na základě komparace bude možné vytvořit typologizaci motivů, které lze nahlédnout v dílech alžbětinských dramatiků.

Nejčastěji zastoupeným motivem je téma pomsty. Objevuje se v Shakespearových dramatech *Hamlet*, *Kupec benátský*, *Macbeth* a v *Titovi Andronicovi*, dále v Kydově *Španělské tragédii*, Marlowově *Maltském židovi* a v mnoha dalších, které však nejsou předmětem následující komparace.

Mezi Shakespearovým dílem *Hamlet* a Kydovou *Španělskou tragédií* lze dohledat zřetelné inspirační vazby, a to nejenom v analyzovaném motivu smrti, ale také v souvisejících aspektech děl – např. sílenství přítomné u hrdinů děl, zjevování duchů, odklad činu či tzv. hra ve hře. Projev a funkce těchto společných motivů jsou v obou hrách značně odlišné. Pokud se lze zaměřit na celkové ztvárnění obou tragédií, dle Martina Hilského je Kydova hra divadelně zajímavá, nedosahuje však filozoficko-básnické hloubky Shakespearova díla.³²⁶

Španělská tragédie je v podstatě obrácený *Hamlet*, jelikož zde otec páchá pomstu kvůli svému zavražděnému synovi namísto syna, který chce pomstít smrt svého otce, jak se děje v *Hamletovi*.

Hamlet i *Španělská tragédie* obsahují základní schéma tragédie msty, a sice vraždu a její odhalení, identifikování vraha a vykonání pomsty. Pomstění se u Hamleta je záležitostí příkazu ducha jeho otce, naproti tomu ve *Španělské tragédii* Jeronimo i Belimperia touží po pomstění svých blízkých, sami pak po uskutečnění zmíněného faktu umírají. Shakespeare se od tradičního schématu odlišuje, na rozdíl od Kydova díla zde není dodrženo sřetězení příčin a následků. Hamlet v závěru hry věnuje více pozornosti identifikaci vraha než jeho zabití. Zabití Claudia se děje v podstatě náhodou a je dílem improvizace, nemá povahu přesně promyšleného řetězce jako u Jeronima. Smrt Claudia je spíše výsledkem spiknutí Laerta s Claudiem, které se neplánovaně zvrhlo. Zmíněná nahodilost Hamletova jednání je v závěru hry Shakespearem pečlivě

³²⁶ HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 462-463.

kalkulována, autor hry tuto nenáhodnou nahodilost pečlivě plánoval, alespoň dle Hilského.³²⁷

V *Macbethovi* se lze také setkat s motivem královraždy stejně jako v *Hamletovi*, avšak předmětem uvedeného dramatu není pomstění vraždy panovníka Duncana, nýbrž události, které následovaly po vraždě a pak také psychické rozrušení u hlavního hrdiny díla a jeho manželky. V závěru hry sice dochází k Macduffově pomstění, ale nelze říci, že by tento motiv byl pro děj stěžejní, jako je tomu v *Hamletovi*. Hlavní pohnutkou smrti se v této tragédii jeví motiv mocenských ambic.³²⁸

Mezi protagonisty přítomnými v *Hamletovi* a *Macbethovi* lze najít určité shody. Macbetha lze připodobnit ke Claudiovi, jelikož oba spáchali královraždu, dále lze najít styčné body mezi Duncanem a králem Hamletem, jelikož oba byli oběťmi uvedeného skutku, nakonec lze vysledovat podobnost mezi hrdiny, kteří se za ně pomstili, jimiž jsou Macduff a Hamlet. Avšak tyto podobnosti nelze aplikovat na celé tragédie, které se v leccm liší, rozdíly lze spatřovat např. v odlišném impulsu k činu u Macbetha a Hamleta. U prvně jmenovaného nedochází k motivování k vraždě u čarodějnic, které Macbethovi pouze věští budoucnost, k ničemu ho nevybízí. Jiná je situace u Hamleta, který je burcován k činu duchem svého otce.³²⁹

Drama *Titus Andronicus* vychází ze senekovské tragédie msty podobně jako *Španělská tragédie*. Zmíněné hry spojuje množování pomsty s přibývajícím událostmi, na které reagují hrdinové obou děl. Na rozdíl od *Španělské tragédie* se v *Titovi Andronicovi* objevuje řada násilností, které jsou v dramatu vylíčeny velice naturalistickým způsobem. V protikladu s Kydovou hrou se v tomto dramatu oběťmi pomsty stávají i nevinní lidé.

Mezi charaktery postav z *Tita Andronica* a ostatními hrdiny dramatu lze najít určité styčné body. Tamora by se dala připodobnit k Lady Macbeth, protože obě ženy stojí za vraždami, které se odehrály v dramatech. Tamořina milence Arona lze potom přiřadit k takovým záporným hrdinům jako je Jago či Richard III., jelikož všichni jmenovaní jsou protagonisté, kteří usilují jen o vlastní prospěch, za něž jsou ochotni obětovat kohokoliv, i když u Arona se objevuje láska k jeho synovi, kterého má tendenci chránit.

V posledních zde analyzovaných dílech se stávají ztělesněním msty židé – Shylock z *Kupce benátského* a Barabáš z *Maltského žida*. Židé se v těchto dramatech

³²⁷ Tamtéž, s. 483-487.

³²⁸ HILSKÝ, M. Poznámka překladatele. In SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, s. 111.

³²⁹ HILSKÝ, M. *Macbeth*. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1209.

mstí majoritě, tedy křesťanstvu, za domnělé křivdy, kterých se měla zmíněná sorta lidí dopustit. Shylocka a Barabáše tedy spojuje nenávist, kterou cítí k dominantní kultuře.³³⁰

Shylockův hněv má na rozdíl od Barabáše limity, což lze nahlédnout v průběhu dramatu, kdy má příležitost vyříznout libru masa z Antonia, neučiní tak, protože vyčkává na povolení od soudu, že tak může učinit na základě smlouvy, která byla mezi nimi uzavřena. Vlivem doslovného výkladu smlouvy však k pomstě nedochází.³³¹ Barabáš naproti tomu započne svou mstu, zavraždí svou dceru, jeptišky v klášteře, guvernéra, jeho syna a oba frátery. K dokonání pomsty, kterou chce provést městu, nedochází. Oba hrdiny tedy spojuje nespokojenost se mstou, avšak rozděluje je míra jejich pomstychtivého konání v duchu nenávisti.

Shylock měl svědomí, které mu říkalo, kam až lze zajít, avšak Jago či Richard III. nikoli. Se svou pomstou skončili, až v okamžiku, kdy byla dokonána. Nenávist byla pro ně tak silným hnacím motorem, že jim ani nezáleželo na tom, zda svou pomstu přežijí.³³²

Na konci *Kupce benátského* dochází u publika k uklidnění, jelikož Shylock se stal jedním z nich, i když za cenu násilné konverze, a vzdal se tak pomsty, naopak v *Othellovi* je pomstychtivý Jago jedním z nich, a to jim způsobuje rozrušení.³³³

Nelze říci, že všichni černoši jako Aron a Othello, židé jako Shylock a Barabáš, nevlastní děti jako Edmund či zdeformovaní lidé jako Richard III. jsou pomstychtiví. Nikdo ze zmíněných ničemů nereprezentuje celou svou skupinu, každý z nich je řízen svým vlastním hněvem ke konkrétním protagonistům dramatu. I když lze samozřejmě říci, že jejich kriminální choutky jsou ve vztahu k jejich vlastním životům, tedy životům, které jsou součástí určité skupinové identity. Například zášť u Shylocka je důsledkem bolestných století židovsko-křesťanských vztahů, nenávist tedy není u něj jen příběhem osobní antipatie k Antoniovi. Pomsta je tím, co tyto hrdiny dramatu, vylučuje ze sociální kategorie a činí je osobitým, i když v negativním smyslu.³³⁴

Tématika cti se zrcadlí v dílech spojených s pomstou, jimiž jsou *Hamlet* a *Španělská tragédie*, dále v hrách *Jindřich IV.*, *Král Lear* a také v *Richardovi III.*, kteří jsou nositeli dědičné cti, poté i v dramatech vyznačujících se vyzdvihováním hodnoty cti nad život, příkladem takových děl je *Jindřich IV.*, *Julius Caesar*, *Richard III.*, *Titus Andronicus* a

³³⁰ GREENBLATT, S. *Shakespeare's freedom*, s. 57-61.

³³¹ Tamtéž, s. 67-68.

³³² Tamtéž, s. 70-72.

³³³ Tamtéž.

³³⁴ Tamtéž, s. 57-63.

Troilus a Kressida, poté je čest spojena také s ženskými hrdinkami dramát *Bílá d'áblice*, *Othello*, *Titus Andronicus*, *Vévodkyně z Amalfi* a *Zimní pohádka*. V neposlední řadě se jedná i o hry, v jejichž středu stojí zachování cti rodu či rodiny, což je přítomno v *Romeovi a Julii* a ve *Vévodkyni z Amalfi*.

Motiv zachování cti úzce souvisí s motivem pomsty, zmíněná souvislost se vyjevuje především v *Hamletovi* a ve *Španělské tragédii*. Člověk má povinnost pomstít vraždu svého blízkého, mstu lze tedy považovat za morální závazek, avšak je naproti tomu odsuzována v Písmu.³³⁵

U Hamleta je zmíněný vztah mezi ctí a pomstou komplikován křesťanskou tradicí, na kterou toto dílo navazuje, uvedená problematika nevyvstává v kontextu s Kydovým dílem vlivem odlišného pozadí obou děl.

Král Lear, Jindřich IV. a také Richard III. jsou nositeli dědičné cti, která je spojena s královským majestátem. Král Lear zmíněnou dědičnou hodnotu převádí na své dvě dcery, které jí však nejsou svým chováním hodny, což si uvědomuje na konci dramatu i jejich otec. Nicméně samotný král Lear a Jindřich IV. se jeví jako panovníci, kteří zastávali hrdě a čestně svěřený trůn, což nelze říci o posledně jmenovaném Richardu III., který svými podlými intrikami a skutky znevážil jemu svěřenou moc a pozbyl tak této cti.

V *Jindřichu IV.*, *Richardu III.*, *Troilovi a Kressidě*, *Titově Andronicovi* a *Juliu Caesarovi* lze vyhledat motiv cti spojený s bojem. Hrdinové zmíněných děl si cení cti i nad svůj život. V posledních třech zmiňovaných dramatech je čest spojována s udatnými reky v antické době, jako jsou Hektor, Achilles, poté Titus se svými syny a v neposlední řadě i Brutus.

Oproti výše zmíněným hrdinům se v historické hře *Jindřich IV.* na scéně objevuje postava Falstaffa, který klade větší důraz na záchranu svého života než na zachování si cti. Lze říci, že Falstaff je pravděpodobně jediným protagonistou analyzovaných dramát, který znevažuje hodnotu cti v životě, v čemž se tedy výrazně odlišuje od výše zmíněných hrdinů děl.

Další typ zachování či obnovení cti je spojen s ženskými postavami dramát. U žen se za čestné považuje zachování panenství, věrnosti svému manželovi, i pokud již zemřel a nestání se obětí násilného činu, jelikož poté je tato žena považována společností za znetvořenou a provází ji všude hanba, což se stalo osudným Lavinii z *Tita Andronika*. Čest spojenou s manželskou věrností lze nahlédnout v *Othellovi* a *Zimní pohádce*. Hrdinky dramát Desdemona a Hermiona jsou neprávem nařčeny

³³⁵ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the thinker*, s. 202.

z nevěry, obě jsou usmrceny, avšak Hermiona je na konci dramatu vzkříšena, a tak se jejímu manželvi Leontovi uleví, že jeho žárlivost neměla tak fatální důsledky jako v Othellově případě. Vévodkyně z Amalfi pozbývá své cti, jelikož se znovu vdává po smrti svého manžela, vdavky jsou jejími bratry spatřovány jako nevhodné, a proto v dramatu usilují o její život i o život její nové rodiny. V dalším Websterově díle *Bílá d'áblice* je čest u Viktorie pošlapána nařčením z trestného činu zabití a také z údajné nevěry, což ji spojuje s Desdemonou a Hermionou.

Síly zla a dobra nejsou primárními silami, které jsou v konfliktu ve Websterových tragédiích, z čeho ale pramení zjevná dichotomie v jeho dílech? Dle Whitmana tkví v existenci dionýského a apollinského principu, tedy v iracionální a racionální povaze člověka. V kontextu této dvojznačnosti, hrdinové jako Monticelso a Francisco z *Bílé d'áblice*, Ferdinand a kardinál z *Vévodkyně z Amalfi* jsou svázáni povinnostmi chránit svou rodinu a mstít se tomu, kdo tyto svazky chce zpřetrhat, což je otázkou jejich cti.³³⁶

Ve výše zmíněných dílech bylo zachování této abstraktní hodnoty orientováno pouze na jednotlivce, avšak v *Romeovi a Julii* je sebevražda hlavních hrdinů spojena se zachováním cti rodu, podobně je tomu i ve *Vévodkyni z Amalfi*.

V Shakespearově historické hře (*Richard III.*) a v tragédiích (*Hamlet*, *Julius Caesar*, *Král Lear*, *Macbeth*) se hojně vyskytuje odlišná záminka k zabití, a sice motiv mocenských ambic, který nelze opomenout ani v Marlowově *Tragické historii o doktoru Faustovi*.

Claudius v *Hamletovi* nejspíše zabíjí krále z důvodu mocenských ambic, avšak uvedené dílo začíná až zjevením ducha mrtvého krále, a tak se lze tedy jen domnívat, že za vraždou stály politické pohnutky, nicméně důvodem k zabití mu mohla být i jeho láska ke Gertrudě.

U *Macbetha* je jisté, že zabití Duncana pramení v touze po zisku trůnu, a tedy v politických ambicích hlavního hrdiny díla. Lze ovšem říci, že v *Macbethově* přirozenosti je a byla přítomna ctižádost, avšak musela být probuzena věštbou čarodějnic.

Richard III. na rozdíl od *Macbetha* nepotřebuje impuls k tomu, aby usiloval o moc. Jeho činy se samozřejmě shledávají v dramatu s nepochopením, což nelze říci o *Richmondovi*, který také touží po zisku trůnu v této hře. *Richmondova* touha po moci je

³³⁶ WHITMAN, R. F. The Moral Paradox of Webster's Tragedy. *PMLA* [online]. [cit. 2013-03-05]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/461474>>, s. 894-903.

ve zmíněném dramatu shledávána jako pozitivní, jelikož se má stát osvoboditelem Anglie od tyрана, kterého společnost spatřuje v Richardovi.

Brutus je protagonistou dramatu, který mezi ostatními hrdiny analyzovaných děl vyčnívá právě tím, že nezabíjí kvůli své zvrácenosti či kvůli mocenským ambicím pro sebe samého, ale jeho akt vraždy má vznešenější příčiny, v jeho případě záchranu Říma před domnělým uzurpátorem, za něhož je považován Julius Caesar.³³⁷

V postavách Goneril s Reganou lze také jako u ostatních zahlédnout zmíněný motiv, avšak ony nezabíjí svého otce, nicméně krále Leara prostřednictvím svého chování dovádí k šílenství, a tím i ke smrti. Zde není tedy jako u ostatních dramát přítomno přímé zabití osoby, která představuje překážku k moci a bohatství.

Poslední dílo, které lze uvést ve spojitosti s motivem mocenských ambic, je *Tragická historie o doktoru Faustovi*. Fausta nežene vstříc smrti touha po bohatství a zisku určitého území, ale touha disponovat poznáním, prostřednictvím kterého by nabyl moci. Ve Faustově případě tedy nevede úsilí po moci přímo ke smrti, nicméně je jejím předpokladem, za přímou příčinu smrti lze považovat trest, který mu byl vyměřen při podepsání ďáblova úpisu. Faust nemusel nikoho vraždit kvůli své touze po poznání, a tak se jeví jako morálně lepší v porovnání s ostatními hrdiny, avšak z této řady lze vyčlenit Bruta a Goneril s Reganou, o nichž již byla řeč. V *Tragické historii o doktoru Faustovi, Juliu Caesarovi a Králi Learovi* je tedy situace poněkud odlišná a složitější od zbylých děl, v nichž lze nahlédnout tak silnou touhu po moci, která se nezastaví ani před lidskými životy.

Téma žárlivosti související se smrtí se objevuje primárně v *Othellovi, Troilovi a Kressidě* a *Zimní pohádce*, avšak opomenout ho nelze ani v *Bílé d'áblici* a v *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym*.

Othello a Leontes jsou přesvědčeni o nevěře svých žen, avšak nemají pro uvedené tvrzení opodstatnění ve skutečnosti, jelikož Desdemona i Hermiona jsou jim věrné. Othello a Leontes docházejí tak daleko, že kvůli jejich údajné nevěře je zabíjejí, i když Leontes nepřímou, jelikož je uvedené provedeno jako soudní výkon. Oproti nim je Troilus svědkem nevěry své milé Kressidy, avšak dlouho uvedené zradě nemůže uvěřit. V protikladu s předchozími dvěma dramaty Troilus i přesto Kressidu nezabíjí, v čemž lze nahlédnout paradox přítomný ve zmíněných dílech.

Lze spatřovat i další rozdíly mezi *Zimní pohádkou, Othellem* a *Troilem a Kressidou* v uvedeném motivu smrti. Leontova žárlivost je neopodstatněná a

³³⁷ SHAKESPEARE, W. Julius Caesar. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 999-1009.

nemotivována na rozdíl od Othella, kterému neshází předmět doličný svědčící o Desdemonině nevěře, a na rozdíl i od Troila, který usvědčuje Kressidu z nevěry kvůli nalezení svého rukávu. Lze se domnívat, že Leontes mohl být ze všech tří žárlivců nejméně náchylný k této zhoubné vášni, která pramení v přehnané lásce ke své milé.

V *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym* se žárlivcem stává Edward, v první chvíli je ochoten zavraždit svého přítele Lacyho za zradu, které se dopustil, avšak posléze si uvědomuje, že milencům nemůže překážet v lásce. V této hře končí vše smírně, žárlivost nakonec nevedla ke smrti zamilovaných, jak tomu bylo v *Bílé d'áblici*, i když Viktorie s Braccianem byli vrahy svých manželů, a tak mohli očekávat pomstu ze strany jejich blízkých.

Mravní ponaučení u postav dramát může být důsledkem smrti jejich blízkých či ostatních protagonistů, jak se ukazuje v *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym* a v *Romeovi a Julii*, či důsledkem blížící se smrti v *Králi Learovi*.

Otec Bacon z prvně jmenovaného dramatu dochází mravního ponaučení ve chvíli, kdy spatřuje důsledky zahrávání si s magií. Uvědomuje si, že zasahuje do boží působnosti, což se stalo osudným pro čtyři muže, a tak se odvrací od magie a přibližuje se k Bohu.

Král Lear je tím, kdo ve stejnojmenné Shakespearově hře dochází mravního ponaučení. K uvedené skutečnosti nepotřebuje vědomí smrti Cordelie jako v předešlém dramatu. K uvědomění si své chyby mu postačuje chování jeho dvou zbylých dcer, které otce využily jen jako prostředek k získání moci a bohatství. Provinění k dceři ho začíná trápit, z čehož pak plyne i jeho smrt.

V *Romeovi a Julii* nedochází k mravní nápravě jednotlivců jako v předešlých dílech, ale celých rodů. Nenávist panující mezi Monteky a Kapulety se stane osudným pro jejich děti, které kvůli své lásce obětují život. Jako v *Pamětihodné historii* dochází i zde k mravnímu ponaučení až po smrti hrdinů děl, i když v tomto případě jejich hlavních hrdinů, v čemž lze naopak shledávat rozdílnost od Greenova díla.

Alžbětinskí dramatici budovali své hry na zápletkách, které předváděly osudy a vzájemné vztahy, city, vášně a konflikty jednajících osob. Z těchto her bylo možno získat praktická ponaučení do života, jak lze nahlédnout na výše uvedených příkladech.³³⁸

³³⁸ HORNÁT, J. Zrcadlo života a božský dar. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 119-134.

Motiv trestu lze nalézt především v *Tragické historii o doktoru Faustovi*, dále se pak marginálně objevuje i v *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym*.

Doktor Faust je vědcem, který touží po absolutním poznání i za cenu upsání své duše ďáblu, zmíněné jeho přání vede k trestu, jímž je uvržení do pekel. Představa pekla ho velice tíží, a tak prosí Boha, aby ho v něm nenechal na věčnost, což lze vnímat jen jako zbožné přání, nikoli jako uskutečnitelnou událost.

V *Pamětihodné historii o otci Baconovi a otci Bungaym* se potrestání týká Milese, sluhy Bacona a Bungayho. Na závěr dramatu si pro něj přijde ďábel, avšak Milese nevnímá zatracení v pekle jako trest, dokonce tvrdí, že se na zmíněné místo těší. V této souvislosti lze spatřovat odlišnost mezi zmíněnými dvěma díly, jelikož Fausta představa pekla děsí, naproti tomu Milese říši ohňů očekává s radostí v srdci.

Motiv smrti plynoucí z lásky se stává nejdůležitější pohnutkou ke smrti u Romea a Julie, dále ho lze zmínit i v souvislosti s Greenovou hrou *Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym*, i když zde se uvedený motiv objevuje v menší míře oproti prvně jmenovanému dílu.

Podobnost mezi oběma dramaty lze spatřovat v hodnotě lásky, které si hrdinové děl – Romeo s Julií a Lacy s Margaretou - cení i nad svůj život. Rozdílnost lze naopak shledávat ve vyústění obou dramát, jelikož v prvně jmenovaném dochází ke smrti obou milenců, v druhém nikoli. Lze však říci, že v *Romeovi a Julii* vědomí jejich lásky vyzrálo i nad smrtí, vedlo totiž k usmíření jejich zneprátelených rodin, a tak hodnota jako je láska má moc i po smrti svých nositelů.

Posledním analyzovaným motivem smrti jsou sebevraždy jako fenomén, který se vyskytuje u hrdinů v následujících Shakespearových hrách: *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Král Jan*, *Král Lear*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo a Julie* a *Titus Andronicus*, poté také v Kydově *Španělské tragédii* a ve Websterových hrách *Bílá ďáblice* a *Vévodkyně z Amalfi*. Z uvedeného výčtu je patrné, že se motiv zbavení se života vlastním přičiněním hojně vyskytuje v alžbětinském dramatu. Motiv sebevraždy v dílech uvedených dramatiků lze konfrontovat s Baconovými a Montaignovými filosofickými názory, jelikož obdobím své myslitelské činnosti spadají pod alžbětinskou dobu.

Lze vysledovat několik důvodů, které stály za spácháním sebevražd u hrdinů dramát. V *Hamletovi*, *Othellovi*, *Romeovi a Julii*, *Španělské tragédii* a ve *Vévodkyni z Amalfi* úzce souvisí sebevražedné jednání postav těchto dramát s motivem milenecké lásky u jejich hlavních představitelů, v *Králi Janovi*, *Španělské tragédii*, *Titovi*

Andronicovi a ve *Vévodkyni z Amalfi* pak s láskou k vlastnímu dítěti. Hrdinové z *Bílé d'áblice*, *Hamleta* a *Krále Leara* spatřují v sebevraždě primárně únik ze světa plný špatností. Protagonisté *Julia Caesara* pak spojují své sebevražedné jednání s prohranou bitvou, domnívají se totiž, že by je smrt stejně brzo dostihla. V tragédii *Macbeth* lze spatřovat jako důvod sebevraždy tíži viny, která sebou stáhla hlavní představitelku zmíněného dramatu.

Nejprve se lze soustředit na spáchání sebevraždy, jejímž důvodem je milenecká láska. Oféliina sebevražda je událost, kterou lze interpretovat různými způsoby. Je potřeba říci, že její smrt lze vidět jen jako nešťastnou náhodu, avšak také je třeba uvažovat nad tím, že psychické obtíže, které ji provázely a byly největší měrou vyvolány Hamletovou neopěvovanou láskou, vyústily v dobrovolné ukončení vlastního života, což se podobá postavě Isabely ze *Španělské tragédie*, avšak ta se zabila kvůli smrti svého syna, o níž bude pojednáno dále.

Postava Belimperie z Kydovy hry se rozhoduje pomstít smrt svého milého Dona Andrey a posléze i Horatia, a tak když pomstu spolu s Jeronimem dokoná, nemá motivaci pro další žití, stejně tak jako zmiňovaný Jeronimo. I vévodkyně z Amalfi se touží zabít poté, co se dozvídá o údajné smrti svého manžela, avšak smrt jí přinesou její bratři, kteří nesnesou zneuctění své rodiny, čímž lze říci, že vévodkyně sebevraždu nemusela spáchat na rozdíl od výše zmíněných.

V *Othellovi* se sebevražedné jednání ve spojení s mileneckou láskou objevuje u Roderiga a Othella. V Roderigově případě lze nahlédnout sebevraždu, která je také jako u Hamleta, Flaminea a Kenta, spojena s představou života plného utrpení a jediná cesta z něj je, se zabít. Roderigo nakonec na Jagovy přimluvy reaguje pozitivně a neukončuje svůj život předčasně, jak je tomu u Othella. Hlavní hrdina tragédie nesnese tíhu viny, která na něj padá s Desdemoninou smrtí a zabíjí se.

V dramatu *Romeo a Julie* stojí láska za smrtí obou milenců. V tomto díle, jako v jediném zde analyzovaném, nedochází k plánované sebevraždě, pokud pomineme Oféliiny nejasné příčiny smrti.

Láska k dítěti je dalším důvodem sebevražd u hrdinů alžbětinských dramát. Jako první lze uvést Isabelu z Kydovy hry, která se vlivem smrti svého syna zblázní a zabíjí se na stejném místě, kde naposledy vydechl její syn Horatio. Naopak Jeronimo ze stejné hry pravděpodobně předstírá šílenství, aby se mohl pomstít vrahům svého syna. Poté co tak učiní, se rozhoduje zabít, což lze očekávat vzhledem k přihlídnutí k tradici senekovské tragédie msty.

V *Králi Janovi* je postavou matky, která se rozhoduje zemřít kvůli úmrtí syna, Konstantie. I přesto, že se chce zabít, tvrdí o sobě, že není šílená, jak lze zpozorovat třeba u Isabely či Ofélie, avšak raději by prý byla mimo své vědomí, jelikož by ji tolik nesžíral smutek ze ztráty syna. Konstantie se nejenom rozhoduje sebevraždu spáchat jako Roderigo, ale na rozdíl od něho ji i uskuteční.

Vévodkyně z Amalfi také touží po smrti jako Isabela či Konstantie, kterým byly zabity jejich děti, avšak v tomto dramatu je vévodkyně představitelkou věřící křesťanky, a tak se nemůže jednoduše zabít, jelikož by po smrti její duše putovala do pekla. Jediné řešení spatřuje v držení půstu, čímž postupem času dosáhne kýžené smrti a setká se tak v nebesích se svými dětmi a manželem. V tomto případě však také nedochází k naplnění sebevraždy u hrdinky, která o ni usilovala.

V *Titovi Andronikovi* se lze také setkat s úvahami o sebevraždě u Tita ve chvíli, kdy zjišťuje, že mu v bitvě zabili syny, uvedené je posíleno vědomím zmrzačení a znásilnění jeho dcery Lavinie. Navíc jsou v jeho chování a promluvách přítomny známky rozvíjejícího se šílenství, těžko říci, zda uvedené nepředstíral, např. jako Jeronimo. Nakonec se však nerozhoduje pro sebevraždu, jelikož by se za své děti nemohl pomstít. Zmíněný motiv je také sdílen s postavou Jeronima, avšak oba se liší svou smrtí, Titus je zabit dalším pomstychtivcem, Jeronimo se oproti němu zabíjí sám, a tak dokonává, co si předsevzal.

V *Bílé d'áblici*, *Králi Learovi* a *Hamletovi* lze hledat důvod sebevraždy v úniku ze světa, který je pro hrdiny plný utrpení. V prvně jmenovaném díle se uvedené úvahy týkají Flaminea, jenž v závěru dramatu touží po smrti, která ho dle jeho slov vyváže z pout, které pro něj znamená život. V dramatu jeho postava sice umírá, ale nikoli vlastním přičiněním, je zabita pomstychtivci.

Kent z *Krále Leara* se rozhoduje své žití ukončit po smrti svého pána. Dle jeho slov byl král sužován takovým utrpením za svého života, které by se dalo připodobnit k posmrtným mukám. Podle Kenta je prý lepší zemřít než zakoušet taková muka, což upomíná na podobný důvod k sebevraždě, jaký měl Flamineo. Ve středu této myšlenkové úvahy je antické pojetí sebevraždy zahlédnutelné např. u stoiků, tak jak ho prezentuje Bacon s Montaignem.

Nad únikem ze světa plného špatností uvažuje i Hamlet ve svém slavném monologu stejnojmenného dramatu. Lze vysledovat řadu paralel mezi Hamletovými monology a Montaignovými esejí. Dle uvedeného myslitele tkví pramen běd, které sužují člověka, takže i Hamleta v tom, že je každý schopen přemýšlet o něčem, co není

či o tom, co by si přál, a tak zabředává do skutečností, které mnohdy nelze změnit, avšak sebevraždou lze svůj život obrátit do té míry, že již po ní žítí není.³³⁹

Montaigne v eseji *O sebevraždě* spatřuje tento fenomén jako „klíč k úniku“. Dle něj je na každém člověku, aby se rozhodl, zda ve svém žití vytrvá či zda se o něj připraví, avšak za větší ctnost považuje první možnost, pro což se rozhoduje i hrdina Shakespearova díla, nejspíše také proto, že muselo být toto drama poplatné své době.³⁴⁰

Nejenom Montaigne, ale i Bacon prezentuje ve své básni *Život* osobní názor na tento fenomén, jenž je v souladu s Hamletovými slovy, které vypovídají o pomíjivosti lidského života a navíc plného utrpení. O člověku Bacon prohlašuje: „červ při početí, a jak vyjde ven, je pohroben.“³⁴¹

Macbeth je dalším z protagonistů dramatu, který uvažuje o dobrovolném ukončení svého života, když se nedokáže vypořádat se strachem, který ho sužuje po zabití Duncana. Naopak Lady Macbeth se na začátku dramatu jeví jako silná osoba, s kterou nezamává žádná vina ani strach, opak je však pravdou. Macbeth se poměrně rychle vyvázal z úvah o sebevraždě, avšak jeho manželka nikoli. Šílenství u Lady Macbeth vedlo i k její smrti, což ji spojuje s Ofélií. Příмым důvodem sebevraždy u Lady Macbeth bylo tedy nejspíše její bláznovství, které však bylo způsobeno dolehnutím pocitu viny za spáchanou vraždu, v čemž lze spatřovat další a odlišný důvod sebevraždy u hrdinů alžbětinských dramatu.

V *Juliu Caesarovi* se lze setkat zejména v závěru hry s hojným sebevražděným konáním. Nejprve se připravuje o život Brutova manželka Porcie, avšak její důvod smrti není v knize objasněn. Další sebevraždy se odehrávají na bojišti u Filipp. Brutus v první chvíli zavrhuje tento způsob smrti, jelikož mu přijde jako zbabělé řešení jeho situace, avšak uvedeného vyčkávání zanechává, když si začíná uvědomovat, že je jeho bitva prohraná. Spolu s ním se pro konec žití rozhoduje i Cassius s Titiniem. V tomto díle je sebevražda spiklenců důsledkem prohrané bitvy, v čemž lze spatřovat pátý a poslední důvod ke zbavení se žití, jaký bylo možné nahlédnout v analyzovaných dílech.

Jak je patrné, důvody sebevraždy se překrývaly v jednotlivých dílech u určitých postav, a tak lze nahlédnout mnohoznačnost v příčinách, které vedly k jejich zabití.

³³⁹ MONTAIGNE, M. *Eseje*, s. 147.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 130-133.

³⁴¹ BACON, F. *Život*. In HRON, Z. *Škola noci: anglická renesanční a barokní lyrika*, s. 113.

5. Závěr

Diplomová práce byla věnována *Reprezentaci motivu smrti v alžbětinském dramatu*. Nejprve byla v základní charakteristice vymezena alžbětinská doba, aby bylo zřejmé, jaké je dějinné zakotvení analyzovaných her. Dále bylo pojednáno o náboženské reformaci Anglie 16. století, jelikož přímo ovlivňuje nahlížení na smrt, posmrtné obřady i vztah mezi pozůstalými a mrtvými. Poté bylo poukázáno na přístup ke smrti v daném období, což bylo přiblíženo na Shakespearově příkladě, mimo jiné byly obecné úvahy o smrti konfrontovány i s Baconovými a Montaignovými myšlenkami obsaženými v *Esejích*.

Poté následovala stěžejní část práce zabývající se motivy smrti - jedná se o motiv pomsty, zachování cti, mocenských ambic, žárlivosti, mravního ponaučení, trestu a motiv smrti plynoucí z lásky. Prvně zmíněný důvod smrti je v dílech největší měrou zastoupen, proto byl více rozpracován. Ostatním pohnutkám ke smrti byl věnován prostor v závislosti na jejich zastoupení u hrdinů interpretovaných děl. Dále bylo pojednáno o sebevražedných sklonech postav her, jelikož je mnohdy vedou ke smrti. V každém díle bylo možné vyhledat několik motivů smrti, některé se staly pro děj určující, jiné spíše stály v pozadí a dokreslovaly mnohoznačnost variací na toto téma. Uvedené kapitoly vytvořily základ pro následnou komparaci a typologizaci zkoumaných motivů.

Cílem práce bylo tedy vysledování konkrétních motivů smrti v interpretovaných alžbětinských hrách, jejich komparace, poté i následná typologizace. Výsledkem komparace bylo nastínění podobností a odlišností mezi dramaty v analyzované tématice, vše se odvíjelo od tradice, na kterou díla navazovala, uvedené bylo možné nejlépe demonstrovat na pojetí pomsty v *Hamletovi* a ve *Španělské tragédii*.

V průběhu práce byla také zaměřena pozornost na reflexi inspiračních vazeb mezi Baconovými a Montaignovými filosofickými názory v porovnání s úvahami o smrti objevujícími se v alžbětinských hrách. Lze říci, že analyzovaná díla dramatiků korespondují se soudobými interpretacemi obou filosofů, které se dotýkají tematiky smrti.

Za další cíl práce lze považovat stanovení a zodpovězení konkrétnějších hypotéz uvedených v *Úvodu*. V souvislosti s inspiračními vazbami mezi Shakespearovým dramatickým ztvárněním smrti a jeho zkušeností s ní lze spatřovat značné propojení zmíněných oblastí, načež bylo poukázáno především v kapitole *Postoj vůči smrti v alžbětinské době*. Z analýzy děl je zřejmé, že na jejich tvorbu mělo vliv i náboženské

přesvědčení autorů her, které se největší měrou projevuje v úvahách o posmrtných oblastech či v případě důvodů odkladu vykonání pomsty, mimo jiné i v činnosti a úloze ducha v dramatech, např. Shakespearův duch Hamletova otce nemohl mluvit o tom, jak trpí v očistci, nicméně místo tohoto pojmu uváděl zástupný termín *vězení*. Lze tedy říci, že konfesijní situace v Anglii a autorovo náboženské přesvědčení se zřetelně projevuje v dramatech, jak bylo naznačeno v *Postoji vůči smrti v alžbětinské době*, v kapitolách věnovaných motivům smrti, tak i v *Úvahách o smrti a smyslu života*.

V jednotlivých dílech lze nahlédnout více motivací ke smrti, dokonce i u jeho jediného hrdiny, jako např. u Fausta motiv mocenských ambic a trestu, což dokládá rozmanitost pohnutek ke smrti, které je možné spatřit v alžbětinském dramatu. Výsledkem kritické interpretace děl a jejich následné komparace je vysledování a analýza osmi motivů smrti, které byly v průběhu práce konfrontovány s renesanční reflexí smrti, jež naznačila shodné momenty mezi soudobou interpretací smrti a dramaty alžbětinské doby.

6. Seznam použité literatury a pramenů

ARIÉS, P. *Dějiny smrti I.* 1. vyd. Praha : Argo, 2000. ISBN 80-7203-286-0.

BACON, F. *Eseje, čili, Rady občanské a mravní.* B.p.v. Bratislava : Nestor, 2000. ISBN 80-89000-12-6.

BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi.* 1. vyd. Praha : Odeon, 1985.

BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci.* 1. vyd. Praha : Odeon, 1978.

BUCHANAN, J. Introduction. In BUCHANAN, J. *Shakespeare's Four Late Plays.* Wordsworth Editions Ltd, 2000.

BURTON, R. *Anatomie melancholie.* 1. vyd. Praha : Prostor, 2006. ISBN 80-7260-123-7.

DELUMEAU, J. *Hřích a strach : pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století.* 1. vyd. Praha : Volvox Globator, 1998. ISBN 80-7207-180-7.

ELIOT, T. S. *O básnictví a básnících.* 1. vyd. Praha : Odeon, 1991. ISBN 80-207-0286-5.

ELIOT, T. S. *Pustina a jiné básně.* 1. vyd. Praha : Odeon, 1967.

GREEN, R. Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci.* 1. vyd. Praha : Odeon, 1978.

GREENBLATT, S. *Hamlet in purgatory.* Princeton : Princeton University Press, 2001. ISBN 0-691-10257-0.

GREENBLATT, S. *Renaissance self-fashioning : from More to Shakespeare*. B.p.v. Chicago : University of Chicago Press, 2005. ISBN 0-226-30659-3.

GREENBLATT, S. *Shakespearean negotiations : the circulation of social energy in Renaissance England*. B.p.v. Berkeley : University of California Press, 1988. ISBN 978-0-520-06160-6.

GREENBLATT, S. *Shakespeare's freedom*. B.p.v. Chicago : University of Chicago Press, 2010. ISBN 978-0-226-30666-7.

GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*. 1. vyd. Praha : Albatros, 2007. ISBN 978-80-00-01930-7.

HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*. 1. vyd. Praha : Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1857-1.

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

HRON, Z. *Škola noci: anglická renesanční a barokní lyrika*. 2. vyd. Praha : Paseka, 1997. ISBN 80-7185-120-5.

JACK, A. E. Thomas Kyd and the Ur-Hamlet. *PMLA* [online]. 1905, Vol. 20, No. 4 [cit. 2012-10-10]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable456489/>>.

KERMODE, F. *Age of Shakespeare*. B.p.v. New York : Modern Library, 2005. ISBN 978-0-8129-7433-1.

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

KOLDINSKÁ, M. *Každodennost renesančního aristokrata*. 1. vyd. Praha : Paseka, 2001. ISBN 80-7185-364-X.

KYD, T. Španělská tragédie aneb Jeronimo zase třestí. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1978.

LE GOFF, J. *Zrození očiště*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-637-9.

MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1978.

MAUROIS, A. *Historie Anglie. Svazek I*. B.p.v. Praha : J. Albert, 1945.

MONTAIGNE, M. *Eseje*. 2. vyd. Praha : Erm, 1995. ISBN 80-85913-12-7.

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

RIBNER, I. Webster's Italian Tragedies. *The Tulane Drama Review*. [online]. 1961, Vol. 5, No. 3. [cit. 2012-03-05]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/1124666>>.

RIST, T. Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England. *Renaissance Quarterly* [online]. 2008, Vol. 61, No. 4 [cit. 2012-10-10]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.0.0356>>.

SHAKESPEARE, W. *Dílo*. 1. vyd. Praha : Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

SHAKESPEARE, W. *Král Lear = King Lear*. 2. vyd. Brno : Atlantis, 2012. ISBN 978-80-7108-057-2.

VAN GENNEP, A. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. B.p.v. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-178-6.

WEBSTER, J. Bílá ďáblíce. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1985.

WEBSTER, J. Vévodkyně z Amalfi. In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1985.

WELLS, S. *Shakespeare and Co*. B.p.v. London : Penguin Books, 2007. ISBN 978-0-141-01713-6.

WHITMAN, R. F. The Moral Paradox of Webster's Tragedy. *PMLA* [online]. 1975, Vol. 90, No. 5 [cit. 2013-03-05]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/461474>>.

7. Resumé

The work deals with the representation of the theme of death in the Elizabethan drama in the context of Renaissance reflection of death. The first part was devoted to socio-cultural background of Elizabethan times, because to a large extent influenced analyzed dramas. It was also discussed Reformation in England 16th century, because it directly affects perception of death, the funeral rituals and the relationship between the bereaved and the dead. Furthermore was determined the scope of access to the death of the individuals which have been shown to Shakespeare's example. Among others, the general considerations of death were confronted with Bacon's and Montaigne's ideas contained in essays.

Another part concerned the interpretation of themes of death, which are the motive for revenge, honor, power of ambition, jealousy, moral lesson, punishment and theme of death from love. The first mentioned cause of death is in the works most significantly represented, because of it has been discussed more extensively. Other motives for death was devoted less space depending on their representation at the heroes of interpreted works. Finally, there were reflections on the meaning of life, because suicide is another motive for death analyzed in this work. In analyzed dramas it was possible to locate several themes of death, some have become specifying for the plot, others were more in the background, illustrating the ambiguity of variations on the theme of death.

These chapters formed the basis for subsequent comparison and typology of examined motives. Moreover, the mentioned motives were confronted with Renaissance reflection of death, with Bacon's and Montaigne's essays.

The main aim of this work was found eight motifs of death and discovered by observation the similarities and differences between the analyzed motifs of death, followed by their typology. A related goal of this work was taking into account the Renaissance reflection of death, that signaled the same moments between contemporary interpretations of death and dramas of Elizabethan times.