

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

Plzeň 2017

Bc. Kristýna Bláhová

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Vybrané aspekty a problémy alžbětinské poetiky
v kontextu reflexe antického a kontinentálního
vědění**

Bc. Kristýna Bláhová

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Teorie a filozofie komunikace

Diplomová práce

**Vybrané aspekty a problémy alžbětinské poetiky
v kontextu reflexe antického a kontinentálního
vědění**

Bc. Kristýna Bláhová

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Děkuji PhDr. Martině Kastnerové, PhD. za její cenné rady a pomoc s vypracováním této práce.

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

Plzeň, srpen 2017

Obsah

1. Úvod	1
2. Institut mecenášství	3
2.1. Role institutu mecenášství v raně novověké Anglii	4
2.2. Vliv patronátu na literární tvorbu	10
3. Alžbětinská poetika	15
3.1. Reflexe kontinentálního vlivu na pojetí národního jazyka	18
3.2. Kritika přejímání vzorů	21
3.3. Hledání identity	24
4. Ben Jonson	26
4.1. Ben Jonson a renesanční zobrazení ženy	36
4.2. Masky	43
4.3. Přátelství a patronát v Epigramech	53
5. Závěr	61
6. Bibliografie	63
Resumé	68

1. Úvod

Tématem diplomové práce s názvem „vybrané aspekty a problémy alžbětinské poetiky v kontextu reflexe antického a kontinentálního vědění“ je institut mecenášství, na nějž byla práce zaměřena. Tato práce zaměřuje především na jeho aspekty, projevy a vlivy, jež se promítaly do tvorby alžbětinských básníků. Cílem diplomové práce je především analyzovat vliv institutu mecenášství, neboť strukturoval celé evropské socio-kulturní pole. Záměrem práce je popsat a následně doložit jeho projevy ve vybrané tvorbě Bena Jonsona, jenž byl jedním z prvních „básníků z povolání“ a uměl velmi obratně využívat vlivu svých mecenášů.

Institut mecenášství byl v raně novověké společnosti chápán jako samozřejmost. Byl známkou cti, společenské prestiže a bohatství. Na jedné straně měl hlavně symbolickou funkci, na druhé straně představoval vztah založený ryze na materiálních hodnotách. I v těch nejvíce idealistických textech, Ariosta či Castiglioneho, pojednávajících o dvorských společenstvích v Itálii v období cinquecenta, jsou sociální ambice umělce spojovány s patronátem.¹ Charakteristickým rysem institutu mecenášství je především zcela závislostní vztah mezi mecenášem a jeho chráněncem. Proto na institut mecenášství může být nahlíženo jako na pokřivený a zkorumpovaný prostředek, jímž bylo možné ovlivňovat veřejné dění a prosazovat svou politickou či náboženskou ideologii. Z tohoto pohledu je pozice chráněnce především pozicí podřízenou, neboť je závislý na jeho finančním daru.

Institut mecenášství se nejnápadněji projevoval obligátní chválou mecenáše v dedikacích, dále pak také tvorbou zábav na zakázku, oslavných básní, tematickým zaměřením sonetových sbírek či divadelních her. To může být také interpretováno především jako komentář k jejich původu, národnosti a bohatství, nikoli jako doklad skutečných schopností a ctností. Proto je také možno chápat chráněnce – básníka jako toho, kdo si odměnu svým psaním vyslouží, a nikoli jako toho, komu je finanční částka věnována, aby mohl projevit svůj talent a schopnosti. Dedikace tedy především označují někoho, kdo je důležitý a rozhodně by neměl být ignorován. Ačkoliv se toto se projevuje především u dvorských básníků, mezi něž patřil také Ben Jonson, lze tyto tendence vyzorovat například i u Williama Shakespeara, Edmunda Spencera či Johna Donna.

¹ GUNDERSHEIMER, W. *Patronage in the Renaissance.: An Explanatory Approach*, s. 5.

Problematickým aspektem práce je časové vymezení období renesance. V kontextu kontinentální Evropy panuje všeobecná shoda, že počátek sedmnáctého století je počátkem baroka, jakožto proti-reformačního myšlenkového a uměleckého hnutí. V kontextu Anglie toto neplatí. Ačkoliv Panofsky inklinuje k interpretaci sedmnáctého století jako počátku čtvrté éry historie², s ohledem na přetrvávající renesanční ideály a vzory na anglickém kulturním poli, které se odráží nejen v myšlenkách a literární tvorbě básníků, považuje tato práce období do první poloviny sedmnáctého století v Anglii ještě za renesanční.

Co se týče struktury diplomové práce, byly zvoleny tři tematické okruhy – institut mecenášství, alžbětinská poetikou a analýza umělecké tvorby Bena Jonsona. První kapitola si klade za cíl analyzovat institut mecenášství z obecného hlediska se zdůrazněním jak kladných, tak negativních aspektů, které s sebou institut mecenášství přináší. První podkapitola se zaměřuje především na dobové politické dění, které úzce souvisí s institutem mecenášství. Druhá podkapitola se věnuje jeho vlivu na samotnou literární tvorbu a rovněž vznáší otázku, jestli je vůbec možné uchovat si v takovém závislostním vztahu alespoň nějakou míru autorské svobody.

Druhá kapitola je věnována reflexi kontinentálního a antického vlivu na utváření svébytné národnostní identity a alžbětinské kultury. Tento vliv je doložen na především na Sidneyově *Obraně básnictví*, která je jednou ze stěžejních děl alžbětinské poetiky. Dále se také podkapitoly zabývají kontinentálními vlivy na pojetí národního jazyka, kritikou přejímání vzorů a rovněž s tím souvisejícím „hledáním“ identity. Tato kapitola také komparuje Jonsonovy poznatky z jeho pojednání *Timber: Discoveries*. Třetí kapitola přibližuje život Bena Jonsona, jehož život byl s institutem mecenášství spojen od útlého věku. Pro Jonsona patronát nepředstavoval pouze materiální vztah, ale také vztah vzájemné loajality, podpory a respektu. Podkapitoly se zaměřují již přímo na analýzu Jonsonovy tvorby, především jeho epigramů a masek. Metody a postupy vycházejí především z kritického přístupu k textu a jeho následné analýzy.

² PANOFSKY, E. *Renaissance and Renascences in Western Art*, s. 6.

2. Institut mecenášství

Tato kapitola je věnována charakteristice a rozboru institutu mecenášství, který je neodmyslitelnou součástí evropského renesančního umění, neboť strukturoval raně novověkou společnost. Byl známkou cti, společenské prestiže a bohatství. Na jedné straně plnil ryze symbolickou funkci, protože byl především známkou abstraktních pojmů jako prestiž a čest, na druhé straně představuje vztah založený především na materiálních hodnotách a tím také moci, kterou měl mecenáš nad svým chráněncem.³ Tato kapitola si klade za cíl nejprve poskytnout obecnou charakteristiku a posléze dokázat jeho jak kladné, tak záporné projevy na základě poskytnutí renesančního anglického společensko-historického kontextu. V první části bude představena raně novověká anglická společnost především z geopolitického hlediska, ve druhé části budou zahrnuty projevy institutu mecenášství a jeho vliv na kreativní literární činnost.

V kontextu institutu mecenášství se setkáváme se dvěma zaměnitelnými termíny, jimiž je možné označit podporovatele, nebo také sponzory, vědy či umění. Oba dva termíny, jak mecenáš, tak patron, jsou v současnosti zaměnitelné, aniž by docházelo k významovým nepřesnostem, byť se etymologicky různí. Původ slova „mecenáš“ je odvozen od Gaia Maecenata, významného římského mecenáše umění. Jeho osoba je zmiňována v dílech např. Vergiliem, Cicerem či Horatiem. Jeho hlavním záměrem bylo, aby umění bylo využito i jako reflexe politických či sociálních změn.⁴ Původ slova „patron“ je odvozen z latinského slova „pater“ čili otec. Ve středověké latině slovo „patronus“ také zahrnovalo označení pro svaté, šlechtice či pány. V církevním prostředí se toto slovo využívalo především ve třináctém a čtrnáctém století.⁵ S ohledem na původ slov lze říci, že slovo „patron“ ve větší míře vyjadřuje závislostní vztah, a zároveň také záštitu či ochranu, již svému chráněnci poskytuje, nicméně v kontextu této práce je tato drobná významová nuance zanedbatelná.⁶

Vzhledem k tomu, že institut mecenášství strukturoval raně novověkou společnost, je také možné právě od něj odvíjet přibližné časové vymezení období renesance. Neexistuje žádná linie, dle níž by mohl být stanoven počátek, protože byla

³ LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 2.

⁴ THAYER, W. *Encyclopaedia Britannica*. [online]

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/People/Maecenas/Britannica_1911*.html

⁵ LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 16.

⁶ V angličtině se setkáváme s termínem „client“, který taktéž odkazuje k antickému významu. Termín „client“ v antické terminologii označoval podřízený vztah plebejce, který byl pod ochranou patricijce. Linda Levy Peck uvádí, že v 17. a 18. století výraz mohl být příležitostně zaměněn se slovem vazal či otrok.; LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 16.

logickým vývojem středověkého vědění. Ernst Gombrich uvádí, že jisté renesanční prvky můžeme nalézt již u sv. Františka z Assisi. Naproti tomu Erwin Panofsky zastává názor, že „dědictví Antiky, ačkoliv vlákna její tradice zeslábla, nikdy nezesláblo natolik, aby nemohlo být znovu posíleno. Proběhlo několik menších leč silných ‚znovuzrození‘, ty se odehrály ještě před ‚velkým znovuzrozením‘ vrcholícím v období největšího vlivu rodu de Medici.“⁷

Vztah patron-chráněnc měl být v ideálním případě „magií štědrosti“⁸, „nádhernou fontánou“⁹ nebo také „hydrou neustále obnovující své hlavy“. Často se jednalo o velice problematický vztah s výrazným morálním přesahem. Chráněnc byl na mecenáši především finančně závislý a ztráta jeho náklonnosti mohla znamenat vážné existenciální problémy. Panický strach z možné ztráty přízně je patrný v dopisech španělského ambasadora Charlese Cornwallise z roku 1607, kdy s obavou píše svému patronu Henrymu Howardovi, hraběti z Northhamptonu a Lordu strážci pečeti, „zda-li ho neurazil, neboť se mu neozval již po několik měsíců.“¹⁰

V renesančním světě byl institut mecenášství vnímán především jako hybná ekonomická síla, z níž především materiálně profitují obě strany. Historik a diplomat Francesco Guicciardini, který využíval záštity dvou papežů, popisuje odvrácenou stranu patronátu. „Neznám nikoho, kdo by měl větší odpor k ambicím, chamtivosti a smyslnosti církve více než já. [...] Navzdory tomu všemu jsem sloužil papežům a právě tato skutečnost mě přivedla k víře ve vlastního Boha, když jsem musel hájit jejich zájmy. A z tohoto důvodu bych měl milovat Luthera stejně tak jako sebe.“¹¹ Svým prohlášením tak Guicciardini poukazuje na svou svázanost a podřízenost způsobenou institutem mecenášství, a tím potvrzuje názorovou nesvobodu vyplývající z materiální závislosti na mecenáších.

2.1. Role institutu mecenášství v raně novověké Anglii

Raně novověká anglická společnost byla především rurální ekonomikou, jejímž důležitým symbolem a jednotícím prvkem byl panovník. Richard Helgerson zdůrazňuje, že „bez dlouhého období monarchistické konsolidace, která započala ještě před

⁷ PANOFSKY, E. *Renaissance and Renascences in Western Art*, s. 6.

⁸ Tamtéž.

⁹ LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 1.

¹⁰ Tamtéž, s. 16.

¹¹ LYTLE, G. F., *Patronage in the Renaissance*, s. 12. [online]

https://books.google.cz/books/p/princeton?id=tc7_AwAAQBAJ&printsec=frontover&source=gbs_ViewAPI&hl=cs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Normanským dobytím, by nebyla Anglie.¹² Angličtí králové si pečlivě upevňovali svou svrchovanost za pomoci institutu mecenášství, jenž vymezoval jednak vztah krále k příslušníkům vysokých aristokratických kruhů a jednak jejich vztah k jejich poddaným. Cílem zavádění dvorských úřadů, jmenování hrabat a rozšiřování nižší šlechtického stavu bylo především oslabit vliv jednotlivých příliš mocných příslušníků tzv. „staré“ rodové šlechty a vytvořit síť „nových“ šlechticů loajálních Koruně.¹³ Systém udílení královského patronátu Jindřicha VII. Tudora byl výsledkem dvou hlavních tendencí objevujících se v patnáctém století. Loajalitu příslušníků své družiny z vyšších šlechtických kruhů si zavázal tím, že jim dal do užívání část královského majetku. Správa Jindřicha VIII. navazovala na systém udílení odměn jeho otce a správa královského majetku se tak stala jednou z nejrozšířenějších forem odměny.¹⁴

V šestnáctém století došel systém královského patronátu výraznou proměnou, neboť centralizace moci, rozchod s Římem, nárůst šlechty vlastníci půdu a rozkvět obchodu způsobily demografické, ekonomické a taktéž sociální změny. Pozice Jindřicha VIII. byla ještě více posílena schválením *Zákona o svrchovanosti* z roku 1534. Zabavením církevního majetku a jeho následným přerozdělováním světským feudálům nabyl královský patronát ještě větší důležitosti.¹⁵ Dalo by se říci, že Jindřich VIII. docílil téměř dokonalé formy absolutismu. Roku 1545 udělil siru Thomasi Poyningsovi baronát, který „ho také podpoří v tom, aby sloužil ještě lépe.“¹⁶

Mezi lety 1400 a 1603 se počet příslušníků vyšší šlechty (peerage) spíše staticky pohyboval přibližně mezi padesáti a šedesáti. Podle dochovaných dokumentů bylo normou pouze několik vévodů a markýzů, deset až dvacet hrabat, několik vikomtů a zhruba třicet baronů.¹⁷ Počet příslušníků vyšší vrstvy byl jednak omezen dostupností pozemků a také snahou, která se nejvíce projevila v pozdní dekádě vlády Alžběty I., zachovat vyšší vrstvu aristokracie jako vybranou kastu potomků nejstarších rodů.¹⁸ Ačkoliv může být snadné udělat linie mezi vládou Jindřicha VIII., Alžběty I. a Jakuba I., ve skutečnosti tomu tak není. Ani Tudorovská a ani Stuartovská vláda nebyla jednotná. Pozdní Jindřichova vláda byla ovlivněna počínajícím finančním kolapsem jeho systému. S důsledky vyčerpání státní pokladny se musela potýkat v prvních letech

¹² HELGERSON, R. *Forms of Nationhood*, s. 33.

¹³ LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 16.

¹⁴ ADAMS, S. *The patronage of the crown in Elizabethan politics: the 1590s in perspective*, s. 31.

¹⁵ Tamtéž, s. 34.

¹⁶ Tamtéž, s. 25.

¹⁷ ADAMS, S. *The patronage of the crown in Elizabethan politics: the 1590s in perspective*, s. 27.

¹⁸ GUY, J. *The 1590s: The second reign of Elizabeth I?*, s. 6.

ještě vládla Alžběta I. Jak uvádí John Guy, vládu Alžběty I. by bylo možné rozdělit na dvě období. První období Alžbětinské vlády bylo na rozdíl od vlády jejího otce značně ovlivněno elitou tajné rady a systém řízení státu se spíše blížil monarchistické republice.¹⁹ Podobně jako kardinál Wolsey či Thomas Cromwell, kteří chtěli získat kontrolu nad granty udílenými Jindřichem VIII. a zaznamenávali ty, jimž král věnoval půdu, penzi a úřad do tzv. Královny knihy²⁰, za Alžbětiny vlády ovládal královský patronát lord Burghley, který sám sebe označoval za ministra královského patronátu.²¹

Systém politiky patronátu úspěšně fungoval během prvních třiceti let Alžbětiny vlády. Alžběta nesměřovala svou přízeň pouze k jednomu oblíbenci, udržovala otázku udílení patronátu otevřenou a tak její záštitu mohl získat téměř kdokoli.²² Toto období by mohlo být datováno zhruba do druhé poloviny osmdesátých let šestnáctého století, kdy Alžběta sice oficiálně nepodporovala anglické jednotky v Nizozemí, avšak měly povolení opustit Anglické území a vojensky podpořit protestanty v Nizozemí. I přesto, že její zahraniční politika byla politikou neintervenci, hrozba válečného konfliktu se Španělskem a Francouzskou katolickou ligou eskalovala, neboť hrozilo naprosté obklopení proti-reformačními velmocemi.²³

K relativnímu úpadku v devadesátých letech mohlo docházet z několika příčin. První z nich byla obava z válečného konfliktu. Druhou byla postupná personální změna, která probíhala v tajné radě. Mezi lety 1588-1590 zemřeli čtyři významní členové patřící k první generaci vládnoucí vrstvy. Roku 1588 umírá Robert Dudley, hrabě z Leicesteru, jeho bratr Ambrose, hrabě z Warwicku, umírá roku 1590 stejně tak jako Sir Francis Walsingham a Sir Walter Mildmay roku 1589. Všichni čtyři byli významnými představiteli protestantismu. Leicesterova smrt měla pro ni zcela zásadní význam nejen proto, že byl královniným prvním oblíbencem. Jeho smrt přeměnila názorovou rovnost, neboť vyvažovala politiku vedenou lordem Burghleym v královské tajné radě od roku 1562. Dalším problematickým aspektem bylo, že Leicester neměl legitimního dědice a tak byly naděje vkládány do jeho nevlastního syna Roberta Devereux, hraběte z Essexu. Částečná kolegialita, která panovala mezi Burghleym a

¹⁹ Tamtéž, s. 13.

²⁰ O tzv. *Králově knize* jsou doložené informace z roku 1537. Viz. ADAMS, S. *The patronage of the crown in Elizabethan politics: the 1590s in perspective*, s. 34.

²¹ ADAMS, S. *The patronage of the crown in Elizabethan politics: the 1590s in perspective*, s. 34.

²² Tamtéž, s. 22.

²³ GUY, J. *The 1590s: The second reign of Elizabeth I?*, s. 1.

Leicesterem,²⁴ tak byla nahrazena Essexovou snahou agresivního uplatňování vlivu skrze institut mecenášství.²⁵

Během tzv. druhého období vlády odmítla Alžběta znovu obsadit volné posty v královské Tajné radě a obsadit volná místa ve státní správě. Většina dvorských úřadů zůstala v rukách potomků jejích starých přátel. Po smrti lorda Burghleyho v srpnu 1598 byla Tajná rada tvořena jen deseti členy, což bylo o více než polovinu méně než v padesátých letech. Roku 1593 byl přijat Essex do Tajné rady a politika začala být řízena jeho ambicemi.²⁶ Koncem roku 1596 vrcholil spor mezi ním a Robertem Cecilem, který ovládl celou Tajnou radu. Pro dění na politické scéně byl tento spor jedním z nejzásadnějších od smrti Jindřicha VIII., protože Essexova ideologie projevující se jak skrze jeho rytířský protestantismus manifestovaný v literární tvorbě těch, které podporoval, byl posílen veřejným voláním po válce. Naproti tomu zahraniční politika Alžběty I. byla ve své podstatě ryze defenzivní. Tento postoj byl zastáván rovněž Robertem Cecilem, který sdílel královninu představu o Anglii střežící si své okolí před Španělskem.²⁷

Essex se stal od doby Richarda III. prvním politikem, který měl moc způsobit značný rozkol. Jeho tlak, systematicky vyvolávaný obratnou politikou patronátu, působil rozvratně i mezi těmi, kteří bývali jeho přáteli.²⁸ Využíval svou moc nejen k prosazení svých názorů, ale také k pomstě. Roku 1597 podpořil a prosadil Roberta Sidneyho jako správce pěti přístavů. Ačkoliv existovalo několik relevantních argumentů proti Sidneyho vhodnosti, jak uvádí Simon Adams, „Essexovým hlavním motivem byla pouze snaha limitovat moc lorda Cobhama. Essex byl tak první politickou postavou, která spojovala patronát spolu s reálnou mocí. Byl schopen vytvořit společenské dusno i mezi těmi, kteří dříve bývali jeho přátelé.“²⁹

Když Alžběta I. na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století odmítla Essexovi prodloužit monopol na sladká vína, došlo k vyostření vztahů mezi tzv. „starou“ šlechtou, jejíž příjmy tvořila hlavně feudální práva na půdu, a tzv. „novou“ šlechtou, která se svého postavení domohla především díky vzkvétajícímu odchodu a slibně se rozvíjejícím manufakturám. Napjatý vztah mezi „starou“ a „novou“ šlechtou vrcholil

²⁴ ADAMS, S. *The patronage of the crown in Elizabethan politics: the 1590s in perspective*, s. 41.

²⁵ Tamtéž, s. 44.

²⁶ GUY, J. *The 1590s: the second reign of Elizabeth I?*, s. 6.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž, s. 7.

²⁹ ADAMS, S. *The patronage of the crown in Elizabethan politics: the 1590s in perspective*, s. 44.

během Essexova neúspěšného pokusu o státní převrat roku 1601. Robert Devereux, druhý hrabě z Essexu, byl obviněn z vlastizrady a spolu s Christopherem Blountem, Charlesem Danversem, sirem Gillem Merrickem a Henrym Cuffem popraven.³⁰

Ačkoliv v Anglii vyrostla vrstva tzv. „nové“ majetné šlechty, fyzický a emoční stav byl na pokraji kolapsu. Panoval všeobecný strach z chudoby a vyčerpání státních peněz. Společnost v devadesátých byla ovlivněna permanentním bojem o získání patronátu. Tento boj vedl k napětí ve společnosti. Institut mecenášství se stal účinným nástrojem pro demonstraci politické moci, rozštěpení do jednotlivých frakcí bylo normou dvorské politiky než výjimkou. Politika vzájemného respektu příznačná pro první období vlády byla nahrazena politikou rivality.³¹

Třetí příčinou logicky vycházející z personálních změn na politickém poli byla slábnoucí moc stárnoucí královny.³² Dvorská politika Alžběty I., implicitně zahrnující honbu za patronátem, vyžadovala neustálou přítomnost u dvora.³³ Efektivním nástrojem Alžbětiny dvorské politiky byl způsob dvorské kurtoazie. Alžběta i v pozdním věku chtěla být lákána, opěvována a také milována. Nosila extravagantní šaty, pro něž byl charakteristický hluboký výstřih, nosila paruku, měla zkažené zuby, do pusy si vkládala parfemovaný hedvábný kapesník než přijala audienci a stěží mohla jezdit na koni. K dosažení úspěchu u dvora bylo třeba předstírat zamilovanost do královny. Po smrti Alžbětina druhého oblíbence se zdálo, že tuto pozici zaujme sir Walter Raleigh. Jeho neúspěch byl způsoben jeho vztahem s Alžbětinou dvorní dámou Elizabeth Throckmolt. Ačkoliv by se mohlo jednat o Alžbětinu marnivost, sexuální žárlivost byla příznačným a velice účinným nástrojem její dvorské politiky.³⁴ John Guy uvádí, když cituje poznámku Biskupa Goodmana, že co se týče Alžbětiny druhé vlády, byli „lidé už značně unavení z vlády staré ženy. Královna mohla zemřít kdykoliv během let 1585-1603. A nástupce byl de facto jasný. Jakub VI. byl muž, protestant a byl přijatelný.“³⁵

V rozporu s tím, jak bývá na Alžbětinskou vládu nahlíženo, mohou být devadesátá léta vnímána obdobím trestných činů, tuláctví, také jako ekonomicky nešťastná a to obzvláště po neúrodě roku 1596 a 1597. To vše bylo způsobeno stále se zvětšujícím rozdílem mezi chudobou a bohatstvím, autoritářskými tendencemi členů

³⁰ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*, s. 7.

³¹ ADAMS, S. *The patronage of the crown in Elizabethan politics: the 1590s in perspective*, s. 45.

³² Tamtéž, s. 22.

³³ Tamtéž, s. 20.

³⁴ GUY, J. *The 1590s: the second reign of Elizabeth I?*, s. 4.

³⁵ Tamtéž, s. 17.

Tajné rady a úředníků, kteří zdůrazňovali státní bezpečnost, rozvratnost náboženského nesouladu a hrozbu slávy a sociální revolty.³⁶ Poprvé od té doby, kdy byla Anglie zasažena epidemií moru za vlády Krvavé Marie, populace poklesla nebo byla statickou, nicméně zvýšil se počet úmrtí způsobených v důsledku podvýživy, což se týkalo především severních oblastí Anglie. Pravděpodobně dvě pětiny obyvatelstva byly pod hranicí životního minima.³⁷ Tento stav se odráží mimo jiné také v životě Bena Jonsona a jeho díle, jak bude zmíněno v následujících kapitolách. Klíčem ke stabilitě v devadesátých letech byla především solidarita bohatých vrstev.³⁸

Na počátku sedmnáctého století byl de facto setřen rozdíl mezi mecenáši z vysokých aristokratických kruhů a mecenáši patřícími k nižšímu šlechtickému stavu a obchodníky.³⁹ Obchodníci měli nejen pro panovníky velký význam, protože pro ně představovali zdroj chybějících finančních prostředků. S ohledem na tento fakt, je v době vlády Alžběty I. a ještě více v Jakubovské éře, těžké jasně vymezit nižší a vyšší šlechtický stav, neboť bylo běžné, že příslušníci nižšího stavu investovali značné částky do obchodů, zatímco majetní obchodníci naopak kupovali půdu a později také mohli být jmenováni do šlechtického stavu. Dalším problémovým aspektem byl fakt, že právě mladší mužští potomci, kteří neměli právo na rodové dědictví, se často věnovali právě obchodu. Jakub I. byl na rozdíl od Alžběty velice štědrý v udílení šlechtických titulů. Vzhledem k existenci silné vrstvy podnikatelů, umožnil také odkoupení šlechtického titulu. Těmito kroky se mu jednak podařilo vytvořit systém centralizovaného patronátu a tím tak eliminovat roztržičnost v devadesátých letech a rovněž také naplnit státní pokladnu.⁴⁰

Mezi lety 1541 a 1641 se počet obyvatel Anglie bezmála zdvojnásobil. Ve druhé polovině šestnáctého století také prudce vzrostl počet příslušníků šlechtického stavu a politické elity. Tento nárůst byl způsoben především zrušením klášterů, prodejem církevního majetku a půdy. Linda Levy Peck dále uvádí, že: „V první třetině šestnáctého století vlastnila církev okolo dvaceti pěti procent půdy, zatímco Koruna okolo pěti procent. Ke konci sedmnáctého století, především kvůli zrušení klášterů, prodeji církevních pozemků a také prodeji královských pozemků kvůli válce, panovník a církev vlastnili něco málo mezi pěti a deseti procenty anglické půdy. Zatímco střední a

³⁶ Tamtéž, s. 9.

³⁷ Tamtéž, s. 10.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 4.

⁴⁰ GUY, J. *The 1590s: the second reign of Elizabeth I?*, s. 6.

nižší třída ještě na konci patnáctého století vlastnila dvacet pět procent tak na konci sedmnáctého se její podíl zvedl k padesáti procentům.⁴¹ Tento fakt se např. v Sommersetu projevil téměř zčtyřnásobením příslušníků k místní šlechtě mezi lety 1502 a 1623.⁴² Toto bylo způsobeno především štědrá vládou Jakuba I.

Záměrné využívání institutu mecenášství, které úspěšně pomohlo sjednotit dynastickou roztržičnost patnáctého století, bylo spíše příznačné pro vládu Jindřicha VII. Tudora a Jindřicha VIII. než pro Alžbětu I.. Systém královského patronátu byl narušen vyostřením ekonomicko-politické situace poslední dekády šestnáctého století, pro níž je příznačná rozštěpenost, nestabilita, xenofobie, obava z války, zmatek způsobený zvyšováním cen, špatnými úrodami a propuknutí moru a chřipky, nesolidaritou politických elit. S ohledem na osobu Roberta Devereux, druhého hraběte z Essexu, byl institut mecenášství sofistickým nástrojem pro získání moci a pokusu o státní převrat. Jakub I. svou otevřeností pro udílení úřadů státní správy a rozšířením šlechtického stavu navázal na snahu Jindřicha VIII. a znovu posílil význam královského patronátu a proměnil jej v centralizovaný systém.⁴³

2.2. Vliv patronátu na literární tvorbu

Literární činnost měla velký potenciál při prosazování politické ideologie státního zřízení. Tento důležitý propagandistický aspekt byl reflektován v politice všech Tudorovských panovníků, kteří se snažili ovládnout skrze institut královského patronátu možný potenciál, který jim poskytovali spisovatelé a učenci. Právě skrze svou kreativní činnost, kterou mimo jiné zdůrazňuje Philip Sidney ve své obraně básnictví, mohly být prezentovány soudobé kulturní, ideologické a sociální hodnoty.⁴⁴

Počátek renesančního chápání institutu mecenášství v Anglii se datuje k „dobrému“ vévodovi z Gloucesteru, mladšímu bratrovi Jindřicha V., který byl také protektorem než Jindřich VI. nabyt plnoletosti. Alastair Fox v publikaci *The English Renaissance* uvádí, že politika mecenášství vedená vévodou měla dva hlavní důvody. „Zájem vévody Humfreyho o humanismus spočíval ve dvou hlavních bodech: přinést do Anglie plody humanistické znalosti a používat rétorické schopnosti humanistů, a tím tak pozvednout soudobý politický režim. Aby toho dosáhl, pozval několik

⁴¹ LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 4.

⁴² Tamtéž.

⁴³ LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 4.

⁴⁴ FOX, A. *The Complaint of Poetry for the Death of Liberty: The Decline of Literary Patronage in the 1590s*, s. 229.

humanistických učenců z Itálie včetně Antonia Beccaria z Verony a Tita Livia Frulovisiho z Ferrary, a také vytvořil kompletní sbírku humanistických děl. K dosažení druhého bodu, pověřil Frulovisiho, aby napsal biografii *Vita Henrici Quinti*, a tím tak oslavil úspěchy dynastie Lancasterů a přiblížil se tak kontinentální Evropě.⁴⁵ Jeho knihovna obsahovala od klasických antických děl pojednávajících o estetice, politice, filosofii a historii, přes Petrarca a Boccacciovy překlady, po Homéra či Senecovy tragedie.⁴⁶ Jindřich VII. Tudor následoval Humfreyho myšlenku a také na jeho dvoře se pohybovali kontinentální básníci jako Bernard André či Pietra Carmigliano, či humanističtí učenci a historici jako Polydor Vergil, kteří měli svými verši oslavit velikost Tudorovské dynastie.

Jindřich VIII. následoval vzoru svého otce a jmenoval Johna Skeltona jako královského mluvčího. Jeho úkolem bylo zaznamenání a zajištění oslav při významných státních událostech jako vítězství v bitvách, narození či úmrtí. Druh literární propagandy monarchie je zřejmý také v prozaické činnosti od Thomase Mora přes Thomase Starkeyho až po Richarda Morrisona. Jejich úkolem bylo prezentovat postoj k Jindřichově vládě a rovněž správnosti Reformace. Obecně lze říci, že Tudorovci požadovali od svých chráněnců díla, která by zdůrazňovala velkolepost jejich dynastie.⁴⁷

Na počátku vlády Alžběty I. se zdálo, že nebude následovat obdobný model systému královského patronátu a to nejen z důvodu omezení finanční podpory umělců, ale také z hlediska udílení úřadů a titulů. Její relativní úspěšnost v poskytování výhod, byla z počátku nutností, protože se musela vyrovnat se stále přetrvávajícími finančními problémy z konce čtyřicátých let šestnáctého století. S ohledem na tento fakt, i přesto Alžběta I. v porovnání se svým otcem zůstává ke svým chráněncům mnohem méně štedrá po celou dobu své vlády a ještě méně v poslední dekádě, i přesto že četné dedikace mohou referovat spíše k opačnému postoji.⁴⁸ Osobnost Alžběty I. byla velice důležitá pro protestantskou šlechtu reprezentovanou politickými skupinami sdružujícími se v okruhu hraběte z Leicessteru či rodiny Sidney. Nejen dedikací díla královně, ale především vyzdvihováním její velikosti, vznešenosti a oslavou její vlády, tak mohla být vyjadřována především loajalita politickému režimu. Jinými slovy mohlo jít o

⁴⁵ FOX, A. *The English Renaissance*, s. 25.

⁴⁶ Tamtéž, s. 26.

⁴⁷ FOX, A. *The Complaint of Poetry for the Death of Liberty: The Decline of Literary Patronage in the 1590s*, s. 229.

⁴⁸ Tamtéž.

sofistikovanou snahu vyzdvihováním protestantské ikony, již bezpochyby byla, upoutat pozornost jiného vlivného mecenáše, který by mohl poskytnout kýžené výhody.⁴⁹

Velký počet dedikací v devadesátých letech šestnáctého století byl neobvyklý. Tato skutečnost referovala jednak k přemíře patronů, tak také k velkému počtu těch, kteří se snažili uspět v konkurenčním boji o získání pozornosti. Díla vycházející tiskem byla nejčastěji dedikována Robertu Devereux, hraběti z Essexu, který v tomto období obdržel 66 dedikací, což v průměru znamená zhruba sedm dedikací ročně. V případě hraběte z Essexu se jednalo jak o rytířská pojednání, tak humanistické překlady, a rovněž díla náboženského charakteru, což naznačovalo jeho snahu obsáhnout co nejširší možný charakter literární tvorby, a tím tak dosáhnout větší sféry vlivu. V počtu dedikací stála osobnost královny až na druhém místě. Bylo jí věnováno 56 děl. Dále následovali William Cecil, lord Burghley ministerský předseda, a Thomas Egerton, vikomt Brackley, strážce královské pečeti. V jejich případě se především jednalo o náboženská pojednání s výrazným protestantským podtextem, jak uvádí Alistair Fox.⁵⁰ Zaměření se na podobně nábožensky smýšlející spisovatele referovalo k jejich snaze prezentovat svou náboženskou politiku skrze literární tvorbu, která však neoceňovala spisovatelův talent, ale užitečnost daného textu.⁵¹ Nicméně dále také podotýká, že samotným dedikacím by neměl být ani v těchto případech přikládán velký důraz, neboť dedikace nehovořily o peněžní odměně, již chráněnci skutečně obdrželi. „Není žádný důkaz o tom, že právě dedikace zajistili autorovi požadovanou nebo očekávanou odměnu, či snad patronovu náklonnost.“⁵²

Alistair Fox deziluzi z problematické situace v devadesátých letech šestnáctého století dokládá na osobě herce Richarda Robinsona, který se stal „obětí“ mizející podpory patronátu. Eliminace štědrosti mecenášů se netýkala pouze královny, protože její možnosti byly omezené.⁵³ Po relativně bohatých sedmdesátých a osmdesátých letech následovala dekáda relativně „hubených let“. Živobyť Richarda Robinsona záviselo na patronátu rodiny Sidney. Z dochovaných záznamů vyplývá, že Robinson byl odměňován jak Philipem Sidneym a jeho otcem Jindřichem tak také Edwardem, hrabětem z Rutlandu.⁵⁴ Krize patronátu devadesátých let, ale nebyla způsobena jen

⁴⁹ Tamtéž, s. 231.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž, s. 235.

⁵² Tamtéž, s. 231.

⁵³ Tamtéž, s. 229.

⁵⁴ Roku 1580 dostal zapláceno za svůj překlad Melanchthona.; Tamtéž.

ekonomickou situací či smrtí významných mecenášů jakými byli Philip Sidney nebo hrabě z Leicesteru⁵⁵, ale především přesycením trhu literárními díly a spisovateli, kteří usilovali o získání patronátu. To pro chráněnce znamenalo, že mecenáši nebyli schopni adekvátně sponzorovat všechny své dřívější i nové chráněnce. Robinson situaci komentoval slovy: „Nadbytek spisovatelů našeho věku vyvolal nedostatek mecenášů“.⁵⁶

Nouzi o literární patronát reflektuje také Spencer. V jeho případě se však jednalo o jeho prospěch a nenaplnění jeho politických ambicí. První Spencerova snaha mu vynesla jen málo z toho, v co doufal. Jeho další pokus o upoutání pozornosti, třísvazková *The Faerie Queen*, se setkala s velkým ohlasem. Spencer předpokládal, že manifestací svých znalostí a důmyslnou alegorií lichotící královně, se dostatečně kvalifikoval k tomu, aby mohl kromě peněžité odměny získat ještě nějaký významnější post. Ačkoliv mu roku 1591 jeho snažení vyneslo penzi v podobě padesáti liber, jeho deziluze z neúspěchu a hořkost z nenaplněné touhy se v devadesátých letech se odrážela jak v díle *Prothalamion*: „Na princeznu dvoře, kde mé marné očekávání, marné naděje, stále mizí jako prázdné stíny.“, tak v *The Teares of the Muses* „Bohatá ocenění, která básníkům nebudou dopřány, nyní parazité a pochlebníci sdílí.“⁵⁷

Ve snaze upoutat pozornost se umělecká díla vycházející v devadesátých letech zaměřovala především na témata královské autority, zisku a udržení si moci. Tuto tendenci je možné vyzorovat rovněž v dramatické tvorbě.⁵⁸ Jak William Shakespeare tak Ben Jonson do roku 1599 píše divadelní hry s anglickou tematikou. Po neúspěšném Essexově pokusu o státní převrat se anglické tematice důsledně vyhýbají a zaměřují se na antickou tematiku.⁵⁹ Nicméně i přes to byl Jonson za svou hru *Sejanus* postaven před Tajnou radu a byl obviněn ze zrady a papeženství. Ačkoliv on sám popřel politický podtext hry, postava Sejana, která svým smýšlením reprezentovala mentální svět devadesátých let, byla spojována s postavou hraběte z Essexu.⁶⁰

Poslední dekádu Alžbětiny vlády provázal mírný úpadek ovlivněný přesycením trhu, úmrtím významných mecenášů a přílišným zdůrazňováním Alžbětinského kultu.

⁵⁵ GUY, J. *The 1590s: the second reign of Elizabeth I?*, s. 15.

⁵⁶ FOX, A. *The Complaint of Poetry for the Death of Liberty: The Decline of Literary Patronage in the 1590s*, s. 235.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ GUY, J. *The 1590s: the second reign of Elizabeth I?*, s. 15.

⁵⁹ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*. s. 12.

⁶⁰ GUY, J. *The 1590s: the second reign of Elizabeth I?*, s. 17.

Ve snaze uspět v boji o královský patronát, vznikala vrcholná díla Alžbětinské poetiky, což dokazuje, že talent a um nezávisely nikdy zcela na mecenáši.⁶¹

⁶¹ FOX, A. *The Complaint of Poetry for the Death of Liberality: The Decline of Literary Patronage in the 1590s*, s. 241.

3. Alžbětinská poetika

Tato kapitola se zaměřuje na charakteristiku alžbětinské poetiky, jíž lze také vnímat jako důmyslnou politickou strategii zcela zásadní pro formování anglického národního povědomí. Pro lepší názornost byli vybráni dva reprezentativní autoři, Philip Sidney a Edmund Spenser. Zatímco literární tvorba Philipa Sidneyho byla výrazem kultivovaného dvořanství, v případě Edmunda Spencera jeho literární tvorba byla strategickým projektem, snahou upoutat pozornost. Přestože důvody jejich tvorby se značně lišily, oba dva chápali poezii jako komplexní prvek, ve kterém jsou zahrnuty prvky náboženské, politické a filosofické. Z tohoto pohledu bylo období renesance pro historický vývoj Anglie skutečným znovuzrozením. Toto období, jehož hlavním leitmotivem bylo zpřítomnění ducha antické kultury a opomíjených lidských vlastností, se projevovalo především představováním nových koncepcí státu, nových norem pro myšlení a jednání, zdůrazněním nacionálního patriotismu či individualismu.⁶²

Bezmála za jedno století Anglie prodělala tři zásadní náboženské změny. Pod absolutistickou vládou Jindřicha VIII. se Anglie rozešla s Římem. Tento rozkol byl následován konstituční revolucí, pokusem o katolickou protireformaci a opětovným znovunastolením Anglikánské církve, jejíž systém byl ustanoven ve třiceti devíti člancích liturgie *Book of Common Prayer* a byl přijat parlamentem roku 1559. Když roku 1588 bylo španělské loďstvo poraženo, měla tato výhra mimo jiné především velký symbolický a náboženský význam, protože bylo vítězství chápáno jako šťastné znamení a „Boží požehnání“ nezávislému protestantskému státu.⁶³

Existují dva pohledy, jimiž se lze na anglickou reformaci dívat, buď jako na logické vyústění ze všeobecné náboženské a nacionalistické nálady, nebo jako na produkt důmyslné politické strategie⁶⁴ formující národní povědomí. Příslušníci tzv. politické elity, kteří odpovídali renesančnímu ideálu kultivovaného dvořana, jako Sir Philip Sidney či Edmund Spenser. Ti využívali poezii především jako nástroj pro posílení svých politických ambicí, přičemž v případě Edmunda Spencera se jednalo především o důmyslný konstrukt, jehož pomocí by mohl dosáhnout vyššího postavení. Sir Philip Sidney ve své symbolické alegorii *Arcadie* kritizuje královnu kvůli její neoficiální a chabé podpoře protestantů v kontinentální Evropě. Je třeba zdůraznit, že ani jeho *Obrana básnictví* není striktním systematickým pojednáním, ačkoliv se zde

⁶² BEJBLÍK, A. *Smrt renesančního kavalíra*, s. 5.

⁶³ FOX, A. *The English Renaissance*, s. 1.

⁶⁴ Tamtéž, s. 2.

otevřeně pokouší ustanovit základy anglicky psané poetiky.⁶⁵ Jedná se spíše o komplexní konglomerát Sidneyho vlastních myšlenek, jež jsou náležitě konfrontovány a podloženy antickými vzory. Sidney de facto komplexnost básnictví hájí komplexností své obrany, která má v souladu s jeho myšlenkami jednak poučit, potěšit a rovněž obhájit jeho politicko-ideologické názory.⁶⁶

V návaznosti na Sidneyho myšlenky o účincích poezie v utopické alegorii *The Shepherd Calendar*, Edmund Spencer káral královnu za nedostatečnou ochranu protestantských poddaných, zdůrazňoval důležitost církevní reformy, již požadovali umírnění puritáni a nesouhlasil s rezignací Edmunda Grindala, tehdejšího arcibiskupa z Canterbury. Svou vizi, jak by měla být protestantská Anglie řízena, zobrazil v symbolické alegorii *The Faerie Queene*, přičemž předobrazem Královny víl je právě Alžběta I.⁶⁷ Na díle *The Faerie Queene* či Arcadii je vidět tendenčnost, kdy za pomoci symbolické alegorie chtějí autoři představit svůj koncept ideálního fungování Anglie. Díky symbolické alegorii tak může být dosaženo většího účinku, neboť čtenáři nejsou poskytnuty pouze strohé filosofické poučky či historické příklady. Básnictví, dle Sidneyho, materiální svět zobrazuje jedinečnou formou nápodoby. Jedná se o imaginativní činnost využívající myšlení více než jakékoli jiné umění, neboť nepřináší pouze potěšení, ale také poskytuje svou názorností „živoucí obraz krásného a dobrého“ a skrze tento obraz dokáže lépe splnit svůj morální záměr, protože nepřináší jenom filosofické poučky či příklady z historie. Možný, téměř až propagandistický potenciál básnictví ale eliminuje, když říká, že básnictví na rozdíl od historie nic netvrdí, a tudíž nemůže ani klamat či lhát. Dle Sidneyho argumentace je básnictví jednou z nejstarších forem, která se objevovala jak ve vyspělém antickém světě, tak u barbarských kmenů. Rovněž řečtí filosofové jako Parmenidés, Tháles či Empedokles se zprvu představili jako básníci a psali svá filosofická díla ve verších.⁶⁸

V závěru *Obrany básnictví* Sidney apeluje na umírněnou aplikaci antických estetických kritérií, nikoli jejich slepé přejímání, protože „Anglie jako matka výjimečných myslí“ by měla být spíše tvůrcem nového. Tímto se znovu potvrzuje významný společenský, náboženský a politický aspekt poezie.⁶⁹ Sidneyho a Spencerovo

⁶⁵ KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání se s kontinentálními vzory*, s. 51.

⁶⁶ Tamtéž, s. 52.

⁶⁷ FOX, A. *The English Renaissance*, s. 1.

⁶⁸ KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání se s kontinentálními vzory*, s. 52.

⁶⁹ Tamtéž.

chápaní nadřazenosti anglické poetiky jakožto svrchovaného prostředku pro budování národní identity je nejzjevněji vyjádřeno v básni Waltera Raleighho z roku 1590.⁷⁰

Zdalo se mi, že Lauřin hrob jsem zřel, [...]
pohřebený prach té živé slávy po ní,
jíž láska se ctí opatrují hrob,
náhle jsem hleděl na Královnu víl.
Petrarka zaplakal a od těch dob
tu dvojí ctnost už nikdo nespátřil,
vždyť Královně šla sloužit, místo níž
Sám, skosem zapomněním, k Lauře kles: [...]
Tam Homérův duch vzdal se naděje
a proklel nebeského zloděje.⁷¹

Ačkoliv jak Spencer, tak Sidney přejímali kontinentální a antické vzory, znamenalo to pro ně především kreativní úpravu se zdůrazněním na odlišnost a svébytnost Anglie, tak jak se projevuje mimo jiné právě v *The Faerie Queene* či *Arcadii*. Proto je možné říci, že renesanční myšlenkové hnutí v Anglii nelze oddělit od literární tvorby, politiky, procesu anglické reformace. Zvýšenou míru inklinace, jak k antické tradici, tak ke kontinentálním vzorům, můžeme vnímat jako promyšlenou argumentační strategii využívanou k prosazení změn v přístupu k jazyku, církvi a životu. Přijetím kalvinistické teologie byla zdůrazněna jak závislost člověka na Boží vůli a její libovlnosti, tak svrchovanost platného světského práva, reprezentovaného parlamentními stanovami. Obyvatel Anglie měl pochopit kulturní rozdíl, prezentovaný především skrze básnictví, mezi kontinentálním systémem hodnot tj. náboženstvím, mravy, estetikou či politikou. Měl se spíše řídit národní vůlí, než univerzálními křesťanskými zákony, jež byly vnímány jako papeženské.⁷²

⁷⁰ KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury: alžbětinská poetika jako součást komplexu renesančního vědění*, s. 191.

⁷¹ HRON, Z. *Fénixovo hnízdo*, s. 75.

⁷² FOX, A. *The English Renaissance*, s. 3.

3.1. Reflexe kontinentálního vlivu na pojetí národního jazyka

Jedním z nejvýznamnějších faktorů vzniku renesance jsou postupně rozmáhající se humanistické tendence na univerzitách. Právě kritické přístupy ke zkoumání textů, k jejich překladům a snaha vymezit se vůči starým autoritám, vedly k úvahám o jazyce. Jedním z hlavních představitelů je Dante Alighieri, který „projevuje na svou dobu vynikající znalost srovnávací lingvistiky“⁷³, jak uvádí Umberto Eco. Dante ve svém spise *De vulgari eloquentia* rozlišuje tři typy jazyka – rodný, gramatický a brilantní. Lze říci, že v Dantově hierarchii nejnižší stojí jazyk gramatický, byť si ho „málokdo osvojí“⁷⁴ a je možné ho zvládnout pouze „dlouhodobým usilovným studiem“.⁷⁵ Gramatiku Dante chápe jako neměnnou podobu jazyka v různém čase i místě a protože se, dle něj, jedná o konvencionalizovaný systém, „nepodléhá vůli jednotlivců, a v důsledku toho se nemůže ani měnit.“⁷⁶ Za takový gramatický jazyk byla v Dantově době považována latina, neboť byla mezinárodním jazykem církve a univerzit, přičemž v tomto kontextu může být latina chápána jako symbol zkonstatelného univerzitního systému.⁷⁷ Rodný jazyk (volgare) je proto ušlechtlejší, neboť je to „první skutečný jazyk“.⁷⁸ Tím Dante obrací pozornost k národním jazykům, které jsou schopné obnovovat se v čase.⁷⁹

Rovněž Dantova koncepce brilantního jazyka podporovala národnostní tendence, neboť brilantní jazyk vycházel ze základu rodného jazyka (volgare), který byl dále kultivován učeností a mocí.⁸⁰ Jazyk je dle Danta nepostradatelným prostředkem jak vyjádřit své myšlenky. A těm „nejlepším myšlenkám přísluší také ten nejlepší jazyk. Nejlepší myšlenky však mohou existovat pouze tam, kde je i nadání a vzdělání; nejlepší jazyk se tudíž hodí jen pro toho, komu nadání a vzdělání nechybí.“⁸¹ Proto je možné jej nalézt pouze mezi těmi, kteří jsou si rovni.⁸² Francesco Petrarca, podobně jako Dante, se vymezil vůči tehdejší jazykové stylistice vyučované na univerzitách a požadoval „oživení“ vybroušeného antického stylu latiny z děl Vergilia, Horatia a Cicerona, tedy z doby, kdy latina byla ještě živým jazykem Říma. Tento ryze národnostní charakter

⁷³ ECO, U. *Od stromu k labyrintu*, s. 299.

⁷⁴ DANTE, A. *De vulgari eloquentia*, s. 53.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ ECO, U. *Od stromu k labyrintu*, s. 299.

⁷⁸ DANTE, A. *De vulgari eloquentia*, s. 53.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž, s. 109.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž, s. 119.

stojící v počátcích renesance se rozšířil do Evropy především jako reforma jazyka, jehož kritériem byl styl antických klasiků.⁸³

Dantův brilantní jazyk je předobraz toho, čeho se dožadoval v polovině šestnáctého století také Spencer, když se ptal: „Proč, proboha, nemůžeme mít, tak jako Řekové, své vlastní království jazyka?“⁸⁴ Spencer a jeho současníci si byli dobře vědomi, že ovládnutím jazyka mohou určovat směr na kulturním poli. „Pro Spencera byl nesmírně důležitý pocit, že má své vlastní království jazyka, a tento pocit byl sdílený celou jeho generací. O padesát let dříve dostatečnost nebo nedostatečnost angličtiny a ryze anglických kulturních institucí by nehrála tak významnou roli. Nicméně pro muže narozené v padesátých a šedesátých letech 16. století jazyk a kulturní instituce hrály důležitou roli, protože sama Anglie se dostávala do popředí víc než dřív a upozadovala ostatní zdroje identity a kulturní předobrazy.“⁸⁵ Mít své vlastní jazykové království znamená vyrovnat se aristokratickým kruhům, jak řecko-římským, tak aristokratické společnosti tehdejší Itálie, Francie a Španělska. Také to znamená odlišit se od „prostého lidu“. Tím, že legitimizují angličtinu jako jazyk vhodný k básnické činnosti, získají hned několik výhod: 1) jazyk, který je důležitým prvkem národního sebeurčení, 2) vyrovnání se jak antickým vzorům, tak kontinentální Evropě a jejím soudobým etnocentrickým tendencím, 3) posílení sounáležitosti k vysokým aristokratickým kruhům a vyrovnání se s dvorskou etikou. Proto je také básník z povolání chápán negativně, neboť svůj jazyk musí podřídit trhu, čtenářům, mecenáši nebo vůli nakladatele, zatímco básník-amatér jazyk kultivuje a dále povyšuje.⁸⁶

Renesanční básník charakterizován jako ten, který „je povznesen silou vlastní invence“, jež se projevuje v jeho jazyce a umění, je vzorem muže s vytříbenou rétorikou, širokými znalostmi a přehledem, jak o antické literatuře, tak o literatuře soudobé, je to muž s pevnými názory a morálními zásadami. Mísením stylů a navazováním na antické vzory v kontextu alžbětinské poetiky dokazuje svou učenost a přehled. Cílem renesančního básnictví není originalita, jde o to obratně syntetizovat klasické a kontinentální vzory spolu s vlastní invencí, přetvořit je tak aby odpovídali tehdejšímu aktuálnímu stavu⁸⁷, tj. dosáhnout „potěšujícího potěšení“⁸⁸ „Neboť tajemství

⁸³ GOMBRICH, E. *Background to the English Renaissance: Introductory Lectures*, s. 14.

⁸⁴ HELGERSON, R. *Forms of Nationhood*, s. 25.

⁸⁵ Tamtéž, s. 3.

⁸⁶ KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání se s kontinentálními vzory*, s. 49

⁸⁷ HORNÁT, J. *Zrcadlo života a božský dar*, s. 126.

⁸⁸ SIDNEY, P. *Obrana básnictví*, s. 130.

velikosti renesančního umění v jeho největších představitelích je mimo jiné také právě v tom, že nad individualisticky chápanou originalitu povýšilo rozhled po širokých prostorách vzdělanosti jako předpoklad pro směřování k velkorysým syntézám kolektivních výbojů duchovních i uměleckých,“ jak uvádí Jaroslav Hornát.⁸⁹

Tento literární ideál mohl naplňovat pouze ten, kdo nepodléhal libovůli mecenáše, byl takříkajíc finančně zajištěn. V období renesance se proto setkáváme dvojitým typem básníků. S těmi, kteří jsou kultivovanými dvořany, jejichž tvorba vzniká tak nějak „mimořádně“⁹⁰ a jejich tvorba je důkazem jejich učenosti, schopností a morálky; a s těmi, kteří jsou slovy Bena Jonsona „ubožáky snažícími se psaním žít“.⁹¹ Na existenci dvojího typu básníků mimo jiné také ironicky upozornil Jonson ve své hře *Epicoene*: „Ne každý, kdo píše verše, je hned básník. Máte řadu kavalírů, kteří píšou verše, a také to nejsou básníci. Básník je ten, kdo se tím žije, ubožák, který se musí poezií žít.“⁹² Ačkoliv institut mecenášství by měl umožnit básníkovi být „kultivovaným amatérem“, nelze popřít, že básník využívající institutu mecenášství musel psát především v souladu s principy a názory svého mecenáše, a rovněž aby jeho kultivovaný styl reflektoval soudobé společenské konvence a módu.

Jak již bylo řečeno, básnictví bylo vnímáno jako komplexní konglomerát poskytující obraz doby, do nějž je promítáno vědění jak získané, tak individuální „dané od Boha“. Básníkem zde není nazýván jen ten, kdo se vyjadřuje v řeči vázané, ale ten, kdo vymýšlí, kdo obohacuje skutečnost o fabule, na jejichž základě je možné vyjevit pravou podstatu skutečnosti. Rovněž nutným příznakem poezie nebyl rým, básnictví bylo charakterizováno na základě vytváření fikčních příběhů, vyjádřených v souladu metra a rytmu. Básnictví také vyjevuje potenciál národního jazyka. Ve verši je možné spojit jak staré, tak moderní – ve verši lze nejlépe „uctít poezii a zároveň jí může být uctíván“.⁹³ Sidney rým vnímá jako „nadvýstavbu“, kdy vhodné uspořádání slov může být nápomocné k ovládnutí znalosti či rozpoznání skutečnosti, neboť rým podporuje paměť a čtenářovu imaginaci. Vhodnost anglického jazyka pro sonetovou tvorbu pak Sidney explicitně dokládá ve své sonetové sbírce *Astrophil a Stella*, v níž se projevuje vliv

⁸⁹ HORNÁT, J. *Zrcadlo života a božský dar*, s. 127.

⁹⁰ KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání se s kontinentálními vzory*, s. 63.

⁹¹ JONSON, B. *Epicoena aneb Mlčenlivá žena*, s. 246.

⁹² Tamtéž.

⁹³ KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání se s kontinentálními vzory*, s. 59.

petrarkovského sonetu, dále zde navazuje na truvérskou tradici uctívání nedostižné ženy a zároveň vyzdvihuje nutnost kreativní činnosti básníka.⁹⁴

Ačkoliv se Spencer či Sidney jejich pojetí je především hlediskem budování národní identity, Jonson ve svých úvahách v *Timber: Discoveries* charakterizuje řeč a jazyk spíše z hlediska obecně lingvistického, je zjevné, že jeho pojetí do jisté míry reflektuje Dantovy prvky brilantního jazyka, a stejně tak do určité míry Spencera či Sidneyho, když říká, že jazyk je nejdůležitějším prvkem lidského bytí, neboť „toho na člověka prozradí nejvíc: promluv, abych tě viděl. Tryská z nejtajnějších a nejniternějších míst v nás a je obrazem svého otce – rozumu. Žádné zrcadlo nezachytí postavu či podobu člověka lépe než řeč.“⁹⁵ Jinými slovy, aby poznal člověka jako osobnost, musí promluvit. Ideální jazyk básníků pak odpovídá dantovské koncepci *volgare illustre*, protože nejlepší jazyk je takový, který „vytváří to nejstarší ze současné a nejmladší ze zašlé řeči.“⁹⁶ Jestliže je řeč „jediným darem“, jak vyjádřit „převahu svého rozumu“, její kultivace je naprosto nezbytná, jak v obecné rovině, tak v rovině intelektuálního vývoje jedince.⁹⁷

3.2. Kritika přejímání vzorů

Termín nápodoby, obecně chápaný většinou v platonském a aristotelském pojetí jakožto mimesis, se s ohledem na Sidneyho odkaz ale neomezuje pouze na tuto interpretaci. Zahrnuje více vlastní autorovu invenci, neboť dle Sidneyho se básník „volně prochází zvěrokruhem vlastního důmyslu“.⁹⁸ Stejně jako v Aristotelovi i zde je to především básnická tvorba, která odlišuje člověka od zvířat. Nápodoba, ve smyslu mimesis, je chápána jako přirozený proces, který je člověku vlastní. Básník má skrze svou poetickou tvorbu možnost „vytvářet věci lepší, než jak se objevují v přírodě, nebo vytvářet podoby zcela nové.“⁹⁹ Básníková imaginace má privilegium, že jeho „vlastní invence, přerůstá ve skutečnosti do jiné přírody,“ na jejímž základě může odít přírodu do „bohatého hávu“ a může „tu nade vše milovanou zemi učinit ještě líbeznější“.¹⁰⁰ Člověk, jakožto tvor disponující jazykem a rozumem, je k básnictví způsobilý, protože je mu vrozen cit pro melodii a rytmus.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ JONSON, B. *Stavební dříví*, s. 261.

⁹⁶ Tamtéž, s. 260.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ HORNÁT, J. *Zrcadlo života a božský dar*, s. 133.

⁹⁹ Tamtéž, s. 125.

¹⁰⁰ Tamtéž.

Na druhou stranu k nápodobě ve smyslu imitace je třeba přistupovat kriticky, ačkoliv nápodobu, ve smyslu imitace, klasických autorů tzv. velkých básníků doporučoval také Dante, neboť „velcí básníci znali pravidel, kteří skládali básně v jazyce s pevnými pravidly za použití řádné techniky“,¹⁰¹ a proto tedy lze říci, že „čím věrněji budeme napodobovat velké básníky, tím správněji budeme veršovat“.¹⁰² Této myšlenky se ve své umělecké tvorbě drží jak Sidney, tak Spencer. Jejich záměrem bylo především být univerzální, nikoliv originální, přičemž syntéza klasického a nového byla označována za „nepřepsané pravidlo alžbětinské estetiky“.¹⁰³ Sidney (a podobně i Spencer) se drží striktního aristotelského vzoru, který rozlišuje básnictví vážné, reprezentované především tragédií, a žertovné, reprezentované komedií. Kritizuje jejich směřování a vyzdvihuje v *Obraně* především tvořivý potenciál a morální účinek, jenž může být obsažen v obou těchto formách.¹⁰⁴

Zatímco v Sidneyho pojetí se setkáváme spíše s idealizovanou podobou básnictví, Ben Jonson, ačkoliv tuto jeho podobu reflektuje, je ve svých úvahách více kritický především s ohledem na soudobou podobu básnické tvorby. Zatímco Sidney zmiňuje jeho kladné aspekty, Jonson kritizuje především nedostatky, přičemž pozitivní aspekt básnictví vyplývá tak nějak mimochodem.

„Básnictví mělo ve svých prvopočátcích mnoho hříšných rozmarů a dnes jich – vinou lehkomyšlnosti – má ještě víc, především vševládnu květnatost mluvy a exaltovanost postav. Špatnou pověst a hanbu si rovněž přivodilo tím, že se lidé příliš zabývají neřestmi a pomluvami.“¹⁰⁵

Podobně jako Sidney se drží představy, že básně a básnictví obecně vytváří „hovořící obrazy“, které jsou zdrojem vzdělání a potěšení. Pro Jonsona je jazyk ve smyslu řeči zcela zásadním, neboť na rozdíl od malířství nepromlouvá pouze ke smyslům, není „němou básní“, ale promlouvá přímo k lidskému rozumu. Vzhledem k morálnímu účinku, jímž umění obecně disponuje a povznáší lidského ducha, by se jak básnictví, tak malířství mělo vyhnout „nízkým rozkoším“. Jak básnictví, tak malířství svým kreativním ztvárněním a přizpůsobením nápodoby poskytují člověku „zrcadlo života“,

¹⁰¹ DANTE, A. *De vulgari eloquentia*, s. 131.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ SIDNEY, P. *Obrana básnictví*, s. 130.

¹⁰⁵ JONSON, B. *Stavební dříví*, s. 256.

jsou „božským darem“. V návaznosti na antické pojetí básnictví jako „božího daru“ si rovněž Jonson cení jak přirozeného talentu, tak studia. Nicméně kritizuje příliš rigidní přístup k vykládání antických pojetí a slepé imitování antických vzorů. Dle něj se básníci – napodobitelé neumí „vrátit sami k sobě“.¹⁰⁶ „Jsme jako děti, které tak dlouho napodobují koktavého, až začnou koktat samy a z návyku se jim stane druhá přirozenost, které se už nedokáží zbavit.“¹⁰⁷ Stejně jako Sidney klade důraz na básnickovu invenci, neboť „přirozené nadání převládá nad studiem“.¹⁰⁸

Klasická tradice měla vysokou prestiž, vzdělání v tzv. grammar schools se zaměřovalo především na komplexní studium latiny, nikoli na poskytnutí širokého rozhledu. Žáci museli být schopni číst, psát, aplikovat latinské kompozice různých žánrů a mít přehled o vybraných klasických spisovatelích. Latinská kompozice byla praktikována především skrze nápodobu antických děl.¹⁰⁹ Stejně tak dobrou znalost latiny získávali žáci především skrze divadelní hry. K těmto účelům sloužily striktně censurované komedie Terentia či Plauta, nicméně vynechat všechny závadné pasáže pojednávající o šejdířích, prohnanych sloužících, či honbou za penězi, bylo téměř nemožné.¹¹⁰ Byť byl tento systém výuky považován za efektní, vedl k rigidnímu výkladu antických děl a k nekritickému přejímání antického vzoru. Tento model Jonson kritizuje.

„Není nic směšnějšího než z autora udělat diktátora, jak provedli Aristotelovi ve školách. Škoda jaká se tím páchá na znalostech, je nesmírná. Neboť mnohému by člověk měl věřit jen dočasně a z odstupu vlastního úsudku; neměl by se přitom vzdávat sám sebe a žít ve věčném zajetí. Dávejme Aristotelovi i všem ostatním, co jejich jest – avšak proč nám by měl někdo bránit, jestliže jsme schopni objevit hlubší a přesnější pravdy – smíme sice vylepšovat, ne však rozmělnovat.“¹¹¹

Ačkoliv on sám studoval na tzv. grammar school ve Westminsteru, vzdělání nedokončil. Své klasické vzdělání získal z velké části vlastním úsilím, tedy především na základě vlastního kritického přístupu. Přestože univerzitního vzdělání nedosáhl,

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 254.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury: alžbětinská poetika jako součást komplexu renesančního vědění*, s. 173.

¹¹⁰ GREENBLATT, S. *Velký příběh neznámého muže*, s. 17.

¹¹¹ JONSON, B. *Stavební dříví*, s. 264.

podobně jako Shakespeare, byl považován za jednoho z největších učenců své doby s velkým přehledem a znalostí antických děl, a rovněž byl velmi schopným překladatelem.¹¹² Navzdory tomu, že Jonson přílišnou nápodobu kritizoval, neboť nejenže nepřinášela autorskou invenci, ale také potlačovala autorskou individualitu, v krajním případě mohla vyústit v krizi identity, nápodobu klasických autorů, ve smyslu syntézy a mísení stylů, tak jak se s tím setkáváme v díle Williama Shakespeara, Christophera Marlowa, aj., ve svých úvahách podporoval: „Nekreslíme podle nich, ale podle přírody; a protože vedle jejich zkušenosti máme před sebou život, není divu, že postihneme některé jevy a rysy, které jim unikly.“¹¹³

3.3. Hledání identity

Ačkoliv se posedlost příslušností k danému šlechtickému stavu, společenské třídy a řádem line anglickou historií jako červená nit a může vést k předpokladu, že všichni si byli vědomi svého postavení a tudíž i své identity, skutečnost, která je zobrazována v literární tvorbě, je spíše opakem. Sociální vývoj v šestnáctém století způsobil povýšení svobodných vlastníků půdy do šlechtického stavu a předobraz schopného kupce, který vlastní pozemky, taktéž navýšil počet kupců, náležících k politické elitě.¹¹⁴ V důsledku toho se proměňuje také institut mecenášství, neboť chráněncem mohl být jak kupec, tak šlechtic bez ohledu na jeho postavení. Tudíž dochází ke kolapsu „obecných kategorií“ – jasně daných míst a narušení sítě dříve jasně vymezených komunit.

Renesanční subjektivita, jež viděla svět plný analogií, které byly vztahovány právě k jednomu privilegovanému bodu, kterým byl člověk,¹¹⁵ se proměňuje v důsledku náboženské persekuce a vede spíše k přetvářce, k oddělení duchovní identity od identity ukazované veřejnosti. Dle Greenblatta renesanční člověk zacházel se svou identitou jako s fikční entitou, jež mohla být ovládána a upravována skrze plány, návody, pravidla a instrukce. Toto specifické pojetí, projevující se v naučené renesanční rétorice, jasně určuje identitu jako něco, co podléhá systému kontrolovatelných mechanismů, ve kterém se projevují charakteristické kulturní rysy. Tzv. self-fashioning, byl užitečným nástrojem pro sebezprezentaci a prezentaci děl. Renesanční „self“ je výsledkem

¹¹² LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 117.

¹¹³ LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie komedie*, s. 221.

¹¹⁴ LEVY PECK, L. *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, s. 32.

¹¹⁵ FOUCAULT, M. *Slova a věci*, s. 23.

ovládnutí kulturního systému významů tak, aby co nejlépe odpovídalo okolnostem. Strategie skrývání, vyhýbání se a předstírání tolik typická pro Shakespearovy hrdiny, jako král Lear, Hamlet, Claudius nebo Jago, ukazuje spíše opačnou stránku pojetí vlastní subjektivity - „self“. Malcolm Hebron uvádí, že: „Dle některých kritiků (jako např. Jonathan Dollimore) renesanční pojetí „self“ by se dalo chápat spíše jako krize identity než jako sebevědomé nové pojetí vlastní subjektivity. Metafyzické jistoty křesťanského světa se rozplynuly a světlo vykreslilo obraz člověka, jenž se právě vynořil: mezitím ve vakuu se subjektivita stala předmětem zkoušení jedné fikční entity za druhou, od stoického k cynickému, od mstitele k milenci, a tak dále.“¹¹⁶

¹¹⁶ HEBRON, M. *Key concepts in renaissance literature*, s. 105.

4. Ben Jonson

Tato kapitola se ve svém úvodní části zaměřuje především na popis života Bena Jonsona, neboť právě na jeho tvorbě mohou být analyzovány a charakterizovány aspekty institutu mecenášství, a to jak pozitivní, tak negativní. Stručná charakteristika Jonsonovy osobnosti a popis jeho života si kladou za cíl rozšířit dobový kontext o konkrétní situace ovlivňující Jonsonovu tvorbu. I přesto, že Jonson bývá zobrazován v tavernách se svými přáteli nebo jako skutečný vzdělanec na literárním poli nicméně v alžbětinské době se setkáváme spíše s obrazem „hladovce s propadlými tvářemi [...] snažícího se vybudovat si jméno a identitu“.¹¹⁷ Ačkoliv se velká část informací o životě Bena Jonsona se dochovala v díle Williama Drummonda *Conversation* z roku 1619,¹¹⁸ tato kapitola si klade za cíl informace analyzovat především v jeho umělecké tvorbě. Aby byly zdůrazněny rysy alžbětinské poetiky projevující se v jeho díle, je Jonsonův život stručně komparován s životem Williama Shakespeara. V neposlední řadě si úvodní část kapitoly klade za cíl poskytnout smysluplný kontext podkapitolám.

Ben Jonson žil mezi lety 1572 – 1637, svým původem patřil k řemeslnické vrstvě, ačkoliv jeho otec byl ministrem. Ten, během proměnlivé politické situace šestnáctého století za vlády „Krvavé“ Marie přišel o veškerý majetek a nakonec byl uvězněn.¹¹⁹ Jonson se narodil až po jeho smrti. Institut mecenášství byl s jeho životem spojen od mládí, neboť humanistického vzdělání, kterého se mu dostalo na prestižní tzv. grammar school ve Westminsteru, mu zaplatil neznámý patron. Westminsterskou školu vedl učenec a vážený humanista William Camden, který sám využíval královského patronátu. Jonson se díky Camdenovým známostem a privilegiím dostal do intelektuálního dvorského prostředí.¹²⁰

Protože své vzdělání na *grammar school* ve Westminsteru nedokončil, pravděpodobně musel školu opustit roku 1588¹²¹, aby se mohl vyučit zedníkem a pracovat pod vedením svého otčima, jenž byl zednickým mistrem ve Westminsteru, svých znalostí nabyt především vlastním úsilím.¹²² Roku 1597 začal pracovat pro Henslowovu společnost jako herec a dramatik. Hned první hra Nashova *Psí ostrov*, na jejímž autorství se Jonson podílel, svou účinností přivedla, jak herce, tak autory do

¹¹⁷ STEGGLE, M. *Jonson in the Elizabethan period*, s. 15.

¹¹⁸ VAN DEN BERG, S. *True relation: the life and career of Ben Jonson*, s. 1.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 1.

¹²⁰ LAMB, M E. *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*, s. 216.

¹²¹ VAN DEN BERG, S. *True relation: the life and career of Ben Jonson*, s. 2.

¹²² KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury: alžbětinská poetika jako součást komplexu renesančního vědění*, s. 173.

vězení a rovněž na nátlak radních byla zavřena všechna divadla v Londýně. Královna, ačkoliv byla zastáncem divadel, byla „hluboce pobouřena zavržením hrou, která nesla název až příliš významný a smělý: „Pší ostrov“.“¹²³ Následujícího roku se do vězení dostal znovu, protože byl obviněn z vraždy herce Gabriela Spencera, s nímž spolupracoval více než tři roky v Henslowově společnosti. Byl propuštěn na základě odvolání se k církevnímu právu.¹²⁴

Jonsonova problematická osobnost v sobě zvláštním způsobem slučovala dva navzájem vylučující se protipóly. Na jedné straně byl literátem klasicky vzdělaným, těšícím se velké vážnosti a využívajícím královského patronátu, na druhé straně jeho bohémský život plný antagonismů vytváří spíše obraz „prokletého básníka“. Drummondova kritická osobnostní charakteristika se tak, zdá se být vzhledem k jeho životním peripetiím a lehkostí s níž se dostával do problémů, na místě:

„Velice miluje a vychvaluje sám sebe, odsuzuje a zatracuje druhé, raději ztratí přítele, než pokazí žert, žárlí na každé slovo i čin všech, kteří stojí nad ním (zvláště má-li v sobě dost moku, což je jeden ze živlů, v nichž žije), tají neřesti, které ho ovládají, holedbá se přednostmi, jichž se mu nedostává, a konečně nenalézá nic dobrého na tom, co on sám nebo někteří jeho přátelé a krajané pronesli či vykonali. Jeho laskavost nezná mezí, nestará se o to, co získá nebo ztratí, je mstivý, ale když mu někdo dá náležitou odpověď, vrhne se sám na sebe.“¹²⁵

Součástí Jonsonova profesního „self“ byla jak podoba učence, vynikajícího překladatele a znalce antických děl, formy a stylu tak podoba ironického kritika nastavujícího společnosti zrcadlo. Ačkoliv jsou prvky v díle Bena Jonsona nepochybně renesanční, především proto, že sidneyovské úvahy o pozitivním i morálním účinku poetiky jako takové, bývá charakterizován jako představitel již nového klasicistního proudu. Tento pohled je do značné míry zavádějící, neboť jeho myšlenky a úvahy reflektují nejen humanismus inspirovaný Rogerem Aschamem, ale i sidneyovské úvahy o pozitivním morálním účinku poetiky. Z nich čerpá Jonsonova teorie dramatu, básnictví i řeči. Tyto myšlenky Jonsona spojují např. se Shakespearem.¹²⁶

¹²³ LUKEŠ, M. *Historie Nashova „Pšího ostrova“*..., s. 354.

¹²⁴ Benefit of clergy – schopnost přečíst vybrané verše z bible v latině

¹²⁵ DRUMMOND, W. *Z rozhovorů Bena Jonsona s Williamem Drummondem z Hawthorndenu*, s. 209.

¹²⁶ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*, s. 32.

Ben Jonson a William Shakespeare bývají často označováni za představitele dvou odlišných typů dramát.¹²⁷ Nicméně tato opozice není zcela adekvátní. Rovněž ne zcela adekvátní se jeví taktéž opozice klasického vzdělání proti přirozenému talentu. Ani jeden z nich univerzitního vzdělání nedosáhl a rovněž oba pocházeli z řemeslnické vrstvy a uznání dosáhli především díky své usilovné práci.¹²⁸ Oba dva také zcela záměrně s větší či menší obratností mísili prvky antické s národními. Přestože prvky mísení se stylů a témat nejsou u Jonsona příliš hmatatelné, tak jako u Shakespeara, nicméně i on se pokouší „podpořit anglickou moc proti hrozbám cizího“ a ke kontinentálním i antickým vzorům přistupuje kriticky.¹²⁹ Přestože toho příliš mnoho o spolupráci Bena Jonsona s Williamem Shakesparem není známo nebo se nedochovalo, kromě několika málo přeživších mýtů, je zcela nepochybné, že se museli znát.¹³⁰

Do opozice Jonsona a Shakespeara staví především publikum, pro něž tvořili. Ačkoliv Jonson také tvořil pro široké publikum, na něž se především zaměřoval Shakespeare, popularita jeho děl zdaleka nedosahovala takového ohlasu, neboť Jonson vyžadoval, aby diváci více poslouchali, než aby se dívali. Obecenstvo mělo ocenit „jeho argumentace i demonstrace, logos, patos i étos jeho rétoriky, finesy jeho vtipu, společensko-hygienický smysl slova,“ jak uvádí Milan Lukeš.¹³¹ Jeho klasické vzdělání a rovněž přátelství s podobně smýšlejícími lidmi ovlivňovalo poměrně negativně Jonsonův vztah jak s širokým publikem, tak s herci. Zjednodušeně řečeno byl Jonson příliš náročný na běžného diváka. Očekával diváka ostražitého, poučeného a s vlastním názorem, a proto se tedy zaměřoval především na užší divácký okruh, jakými byl např. královský dvůr a vyšší aristokratické vrstvy.¹³² Přestože politiku a obecně přijímané hodnoty u dvora nemohl zcela sdílet,¹³³ musel tomu podřídít svou uměleckou tvorbu (své profesní self), podobně jako Shakespeare, který se podřizoval publiku veřejného divadla, tedy tomu, kdo platí.¹³⁴

¹²⁷ KASTNEROVÁ, M. *Profesionalizace literární kultury: alžbětinská poetika jako součást komplexu renesančního vědění*, s. 173.

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Tamtéž, s. 178.

¹³⁰ Zcela určitě hrál Shakespeare v Jonsonově hře *Every Man in His Humour* (Každý podle své letory) a take je známo, že navštěvovali krčmu U Mořské panny. Údajně měl Shakespeare Jonsonovi pomáhat s jeho první hrou a rovněž údajně měl být kmotrem jednoho z Jonsonových dětí; popř. že roku 1616 Jonson cestou do Skotska navštívil Shakespeara ve Stratfordu, a ještě téhož roku Shakespeare na následky nemoci z notného popíjení s Jonsonem zemřel.; LUKEŠ, Milan. *Ben Jonson*, s. 121

¹³¹ LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie publika*, s. 320.

¹³² LAMB, M. E. *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*, s. 199.

¹³³ Tamtéž, s. 198.

¹³⁴ Tamtéž.

Zaměření se na odlišné publikum ovlivňovalo také jejich politické přesvědčení. Jonson svou tvorbou útočil na nově vznikající podnikatelskou vrstvu kupující si šlechtické tituly, k níž Shakespeare patřil nejen díky tomu, že byl úspěšným podnikatelem, ale také proto že Shakespearovým mecenášem byl lord ze Southamptonu, blízký přítel hraběte z Essexu. Na rozdíl od Jonsona, jenž byl zcela závislý na libovůli svých patronů, Shakespeare byl finančně zajištěn a umírá v jednom z nejlepších domů ve Stratfordu, Jonson se na sklonku svého života musel potýkat s vážnými finančními problémy a umírá na hranici chudoby, Shakespeare umírá v panském domě ve Stratfordu. Rozdíl mezi Jonsonem a Shakespeareem není ani tak ideový jako spíše ekonomický.¹³⁵

Spolupráce a přátelství s Jonsonem byly velmi vzdálené ideální podobě. Jednalo se spíše o nekončící rivalitu a řetězec vzájemných většinou slovních útoků. Tzv. „válka divadel“ mezi lety 1599-1601, byla v podstatě především slovními útoky mezi dvorským dramatikem Jonsonem a divadelními profesionály Marstonem, Dekkerem a Shakespeareem, přičemž se všemi před i po této roztržce spolupracoval. Marston zesměšnil Jonsona ve své hře *Historiomastix*, na což Jonson reagoval hrou *Every Man Out of His Humour*, a ještě více ve hře *Poetaster*, která vyvolala všeobecný rozruch, protože ukazovala ještě další tři aspekty, které s sebou tato „básnická roztržka o poesii“¹³⁶ nesla. Jonsonův *Poetaster* útočí především na rychle bohatnoucí novou vrstvu profesionálů, kteří využívali bohatství plynoucí z obchodu či průmyslu. Tato skupina byla reprezentována především hrabětem z Essexu, jenž byl roku 1601 popraven za vlastizradu. Prizmatem renesančních analogií je možné tento spor také chápat jako spor mezi „starou“ feudální šlechtou a „novou“ podnikatelskou šlechtou. Zatímco Marston, Dekker a Shakespeare stojí na „Essexově“ straně, Jonson stojí na straně tradiční feudalistické šlechty reprezentované královnou. Znepokojení, jež vyvolal *Poetaster*, bylo také reflektováno Tajnou radou, která vyjádřila znepokojení nad mírou zesměšnění ctihodných občanů, přestože tak bylo učiněno nepřímo,¹³⁷ rozhořčenou atmosféru a nesouhlasné reakce obecnstva popsané Jonsonovými vydavateli jsou důkazem toho, že bylo jasné, na co hra útočila:

¹³⁵ LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 121

¹³⁶ O'CALLAGHAN, M. *Friends, collaborators and rivals*, s. 53.

¹³⁷ LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 121.

„Mezi rozčileným potleskem vypukl povyk a zlostný pokřik spousty lidí, kterých se spor netýkal; cítili, že široký rozmach Jonsonova biče uhodil na citlivém místě; dobře situovaní měšťané, lidé svobodných povolání a vojáci, stejně jako herci, s nevolí protestovali proti urážkám stavu i osob.“¹³⁸

Druhým aspektem úzce souvisejícím s předchozím je Jonsonova vlastní ekonomická motivace. Jonson jako autor na volné noze byl odbyt jednorázovým honorářem za hru, nicméně herci byli vypláceni od představení. Válka divadel tak byla Jonsonovým pokusem nadřadit básníka nad jeho zaměstnavatele, jimiž byli herci.¹³⁹ Třetím aspektem je existence dětských divadelních společností, pro něž Jonson psal, a které silně konkurovali profesionálním divadlům.¹⁴⁰ Nevole profesionálů k dětským společnostem lze pozorovat v Rosencrantzově prohlášení: „Může za to hnízdo dravčích písklat [...] Ti frackové jsou dnes nová móda a rozkřikují se tak sprostě proti [...], že pánové, co nosí kord, se bojí satirických per a divadlům se z dálky vyhýbají.“¹⁴¹ „Válka“, která skončila v Jonsonův neprospěch¹⁴², eskalovala uvedením Dekkerovy a Marstonovy hry *Satiromastix* a ještě téhož roku znovu na Jonsonova *Poetastra* reagoval Marston s hrou *What You Will*.¹⁴³

Útočné satiry zesměšňující především různé druhy lidských směšností a alegorie reflektující anglické poměry, psal Jonson především do roku 1601.¹⁴⁴ Blížící se konec vlády Alžběty I. a předzvěst její smrti, znamenaly velkou nejistotu nejen na politickém poli. Nikdo přesně nevěděl, co se dá čekat od nejen nového krále, který měl sice dynastický nárok na anglický trůn, nicméně byl především skotským králem, ale i od celé nové nastupující dynastie Stuartovců.¹⁴⁵ Po jeho tvůrčí pauze, během níž se pomalu stáhl z veřejného života a využil pohostinství Roberta Townshenda, bývalého tajemníka Roberta Cecila,¹⁴⁶ se změnila také jeho forma jeho her. Přestože si doba žádala větší opatrnost, Jonson brojil ještě více proti morálce peněz a lidské hamižnosti. Mění se také charakter jeho hlavních postav, jimiž většinou bývá dvojice „vychytralců“, kteří se snažili převést jak „důvěřivce“, tak jeden druhého. Postavy už nechtějí předstírat, že

¹³⁸ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*, s. 9.

¹³⁹ LUKEŠ, M. *Jonsonova teorie publika*, s. 319.

¹⁴⁰ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*, s. 9.

¹⁴¹ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, s. 1050.

¹⁴² LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 121.

¹⁴³ O'CALLAGHAN, M. *Friends, collaborators and rivals*, s. 53.

¹⁴⁴ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*, s. 11.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 7.

patří k vyšší vrstvě, ale svým konáním v ní skutečně chtějí být. Období mezi lety 1603-1616 tak bývá klasifikováno jako obdobím Jonsonovy vrcholné tvorby. Ačkoliv Jonson ve svých hrách kritizuje lidskou touhu po penězích, lepším společenském statutu, jeho závislost na vlivných mecenáších a rivalita z tohoto vztahu plynoucí naznačuje obdobné jednání.¹⁴⁷

Nástup Jakuba I. na anglický trůn pro ambiciózní básníky závislé na královském patronátu, k nimž Jonson bezesporu patřil, znamenal nejistotu živobytí. Z toho vyplývala snaha na sebe strhnout pozornost jak nového krále, tak i jeho dvořanů. Ještě více se projevující rivalitu mezi básníky by bylo možné přirovnat k rivalitě mezi ústřední dvojicí vychytralců Šalby a Šklíby. Společný cíl, jímž byla snaha vlichotit se do královy přízně, nutil Jonsona a Dekkera ke spolupráci při psaní chvalozpěvu pro oficiální králův příjezd do Londýna, nicméně spolupráci na jeho tištěné podobě Jonson odmítl a publikoval jej pod svým jménem s komentářem kritizujícím Dekkerovy části.¹⁴⁸ Ještě větší řevnivost byla přítomna ve vztahu s Marstonem. Rivalita mezi Jonsonem a Marstonem eskalovala, když jedna z hádek skončila rvačkou, během které na něj Jonson namířil jeho zbraň.¹⁴⁹ Nehledě na slovní útoky během tzv. „války divadel“, roku 1605 Jonson, Marston a Chapman spolupracovali na hře *Eastward, Ho!*, kvůli níž Jonson s Chapmanem skončili ve vězení, protože hra útočila zcela nevybíravým způsobem na samotného Jakuba I. Jednak v ní byla explicitně vyjádřena nelibost, s jakou byla vnímána přítomnost části „příčinlivých“ skotských dvořanů u královského dvora, kteří měli být „vskutku rozprášeni po celém povrchu zemském“ a přáteli Anglie byli pouze v případě, „když z ní byli pryč“¹⁵⁰, tak také zesměšňovala skotský přízvuk a královo rozhodnutí umožnit koupi rytířského titulu¹⁵¹ slovy: „Vím jak potěšit člověka. Je jedním z mých rytířů za třicet liber.“¹⁵² Navzdory spoluautorství kontroverzní hry *Eastward, Ho!* byl Jonsonovi zadán požadavek od královny Anny na vytvoření textu dvorské masky (*The Masque of Blackness*). Tento požadavek mu zajistil lukrativní pozici oblíbeného autora a tvůrce dvorských zábav. Výsadní postavení Jonsonovi zůstalo až do konce dvacátých let sedmnáctého století. *The Masque of Blackness* byla taktéž počátkem téměř patnáctileté komplikované spolupráce

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 11.

¹⁴⁸ SMUTS, M. *The Court*, s. 145.

¹⁴⁹ O'CALLAGHAN, M. *Friends, collaborators and rivals*, s. 52.

¹⁵⁰ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*, s. 15.

¹⁵¹ JONSON, B. *Volpone and Other Plays*, s. 9.

¹⁵² Tamtéž.

s architektem a scénografem Inigo Jonesem. Přestože Jones se staral o vizuální podobu dvorské masky, vzájemná rivalita se nevyhnula ani tomuto pracovnímu vztahu.¹⁵³

Když se situace na počátku třicátých let začala obracet a Jonson už nebyl nadále schopný žít se královským patronátem, zaměřil se opětovně na psaní divadelních her a na mecenáše z vysokých aristokratických kruhů. S tím se opět změnil charakter jeho tvorby. Šlechta z vysokých aristokratických kruhů se v první polovině sedmnáctého století snažila vymezit vůči neustále se zvyšujícímu vlivu střední třídy, především vůči těm, kteří si šlechtický titul zakoupili. Společenský status byl konstituován půdou, pozemky či oblastí.¹⁵⁴ Obrat pozornosti aristokracie k venkovu z části znamenal vyjádření sympatií ke starým feudálním hodnotám, z části byl také vyjádřením přetrvávající loajality ke koruně, ale především byl zdůrazněním jejich vlastní identity.¹⁵⁵ Tato tendence se v Jonsonově tvorbě projevuje jednak básnickou sbírkou *The Forest* a jeho nejvýraznější básní *To Penshurst*, jednak také zasazením děje hry *The Sad Shepherd* do prostředí Nottinghamshiru.¹⁵⁶

I přesto, že Drummond popisuje Jonsona jako nesnesitelného sobeckého agresivního alkoholika, s nímž bylo téměř nemožné vyjít,¹⁵⁷ centrálním tématem Jonsonovy tvorby je právě přátelství. Klubová kultura, rozmáhající se v šestnáctém a sedmnáctém století, podporovala kult intelektuálních a bohémských společenství. Jonson tvrdil, že „víno a dobrá společnost jsou nezbytné stimulanty pro kreativitu.“¹⁵⁸ Z dochovaných záznamů víme, že Jonson navštěvoval krčmu U Mořské panny, kde se tato společnost pravidelně v pátek scházela. Jonson byl celý život zcela závislý jak na svých přátelích a obdivovatelích, tak na svých rivalech.¹⁵⁹

Počátkem dvacátých let sedmnáctého století Jonson založit své vlastní uskupení chytrých hlav „Sons of Ben“ - tzv. Benovy čeledě, protože on sám byl často terčem posměchu kvůli své řemeslnické minulosti, třídní základy renesančního přátelství přetvořil k tomu, aby vytvořil ideální homosociální komunitu. Příslušnost k ní se neodvozovala od společenského statutu, ale z učenosti a kultivovanosti za účelem dosažení lepšího já.¹⁶⁰ Na toto uskupení také může být nahlíženo jako na jinou formu

¹⁵³ LUKEŠ, M. *Ben Jonson a Inigo Jones*, s. 358.

¹⁵⁴ LAMB, M. E. *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*, s. 198.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 217.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 198.

¹⁵⁷ DRUMMOND, W. *Z rozhovorů Bena Jonsona s Williamem Drummondem z Hawthorndenu*, s. 209.

¹⁵⁸ O'CALLAGHAN, M. *Friends, collaborators and rivals*, s. 49.

¹⁵⁹ LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 121.

¹⁶⁰ O'CALLAGHAN, M. *Friends, collaborators and rivals*, s. 54.

patronátu, přičemž hlavní komoditou zde nejsou peníze, ale znalosti a dovednosti. Jeho „synové“ si mezi sebou byli navzájem rovni. Jejich místem byla místnost Apollo Room, jež byla plná různých ceremoniálů a rituálů. Tam se scházel se svými obdivovateli a „učni“, kteří k němu vzhlíželi jako k intelektuální autoritě.¹⁶¹ V jeho úvahách ve spise *Timber* se nachází zmínka o existenci uskupení tzv. Benovy čeledi.

„Mořím se tu s výukou druhých proto, aby jednoho dne už nemuseli být dále poučováni, a chtěl bych, aby mé návody byly ověřovány praxí, neboť pravidla mají vždy menší platnost a hodnotu než experimenty. Právě proto bych chtěl ukazovat správnou cestu všem, kdo půjdou za mnou, než těm, kteří mě předběhli...“¹⁶²

Jonson prostřednictvím svého uskupení udržoval a oslavoval básnickou komunitu především citováním děl jak antických tak děl svých současníků. Prostřednictvím přímé diskuse a kritického napodobování se snažil rozšířit a vylepšit soudobé myšlenky. Jonson tak svým „učňům“, kteří se také stavěli do symbolické pozice jeho synů a následovníků, snažil předat své teze a myšlenky.¹⁶³

Ačkoliv intelektuální základ této skupiny je nesporný, problematickým aspektem tohoto klubového uskupení byla náchylnost k alkoholu a sklon k agresivitě. Tento problematický aspekt je také zachycen v *An Epistle Aswering to One That Asked to be Sealed of the Tribe of Ben* a rovněž v *The Dedication of the Kings new Cellar to Bacchus*,¹⁶⁴ kde se explicitně vyjevuje bohémské založení skupiny oslavováním boha Bakcha, symbolu pro nespoutané veselí.

Since, *Bacchus*, thou art father
Of Wines, to thee the rather
We dedicate this Cellar,
Where new, thou art made Dweller
[...]
So may there never Quarrel
Have issue from the Barrel¹⁶⁵

¹⁶¹ Tamtéž.

¹⁶² JONSON, B. *Stavební dříví*, s. 259.

¹⁶³ LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 124.

¹⁶⁴ JONSON, B. *Underwood*. [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692underwoods.htm>

¹⁶⁵ Tamtéž.

Od druhé poloviny dvacátých let sedmnáctého století se Ben Jonson potýkal s vážnými finančními problémy, protože se po smrti krále Jakuba I. příliš netěší pozornosti dvora. Ačkoliv mu Karel I. okolo roku 1630 navýšil penzi na jeho žádost, Jonson stále žije na hranici chudoby.¹⁶⁶ Když v roce 1628 prodělal mrtvici, po níž zůstal ochrnutý, situace začala být ještě tíživější.¹⁶⁷ Jeho zdravotní stav ho donutil stáhnout se ze společenského života do ústraní, což pro něj mělo fatální následky. Jako spisovatel nutně potřeboval ty, kteří by jeho tvorbě rozuměli a mohli s ním diskutovat, stejně tak potřeboval přátele a společnost, na níž jeho hry reagovaly. Dalším důležitým aspektem jeho společenského života byla Jonsonova finanční závislost na mecenáších a vlivných kontaktech. Význam institutu mecenášství nejlépe ilustruje dopis obsahující alegorický příběh adresovaný hraběti z Newcastlu roku 1631.

„Mistře, není v mé moci odstranit tuto havěť. Od té doby snad pomohl král nebo nějaký dobrý muž ušlechtilé povahy. Tento druh krtka se nazývá bída, a pokud mu v tom včas nezabráníte, zahubí vás i vaši rodinu. Kéž vás bůh chrání a dá vám zdraví!“ Výklad bajky i snu je ten, že bída mi po probuzení připadá jako nejčilejší a nejhorší havěť, jakou v domě mám, a proto jsem okolnostmi nucen, urozený pane a po králi můj nejlepší patrone, obrátit se se vším na Vás: [...] Má nouze je však tak naléhavá, že Vás musím poprosit o cokoli, co mi Vaše štědrost ráčí poskytnout.

[...]

P.S. Včera mi nelidská rada konšelů odňala i tu kramářskou penzi z ovocné kyseliny a hořčice: 33liber, 6 šilinků, 8 pencí.¹⁶⁸

V alegorickém příběhu Jonson zdůrazňuje svou bezmoc opustit svůj dům ve Westminsteru hned dvakrát, jednak realisticky ve své postavě vlastní postavě, jenž najednou může chodit, tak metaforicky v postavě lišáka, protože pro lišáka je „to hrozné být odsouzen žít v domě básníka, kde není k vidění nic kromě holých stěn.“¹⁶⁹ Ponurost atmosféry vykresluje bída metaforicky přirovnána ke „kolonii krtků“, kteří mu rozryli podlahu. Fakt, že není v jeho silách „odstranit tuto havěť“, zdůrazňuje jeho nemožnost se se situací vyrovnat, protože je zdravotně indisponován, podtrhuje jeho absolutní závislost na libovůli mecenáše a metaforicky mecenáše staví do božské pozice. Z této

¹⁶⁶ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*, s. 23.

¹⁶⁷ LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 124.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 123.

¹⁶⁹ Tamtéž.

části dopisu je možné vyčíst ještě několik dalších faktů. Roku 1629 Jonson obdržel od krále mimořádný dar v podobě sta liber („Od té doby snad pomohl král“), víme také, že Jonson od hraběte z Pembroke každoročně dostával Novoroční dar v podobě dvaceti liber na nákup knih („nebo nějaký jiný muž ušlechtilé povahy“).¹⁷⁰ Poměrně sporná může být interpretace toho, jakou jinou havěť Jonson ve svém domě má. Pravděpodobně by to mohla být narážka na služebnou, která s ním spíše pila, než aby se o něj starala.¹⁷¹

Závažnost Jonsonovy finanční situace zhoršilo zastavení penze vyplácené londýnskou radnicí za plnění funkce kronikáře. Ačkoliv Jonson na tuto funkci shlížel s jistým despektem a neplnil ji, ztráta této částky pro něj byla bolestná. Obnovené vyplácení penze roku 1634 na královo výslovné přání, podporuje význam a moc institutu mecenášství v jeho životě. Roku 1637 poeta laureatus Ben Jonson zemřel na pokraji bídy a byl pohřben ve Westminterském opatství.¹⁷²

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 124.

¹⁷¹ VAN DEN BERG, S. *True relation: the life and career of Ben Jonson*, s. 10

¹⁷² LUKÉŠ, M. *Ben Jonson*, s. 124.

4.1. Ben Jonson a renesanční zobrazení ženy

Pozice ženy, alespoň dle obecně přijímaného schématu, byla jasně určena. Očekávalo se, že bude především matkou, proto se její vzdělání omezovalo na četbu Bible a církevních symbolů. Vzděláním, srovnatelným s muži, disponovalo jen mizivé procento ženské populace v Anglii, i přesto, že se v dobovém kontextu setkáváme s výraznými osobnostmi jako například ženy z okruhu rodiny Sidney, Essex či rodu Cavendishů.¹⁷³ Obecně lze říci, že renesanční pojetí ženy vycházelo ze středověké koncepce stojící na biblickém předobrazu Evy jako ženy pečující o domácnost a Panny Marie jako ženy neposkvrněné.¹⁷⁴ Toto pojetí bylo v renesanci striktně konstituováno třemi esenciálními vlastnostmi vycházejícími právě z biblického předobrazu – mlčenlivost, poslušnost a cudnost.¹⁷⁵

Rovněž literární zobrazení ženy navazovalo na tradici středověké kurtoazie. Nedostižnost, charakteristický rys truvérských písní, byla základním atributem také pro ideální ženu zobrazovanou v renesančních básních. Vyjma atributu nedostižnosti byly opěvované reálně existující ženě ještě obvykle přisuzovány tři esenciální vlastnosti (mlčenlivost, poslušnost, cudnost), které konstituovaly její dokonalost. Ačkoliv má v renesanci ženský ideál své reálné ztělesnění, právě připsáním atributu nedostižnosti je reálně existující žena metaforicky postavena do pozice bohyně. Přestože se může zdát, že motiv platonické lásky určoval nadřazenou pozici ženy, opak byl pravdou. Renesanční žena je de facto vyprázdňovaný konglomerát esenciálních vlastností, není chtěná ani milovaná pro svou osobnost či inteligenci, ale pro to, že disponuje nejen esenciálními vlastnostmi a krásou, ale především pasivitou, byť její krása básníka inspirovala, jakákoli činnost spočívala na muži.¹⁷⁶

Kontinentální vliv Castiglioneho, Danta či Petrarky je zejména patrný v první anglicky psané sonetové sbírce *Astrophil a Stella*. Ačkoliv Phillip Sidney napodobuje především petrarkovské sonety, nejedná se o slepou nápodobu.¹⁷⁷ Dle renesanční normy, se stylizuje do role Astrophila, milovníka hvězd, který je uchvácen Stellinou krásou. Básníková nemožnost získat Stellu, jejímž předobrazem byla pravděpodobně Penelope Devereux, pozdější lady Rich, je vyjádřena již samotným výběrem jména

¹⁷³ HEBRON, M. *Key Concepts in Renaissance Literature*, s. 121.

¹⁷⁴ BEJBLÍK, A. *Život a smrt renesančního kavalíra*, s. 7.

¹⁷⁵ HEBRON, M. *Key Concepts in Renaissance Literature*, s. 121.

¹⁷⁶ KELLY-GADOL, J. *Did women have renaissance?*, s. 195.

¹⁷⁷ KASTNEROVÁ, M. *Sidneyho Obrana básnictví jako strategie vyrovnání se s kontinentálními vzory*, s. 60.

Stella – hvězda¹⁷⁸. Avšak toto metaforické posunutí do role hvězdy může jasně odkazovat na pozici ženy. Hvězda, metaforicky vzato, nic nedělá, je pasivní, mlčenlivá, chladná, krásná, vzdálená a nedosažitelná. Stává se pouze prvkem zářícím na nebi, estetickým doplňkem. Rovněž v tomto symbolickém posunutí může být reflektováno jak Castiglioneho, tak Dantovo přesvědčení, že žena by měla právo či moc milovat.¹⁷⁹ Jiným reprezentativním dílem dobře zpodobujícím dobové postavení ženy může být například *Znásilnění Lukrécie*. Nicméně Shakespearovo pojetí ženy v jeho sonetech ostře kontrastuje s renesanční normou, neboť Shakespearova „černá dáma“ pravděpodobně nedisponuje ani jednou esenciální vlastností konstituující ideální ženu, přesto je pro básníka nedostižná a jeho utrpení, které mu činí láska k ní, je srovnatelné s utrpením Sidneyovým, Petarkovým či Donnovým.¹⁸⁰

Renesanční chápání pozice ženy byla reflektována především v dramatické tvorbě, kde byly účinněji zachyceny možné fatální následky vyplývající z porušení jedné esenciální vlastnosti ženy. Žena snažící se prosadit svou vůli či diskutovat s muži byla většinou zobrazena jako „fúrie“, jejíž vemlouvavost by mohla mít, a především v případě Shakespearovských tragedií také měla, fatální následky. Zrádnost ženské rétoriky může být například prezentována skrze Shakespearovu lady Macbeth či Kleopatru. Jedním z hlavních motivů *Snu noci svatojanské* je hádka mezi Hyppolitou a Oberonem. Tato hádka symbolicky ilustruje dopady na celý řád světa, pokud se žena nechce podvolit vůli svého muže. Ve *Zkrocení zlé ženy* je reprezentován typický mysogynistický portrét ženy jako hádavé, uštěpačné a stěžující si. Žena takových vlastností by měla být držena v područí manžela.¹⁸¹ V dramatické tvorbě Bena Jonsona se nejvýrazněji s ideálním obrazem ženy setkáváme ve hře *Epicoene, or The Silent Woman*. Nicméně Jonson zde obratně satiricky ztvárňuje slepé lpění na tomto ideálu, neboť ideální mlčenlivá žena byla ve skutečnosti mužem.¹⁸²

I přes tento náhled bylo možné, aby i žena dosáhla značného vlivu a respektované pozice ve světě ovládaném především muži. Ačkoliv se tato možnost striktně týkala pouze žen z vyšších aristokratických kruhů, institut mecenášství mohl umožnit ženě respektovanou pozici, byť se tak často stávalo na úkor jejího ženství

¹⁷⁸ „Stella“ latinský ekvivalent slova „hvězda“.

¹⁷⁹ KELLY-GADOL, J. *Did women have renaissance?*, s. 195.

¹⁸⁰ HEBRON, M. *Key Concepts in Renaissance Literature*, s. 122

¹⁸¹ Tamtéž.

¹⁸² LUKEŠ, M. *Ben Jonson*, s. 122.

jakožto sexuálního symbolu.¹⁸³ Všechny výše zmíněné charakteristiky lze vypořádat prezentaci Alžběty I. Její veřejný obraz stylizující ji do role panenské královny, ji symbolicky abstrahuje od jejího ženství, odkazuje k předobrazu neposkvrněnosti Panny Marie a vyzdvihuje její nedostižnost. Svůj vliv skrze institut mecenášství, kromě žen z královské rodiny jako lady Margaret Beaufort¹⁸⁴, Kateřiny Aragonské¹⁸⁵ či Alžběty I., uplatňovaly ženy z vlivných aristokratických rodin, přes to byla jejich určitá nezávislost, kterou jim poskytoval jejich původ, podmíněna tolerancí jejich manželů.¹⁸⁶

Tento případ je zachycen v deníku lady Anny Clifford, hraběnky z Dorsetu, v období mezi lety 1616 a 1619. I když byla Anna Clifford vysoce postavená a byla jedinou dědičkou po hraběti z Cumberlandu, její manžel, hrabě z Dorsetu, ji zcela záměrně izoloval od společnosti, aby vyhrál dlouholetý spor o její dědictví. V jejím deníku je zachycena frustrace z času stráveného mimo okruh svých přátel, dlouholetého boje o peníze, její neochotu se podřídit.

„Po celý tento čas můj manžel byl v Londýně, kde zažíval nekonečně skvělé večírky. Zatímco on si užíval her a dostihů, byla jsem zde v Countrey a zažívala jsem své bolestné chvíle, byla jsem odsouzena mnoha lidmi, protože nechci přistoupit na dohodu, tudíž mohu skutečně říci, že jsem jako sova na poušti.“¹⁸⁷

Z příkladu Anny Clifford proto může být pohled na institut ženského mecenášství prezentovaný osobnostmi jako Mary Herbert, hraběnkou z Pembroke, Alice Stanley, hraběnkou z Derby, či Lucy Rusell, vévodkyní z Bedfordu, rozporuplný. Ženské mecenášky nepochybně sehrávaly významnou roli, jejich moc byla nicméně značně omezena.¹⁸⁸ Navíc mnozí si nejen od ženského patronátu slibovali více než by bylo možné. Mary Sidney Herbert, hraběnka z Pembroke, byla významnou mecenáškou například Nicolase Bretona, Samuela Daniela, Abrahama Fraunce, Thomase Moffetta, Thomase Moeleyho či Thomase Watsona. Jen malá část dosáhla významnějšího úřadu,

¹⁸³ HEBRON, M. *Key Concepts in Renaissance Literature*, s. 122.

¹⁸⁴ Lady Margaret Beaufort (1443-1509), např. založila dvě koleje a předsedala teologii na Oxfordu a v Cambridgi.; Tamtéž.

¹⁸⁵ Kateřina Aragonská podporovala např. Erasma, Vivese a Elyota.; HEBRON, M. *Key Concepts in Renaissance Literature*, s. 122.

¹⁸⁶ KELLY-GADOL, J. *Did women have renaissance?*, s. 190.

¹⁸⁷ CADMAN SEELIG, S. *To all vertuous Ladies in general*, s. 45. [online]

https://books.google.cz/books?id=Ih1sRzuOAhMC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summy_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁸⁸ FOX, A. *The Complaint of Poetry for the Death of Liberality: The Decline of Literary Patronage in the 1590s*, s. 231.

který jim zajistilo její postavení a příslušnost k rodu z Pembroke, avšak významný úřad, královského podkoního královny Anny, Samuelu Danielovi, který byl učitelem jejich dětí a věnoval jí také svá díla jako *Delia* či *Cleopatra*, zajistila až Lucy Russell, hraběnka z Bedfordu za vlády Jakuba I. Tento fakt poukazuje k možné zavádějící důležitosti dedikací. Přestože hraběnce z Pembroke bylo do roku 1603 věnováno šestnáct děl, je možné, že se jednalo pouze o symbolickou hodnotu, kterou její jméno přinášelo.¹⁸⁹ Nadhodnocenost institutu ženského mecenášství je reflektována Thomasem Nashem, jenž v traktátu *Christ Teares over Ierusalem* kritizuje ženské patronky.

„Nenávidím tyhle chvastounky, které nechávají všechny Múzy žebrať u svých dveří a s potěšením se vzhlíží ve sklenici své ješitné slávy; ještě po svém boku barbary nosí měšec, který neotevřou nikomu jinému jen suchopárnému parazitu.“¹⁹⁰

Rovněž díla, která byla psána ve jménu ženského patronátu, byla často chápána jako příliš lichotící a tím pádem také jako nepřilíživě kvalitní. Tento možný negativní aspekt ženského patronátu mohl být ovlivněn mimo jiné také dvorskou kurtoazií, avšak Francis Bacon poznamenal, že možná neustálé flirtování ubíralo na Alžbětině slávě, ale zcela určitě to neubíralo nic na její vážnosti. Nepopiratelným faktem bylo, že Alžbětina sexuální žárlivost byla velice účinným politickým nástrojem.¹⁹¹

Vliv ženského mecenášství je patrný především v básnické tvorbě Bena Jonsona, který se odklání od renesanční normy, zcela účelově explicitně řečeno pravé jméno obdivované ženy a svou chválu zaměřuje především na jejich sílu, inteligenci a básnickou tvorbu. V básnické tvorbě Bena Jonsona se nesetkáváme s žádnou tajemnou ženou, tak jako se s ní např. setkáváme u Shakespeara nebo Sidneyho. Nicméně s jeho pojetím ženy jako morálně ctnostné, silné a inteligentní se setkáváme pouze u žen, jež Jonson osobně znal a stýkal se s nimi, jako např. ženy z okruhu Philipa Sidneyho, či později ženy z Cavendishova kroužku. Jeho verše určené ženským mecenáškám musely vyjadřovat zbožňování, ale jeho chvála se zastavila u fyzické krásy, ženské cudnosti a laskavosti pokud psal něco o ženě, kterou osobně neznal. Nakolik byla tato důmyslná strategie chvály pouze Jonsonovým chladným kalkulem, může být předmětem sporů.

¹⁸⁹ Tamtéž.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 240.

¹⁹¹ GUY, J. *The 1590s: the second reign of Elizabeth I?*, s. 4.

V básni *To lady Mary Wroth* Jonson nahlížel na neteř Philipa Sidneyho, jako na přírodní úkaz, jejíž styl a formu ho učili „mnohem lepším básníkem“.

I That have been a Lover, and could shew it,
Though not in these, in Rithmes, not wholly dumb,
Since I exscribe your Sonnets, am become
A better Lover, and much better Poet.
Nor is my Muse or I asham'd to owe it
To those true numerous Graces;¹⁹²

Ben Jonson literární styl Mary Wroth důvěrně znal, neboť její sonety ze sbírky *Pamphilia to Amphilanthus* napsané mezi lety 1612 a 1621 nejen četl, ale také revidoval. Přestože okolo roku 1618 Mary Wroth nebyla u dvora vítána, vliv rodu Herbert stále stoupal. Osobnost lady Mary Wroth byla mimo jiné nejspíše předobrazem Frances Fitzdottrel¹⁹³ a jejího temného charakteru v písňové sekvenci *The Devil Is an Ass* a nejspíše také pro Charis z Jonsonovy *A Celebration of Charis in Ten Lyrics Pieces*. Dedikace jeho intelektuálních satir Alchymisty a Catiline jejímu bratranci a milenci Williamu Herbertovi, značí provázanost v systému jeho mecenášů.

Další jeho velice vlivnou mecenáškou, která ho pravděpodobně doporučila královně Anně, jako tvůrce masek byla Lucy, hraběnka z Bedfordu, s níž ho pojilo také přátelství. Jonsonova prezentace v Cynthia's Revels směřuje právě k Lucy, hraběnce z Bedfordu, královnině blízké dvorní dámy. V *Epigramu* č. 94 určeném Lucy si hraje také s jejím jménem, v němž je Lucy prezentována jako nositelka světla.¹⁹⁴

Lucy, you brightness of our Sphere, who are
Life of the *Muses* day, their morning Star! [...]
Be of the best: and 'mongst those best are you;
Lucy, you brightness of our Sphere, who are
The *Muses* evening, as their morning-Star.¹⁹⁵

¹⁹² JONSON, B. *Epigrams* [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

¹⁹³ DIGANGI, M. *Gender and sexuality*, s. 346

¹⁹⁴ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s.

¹⁹⁵ JONSON, B. *Epigrams*. [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

Inteligenci snoubící se se schopnostmi vyzdvihuje také u Elizabeth hraběnky z Rutlandu, dcery Philipa Sidneyho. Její poezii označuje za mimořádnou ženskému holdu (female tribute), staví ji do role básničky, již se žádný obyčejný muž nemůže vyrovnat.

But only *Poets*, rapt with Rage divine?
And such, or my hopes fail, shall make you shine.
You, and that other Star, that purest light,
Of all *Lucina's* Train; *Lucy* the bright. [...]
My grateful Soul, the subject of her powers, [...]
They hold in my strange *Poems*, which, as yet,
Had not their Form touch'd by an *English* Wit.
There like a rich, and golden *Pyramid*, [...]
Your Form imprest there: not with tickling Rhimes,¹⁹⁶

Jeho přístup k ženám se zrcadlí také v jeho tvorbě dvorských masek. *The Masque of Queens* odehraná roku 1609 královnou a jejími dámami zobrazuje elegantní a morální královnu hodnou svého společenského statusu. Ačkoliv zobrazení ženy jako čarodějnice evokovalo podvratný vliv, nespoutané, hádavé, divoké a nebezpečné ženy, královna si tímto prvkem v tzv. antimasce symbolicky podmaňuje a kontroluje neřest, která je reprezentována právě čarodějnicemi. Jonson se tím postavil do pozice obhájce sebevědomé, aktivní, mocné ženy, když píše jejímu synovi princovi Jindřichovi, že záměrem masky je uctít jeho matku a královský dvůr s jeho krásou mocí a vznešeností.¹⁹⁷

I přesto, že Jonson ve své tvorbě neváhal veřejně zaujmout stanovisko k ženskému důvtipu, který přímo deklaroval v publikaci z roku 1608 *The Queenes Masques* nebo *Two Royall Masques*, tematika masky *Oberon, the Faery Prince* symbolicky reflektuje, mimo jiné, střet mezi vlivem královny Anny a vlivem krále Jakuba I.¹⁹⁸ V předmluvě k *The Masque of Blackness* přímo říká, že dal plnou důvěru královně a pouze její plnil její vůli.

¹⁹⁶ JONSON, B. *Underwoods*. [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692underwoods.htm>

¹⁹⁷ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 203.

¹⁹⁸ LAMB, M. E. *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*, s. 202.

„Povinnost ...ke královskému majestátu, kterou jim dala jejich autoritu a důstojnost... a očistit se od neznalosti stejně tak jako závisti, dvou běžných neřestí, jeden vycházející ze zavržení, druhý ze zapomnění.“¹⁹⁹

Jinými slovy Jonson veřejně odpovídá na kritiku dvora, která nesouhlasila prezentací královny a jejích dvorních dam v podobě afrických princezen a zavrhovala masku jako nevhodnou a pobuřující. Nicméně jeho snaha obhájit masku, může být také interpretována jako snaha o obhajobu sebe sama, kdy on jako pouhý dvorský básník musel splnit a vyhovět královnině přání. Jonson obhajuje jak sebe, tak královnu, neboť Její Výsosti bylo potěšením a záměrem, aby zkrášlila dvůr oslavou moci království zahrnující mystično, exotično, ženskost, loajalitu a integritu národního self. Masky, které zadávala Jonsonovi královna Anna, by tedy měly být chápány jako veřejná manifestace jejích stanovisek o její vlastní moci jakožto ne-anglické autoritě, jejíž osobnost měla výrazný umělecký a politický vliv v kontrastu k vlivu krále Jakuba I.²⁰⁰

¹⁹⁹ ORGEL, J. *Ben Jonson: the complete masques*, Introduction, s. 47.

²⁰⁰ LAMB, M. E. *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*, s. 198.

4.2. Masky

Počátky dvorské masky se datují do počátku šestnáctého století. Ačkoliv dobové záznamy kronikáře Halla hovoří o „tanci, zvaném maska, po způsobu italském, věci v Anglii dosud nevídané“²⁰¹, svůj předobraz měly v tzv. maškarádách, které byly typické pro slavnostní příležitosti, kdy do místnosti „nečekaně“ vstoupila skupina maskovaných tanečníků, hudebníků a nosičů pochodní kteří doplňovali vizuální atraktivitu celého představení. Postupem doby bylo představení doplněno ještě o oslavný monolog.²⁰² Z historického hlediska význam dramatické tvorby se v dvorské masce objevuje až za vlády Jakuba I., kdy měl jejich podobu na starost jeden dramatik. Za vlády Tudorovců se jednalo především o představení kombinující tanec, hudbu a básnickou tvorbu zhruba stejnou měrou.²⁰³

Za první zábavu obdobnou masce může být tanec maškar, kdy měli dvořané na hlavě masku zvířete, při příležitosti oslav Vánoc roku 1347 za vlády Edwarda III..²⁰⁴ Masky typické pro období vlády tudorovské dynastie se začaly formovat za Jindřicha VIII. Roku 1512 byla hrána první maska tzv. italského typu *Epiphany Spectacle*, již připravil Master of the Chapel Royal, masky se tak staly především dvorskou zábavou. Ačkoliv za vlády Alžběty I. byly masky velice oblíbené a jejich autoři bývali často významné osobnosti jako například Philip Sidney, sama královna je přímo nikdy nefinancovala. Dvorskou zábavu tohoto typu ve většině případů financoval královnin oblíbenec Robert Dudley, hrabě z Leicesteru.²⁰⁵

Naproti tomu vrcholná jakubovská maska bylo nesmírně propracované nákladné představení. Na rozdíl od dramatu, které diváka zahrnovalo nepřímým a bylo především audiovizuální podívanou, podstatou dvorské masky byla interakce s divákem, který byl zároveň jednou z masek. Zábavu, již dvorská maska poskytovala, byla zakoušená publikem přímo. Centrálním prvkem náročného výpravy dvorské masky byl tanec rozdělený do několika časových sekvencí. Doplnujícími složkami pak byla hudba instrumentální i vokální, dialog či krátké alegorické drama mající většinou mytologický motiv, profesionální groteskní tance a akrobatická čísla.²⁰⁶ Na dvorské masky bylo často pohlíženo jako na rozmařilý druh zábavy, jenž byl symbolem pro rozhazovačnosti

²⁰¹ LUKEŠ, M. *Dvorská maska*, s. 356.

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ Tamtéž, s. 357.

²⁰⁴ FLEISCHMANOVÁ, Š. *Odras morální a sociální filosofie Thomase Mora v maskách Bena Jonsona*, s. 27.

²⁰⁵ BRITLAND, K. *Masques, courtly and provincial*, s. 154.

²⁰⁶ LUKEŠ, M. *Dvorská maska*, s. 356.

královského dvora především dle puritánských moralistů. Zatímco v padesátých letech šestnáctého století bylo možné za méně náročnou masku zaplatit padesát liber, na počátku sedmnáctého století se jejich pohybovaly již v rozmezí dvou až čtyř tisíc a ve třicátých letech dosahují téměř desetinásobku.²⁰⁷ K tomuto náhledu přispěl nejen kritický postoj Francise Bacona, který ve svém pojednání *O Maskách a triumfálních slavnostech* na ně pohlíží jako na „hříčky“, jež „nepatří mezi vážné úvahy“,²⁰⁸ nebo jako na „nudnou krátkou scénku narušovanou diváky, zdržující nebo zkracující tanec“.²⁰⁹ Zdůrazňuje také především negativa jako krátkodobost, ale také především fakt, že pro Jakuba I. nebylo neobvyklé utratit za jedno představení téměř tři tisíce liber, které bylo hráno většinou jednou.²¹⁰ „Protože však vladaři podobné věci vyžadují, měly by spíše vynikat půvabem než nákladností.“²¹¹ Právě náročná a finančně nákladná výprava zajišťující tematickou koherenci vrcholné jakubovské masky byla vzhledem k jejímu „jepičímu“ životu spíše ukázkou okázalé marnotratnosti než uměleckého díla.²¹²

Změna náhledu na ně přišla až ve dvacátém století, kdy vyšla Herfordova a Simpsonova edice Jonsonových masek. Od té doby se staly předmětem akademického zkoumání s větším literárním přesahem nereferujícím pouze k frivolní zábavě, ale začaly být chápány literárními kritiky jako dílo, v němž byly dobře reflektovány dobové prvky. Dalším zásadním dílem byla edice *The Gypsies Metamorphosed* charakterizující jejich náladu, formu a obsah. Komplikovanosti Jonsonova alegoricko-symbolického jazyka se odrážela v dílo *The Symbolic Persons in the Masque of Ben Jonson*. Se začleněním do širšího dějinného kontextu ukazující masky jako komplexní dílo zahrnující rituál, obraznost, umění, architekturu a poesii se zasloužily především Gordonovy eseje. Tato zásadní díla napomohla k interpretaci masek, také rozpoutala diskusi okolo jejich významu a přínosu.²¹³

Byť byly masky velice nákladnou dvorskou zábavou, prizmatem dnešní doby je forma a obsah nápomocnými při interpretaci nejen dobové atmosféry, ale také strukturování renesanční společnosti.²¹⁴ Obecně lze říci, že všechny dvorské masky přecházely od chaosu k řádu a byly manifestací antitezí, nesouladu, paradoxů.

²⁰⁷ LUKEŠ, M. *Dvorská maškaráda*, s. 221.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 216.

²⁰⁹ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 197.

²¹⁰ ORGEL, J. *Ben Jonson: the complete masques*, Introduction, s. 2.

²¹¹ LUKEŠ, M. *Dvorská maškaráda*, s. 216.

²¹² LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 197.

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Tamtéž, s. 198.

Charakteristickým rysem jakubovských básníků byla idealizace postavy panovníka a aristokracie jako představa vrozené morality. Dle Orgela bylo „dvorské drama vyjádřením nejjasnějších dobových představ o monarchii a tyto představy byly dokladem královské moci, jejího mravního aspektu a legitimacy.“²¹⁵

Zábavu v podobě masek si mimo dvůr objednávala také šlechta či města. V této podobě se, ale spíše jedná o veřejně konanou zábavnou akci. K příležitosti příjezdu královnina bratra se konala veřejná oslava (poslední hra Johna Marstona), která byla financována, jak City of London, tak rodem Huntingtonových. Právě na způsobu financování masek či veřejných zábav se nejlépe ukazuje systém dvojího patronátu. Jednak masky či zábavy byly financovány pod záštitou královského majestátu, či zámožného šlechtice, nebo mohly být financovány z veřejných zdrojů jako například City of London.²¹⁶

Právě provinční a veřejné zábavy-masky reflektovaly nejlépe soudobý politický, ekonomický a sociální stav Anglie. Tento fakt se nejlépe vyjevuje v Jonsonově první zábavě jakubovského typu, která byla hrána pro královnu Annu a prince Jindřicha, když byli na cestě ze Skotska do Anglie. Tuto zábavu uspořádal Sir Robert Spencer na svém panství v Northamptonshiru. Projev „Nikoho“, který byl stěžejním prvkem hry, zobrazoval kritickou socio-ekonomickou situaci Northamptonshiru, která stále přetrvávala v důsledku neúrody mezi lety 1590-1600 a rovněž zabránil orné plochy pro ovce, aby se podpořil dynamický trh s vlnou. Příznačné proto je již jméno toho, kdo má projev – „Nikdo“ (Nobody). Jonson tím naráží na vlnu depopulizace, kdy zhruba šedesát lidí na tisíci akrech přišlo o živobytí, neboť raně moderní společnost byla v Anglii především rurální ekonomikou. Jonson zde mimo jiné také poukazuje na podvýživu obyvatel deformovanými a pokroucenými těly obyvatel. Dle Knowlese má projev „Nikoho“ ještě symboličtější přesah, když říká, že Jonson se zde snaží vyjádřit víru v lepší, učenější a osvícenější jakubovský dvůr, jehož prioritou není jen tanec. Dle literárních kritiků je možné vidět projev „Nikoho“ prizmatem Jonsonovy básně *To Penshurst*, kde stavěna do kontrastu nostalgičnost rurální komunity, její strádání a sobeckost aristokratů.²¹⁷ „Nikdo“ je místním šlechticem a mecenášem, který získal svůj majetek bezohledným nakládáním s poddanými za účelem svého vyššího zisku. „Nikdo“ je pomlouván postavou „Někoho“ (Somebody), jenž jej chce zároveň ošidit.

²¹⁵ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 198.

²¹⁶ BRITLAND, K. *Masques, courtly and provincial*, s. 155.

²¹⁷ Tamtéž, s.156

„Někdo“ je odhalen jako podvodník v ten samý moment, kdy se ukáže pravý podstata majetku „Nikoho“. Tato groteska vyzdvihuje ideu vzájemné solidarity a pomoci.²¹⁸

Pokud byla zábava v Althorpu reprezentačním příkladem alžbětinských venkovských zábav, pak oslava konaná k oficiálnímu příjezdu Jakuba I. do Londýna reprezentačním příkladem veřejné zábavy tzv. Lord Mayor's show. Zakázku na napsání zábavy financované Haberdasher's Company získal Jonsonova spolu s Thomasem Dekkerem.²¹⁹

Na rozdíl od divadla se zde neuplatňuje perspektiva jednoho bodu, k němuž by byl upírán zrak. Nicméně u masek je perspektiva rozšířena a pozice publika je určena pozicí krále, okolo něhož se utvoří publikum.²²⁰ Celý obraz, který byl živoucím odrazem struktury dvora, zároveň zobrazuje Jakuba I. ve světle ctností, nikoli jako válečníka, ale jako krále mírumilovného, humanitně vzdělaného a se zálibou v poesii.²²¹

Výjimečnost Jonsonovy koncepce spočívala ve dvou aspektech. Za prvé, ve spojení toho, co je poptáváno básnickovou vlastní invencí. V předmluvě k *The Masque of Queens* Jonson explicitně říká, že na královnino přání napsal dvorskou masku zachycující procesí čarodějnic, které měly být opakem zobrazením procesí královen. Skrze poukázání na špatné vlastnosti jako „hloupá Neznalost“ (stupid Ignorance),²²² „divoká Podezíravost“ (wild Suspicion)²²³ a „zbrklá Lehkověrnost“ (quick Credulity),²²⁴ které sloužili ke zdůraznění kontrastu mezi čarodějnickým procesím a počestnou Slávou (good Fame)²²⁵ idealizovaného procesí královen, mělo být docíleno vysoce mravního účinku celého představení.²²⁶

„In increasing now to the third time of my being used in these services to her majesty's personal presentations, with the ladies whom she pleaseth to honour, [...] And because her majesty (best knowing that a pricipal part of life in these spectacles lay in their variety) had commanded me to think on some dance or show that might precede hers and have the place of a foil or false masque.[...]"²²⁷

²¹⁸ Tamtéž, s. 157.

²¹⁹ Tamtéž, s. 158.

²²⁰ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 198.

²²¹ Tamtéž, s. 199.

²²² ORGEL, J. *Ben Jonson: the complete masques*, Introduction, s. 8.

²²³ Tamtéž.

²²⁴ Tamtéž.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ BUTLER, M. *Jonson in the Caroline period*, s. 36.

²²⁷ JONSON, B. *The Masque of Queens*, s. 122.

Jonson pojímá masku jako symbiózu světa, pro nějž psal a světa, který chtěl vytvářet svou tvorbou. Jeho práce tak okamžitě reflektuje politické tendence a nálady, jenž jsou kombinovány s obecně stálými pravdami „nabízí vizi ideálna, která snoubí básnický a dramatický zážitek s prvkem reálna.“²²⁸ Za druhé, pro Jonsona, na rozdíl od obecně přijímaného úzu, nebyla forma masek vizuální záležitostí. Jeho pojetí dvorské masky odpovídalo obecně sdílenému morálnímu účinku básnictví, kdy skrze zesměšnění a poukázání na lidskou „hloupost“ se mělo dojít k podstatě mravnosti a ctnosti a vznešenosti. Důležitou součástí jeho dvorské masky byla tzv. anti-masky („foil or false masque“) – groteska zachycující demaskovanou skutečnost skrze přímou prezentaci nečtností.²²⁹

Dokonalost jeho jazyka spočívala v důmyslném kloubení antagonismů, frivolnost a rozmařilost dvora je mísená s majestátností a ctností. Jazyk tak symbolicky artikuluje abstraktní ideál, jehož užívá k prezentaci renesanční monarchie. Hlavním divákem byl monarcha a zbytek nesledoval ani tak představení samotné masky, ale monarchu při jejím sledování.²³⁰

Každoročně byla hrána dvorská maska na Tři krále. První rok za vlády Jakuba I. byla hrána dvorská maska Samuela Daniela *Vision's of the Twelve Goddess*. Problémem této alegorické masky byl dlouhý vysvětlující projev.²³¹ Snaha o vytvoření kontinuální návaznosti se nesečkala s úspěchem, neboť byla vytvořena paralela Anny a Alžběty jakožto panenské královny, přestože byl mezi nimi podstatný rozdíl. Byť byl tento charakteristický prvek dvorské masky do té doby oblíbený a navazoval na téměř stoletou tradici, u Jakuba I. se nesečkala tato forma s příliš velkým nadšením.²³² Zakázku na vytvoření další dvorské masky získal na rok 1605 Ben Jonson a je vysoce pravděpodobné, že byl královně Anně doporučen její důvěrníci a jeho mecenáškou Lucy, lady z Bedfordu. Jonson na královnino výslovné přání, napsal masku s názvem *The Masque of Blackness*. Ta rovněž byla počátkem produktivní spolupráce Bena Jonsona s Inigem Jonesem.²³³

Jonsonovy masky často vedly skrytý symbolický rozhovor s panovníkem, ve snaze ovlivnit jeho názor. *The Masque of Blackness* reflektovala především téma

²²⁸ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 198.

²²⁹ ORGEL, J. *Ben Jonson: the complete masques*, Introduction, s. 5.

²³⁰ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 198.

²³¹ ORGEL, J. *Ben Jonson: the complete masques*, Introduction, s. 3.

²³² BRITLAND, K. *Masques, courtly and provincial*, s. 158.

²³³ LUKEŠ, M. *Ben Jonson a Inigo Jones*, s. 258.

objevných plaveb, střet různých kultur a ideu Britského impéria – téma cílené na krále přímo.²³⁴ Střet s novými kulturami, na něž bylo pohlíženo jako na primitivní a barbarské, byl symbolicky reprezentovaný tmavou barvou pleti královny a jejích dam.²³⁵ Nicméně tmavý make-up nebyl jejich negativním zobrazením, neboť „rasa“, ačkoliv byla „černá vzhledem“, stále byla „plná života a světla“.²³⁶

„Who, though but black in face,
Yet are they bright,
And full of life and light,
Which not the color but the feature
Assures unto the creature.“²³⁷

Dámy, které zůstávají po celou dobu trvání masky „černé“, sice symbolicky referují k relativní rovnosti kultur, s nimiž se dobyvatelé nového světa setkávali na západě, ale přímá účast královny Anny zde měla významný symbolický přesah. Vyjma toho, že se stavěla do opozice proti ideologii zahraniční politiky krále, lze tento aspekt referující především k zámořským objevům a počátkům britského kolonialismu a velikosti unie Skotska s Anglií – „With that great name Britainia, this blessed Isle Hath won her ancient dignity and style,“/„Britannia, whose new name makes all tongues sings.“²³⁸, interpretovat také jako opozici muže a ženy. Tmavost pleti ženské pleti je zde jasně v kontrastu světlosti mužské pleti a její moci. Tento přesah je nicméně problematický. Zatímco světlost pokožky byla kladně hodnocena a byla znakem vyšší vrstvy, poměrná tmavost pokožky měla především negativně konotovala jistou provokativnost, neodolatelnost, nekontrolovatelnost, hříšnost, také nízkou hodnotu a mimo jiné obchodu se ženskou krásou.²³⁹ Kostýmy tak byly nechvalně komentované jako „too light and curtisan like“²⁴⁰, přestože měla královna Anna relativně velkou nezávislost, její tmavá pleť a přímá účast v tanečním představení na pódiu s pohyblivou scénérií působila spíše skandálně.²⁴¹

²³⁴ BUTLER, M. *Jonson in the Caroline period*, s. 34.

²³⁵ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 203.

²³⁶ JONSON, B. *The Masque of Blackness*, s. 51.

²³⁷ Tamtéž.

²³⁸ Tamtéž, s. 55.

²³⁹ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 203.

²⁴⁰ BRITLAND, K. *Masques, courtly and provincial*, s. 158.

²⁴¹ BUTLER, M. *Jonson in the Caroline period*, s. 34.

Následující *The Masque of Beauty* byla velice podobná kontinentálním zábavám, co se do náročnosti výpravy týče, podobně jako v počtu abstraktních ctností a mytologických figur. Ačkoliv zadavatelem masky byla opět královna Anna, zásadní zde bylo lyricko-heroické vyobrazení Jakuba I. jako krále, jehož „pověst a léčivé paprsky“ dosahují až daleko za řeku Niger.²⁴² Roku 1609, kdy byla uvedena *The Masque of Queens*, jejíž hlavním prvkem byla tzv. anti-masky nejen reflektovala dobové představy o čarodějnictví, ale také jasně ukázala politický význam, který mohl být do masek ukryt. Jasně rozdělení masky od anti-masky umožnilo více prostoru pro její vyvstávající efekt vyzdvižení vznešenosti, ušlechtilosti a chvály monarchie. Anti-masky toho dosahovala skrze ukázání neřestí, čímž bylo docíleno vysokého morálního účinku a také to umožňovalo skrytou kritiku.²⁴³ Scéna čarodějnic symbolicky i doopravdy zmizela díky propracované podobě jeviště Iniga Jonese a odkryla dům Slávy s dvanácti královnami, reprezentující nejvyšší možnou vznešenost. Jakub I. pravděpodobně dobře rozpoznal potenciální formu propagandy a velice se zajímal o masky jako literární typ, a proto se pro toto období hlavními zadavateli stali právě Jakub I. a princ Jindřich. Královnino poněkud ambiciózní představení v *The Masque of Queens*, v němž se představila v hlavní roli jako Bel-Anna, Queen of the Ocean, bylo také poslední, které si objednala.²⁴⁴

V další dekádě se Jonson od lyricko-heroických masek přiklání k maskám komediálním. Tato změna stylu může mít několik důvodů. Jedním z nich mohlo být stupňující se napětí mezi Jakubem I. a královnou Annou. Královna Anna disponovala svým vlastním dvorem a agendou a od roku 1610 měl svou vlastní domácnost také princ Jindřich. Tato roztržičnost způsobovala napětí u dvora a ztěžovala Jonsonovu pozici. Který dvůr by tedy Jonson ve svých heroicko-lyrických maskách oslavoval? Komediální styl poskytoval více možností, jak si zachovat neutrální pozici a neznepřátelit si ani jednoho z možných patronů.²⁴⁵ Dalším možným faktem je, že jednotná „velkomyslná“ libreta jsou autorsky náročnější než libreta komediální. V neposlední řadě je třeba zmínit, že v tomto období se Jonson nacházel ve svých šťastnějších tvůrčích letech.²⁴⁶

²⁴² MARCUS, L. *Jonson and the court*, s. 34.

²⁴³ BUTLER, M. *Jonson in the Caroline period*, s. 37.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 36.

²⁴⁵ LAMB, M. E. *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*, s. 203.

²⁴⁶ LUKEŠ, M. *Dvorská maškaráda*, s. 226.

Maska *Oberon*, jež se hrála roku 1611, reflektovala jak sílící vliv dospívajícího následníka, tak rivalitu mezi Jakubem I. a královnou Annou.²⁴⁷ Přestože zadavatelem masky *Oberon* byl princ Jindřich, Jonson nesměl ztratit sympatie krále Jakuba I. a zároveň musel přihlédnout k vlivu královny Anny, byť byl tento vliv do značné míry omezen. V *Oberonovi* se mimo klasických kulturně společenských a politických zájmů jedné ze tří stran, promítala především Jonsonova ambivalentnost, flexibilita a politická obratnost.²⁴⁸

Jonsonův *Oberon* navazoval jak na Spencerovu *The Faerie Queen*, tak na Shakespearův *A Midsummer Night's Dream*. Princ Jindřich byl zde zobrazen jako pravý nástupce Královny víl, neboť Jakubovy pacifistické tendence nebyly zcela v souladu s alžbětinskou ideologií. Princ Jindřich se skrze postavu *Oberona* prezentoval jako anti-španělsky a anti-katolicky smýšlející a zároveň tak odpovídal ideálu neohroženého kavalíra a válečníka.²⁴⁹ Princ Jindřich byl zde prezentován jako „skutečná vznešenost, jež s ním znovu ožívá na trůně“ (True Majesty, restored in this seat), a rovněž jako ten, který je „dávno hoden Artušovy koruny a trůnu“ (May without stop point out the proper heir. Designed so long to Arthur's crown and chair).²⁵⁰ Dle Shakespearovy komedie *A Midsummer Night's Dream* Jonson využil opozice mezi magickým světem víl a světem skutečným, nicméně v tomto případě měla tato opozice ještě další velice důležitý aspekt – nepřímo zde byla rivalita mezi Jakubem a Annou připodobňována k hádce o chlapce mezi Shakespearovým *Oberonem* a *Titanií*.²⁵¹ Královna Anna, podle vzoru *Titanie*, byla symbolicky postavena do role královny víl a její sféra vlivu je reprezentována Měsícem či měsíčním svitem, stejně jako bývala zobrazován vliv *Alžběta I.*, naproti tomu sféra vlivu *Jakuba I.* byla reprezentována Sluncem či slunečními paprsky. Tato antiteze Měsíce a Slunce vypovídala, především o pozici královny Anny. Přestože Anna disponovala poměrně velkou sférou moci, její zář měsíčního svitu nebyla ničím jiným než jen pouhým odrazem Slunce, tedy odrazem moci *Jakuba I.*, jak na to explicitně Jonson naráží v řádku 350 a 357.²⁵²

²⁴⁷ LAMB, M. E. *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*, s. 203.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 210.

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ JONSON, B. *Oberon*, s. 170.

²⁵¹ LAMB, M. E. *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson*, s. 211.

²⁵² Tamtéž, s. 213.

The moon is pale and spent, and winged night
Makes headlong haste to fly the morning's sight,
[...]
As night hath done, and so must you, to day.²⁵³

Jonsonova forma masky měla zvláštní „životaschopnost“. Její podstatnou výhodou i nevýhodou zároveň byla jednota Jonsonovy formy. Z tohoto pojetí pak začaly vycházet spory mezi Jonsonem a Jonesem. Inigo Jones vnímal dvorskou masku rovněž jako ucelené dílo s jednotnou formou, zaměřuje se především na co nejrealističtější podobu vizuálních efektů. Okolo roku 1613 Inigo Jones odjíždí do Itálie, aby tam načerpal inspiraci a zjistil, jakým směrem se vyvíjí scénografie na kontinentu. Jones byl barokní přebujelostí nadšen a začal ji dále rozvíjet o důmyslné vizuální efekty a experimenty. Pod jeho vedením se vizuální složka dostala silně do popředí. Jeho neustálá scénografická a architektonická invence vedla ke sporům a vzrůstající rivalitě mezi ním a Benem Jonsonem. Ačkoliv Ben Jonson oceňoval Jonesovu invenci, považoval Jonese spíše za tesaře, neboť si dle svých slov cenil více „pera než uhlu. Pero je však přesto vznešenější než uhel, neboť je schopno promlouvat k rozumu, kdežto uhel pouze ke smyslům.“²⁵⁴ Jones nicméně zastával opačný názor, dle něj byl text pouze doplňující složkou. Navíc Jones se svou invencí více odpovídal vkusu šlechty, protože Jonesova velkolepá výprava vytvořila z pódia kompletní obraz fungující ze všech úhlů. Důvody k hádkám mezi nimi tak vyplývají přímo z podstaty formy masky. V dřívějších maskách byl text méně provázán s produkcí a spíše to byly dvě na sobě nezávislé entity. Do roku 1625 měl Ben Jonson jisté zastání v králi Jakubu I., protože Jakub měl především literární ambice, sdílel tedy podobný názor jako Jonson. Avšak Karel I. byl spíše fascinován vizualizací a výpravou Iniga Jonese, proto se Jonson po smrti Jakuba I. stahuje na čas od dvora. Roku 1631 Jonson opět získal zakázku na napsání dvou masek a vztah mezi Jonsonem a Jonesem se ještě vyostřil.²⁵⁵ Na tuto situaci reagoval Jonson básní *Expostulation with Inigo Jones*.

O shows! Shows! Mighty shows!
The eloquence of masque! What need of prose,
Or verse, or sense t'express immortal you?

²⁵³ JONSON, B. *Oberon*, s. 173.

²⁵⁴ JONSON, B. *Stavební dříví*, s. 256.

²⁵⁵ LUKÉŠ, M. *Ben Jonson a Inigo Jones*, s. 359.

You are the spectacles of state! ...
You ask no more than politic eyes,
Eyes that can pierce into the mysteries
Of many colors!²⁵⁶

Ironický a zhrzený nádech básně reflektuje Jonsonovu nelibost během relativně banální situace, kdy Jonson uvedl své jméno jako v pořadí první, když měla maska vyjít tiskem. Tato zdánlivě banální věc měla výrazný symbolický přesah, jež byl řešen i Karlem I. Vyjma toho, že Jones dosáhl změny v pořadí jmen, Jonson, poeta laureatus, byl opět jako tvůrce masek nahrazen.²⁵⁷

Přestože nejzákladnější složkou masek byl tanec, prošel za dobu jejich vývoje nejmenší úpravou. Na počátku rozšíření masek panovníci jako Jindřich VIII., nebo Lorenzo de Medici, nemuseli tuto formu zábavy nijak obhajovat, velkolepost byla znakem princů, štědrost jejich povinností. Za vlády Karla I. byly chápány jako marnotratná zábava zhýralého dvora, proto za Občanské války roku 1642 vymizely.²⁵⁸

Ačkoliv do dvacátého století byla dvorská maska „zjednodušována“ na prostou zábavu, dnes opět dochází k „zjednodušení“, když je dvorská maska vnímána především z literárního hlediska jako druh dramatu, v sedmnáctém století se jednalo zhruba o tříhodinovou slavnost proloženou hudbou tancem a důmyslnými vizuálními efekty. Kouzlo masek spočívá především v tom, že jsou odrazem dvorské kultury v celé její komplexnosti.²⁵⁹

²⁵⁶ ORGEL, J. *Ben Jonson: the complete masques*, Introduction, s. 25.

²⁵⁷ LUKEŠ, M. *Dvorská maska*, s. 356.

²⁵⁸ LUKEŠ, M. *Dvorská maškaráda*, s. 241.

²⁵⁹ ORGEL, J. *Ben Jonson: the complete masques*, Introduction, s. 3.

4.3. Přátelství a patronát v Epigramech

Přátelství bylo pro Jonsona doslova životní nutností. V jeho případě bylo přátelství dynamickým vztahem neustále bilancujícím mezi přátelstvím a rivalitou. Rivalita, která byla pro Jonsona typická, vychází především z institutu mecenášství a faktu, že Jonson jako básník z povolání se musel podřídit tomuto systému. Bylo třeba také uzavřít uměleckých spojenectví, díky nimž bylo možné získat nejen více peněz, ale také lepší společenský statut. U Jonsona se setkáváme se závislostí dvojího typu jak ekonomické, tak umělecké.²⁶⁰

Obecně přijímaný fenomén, institut mecenášství, jemuž je určitá forma přátelství a náklonnosti inherentní, se stal univerzálním principem strukturujícím společnost sedmnáctého století. Rozvinuté struktury vztahů, v nichž byl vztah přátelství zatížen ekonomickými a sociálními aspekty, se u Jonsona projevoval především skrze jeho básnickou tvorbu.²⁶¹ Přátelství, tak jak je zobrazováno v básních, u Jonsona není především zdrojem potěšení, vzájemné náklonnosti a důvěry, byť je těmito pocity doprovázeno, jedná se především o „zpředmětněný“ hmatatelný vztah, z něhož mu může plynout, a většinou případů plyne, prospěch. Proto je také v jeho případě velmi úzká hranice mezi přátelstvím a rivalitou. Jonson, jakožto básník z povolání zcela závislý na institutu mecenášství, je po celý svůj život zcela závislý na druhých a to nejen z ekonomického, ale také intelektuálního hlediska.²⁶² Stanley Fish si proto klade otázku, zda si někdo, kdo je životně závislý na institutu mecenášství může udržet své hodnoty a ideály.²⁶³ Jinými slovy zda, někdo kdo je placen za to, aby psal ve prospěch toho, kdo platí, si může udržet morální hodnoty. Materiálnost vztahu přátelství je možné. Náklonnost je zde tvořena aspektem materiálním, kdy mecenáš Jonsona podporuje finančně, tak symbolicky. Tohoto aspektu je možné si všimnout hned v prvních verších básně *An Epistle to a Friend*.

They are not, Sir, worst Owers, that do pay
Debts when they can: good men may break their day;
And yet the noble Nature never grudge,
'Tis then a Crime, when the Usurer is Judge,
And he is not in Friendship. Nothing there

²⁶⁰ O'CALLAGHAN, M. *Friends, collaborators and rivals*, s. 52.

²⁶¹ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 188.

²⁶² Tamtéž, s. 189

²⁶³ Tamtéž, s. 196.

Is done for Gain: If't be, 'tis not sincere.
Nor should I at this time protested be,
But that some greater Names have broke with me,
And their Words too;...²⁶⁴

V *Epistle to a Friend* se explicitně nedozvídáme, co je přátelství. Přátelství jako abstraktní entita, často idealizovaná, je u Jonsona charakterizována svou ne-podobností. Nicméně je to téma, které spíše vyvstává, tak nějak mimochodem než aby bylo přímo popisováno. Jako jiné Jonsonovy hodnoty, je přátelství prezentováno ve své šíři tak jako něco, co nemůže být prezentováno či re-prezentováno, je to dopředu známo, že nemůže být známo. A zakódovaná otázka je „Co je přátelství?“ přičemž odpověď je „Pokud se musíš ptát, tak zřejmě nevíš“²⁶⁵ Na základě toho může být vyvozeno, co přátelství je, nicméně z toho mohou být vyvozeny pouze jeho charakteristické rysy. S idealizovanou spřízněností, umožňoval básníkovi obojí, kritiku a ustanovit alternativu k závislosti na patronátu. Přátelství mělo své ekonomické aspekty a bylo součástí kultury důvěry. Na základě toho se jeví kritika Fishova Jonsona jako „Outsider, který je závislý na náklonnosti ostatních“ a jeho vlastní self jimi také utvářeno, když hovoří o přátelství, mluví pouze o tom jednom vybraném specifickém vztahu, nikoli obecně.²⁶⁶

Přítomnost někoho, kdo se učil zedníkem či tesařem a pravděpodobně se věnoval také kotlářství, v intelektuálních kruzích, nejspíše Benu Jonsonovi zajistil William Camden, skrze nějž se setkal s učenci v Inns Court. Vyjma vhodných kontaktů, Jonson disponoval učeností, neboť jak uvádí William Drummond, nade vše vynikal v překladech. Talent zajistil Benu Jonsonovi patřičnou pozornost patronů. Na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století Jonson vedl intelektuální debaty s podobně smýšlející skupinou učenců Middle Temple.²⁶⁷

Intelektuální okruh scházející se v Middle Temple byl tvořen vzdělanými muži, jejich názor mohl ovlivnit politické rozhodnutí. Stávalo se, že jejich znalost práva jim zaručovala výhodné postavení u dvora a také se mohli stát královskými rádci při příležitostných sporech s parlamentem, anebo naopak jejich znalosti mohli být využity k tomu, aby byla omezena moc panovníka. Prominentními členy byli Sir Robert Cotton,

²⁶⁴ JONSON, B. *Unederwoods* [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692underwoods.htm>

²⁶⁵ LOXLEY, J. *The complete critical guide to Ben Jonson*, s. 188.

²⁶⁶ Tamtéž, s.196.

²⁶⁷ Middle Temple – jedna ze čtyř skupin formující Inns Court; VAN DEN BERG, S. *True relation: the life and career of Ben Jonson*, s. 4.

Richard Hoskins či Lord Monteagle. Vazby na tuto skupinu pozorujeme také u dalších umělců jako John Donne, John Marston či Inigo Jones. Mimo to, že Jonson vděčil Camdenovi za své humanistické vzdělání. A pokud díky Camdenovi nepřišel přímo do styku se dvorem, protože Camden užíval královského patronátu, zcela určitě se dostal do dvorského intelektuálního prostředí, kde mohl navázat zcela zásadní styky, např. s Walthrem Raighleim jehož syna doprovázel mezi lety 1612-1613 do Francie jako vychovatel.²⁶⁸ Svou úctu a náklonnost vyjadřuje v oslavném *Epigramu* č. 14.

Camden, most reverend head, to whom I owe
All that I am in arts, all that I know
(How nothing's that?) to whom my country owes
The great renown and the name wherewith she goes;
[...]
More high, more holy, that she more would crave.
What name, what skill, what faith hast thou in things!
What sight in searching the most antique springs!
What weight, and what authority in thy speech!
[...]
Pardon free truth, and let thy modesty, ...²⁶⁹

Vyjma toho, že Jonson zde oslavuje Camdena jako morální autoritu („What weight, and what authority in thy speech”), znalce antiky („the most antique springs”), oslavuje zde také vznešenost Anglie, její morální hodnoty a taktéž humanistické a literární hodnoty, můžeme zde také vidět jistou analogii mezi Camdenem – humanistou a Jonsonem – renesančním básníkem. Jonson neopomíná zdůraznit Camdenův vliv na svou osobu, když zdůrazňuje to, kým je, hned v prvních dvou verších, když říká, že „mu dluží, za vše, co znamená ve filosofii a umění, vše, co ví“. Camden je zde zobrazen jako skvělý filosof a humanista se zcela zásadním významem pro Anglii jako takovou, neboť i jeho „země mu dluží“. Výsadní postavení dokládá také fakt, že užíval královského patronátu a jeho badatelská činnost měla zásadní význam. Stopy římského vlivu na tehdejší vývoj a podobu Anglie popsal v knihách *Britannia* a *Remains of a Greater Work Concerning Britain*, v nichž zpopularizoval latinský výraz *Britanica* pro oblast Anglie objevující se

²⁶⁸ LUKÉŠ, M. *Ben Jonson*, s. 122.

²⁶⁹ JONSON, B. *Epigrams* [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

v dílech Cicera, Plinia nebo Tacita,²⁷⁰ čímž podpořil její „proslulost a jméno, s nímž kráčí,“ aby se stala „více vznešenou, ctnostnou“. Odkaz na Camdenovu tvorbu dodává vážnosti jak samotnému Camdenovi tak epigramu.

Na rozdíl od přátelství s Inigo Jonesem, Johnem Marstonem, či Thomasem Dekkerem přátelství s Jonem Donnem a Williamem Camdemem zobrazené v *Epigramech* odpovídalo téměř až idealizované podobě. Podobně jako Jonsonovo přátelství s Camdenem, rovněž přátelství s Johnem Donnem mělo na Jonsona a jeho literární vývoj zcela zásadní vliv.²⁷¹ Důležitost Donnova názoru na Jonsonovy básně, jež pravděpodobně zamýšlel vydat, se odráží v *Epigramu* č. 96.

Who shall doubt, *Donne*, where I a *Poet* be,
When I dare send my *Epigrams* to thee?
That so alone canst judge, so' alone do'st make:
And, in thy censures, evenly, do'st take
As free simplicity, to disavow,
As thou hast best Authority, t' allow.
Read all I send; [...]²⁷²

Kritického názoru, kterého se Jonson v *Epigramu* dožaduje, mimo jiné značí, že Jonson měl pochybnosti o vhodnosti některých epigramů, které s největší pravděpodobností zamýšlel vydat ve foliu roku 1616.²⁷³ Ačkoliv sám John Donne se trhu důsledně vyhýbal a jeho básně kolovaly pouze v několika málo rukopisech, důležitost Donnova názoru je vyjádřena hned v první linii, kde uvádí: „Kdo by pochyboval, kde bych jako básník byl, kdybych se neodvážil poslat ti mé *Epigramy*?“ (Who shall doubt, *Donne*, where I a *Poet* be, When I dare send my *Epigrams* to thee?). A ještě více je potvrzena v dalších řádcích, když klade důraz na „A tvé připomínky“ (And, in thy censures), „Jako ty máš největší autoritu“ (As thou hast best Authority). Z poslední řádky úryvku se lze domnívat, že Jonson poslal Donnovi nejspíš celý soubor svých básní. Důkazem jejich vzájemného vlivu podporuje také fakt, že je v současnosti těžké rozlišit jejich literární styl a spekuluje se, že některé básně v posmrtně vydaném Jonsonově foliu psal ve skutečnosti Donne. Ještě více je vyzdvížena Donnova důležitost

²⁷⁰ VAN DEN BERG, S. *True relation: the life and career of Ben Jonson*, s. 7.

²⁷¹ DONALDSON, I. *Jonson's poetry*, s. 119.

²⁷² JONSON, B. *Epigrams* [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

²⁷³ DONALDSON, I. *Jonson's poetry*, s. 120.

v *Epigramu* č. 23, kde je Donne ztělesňuje potěšení boha Apollona („Donne, the delight of Phoebus, and each Muse“)²⁷⁴. Donne je zde zobrazen jako nejen učený, ale také morální autor, jehož příkladem by se ostatní měli inspirovat (And which no' affection praise enough can give! [...]To it, thy Language, Letters, Arts, best Life,...)²⁷⁵ Toto přátelství bylo ještě o to více zvláštní, že se nesetkáváme s rivalitou a Jonsonovou typickou řevnivostí, přestože měli, kromě jiných společných přátel, společného mecenáše – Lucy Harrington, hraběnkou z Bedfordu. Další důkaz jejich vzájemné spolupráce se projevuje v *Epigramu* č. 94, který byl zaslán spolu s Donnovou tvorbou jejich společné mecenáše hraběnky z Bedfordu, jež byla také komornou a důvěrníci královny Anny.²⁷⁶

*Lucy, you brightness of our Sphere,
who are Life of the Muses day, their morning Star!
If Works (not th'Authors) their own Grace should look,
Whose Poems would not wish to be your Book? [...]
Crown with their own. Rare Poems ask rare Friends. [...]
Lucy, you brightness of our Sphere, who are
The Muses evening, as their morning-Star.*²⁷⁷

Kromě typického lichocení a chválení mecenáše („Lucy, you brightness of our Sphere, who are The Muses evening, as their morning-Star. Lucy, you brightness of our Sphere, who are Life of the Muses day, their morning Star!“), během něhož je hraběnka z Bedfordu klasicky přirovnávána k múzám či hvězdě a rovněž si zde Jonson pohrává s významem obsaženým v jejím jméně,²⁷⁸ je pozoruhodné, že Jonson zde explicitně vyzdvihuje výjimečnost Donnových básní: „vzácné básně, žádající vzácné přátele“.

Jak již bylo řečeno výše, institut mecenášství sehrával v životě Bena Jonsona klíčovou roli. V jeho případě se ovšem nejednalo pouze o finanční závislost, ale především jeho mecenáši museli velice často prokázat loajalitu a diplomatické schopnosti, aby mu pomohli v jeho těžkých životních situacích. Je velice pravděpodobné, že odvolání se k církevnímu právu, když stanul před soudem za vraždu herce Gabriela Spencera, mu poradil právě některý z jeho patronů. Jonson po této

²⁷⁴ JONSON, B. Epigrams [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

²⁷⁵ Tamtéž.

²⁷⁶ DONALDSON, I. *Jonson's poetry*, s. 122.

²⁷⁷ JONSON, B. Epigrams [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

²⁷⁸ Jméno Lucy je odvozeno od latinského slova lux – světlo.; DONALDSON, I. *Jonson's poetry*, s. 122.

události konvertoval ke katolicismu a katolíkem zůstal po dalších dvanáct let. Stopa patronátu katolických mecenášů je také objevuje v jeho *Epigramu č. 60*, který je adresován Lordu Monteaglovi, který poskytoval Jonsonovi jistou finanční podporu. Dalším jeho katolickým mecenášem byl např. William Parker. Ačkoliv Jonson sám se stavěl do opozice proti těm, kteří sympatizovali s hrabětem z Essexu, jeho významnými mecenáši byli mimo jiné také jeho sympatizanti – hrabata z Bedfordu a Rutlandu.²⁷⁹

Po skandálu, který svou útočností způsobila hra *Eastward Ho!*, byli Jonson a Chapman uvězněni. Oba dva z vězení psali svým mecenášům, kteří by je mohli zachránit. Z dochované korespondence, víme, že Jonson psal Thomasi Howardovi vévodovi ze Suffoku, a rovněž lordu ze Salisbury, taktéž psal lordu z Pembroke, tento fakt dokazuje Jonsonovi široké vazby, které překračovali hranice nejen jednotlivých společenských kruhů, ale také hranice, náboženské či politické. Mimo jiné také psal Esmé Stuartovi lordu d'Aubigny, u něhož pobýval v období své relativní tvůrčí nečinnosti.²⁸⁰ Svůj vděk vyjadřuje v *Epigramu č. 127 To Esme, Lord Aubigny*.

Is there a Hope, that Man would thankful be,
If I should fail, in Gratitude, to thee
To whom I am so bound, lov'd Aubigny?
[...]
And, than this same, I know no abler way
To thank thy Benefits: which is, to pay [...]²⁸¹

Z politického hlediska byl Esmé Stuart pro Jonsona jedním z nejvýhodnějších mecenášů jaké mohl mít. Lord d'Aubigny byl příbuzný králi, příslušník staré skotské šlechty, katolík a člen královské družiny. Není tedy zcela jasné, díky komu získal Jonson královský patronát, nicméně je zcela evidentní, že jeho mecenáši zastávali jednak důležité posty u dvora a rovněž to byli lidé, kteří byli schopni ovlivnit politické dění. Tím jak stoupal symbolický význam Jonsonova „self“, docházelo ke zdůraznění symbolické hodnoty. Jeho jméno se stávalo zárukou hodnoty psaných slov na trhu se sociální prestiží. Na jedné straně stál Jonson jakožto morální autorita schopná přiřazovat ke ctnostem skutečná jména, na druhé stál mecenáš, jehož skutky z něj učinily „živoucí

²⁷⁹ LEVÝ, J. *Ben Jonson – Jeho doba a dílo*, s. 7.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 12.

²⁸¹ JONSON, B. *Epigrams* [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

ctnost“ a tudíž jeho osoba propůjčovala vážnost jeho veršům. Epigramy se nesnaží o objektivitu, a tudíž mohou být také chápány jako zaplacená honba za oceněním, v níž se aristokraté jednak snaží vyjádřit svou loajalitu koruně a zároveň si tak upevnit pozici na politickém poli.²⁸²

Kromě obligátních dedikací se u Jonsona institut mecenášství projevuje přímým pojmenováváním jeho „hrdinů“. Ústředním prvkem epigramů je vždy jedna určitá postava, jíž je epigram přímo adresován. Jméno osoby, k němuž jsou přidávány kladné vlastnosti, se tudíž stává ztělesněním morálního vzoru. Tento symbolický přesah je zcela zásadním, neboť označuje, že ti lidé skutečně žijí a skrze své skutky se tak stávají živoucí ctností jako například Camden, Donne či Pembroke.²⁸³

Tímto také reaguje na kritiku básnictví, že by měly být spíše zapsány činy, než psát o činech, kterých by mělo být dosaženo. Jonson ve svých epigramech tak vyzdvihuje skutečně doložitelné skutky, které by se měly vybavit během čtení jeho epigramů. Jeho *Epigramy* tak vykreslují celý soubor morálních vzorů. A jediní, kteří zůstávají beze jména, jsou ti, kteří jsou zesměšňováni pro svou hloupost a neřesti, je na ně poukazováno nepřímou, čímž dosahuje efektu, že to může být kdokoli, vyjma těch, kteří jsou explicitně zmíněni. Zvláštností mezi Epigramy je *Epigram č. 115 On the Towns honest Man*, kde Jonson na začátku sice explicitně říká, že jméno neřekne, nicméně popíše ho jeho činy.²⁸⁴ Na konci epigramu by se měl čtenáři pravděpodobně vybavit obraz Iniga Jonese.²⁸⁵

You wonder, who this is! and, why I name
Him not, aloud, that boasts so good a Fame:
Naming so many, too! But, this is one,
Suffers no Name, but a Description:²⁸⁶

Dalším zajímavým aspektem epigramu je Jonsonovo vyjmenovávání spíše kladných vlastností. Negativně by mohl být chápán verš v linii 26 a 27, kdy kritizuje „čestného muže“, že mění své tváře a přehrává více než Italové („And shifting of it's Faces, doth play more, Parts than th'*Italian* could do”). Komplikovanost vztahu Iniga

²⁸² DONALDSON, I. *Jonson's poetry*, s. 120.

²⁸³ Tamtéž, s. 124.

²⁸⁴ FISH, S. *Authors-Readers: Jonson's Community of the Same*, s. 239.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 125.

²⁸⁶ JONSON, B. Epigrams [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

Jonese a Bena Jonsona vyplývala z jejich vzájemné spolupráce na dvorských maskách, kdy Jonson byl autorem libreta a Jones se staral o jeho vizuální podobu. Přátelský vztah se postupem doby proměnil v otevřenou rivalitu a Jonson Jonese mimo jiné zkarikuroval v postavě Vitruvia Hoopa v přepracované verzi *Tale of Tub*.²⁸⁷ Odkaz na změnu v jejich přátelském vztahu se objevuje v poslední části epigramu.

From friendship, is its own Fames architect.
An Engineer, in Slanders, of all Fashions,
That seeming Praises, are yet Accusations.²⁸⁸

Zatímco celým epigramem vede pouze pár návodných slov, které pouze naznačují, o koho by se mělo jednat, v poslední části je velice pravděpodobné, že se skutečně jedná o Iniga Jonese především kvůli přítomnosti slov „architect“, „ingineer“, „fashion“.

Přestože se Jonson při tvorbě epigramů snažil vytvořit morální vzory hodné k zapamatování, jak naznačuje ve své dedikaci v úvodu Epigramů Lordu komořímu, „...In thanks whereof, I return you the Honour of leading forth so many good, and great Names (as my Verses mention on the better part) to their remembrance with Posterity...“²⁸⁹ jeho *Epigramy* by se daly mimo jiné nazvat také seznamem jeho mecenášů.²⁹⁰

²⁸⁷ LUKEŠ, M. *Ben Jonson a Inigo Jones*, s. 359.

²⁸⁸ JONSON, B. Epigrams [online] <http://hollowaypages.com/jonson1692epigrams.htm>

²⁸⁹ Tamtéž.

²⁹⁰ FISH, S. *Authors-Readers: Jonson's Community of the Same*, s. 239.

5. Závěr

Cílem této práce bylo analyzovat projevy institutu mecenášství v raně novověké Anglii. Jako reprezentativní vzorek bylo vybráno dílo Bena Jonsona, jehož život byl s institutem mecenášství propojen od útlého mládí. V úvodu práce byla vznesena otázka, jestli bylo možné zachovat si ve společnosti ovládané patronátem autorskou svobodu. Touto otázkou se také zabývala první kapitola, která se mimo jiné snažila postihnout charakter institutu mecenášství v dobovém kontextu.

Druhá kapitola se tematicky zaměřila na vlivy, které konstituovaly alžbětinskou poetiku a vytvořily tak svébytnou kulturu, a které reflektovaly jak antické, tak kontinentální aspekty, na jejichž základě byla budována svébytná národní identita. Kontinentální vliv na alžbětinskou poetiku byl doložen, jak v Sidneyho *Obraně básnictví*, tak v Jonsonově pojednání *Timber: Discoveries*. Dále bylo jeho pojetí národního jazyka komparováno s Dantovou koncepcí. Třetí kapitola, která se věnovala proměnlivému životu samotného Bena Jonsona, zároveň nastínila jednak funkci institutu mecenášství, jednak socioekonomickou situaci prakticky doloženou na konkrétní osobě. Jonsonova pozice, jak bylo doloženo na jeho životě, nebyla nikdy jednoduchá, neboť žil v nábožensko-politicky proměnlivé době. Tato kapitola byla rovněž dále strukturována na tři podkapitoly, jež analyzovaly Jonsonovu uměleckou tvorbu.

První podkapitola se zabývala pozicí ženy v raně novověké společnosti a jejímu zobrazení v díle Bena Jonsona. Tato podkapitola byla zařazena z několika důvodů. Prvním důvodem pro zařazení byla osobnost samotné Alžběty I. a to jakým způsobem byla její osobnost zachycována v dobové literární tvorbě. Druhým důvodem byl také fakt, že ženské mecenášky, jako Lucy z Bedfordu, Mary Sidney či Mary Wroth byly obzvláště pro Jonsona velice důležité. Třetím nejzásadnějším důvodem byl fakt, že Jonsonovo zobrazení ženy v jeho literární tvorbě je poměrně netypické a výrazně odlišuje jeho tvorbu od jeho současníků. Rovněž v jeho zobrazení žen se nejvýrazněji projevují prvky institutu mecenášství. Zatímco valná většina jeho současníků se drží renesančního ideálu ženy, Jonson ve svých *Epigramech* lichoť především ženské inteligenci a důvtipu.

Druhá podkapitola se zaměřila na dvorské masky a na období Jonsonovy relativně největší slávy. Tvorba masek sehrála v Jonsonově životě jednu z nejvýznamnějších rolí. Jednak jejich tvorba byla zaštitěna královským patronátem,

jednak byl Jonson jejich inovátorem a posunul formu masky směrem k svébytnému stylu, který kombinoval hudbu, tanec i poezii.

Třetí podkapitola byla věnována jeho charakteristice přátelství v *Epigramech*. Ačkoliv byl Jonson komplikovanou osobností, přátelství pro něj bylo zcela zásadní, mimo jiné také proto, že především přátelství ho pojilo s jeho mecenáši a rovněž díky němu získal pozici mistra zábav. Jak bylo předznamenáno v úvodu, práce byla rozdělena do tří tematických celků, přičemž ze třetího by mělo vyplývat, že Jonsonova závislost na mecenáších mu sice neumožňovala ryze vyhraněné postavení, nicméně z textu samotné práce by mělo mimo jiné vyplývat, že toho ani Jonson dosáhnout nechtěl. Spíše se snažil mít pozici uznávaného básníka, klasicky vzdělaného učenice a společenského kritika, než aby se snažil skrze institut mecenášství dosáhnout vlivu, který by zasahoval do anglického dění. Toto zjištění koresponduje s tezí Alistaira Foxe – talent a um nikdy zcela nezávisely na mecenáši.

6. Bibliografie

Tištěné zdroje

1. ADAMS, Simon. „The patronage of the crown in Elizabethan politics.“ In: Guy, John (ed.) *The reign of Elizabeth I: Court and the culture in the last decade*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. ISBN 0 52144341 5, s. 20-45.
2. BEJBLÍK, Alois. *Život a smrt renesančního kavalíra*. Praha: Mladá fronta, 1989. Kolumbus. ISBN 80-204-0014-1.
3. BARISH, Jonas A. „Introduction.“ In: BARISH, Jonas A. (ed.) *Ben Jonson a Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, Inc. 1963, Digitalized Archive, dostupné z <http://www.archive.org/details/benjonson00bari>
4. BRITLAND, Karen. „Masques, courtly and provincial.“ In: Sanders, J. (ed.): *Ben Jonson in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-110-7637-092.,s.153-160.
5. CADMAN SEELIG, Sharon. „To all vertuous Ladies in generall“ In: Summers, C. J.(ed.) *Literary Circles and Cultural Communities in Renaissance England*. Missouri: University of Missouri Press, 2000, ISBN 0-8262-1317-0, dostupné z:
<https://books.google.cz/books?id=Ih1sRzuOAhMC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=sons+of+ben+renaissance+lodge&source=bl&ots=QQxmvx-pg3&sig=YJn3AYR0EjoT9Ns4dVqIKAFqtVU&hl=cs&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKewjap-jgmtzSAhUCqxoKHU4jDhkQ6AEIITAB#v=onepage&q&f=false>
6. DANTE, Alighieri. *O rodném jazyce*. Praha : OIKOYMENH, 2004. ISBN 80-7298-118-8.
7. DONALDSON, Ian. „Jonson’s poetry.“ In: HARP, Richard, Stanley STEWART. (ed.): *Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0 521646782, s.119-139.
8. ECO, Umberto. *Od stromu k labyrintu: historické studie o znaku a interpretaci*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2012. 646 s. ISBN 978-80-257-0305-2.
9. EISAMAN MAUS, Katharine. „Genre.“ In: Sanders, J. (ed.): *Ben Jonson in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-110-7637-092., s.39-47.

10. FISH, Stanley. „Authors Readers: Jonson’s Community of the Same.” In: GREENBLATT, Stephen. (ed.) *Representing the English Renaissance*. University of California Press, 1988. ISBN: 978-0520061309, s. 231-262.
11. FLEISCHMANNOVÁ, Šárka. *Odras morální a sociální filosofie Thomase Mora v maskách Bena Jonsona*. Kultúrne dejiny, 2016, 7(1), 20-34.
12. FOX, Alistair. *The English Renaissance: Identity and Representation in Elizabethan England*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1997. ISBN 978-0-631-19029-5.
13. FOX, Alistair. „The complaint of poetry for the death of liberality: the death of literary patronage in the 1590s.“ In: Guy, John (ed.) *The reign of Elizabeth I: Court and the culture in the last decade*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. ISBN 0 52144341 5, s. 229-241
14. GOMBRICH, E. H. „Background to the English Renaissance: Introductory Lectures“. In: Trapp, J. (ed.) *The Renaissance: Period or Movement*, 1974, s. 9-30.
15. GUY, John. „Introduction The 1590s: The second reign of Elizabeth I?“ In: Guy, John (ed.) *The reign of Elizabeth I: Court and the culture in the last decade*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. ISBN 0 52144341 5, s. 1-20.
16. GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*. Praha: Albatros, 2007. Albatros Plus. ISBN 978-80-00-01930-7.
17. GUNDERSHEIMER, Werner L., „Patronage in the Renaissance.: An Explanatory Approach.“ In: LYTLE, Guy Fitch. Stephen ORGEL.(ed.): *Patronage in the Renaissance*. New Jersey: Princeton University Press. 1981., s.3-26 dostupné z:
https://books.google.cz/books/p/princeton?id=tc7_AwAAQBAJ&printsec=frontover&source=gbs_ViewAPI&hl=cs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
18. HELGERSON, Richard. *Forms of Nationhood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. ISBN 0-226-32634-9.
19. HEBRON, Malcolm. *Key concepts in Renaissance literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-50767-8.
20. HORNÁT, Jaroslav. *Zrcadlo života a božský dar*.“ In: Bejblík A. – Hornát, J. – Lukeš, M.: *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi předchůdci*. Odeon, 119-135.

21. HRON, Zdeněk. *Fénixovo hnízdo*. Brno: BB art, 2001. ISBN 80-7257-515-5.
22. JONSON, Ben. „Stavební dříví.“ In: Bejblík A. – Hornát, J. – Lukeš, M.: *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi současníci*. Odeon, s.250-265.
23. KASTNEROVÁ, Martina. „Profesionalizace literární kultury: alžbětinská poetika jako součást komplexu renesančního vědění.“ In: *Stopování sémiotiky*. HANKE, Miroslav, Martina KASTNEROVÁ, Martin ŠVANTNER a Marie BENEDIKTOVÁ. *Stopování sémiotiky*. 2. vydání. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2015. Hermés (Pavel Mervart). ISBN 978-807465142-7.
24. KASTNEROVÁ, Martina. Sidneyova Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory. *Svět literatury*., s.50-66.
25. KELLY-GADOL, Joan. „Did Women Have a Renaissance?“ In: Coletti, T.: (ed.) *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 2013, 8(Fall), s.249-259.
26. KNOWLES, James. „Manuscript culture and fading practices.“ In: Sanders, J. (ed.): *Ben Jonson in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-110-7637-092., s.181-190.
27. LAMB, Mary Ellen. *The Popular Culture of Shakespeare, Spencer, and Jonson*. New York: Routledge, 2006. ISBN10: 0-203-50685-5.
28. LEVÝ, Jiří. „Ben Jonson – Jeho doba a dílo.“ In: Jonson, B.: *Alchymista* Praha: Orbis, 1956, s. 5-51.
29. LEVY PECK, Linda. *Court Patronage and Corruption in early Stuart England*. New York: Routledge, 1993. ISBN 0-203-26340-5
30. LOXLEY, James. „Critical reception.“ In: Sanders, J. (ed.): *Ben Jonson in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-110-7637-092., s.73-81.
31. LOXLEY, James. *The complete critical guide to Ben Jonson*. New York: Routledge, 2002. ISBN 04-152-2228-1.
32. LUKEŠ, M. (1980). „Alžbětinské divadlo.“ In: Bejblík A. – Hornát, J. – Lukeš, M.: *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi předchůdci*. Odeon, 117-124.
33. LUKEŠ, M. (1980). „Ben Jonson“. In: Bejblík A. – Hornát, J. – Lukeš, M.: *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi současníci*. Odeon, 117-124.

34. LUKEŠ, M. (1980). „Jonsonova teorie publika“. In: Bejblík A. – Hornát, J. – Lukeš, M.: *Alžbětinské divadlo. Shakespeareovi současníci*. Odeon, 117-124.
35. LUKEŠ, Milan. „Dvorská maska.“ In: Jonson, B.: *Alchymista* Praha: Orbis, 1956, s. 356-357.
36. LUKEŠ, Milan. „Ben Jonson a Inigo Jones.“ In: Jonson, B.: *Alchymista* Praha: Orbis, 1956, s. 358-359.
37. LUKEŠ, M. (1985). „Dvorská maškaráda.“ In: Bejblík A. – Hornát, J. – Lukeš, M.: *Alžbětinské divadlo. Drama po Shakespeareovi*. Odeon, 213-249.
38. MARCUS, Leah S. „Jonson and the court.“ In: HARP, Richard, Stanley STEWART. (ed.): *Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0 521646782, s.30-42.
39. MULRYAN, John. „Jonson’s classicism.“ In: HARP, Richard, Stanley STEWART. (ed.): *Ben Jonson*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0 521646782, s.163-174.
40. O’CALLAGHAN, Michelle. „Friends, collaborators and rivals.“ In: Sanders, J. (ed.): *Ben Jonson in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-110-7637-092., s.48-56
41. ORGEL, James.(ed.): *Ben Jonson: the complete masques*. New Haven: Yale University Press, 2001. ISBN 03-001-0538-X.
42. OSTOVICH, Helen. „Patronage.“ In: Sanders, J. (ed.): *Ben Jonson in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-110-7637-092., s.296-301.
43. PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper and Row Publishers, inc.1960 ISBN 06-430026-9.
44. SMUTS, Malcolm. „The court.“ In: Sanders, J. (ed.): *Ben Jonson in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-110-7637-092., s.144-151.
45. STEGGLE, Mathew. „Jonson in the Elizabethan period.“ In: Sanders, J. (ed.): *Ben Jonson in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-110-7637-092., s.15-22.

46. SHAKESPEARE, William. „Hamlet.“ In: SHAKESPEARE, W. *Dilo*. Praha: Academia, 2011. s.1680. ISBN: 978-80-200-1903-5.
47. VAN DEN BERG, Sara. „True relation: the life and carem of Ben Jonson.“ In: HARP, Richard, Stanley STEWART. (ed.): Ben Jonson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0 521646782, s.1-13.

Internetové zdroje:

1. Ben Jonson Page. *The Holloway pages* [online]. Clark J. Holloway, 2002 [cit. 2017-04-12]. Dostupné z: <http://hollowaypages.com/Jonson.htm>
2. Maecenas. *Penelope.uchicago.edu* [online]. William P. Thayer, 2004 [cit. 2017-04-12]. Dostupné z: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/People/Maecenas/Britannica_1911*.html

Resumé

The diploma thesis deals with Chosen Aspects and Problems of Elizabethan Poetics in the Context of Consideration of Classical and Continental Knowledge. Due to broad character of the theme, the topic it was narrowed and aimed at patronage and its aspects in early modern England. The thesis is divided into three thematic fields. The first is aimed at patronage in general. More precisely, its positives and negatives are analysed. The second deals with Classical and Continental knowledge and its influence on Elizabethan poetics. The third is aimed at Ben Jonson and his work, especially his *Epigrams* and *Masques*.