

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Reflexe motivu a rituálů smrti v alžbětinském dramatu  
(koncept očistce, pohřební rituály)**

**Bc. Klára Routová**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Katedra filozofie**

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**Reflexe motivu a rituálů smrti v alžbětinském dramatu  
(koncept očištění, pohřební rituály)**

**Bc. Klára Routová**

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2021

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

*Plzeň, duben 2021*

.....

Děkuji vedoucí diplomové práce paní PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.

## Obsah

1. Úvod .....	6
2. Alžbětinská doba, pojetí smrti a očistce .....	7
2. 1. Alžbětinské divadlo .....	12
2. 2. Doba a její vliv na Williama Shakespeara .....	14
3. William Shakespeare .....	19
3. 1. Romeo a Julie .....	19
3. 2. Hamlet .....	22
3. 3. Othello .....	28
3. 4. Král Lear .....	32
3. 5. Macbeth .....	35
3. 6. Komparace Shakespearových děl .....	41
4. Christopher Marlowe .....	42
4. 1. Maltský žid .....	42
4. 2. Tragická historie o doktoru Faustovi .....	45
5. Thomas Kyd .....	49
5. 1. Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase řadí .....	49
6. Alžbětinské drama a prvky smrti v dramatu .....	53
7. Závěr .....	56
8. Seznam literatury .....	58
9. Resumé .....	60

# 1. Úvod

Tato práce je zaměřena na analýzu a komparaci jednotlivých dramát alžbětinského období se zřetelem na prvky motivů a rituálů smrti. Budou analyzována díla Williama Shakespeara, Christophera Marlowa a Thomase Kyda. Tvorba těchto tří autorů se řadí do období alžbětinské Anglie a v jejich dílech lze spatřit velké množství motivů smrti a tematiky s ní spojené. Ve vybraných dílech lze pozorovat velkou rozmanitost tohoto tématu, a to se stalo kritériem jejich výběru. Děje jednotlivých děl zde budou podrobeny analýze s ohledem na dobový kontext, a proto se úvodní kapitola věnuje alžbětinskému období a reformaci, kdy je smrt velmi úzce spojena s náboženskou otázkou. Kromě toho, že mnoho lidí kvůli své víře zemřelo, dochází v této éře především k diskuzím ohledně existence očistce a toho, co se stane s duší po smrti, což se v určité podobě promítá i do divadelních děl té doby. V analytické části práce proběhne rozbor jednotlivých vybraných dramatických děl se zaměřením na tematiku smrti a rituálů s ní spojenými. Závěrečná kapitola si klade za cíl typologizovat rozličné množství motivů smrti a následně provést jejich komparaci. Primárním zdrojem budou Shakespearova dramata v překladu Martina Hilského.

Tato práce si klade za cíl popsat motivy a rituály smrti vyskytující se v alžbětinských dramatech, což povede k pochopení vnímání těchto jevů tehdejší společnosti a zároveň zdůraznění těchto prvků v dílech, kde jsou často v rozporu s dobovými konvencemi.

## 2. Alžbětinská doba, pojetí smrti a očistce

Předmětem této kapitoly bude analýza alžbětinského období a jejích specifik, a dále to, co jí předcházelo, tedy období reformace. Tato doba, je charakteristická náboženskou změnou. Během tohoto období se měnila nejen politická situace Anglie, ale rovněž i určité motivy, které byly pro každého člověka běžným tématem, jako je například pojetí smrti a očistce. Dobový kontext, charakteristický právě zásadními změnami v lidské každodennosti, výrazně ovlivňoval způsob myšlení dramatiků píšících divadelní hry, a proto je důležité ji blíže poznat, aby mohla být interpretace problematiky smrti v dramatu komplexněji popsána. Zároveň se jedná o dobu, která byla velmi bohatá a přínosná pro rozvoj anglického jazyka a literatury díky tomu, že pod vlivem reformace byly bohoslužby vedeny v národním jazyce a Bible se překládala do angličtiny. Tento čin měl zásadní význam, neboť smyslem tohoto překladu byl mimo jiné i odpoutat se od římskokatolických obřadů vedených v latinském jazyce.<sup>1</sup>

Proces náboženské reformace, která se v tomto období udála, je specifický proměnou z království podřízeného papeži, do protestantského státu. Tato přeměna však nebyla snadná, protože v Anglii do té doby katolictví silně zakořenilo a ovlivňovalo mysl i cit mnohých lidí. Reformace probíhala na celém území Anglie, ačkoliv ne vždy byla okamžitě přijata. Byla to radikální změna náboženství, politického systému a prakticky každodenního života všech lidí.<sup>2</sup> Tato změna se udála během relativně krátkého období a na celém území Anglie, proto byla přijímána mnohdy nepřátelsky. Během deseti let Anglie změnila třikrát svou náboženskou identitu, což vedlo spíše k diskreditaci jednotlivých reformátorů a protireformátorů v očích obyvatelstva.

Od počátku reformace probíhala z moci vladaře a spory mezi Římem a královskou mocí měly dlouholetou tradici, nicméně za otce reformace je považován Jindřich VIII., který se rozhodl v roce 1532 rozvést s Kateřinou Aragonskou, čímž popřel autoritu papeže. Následně se prohlásil za hlavu anglikánské církve. Ačkoliv jeho odtržení od vlivu Říma bylo zpočátku pouze politickým záměrem, začal postupně rušit kláštery, což dalo příležitost anglikánským teologům, jako byl například William Tyndale, který chtěl přeložit Bibli do angličtiny.<sup>3</sup> To mělo zásadní vliv na reformaci převážně kvůli změně v liturgii. Předpokládalo se totiž, že poté, co bude možné číst Písmo v anglickém jazyce, budou se moci i liturgické úkony přeložit z latinského jazyka. Když v roce 1547 nastoupil na trůn tehdy ještě nezletilý Edward VI., ujala se vlády

---

<sup>1</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. In SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, s. 15.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 15.

regentská rada vedená vévodou ze Somersetu, která podpořila reformaci několika důležitými změnami. Jedna z těchto změn bylo i zrušení očištěnce, čímž se vyjádřil příklon k protestanství.<sup>4</sup>

Duffy ve své knize rozebírá očištěnce z pohledu Dante Aligieriho a poukazuje, že očištěnce byl místem, které vystupuje k nebi a nemá nic společného s peklem, a ačkoliv zde duše trpí, je jejich bolest brzy vykoupená a oni mohou odejít do nebe. Tento pohled naznačuje, že tresty jednotlivých duší v očištěnci se rovnají jejich proviněním a postupně se od nich očišťují.<sup>5</sup> Oproti tomu anglické pojetí očištěnce bylo vnímáno spíše jako součást pekla než jako určitý vstup do nebe. Dle Fishera je očištěnce tak neutěšené místo plné utrpení, že musí být součástí pekla.<sup>6</sup> Katolická církev se snažila nabádat pro modlitby za duše v očištěnci a bolesti tohoto místa byly živě předkládány posluchačům kázání. Z toho vyplývá, že některé formulace doktrín mohly být vnímány rozporuplně a narážely na některé pasáže v Bibli, které je víceméně vyvracely. To vedlo k tomu, že anglikánská církev existenci očištěnce neuznávala. Očištěnce nemohl být součástí nebe, a proto nemělo smysl modlit se za duše na tomto místě, kde modlitby byly v podstatě zbytečné.<sup>7</sup>

Ačkoliv je umístění očištěnce sporné, toto téma je v tradici římskokatolické církve silně zakořeněno už od dvanáctého století, nicméně byl protestanty často odsuzován jako „třetí místo“, které nemá svůj základ v Bibli.<sup>8</sup> Koncept očištěnce jako takový vznikl na pozadí otázky, co se děje s lidskou duší, která čeká na Poslední soud. Někteří velcí myslitelé, jako Augustin či Jeroným, diskutují o tom, že duše některých hříšníků by mohla být spasena, pokud by podstoupili nějakou zkoušku. To vedlo až k víře, že existuje místo, kde se duše očišťují. Až ke konci dvanáctého století můžeme zaznamenat slovo *purgatorium*, tedy očištěnce.<sup>9</sup> To dokazuje, že tento koncept vnikl do povědomí lidí a začala se mu věnovat pozornost. Víra v místo jako je toto předpokládá nejprve víru v nesmrtelnost duše a vzkříšení, které bylo typické pro křesťanství. Myšlenka očištěnce se také opírá o soud nad mrtvými a svobodnou vůli každého jednotlivého člověka, která předpokládá odpovědnost za provedené činy.<sup>10</sup>

V římskokatolické církvi panuje víra, že hříšné duše přetrvávají v pekle, zatímco ty dobré v nebi, nicméně většina duší věřících končí právě v očištěnci. Muka, která tam prožívali po dobu, než se očistili od hříchů spáchaných na světě, se dala přirovnat k těm, která by prožívala

---

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 15.

<sup>5</sup> DUFFY, Eamon. *The Stripping of the Altars*, str. 343–344.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 344.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 346.

<sup>8</sup> LE GOFF, Jacques. *Zrození očištěnce*, str. 14.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 15.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 15, 17.



v pekle. V očistci měly končit ty duše, které se nějak provinily, ale jejich hříchy nebyly tak velké, aby musely být v pekle, ale zároveň nemohly jít do nebe. Muka, která však duše v očistci prožívaly, byla popisována kazateli jako strašlivá.<sup>11</sup> Duše zde měli prožívat muka horší, než jaká by kdy mohly zakusit za života. Římskokatolická církev však učila také i to, že existuje způsob, jak těmto duším v očistci pomoci, konkrétně některými dobrými skutky, jako byly modlitby, almužny a zvláštní mše. Vlivní lidé, kteří měli finance, obdarovávali zádušní organizace, kde se kněží modlili za duše zemřelých a zakládali se nové instituce, jako chudobince, nemocnice a školy, jejichž smyslem bylo vytvořit zdroj modliteb za jejich zakladatele.<sup>12</sup> Říkalo se, že třicet mší za duši zemřelého by mělo být neúčinnější pro záchranu duše z očistce, nicméně mnoho chudých nebo nepříliš majetných lidí si mohlo dovolit pouze jednu nebo dvě. Účinnost mší a modliteb za zemřelé byla často dokazována příběhy zjevených duší, kteří žádali své živé pozůstalé, aby na ně nezapomněli. V dílech, které pojednávaly o mrtvých, se duše dovolávaly živých, aby pamatovali na jejich žízeň, zatímco sedí a pijí, na jejich hlad, bezesné snění, zatímco oni spí, na jejich vleklou a mučivou bolest, když si oni užívají, na to, že je stravuje spalující oheň a doufaly, že na ně obdobně budou pamatovat i jejich potomci.<sup>13</sup> Duše zemřelých, které byly v očistci, byly bídní vězni, kteří byli často vystavováni nepředstavitelným mukám, popřípadě nuceni dívat se na vlastní pohřeb a být neviditelní uprostřed davu truchlících. Jiní se dívali na to, jak jejich vdovy rozhazují a veselí se z majetku, který po sobě mrtví zanechali, a sledovat, jak jsou s novými milenci.<sup>14</sup>

Protestanté však všechny tyto představy považovali za podvod a pouhý přelud, který byl společností vnucen, aby mohla církev těžit více peněz ze všech lidí, ať chudých, nebo bohatých.<sup>15</sup> Pojetí očistce, tedy místa, kde se duše očišťuje od svých provinění, bylo v době protestantské Anglie zakořeněno v lidech a v lidové tvorbě, ačkoliv byl očistec jako takový zrušen. Mimo očistce se zrušily taktéž latinské mše a upustilo se od uctívání svatých.<sup>16</sup> Nebylo však jednoduché zkrátka zrušit pojetí očistce jako takového, neboť víra v něj byla zakořeněná v jednotlivcích, ne kvůli tomu, že byli zvyklí v něj věřit, ale zejména kvůli tomu, že formoval v lidech určité naděje a zároveň i obavy z toho, co se s jejich duší stane po smrti. Nešlo jen o to, že církev a stát prohlásily, že neexistuje jakékoliv propojení mezi živými a mrtvými, ale spíše o to, že lidé stále chtěli promlouvat k mrtvým a nějak jim pomoci, popřípadě vědět, co je

---

<sup>11</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 271.

<sup>12</sup> Tamtéž, str. 272.

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, str. 145–146.

<sup>15</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 273.

<sup>16</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 15.

mimo dosah pozemského světa a alespoň na krátkou dobu promluvit s mrtvými a zjistit, zda jim lze nějak pomoci.<sup>17</sup>

Reformace a vzestup anglikánské církve byl však pozastaven, když na trůn nastoupila Marie Tudorovna, přezdívaná též „krvavá Marie“, která, jakožto katolička, chtěla zvrátit reformaci a pokusila se znovu navrátit katolictví. Protestanté byli stíháni a popravováni za kacířství s takovou vervou, že nebylo divu, že si tato panovnice vysloužila nepříliš lichotivou přezdívku. Mimo jiné obnovila kláštery, latinské mše, biskupové, kteří byli zbaveni funkce během minulé vlády, byli opět rehabilitováni a navraceni do funkcí a ti, kteří byli na jejich místě byli upalováni jako kacíři.<sup>18</sup>

Toto se opět změnilo poté, co na trůn nastoupila Alžběta, která se znovu zasadila o prosazení anglikánské církve. Znovu se zavřely kláštery a zádušní kaple, opět se zavedla *Knih obecných modliteb* od Thomase Cranmera. Katoličtí biskupové však nebyli popravováni. Královna Alžběta byla umírněnější v postihování náboženského přesvědčení a v tom spočíval její úspěch v prosazování změn v politice a náboženství.<sup>19</sup> V Anglii tak mohly vedle anglikánských komunit žít i malé katolické menšiny.<sup>20</sup> Tyto skupiny však buď vymíraly nebo se přizpůsobovaly novému náboženství, tedy zachovávaly si věrnost katolickému vyznání, ale chodily na anglikánské bohoslužby. Tito „kryptokatolíci“ se tímto způsobem chtěli vyhnout pokutám a podobným postihům. Vedle těchto katolíků žily i skupiny, které byly podporovány misionáři. Tyto skupiny povstaly proti Alžbětě. V roce 1569 byli radikální skupiny kryptokatolíků potlačeny, což vedlo k tomu, že Anglie se ke svému starému náboženství již nechtěla navrátit.<sup>21</sup> Některé oblasti, které zůstávaly katolické, se však s touto situací nemohly smířit. Jezuité zakládali semináře ve Francii a podporovali tak katolíky v Anglii, což přivedlo královnu Alžbětu k názoru, že katolická skupina se stává hrozbou pro stát, a tak vybuodovala síť tajných agentů, kteří tuto hrozbu, vnímanou jako protistátní, mohli potlačit. Tito agenti sbírali informace o disidentních katolických skupinách. Od počátku osmdesátých let začaly být stále častější popravy katolíků, jako vlastizrádců, tedy velmi brutálním způsobem a všem na očích. Byli nejprve pověšeni, pak sundáni z šibenice, vykucháni a vykastrováni. Jednotlivé části těla, převážně srdce a části oblečení od krve byly posléze nabízeny obyvatelům Londýna jako upomínkové předměty. A hlavy provinilců byly posléze nabodnuty na kůl a vystaveny na

---

<sup>17</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 273.

<sup>18</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 15.

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 16.

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 16.

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 16.

Londýnském mostě. Pokud byli provinilci z jiného města, byly jejich ostatky vystaveny před branami místa, odkud pocházeli.<sup>22</sup>

Reformace však nespočívala pouze v popravování katolíků jako vlastizrádců, ale spočívala v národním cítění většiny obyvatel Anglie. Lidé cítili potřebu se odvrátit od evropského kontinentu hlavně kvůli španělské invazi, která hrozila, odcizovali se jak myšlenkově, tak i jazykem. Katolické mše byly v latinském jazyce a lid jim nerozuměl, zatímco anglikánské mše byly vedené v jazyce, kterému angličtí obyvatelé rozuměli, a tak mohly oslovovat daleko větší počet lidí, kteří mohli být povzbuzeni a cítit se více v sounáležitosti s vlastní zemí. A ačkoliv si někteří reformátoři přáli radikálnější způsoby, jak se zbavovat katolického vlivu, jako byla například reforma *Knihy obecných modliteb* a nový překlad Písma do angličtiny, tyto změny nebyly v parlamentu prosazeny, a tak Alžběta mohla svou politiku kompromisů obhájit.<sup>23</sup>

Velké nebezpečí pro královnu Alžbětu představovali, mimo katolíků, také puritáni. Tito lidé uprchlí před královnou Marií představili tvrzení, že nejvyšší autoritou je pouze Písmo. Toto tvrzení, ačkoliv nebylo nijak nové, vždyť ho prosazoval již Viklef, se setkávalo se silným nepochopením. Například učení o předurčení, které puritánské hnutí hlásalo, jim přišlo směšné.<sup>24</sup> Puritáni kritizovali téměř vše, od detailů, jako jsou obřadní roucha, až po svrchovanost královny. Náboženství totiž považovali za něco, co je v životě nejdůležitější, přičemž většina Angličanů v náboženství viděla pouze nedělní rituál. Ačkoliv puritáni nebyli zcela podporováni, vydobyli si velký vliv. Jako skupina totiž byli velmi organizovaní a disciplinovaní. Nedělalo jim větší obtíže si dopomáhat k vysokým postům, jako byla například místa na univerzitách. Královna Alžběta se nicméně s těmito puritány dovedla poradit. V úřadu canterburského arcibiskupa, místo shovívavého Grindala, obsadila Whitgifta, který byl protipuritánsky smýšlející. Obecně na popravištích jich skončila pouze čtveřice, mnoho jich však bylo uvězněno.<sup>25</sup> Může nastat otázka, co by se stalo, kdyby Alžběta nenechala potlačovat celé puritánské hnutí. Puritáni jako takoví věřili pouze v Bibli, nikoliv v rozum. Lze očekávat, že mnoho slavných dramát, pod vlivem puritánského hnutí, které odmítalo i divadla, nebylo nejspíše nikdy napsáno, protože by nebyl důvod je psát vzhledem k tomu, že by nebylo kde tyto hry hrát.

Vždyť puritáni si vymohli přestěhování divadel z Londýnského City do Southwarku.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Tamtéž, str. 16–17.

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 17.

<sup>24</sup> JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*, str. 128.

<sup>25</sup> Tamtéž, str. 128.

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 128.

Puritáni, kvůli své neochvějné víře v Bibli a její doslovnou interpretaci, dokázali být jakýmsi hnacím motorem sílících honů na čarodějnice. Ačkoliv panovníci a biskupové s popravováním žen nesouhlasili, mnohé jich přes to skončilo na hranici.<sup>27</sup>

I proto byla důležitá stabilizace náboženského systému, který Alžběta vytvořila. Tušila, že náboženství národa se musí chránit, ne kvůli tomu, že by sama k němu chovala nějakou úctu, ale spíše kvůli tomu, že bylo důležité pro národní cítění. Nechtěla nechat náboženství v rukou duchovenstva, protože mohlo představovat silnou politickou strukturu, a proto byla toho názoru, že by církve měla sloužit jí a nikoliv obráceně. Oproti extremistickým nastavením puritánského hnutí se řídila zdrženlivostí, tolerancí a zdravým rozumem. Možná právě díky tomu náboženské urovnání, které stanovila, dokázalo přežít až do moderní éry, včetně dogmat, zvyků a organizace.<sup>28</sup>

## 2. 1. Alžbětinské divadlo

Počátky anglického divadla, které je pro Shakespearovu dobu typické, se pojí částečně i s rokem jeho narození. První divadlo se v Londýně objevilo v roce 1567 a jmenovalo se Red Lion. Bylo umístěno ve Whitechapelu nedaleko Toweru. Ve dvoře bývalé farmy nechal hokynář John Brayne postavit nevelké jeviště o velikosti 13x10 metrů, které bylo umístěno na dřevěných kozách, aby se v případě potřeby mohlo kdykoliv rozložit. Toto divadlo bylo později nahrazeno divadlem Theatre.<sup>29</sup>

Existovala veřejná divadla, která byla otevřená a soukromá divadla, která často vznikala přestavbou zrušených klášterů, popřípadě podobných velkých budov. Tato divadla byla zastřešená a vstupné do nich bylo vyšší, a proto zde nebylo tak rozmanité obecnstvo.<sup>30</sup> Vstupné do divadla stálo minimálně penny. Pokud se chtěl divák posadit, musel zaplatit více peněz.<sup>31</sup> Toto poměrně nízké vstupné umožňovalo, aby divadlo mělo poměrně pestré obecnstvo, které často mohlo velmi hlasitě reagovat na to, co se během představení dělo, nahlas komentovali výstupy herců, popřípadě se nahlas smáli a pokřikovali, na což si často stěžovali i samotní autoři divadelních her.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 128.

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 129.

<sup>29</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 34.

<sup>30</sup> Tamtéž, str. 35.

<sup>31</sup> KERMODE, Frank. *The age of Shakespeare*, str. 109.

<sup>32</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 35.

Základem pro divadlo jako takové byl herecův hlas a jeho akce, protože se hrálo za denního světla na jevišti, které bylo téměř prázdné.<sup>33</sup> Proto scény končí a začínají příchodem či odchodem postav. Herci měli pestré a nákladné kostýmy, které dokázaly diváka uchvátit, nicméně prázdné jeviště nutilo diváka, aby si představoval, to, co herec popisuje ve svých promluvách. Divák tedy kulisy nepotřeboval, protože si barvitě prostředí mohl sám představit.<sup>34</sup>

Svět divadla, který byl znám za Shakespearova života, byl velmi proměnlivý a nebezpečný, poněvadž divadlo mělo velmi hlasité odpůrce. Jak hlásali církevní hodnostáři a moralisté, bylo právě divadlo zdrojem falše a nemorálních jednání, „chrámy Venušiny i jiných ďábelských pohanských božstev“.<sup>35</sup> Ženy, které šly do divadla, měly být brzy zlákaný k prostopášnému životu, Písmo zde bylo terčem posměchu a do myslí se zasévaly hříšné myšlenky.<sup>36</sup> Kněžím, kteří kritizovali divadla, vadily obscénní písně, a dále to, že dle jejich názoru divadlo navádělo k rozhazování majetku, zpupnosti, bouření se panovníkům, nebo se nechat ovládat chtíčem. Tento seznam výtek neustále rostl a tato nařčení měla vést k uzavření divadel, nicméně vedla jen k jejich větší návštěvnosti. Zakázala se pouze nedělní představení.<sup>37</sup> Divadlo však mělo i své ochránce, kteří poukazovali na to, že ve hrách se odměňují ctnosti, trestají se neřesti, zaměstnávají mysl neškodnými věcmi a učí dobrým mravům. Sama královna Alžběta divadla chránila: byla si vědoma, že pokud by v jejím království měla být nějaká síla schopná její vládu rozvrátit, nebyla jí divadla.

V raných dobách Shakespearovy působnosti jakožto herce byl hlavní zájem divadelních společností směřován na veřejná divadla, která měla velkou, otevřenou strukturu, kterou můžeme vidět u divadla Theatre a později i u divadla Globe. Až později se začala společnost herců zajímat o soukromá divadla, která byla stavěna jako uzavřený prostor.<sup>38</sup> Tato doba byla jedinečná převážně kvůli tomu, že angličtí básníci mohli psát hry pro nově vznikající divadla a společnosti, vytvářeli se tak nové dramatické texty.<sup>39</sup> Nicméně ačkoliv se mohla zdát být tato doba pro autory divadelních her snadná či dokonce vzkvétající, potýkali se s různými problémy. Jeden z nich byl například i samotný přechod na ustálenější život v Londýně. Ačkoliv jednotlivá turné musela být náročná, herci odehráli několik představení, a pak museli vše sbalit a pokračovat ve své cestě, nicméně hercům stačil prostší repertoár. V Londýně bylo o mnoho

---

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 34.

<sup>34</sup> Tamtéž, str. 34.

<sup>35</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 157.

<sup>36</sup> Tamtéž, str. 157.

<sup>37</sup> Tamtéž, str. 158.

<sup>38</sup> KERMODE, Frank. *The Age of Shakespeare*, str. 61.

<sup>39</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 37.

více lidí než v okolí. Divadla mohla pojmout i tisíce diváků, a tak se herecké společnosti musely soustředit ne na jednu nebo dvě dobré hry za sezónu, ale musely rozšířit svůj repertoár, kterým by dokázaly přilákat lidi, kteří si posléze zvykli na pravidelné návštěvy divadla. To znamenalo hrát pět až šest her v týdnu a některé společnosti měly za rok nových i dvacet nových her.<sup>40</sup>

## 2. 2. Doba a její vliv na Williama Shakespeara

Z výše uvedené kapitoly si lze představit, jaké napětí museli lidé zažívat. Ačkoliv královna Alžběta ze začátku své oddělení od římskokatolické církve prováděla relativně mírně s důrazem na poslušnost než na ryzost přesvědčení, to, co chtěla, byl vnější projev podpory její moci i oficiálnímu náboženství, aby lidé chodili pravidelně na bohoslužby, které byly schválené státem, aby se úřady pak nemusely ptát na otázky, zda jednotlivci věří v očištěc, nebo zda touží po katolické eucharistii, zda kněží mohou udělovat rozhrěšení a tak podobně.<sup>41</sup> Začala se překládat Bible a liturgie do angličtiny, to silně ovlivnilo vývoj anglického jazyka, což byl moment, kdy nejhlubší věci lidského života, na kterých závisela duše, byly vyjádřeny jednoduchými slovy mateřského jazyka.<sup>42</sup>

Nicméně stále byly cítit silné neshody. V roce 1567 provedli státní agenti výzkum, ze kterého vyplývalo, že přes padesát členů Sněmovny lordů jsou katolíci, popřípadě jsou katolické církvi nějakým způsobem nakloněni, a právě otázky, zda náboženské přesvědčení může změnit politické jednání ústilo k tomu, že papež vydal bulu, která tvrdila, že ano, a právě tato bula vyústila v řadu spiknutí, intrik a perzekucí, které trvaly po celý zbytek Alžbětiny vlády.<sup>43</sup>

Nejasnosti a napětí poznamenalo většinu říše. Zavřené kláštery byly vypleněny a některé rodiny z tohoto nabytého majetku silně zbohatly. Rodiny vyznávající katolické vyznání byly nejisté, ačkoliv se královna Alžběta povětšinou vyhýbala popravám a spíše dávala přednost věznění a následujícím pokutám. Většina z nich se však v rámci přežití dokázala přizpůsobit, nicméně to vedlo k určitému skeptickému odstupu, který vedl k rozkolu přátel i rodin.<sup>44</sup>

Alžbětinské období nebylo nakloněno lidem, kteří byli vykořeneáni ze své rodiny. Osoba, která ztratila svůj vztah k rodině, se musela často protloukat sama, a to v době, která byla silně proti tuláctví.<sup>45</sup> Doba, kdy mohli existovat potulní rytíři či pěvci, pokud vůbec existovala i jinde

---

<sup>40</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 160.

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 75.

<sup>42</sup> Tamtéž, str. 74.

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 76.

<sup>44</sup> Tamtéž, str. 76–77.

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 71.

než jen v psaných příbězích a fantazii lidí, byla nenávratně pryč. Anglie rušila poutní místa a potulní mniši a poutníci tedy neměli důvod k tuláctví. Cesty také byly velmi nebezpečné a ti, kdo cestovali, potřebovali ochranu. Proto se regulovaly veškeré živnosti, které vyžadovaly cestování. Každý potulní prodejce tedy musel mít koncesi dvou soudů v hrabství, kde bydlel. Když toto povolení neměl, mohl být dotyčný prodejce oficiálně stíhán. Každý tělesně schopný tulák či žebrák mohl být předveden před soudce a být potrestán.<sup>46</sup>

Tato doba tedy nepřála potulným kejklířům a zpěvákům a William Shakespeare, pokud chtěl být hercem, musel být v nějakém hereckém souboru. Zákon o potulce z roku 1604 totiž také zahrnoval mezi povaleče i herce, šermíře, medvědáře, pěvce, kartárky, hadače z ruky, námořníky, žebravé studenty a mnohé další.<sup>47</sup>

Společenská pravidla byla pevně stanovená. Jen málo lidí žilo jinak než v nedostatku. Podle předpisu z šestnáctého století víme, že tuláci mohli být i ocejchováni a dáni na nucené práce. V této poměrně těžké atmosféře si i Shakespeare musel najít zdroj obživy. Podle Johna Aubreye, životopisce ze sedmnáctého století, pracoval Shakespeare na venkově jako učitel. Ačkoliv tento životopisec má tendence nebýt příliš důvěryhodný, uvedený údaj můžeme brát s určitou jistotou.<sup>48</sup> Jistí si tím můžeme být i kvůli tomu, že jako zdroj svého vyjádření označil Williama Beestona, jehož původ v Shakespearově životě lze vyhledat. Určité zmínky nám napovídají, že Shakespeare svou učitelskou dráhu mohl strávit v Lancashiru v domě bohatého katolíka Alexandra Hoghona a později, po jeho smrti, v domě jeho přítele Thomase Hesketha z blízkého Ruffordu.<sup>49</sup>

Nevíme, kdy konkrétně se Shakespeare vydal do Londýna, jisté je ale to, že v roce 1592 je již známým básníkem, který psal sonety i hry, ačkoliv mu žádná knižně nevyšla.<sup>50</sup> Tušíme, že do té doby se stal součástí hereckého souboru nejspíš jako pomocná síla a postupně se dokázal seznámit s chodem divadla, souboru, repertoárem i jednotlivými básníky. Tato ztracená léta ho formovala a upevňovala jeho styl psaní, ale i ho dokázala inspirovat při psaní vlastních her.<sup>51</sup>

Shakespeare si nejspíš sám uvědomoval zoufalou potřebu hereckých společností po nových hrách. Doba pro něj nemohla být vhodnější, protože neexistoval žádný cech, který by určoval, jak by měli jednotliví autoři psát a nepotřeboval žádná zvláštní doporučení. Jak doba,

---

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 71.

<sup>47</sup> Tamtéž, str. 71.

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 72.

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 72.

<sup>50</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 37.

<sup>51</sup> HONAN, Park. *Shakespeare: Životopis*, str. 102.

tak i hlavní město mu umožnilo ukojit jeho potřebu psát a také hrát. Psal se zvláštní lehkostí, která mu byla vlastní a možná i proto jeho přítel a konkurent Ben Jonson napsal, že mu divadelní společnosti často přičítají k dobru, že ať už píše cokoliv, neškrtně ani řádku. Z pozdější analýzy jeho ranných textů ale víme, že svá díla často přepracovával, nicméně se dokázal velmi rychle učit a dovedl absorbovat inspiraci z jiných divadelních zdrojů.<sup>52</sup>

Tyto světlé vyhlídky přerušil až mor, který byl v Londýně v letech 1592-1594. Jelikož představitelé církve už dávno před vypuknutím moru pokládali divadlo za semeniště hříchu, požadovali, aby byla divadla zavřena, protože příčinou moru je hřích. Tajná rada proto provoz divadel ukončila do doby, než morová epidemie přestane. Pro některé divadelní společnosti to byla natolik velká rána, že se již po otevření divadel znovu nikdy nesešla.<sup>53</sup> Morová epidemie byla jedna z největších, které Shakespeare kdy zažil a měla zabít zhruba čtrnáct procent obyvatel Londýna. I z tohoto důvodu byl znát mezi lidmi strach. Nejhůře postihla epidemie předměstí Shoreditch a Southwark, které byly divadelním předměstím převážně kvůli počtu obyvatel. Všechny vrstvy obyvatel, jak chudí, tak bohatí, se shromažďovali na stejných místech, což mohlo vést k většímu rozšíření nemoci.<sup>54</sup> Městské úřady začali pohlížet na divadlo jako na semeniště nemoci a proto, když se zvedla čísla nemocných, zakázali konšelé a jejich poradci jako preventivní opatření všechna divadelní představení do dvaceti až třiceti lidí.<sup>55</sup> Úředníky velká shromáždění však znepokojovala i z dalších důvodů. Velké množství lidí sebou přinášelo i neklid, výtržnosti a ničení majetku, kterému se chtěli v této nelehké době, pokud možno vyhnout.<sup>56</sup> Po nepokojích koncem června v roce 1592, divadla byla zavřena na dlouhých dvacet měsíců.<sup>57</sup>

Není to jediná zkušenost se smrtí, kterou Shakespeare měl. V roce 1596 mu zemřel jediný syn, v té době jedenáctiletý Hamnet. Neví se, kde v té době Shakespeare byl, zda v Londýně, nebo na turné s ostatními herci, kteří kvůli stávajícímu zákazu otevření divadel vyrazili do hrabství Kent. Jisté ale je, že zprávy o zhoršené stavu jeho syna přijal, a když dorazil do Stratfordu, byl jeho syn nejspíše již mrtev.<sup>58</sup> Není však doklad, že by Shakespeare nad smrtí svého dítěte nějak truchlil. Pohled na smrt mu byl poměrně blízký, byl to však důvod, aby byl netečný? Během následujících čtyř let napsal jedny ze svých nejradostnějších komedií, jako

---

<sup>52</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 760–161.

<sup>53</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 38–39.

<sup>54</sup> HONAN, Park. *Shakespeare: Životopis*, str. 135–136.

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 137–138.

<sup>56</sup> Tamtéž, str. 138.

<sup>57</sup> Tamtéž, str. 140.

<sup>58</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 250.



například *Veselé paničky windsorské* či *Mnoho povyku pro nic*. Nicméně i v jeho práci, která se zdála být veselá, je vidět, že hluboce truchlí. V *Králi Janovi* líčí matku, která je tak zoufalá ze smrti svého syna, že uvažuje o sebevraždě.<sup>59</sup>

Nelze prokázat spojitost mezi Hamnetovou smrtí a příběhem matky, která truchlí, avšak nelze si představit, že by Shakespeare pouze pohřbil svého syna a žil dál, aniž by se ho to nějak dotklo.<sup>60</sup>

Myšlenku na smrt, ale také na stáří a ztrátu moci můžeme vidět i v jeho tragédii *Král Lear*. V této hře, kdy se starý král rozhodne dát korunu jedné z dcer, která ho má nejraději, je silně cítit Shakespearův strach ze stáří a ztráty moci.<sup>61</sup> On sám přišel o syna, který by mohl po něm převzít jeho odkaz. Ačkoliv je tato hra psána dlouho po Hamnetově smrti, stále je zde silný motiv smrti dítěte. Kordelie zde totiž velmi nečekaně umírá, zatímco starý Lear se nejprve utěšuje falešnou nadějí, že by snad mohla žít, bolestivě zjišťuje, že tomu tak není. Tato ztráta, jak píše Greenblatt, je tím nejbolestivějším momentem, který Shakespeare kdy napsal.<sup>62</sup>

Velký zlom v Shakespearově životě se stal v červnu roku 1613, během představení hry Jindřicha VIII. bylo na jevišti vystřeleno několik ran z několika děl. V jednom z nich se však vznítily papír, který posléze zapálil střechu divadla Globe. Po této události Shakespeare prodal svůj podíl na divadle a přesunul se do Stratfordu.<sup>63</sup> Zde pak prožil dva a půl roku, když pak v dubnu roku 1616 zemřel.

Z výše uvedeného můžeme vidět, že doba, ve které Shakespeare žil, ho silně ovlivnila. Poměrně často se setkával se smrtí, jak prostřednictvím moru, tak i smrti vlastního dítěte. Ovlivňovalo ho náboženství, společenské vztahy a konvence, které byly v této době běžné. Tyto aspekty silně ovlivnily jeho dílo a pohled na smrt jako takovou.

Náboženské reformace, které jsou pro toto období charakteristické, ovlivnily nejen osobní víru jednotlivých lidí, ale také oficiální rituály, či texty, které se překládaly do lokálního jazyka. Zároveň se mění pohled na smrt, jako takovou a pojetí toho, co se s duší děje, když zemře. Je zde popsán koncept očistce, který je tradičním pojmem v římskokatolické církvi a který byl protestanty často odsuzován, jako místo, které nemá svůj základ v Bibli, a proto byl pro anglikánskou církev zrušen. Nicméně stále jako téma je citelné v mnohých uměleckých dílech, převážně skrze téma duše, vracející se zpět na zem, aby žádala o pomoc a vysvobození, popřípadě pomstu, která by snad mohla zaručit její klid.

---

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 250.

<sup>60</sup> Tamtéž, str. 251.

<sup>61</sup> Tamtéž, str. 310.

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 284–285.

<sup>63</sup> HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 47.

O očistci píše mnozí křesťanští myslitelé, kteří popisují muka, která duše v očistci zažívá, a nabízí možné východisko skrze mše.

Zároveň se práce, kromě reformace a jejím vlivu na koncept očistce, zabývala také divadly, která v tomto období prožívala velký rozvoj. Divadelní společnosti zažívaly svůj rozkvět, ačkoliv byly často kritizovány moralisty, jako důvod morálního úpadku žen. Mělo je lákat k prostopášnému životu či vést k rozhazování majetku, zpuštění a chtíči.

Tato doba, která byla charakteristická určitým napětím, způsobeným náboženskými rozkoly, morem a dynamickými změnami ve společnosti, což mělo dopad na Williama Shakespeara, který se inspiroval ve svých hrách dobovými tématy, Mezi něž mimo jiné patřila i otázka očistce, sebevraždy a smrti jako takové.

### 3. William Shakespeare

V předchozí kapitole byl rozebrán život a doba Williama Shakespeara. Doba stále ještě ovlivněná náboženskou reformou skýtala mnoho motivů smrti, které dramatik zohlednil ve svých dílech. Tato kapitola si klade za cíl analyzovat jeho jednotlivé tragédie s ohledem na motivy a rituály smrti ve vybraných dílech. U každé hry bude nejprve zanalyzován její děj, v němž budou posléze identifikovány jednotlivé prvky spojené se smrtí a následně proběhne jejich interpretace.

V následující části kapitoly se budeme zabývat analýzou Shakespearových nejznámějších tragédií. Díla byla vybrána jednak pro svůj žánr, u něhož lze očekávat průběh končící smrtí jedné či více postav, a dále proto, že se jedná o nejtypičtější vzorek her reprezentující literární tvorbu té doby, který je i v současné době velmi dobře známý. Pro účely práce byla tedy zvolena tato díla: *Romeo a Julie*, kde na samém konci oba hlavní protagonisté páchají sebevraždu v důsledku nešťastné lásky, *Hamlet*, v němž jsou kromě motivu smrti přítomny také motiv pomsty a otázka existence života po smrti, *Othello*, ve kterém se znovu setkáváme s motivem pomsty, který je v tomto případě ovšem veden žárlivostí, dále byla pro analýzu zvolena hra *Král Lear*, v němž je smrt propojena se strachem ze stárí, a nakonec *Macbeth*, kde se opět setkáváme nejen s motivem smrti jako takové, ale i strachu z toho, co přichází po ní.

#### 3. 1. Romeo a Julie

Příběh Romea a Julie byl napsán nejspíše mezi lety 1595–1596. První scéna neodpovídá klasickému psaní tragédií, ale spíše sonetů. V této době byl v Anglii o sonety silný zájem a Shakespeare v této době napsal mnoho svých nejlepších sonetů.<sup>64</sup> Není tedy s podivem, že i v promluvách Romea a Julie lze spatřit i tento jazyk. Ten ostatně můžeme vidět na příkladě prvního setkání dvou hlavních protagonistů, kteří se na večírku, který je spojen s hudbou, tancem a maskami. Jejich první rozhovor má znaky sonetu.<sup>65</sup> V této tragédii však můžeme, kromě určitých podobností se sonety, vidět také líčení vraždy, přičemž závěr celé tragédie obsahuje sebevraždu hlavních postav. Příběh však není popisem tragédie těchto dvou postav, ale spíše tragédie rodiny a společnosti, ve které žijí. Již v prologu se dozvídáme o dávné křivdě dvou zneprátených rodin.

„Dva rody vznešené a mocné stejně  
v překrásné Veroně – kam vás teď zvem –

---

<sup>64</sup> HILSKÝ, Martin. *Romeo a Julie*, IN: SHAKESPEARE, William, *Dílo*, str. 955

<sup>65</sup> Tamtéž, str. 955.

*krev krví znovu smáčí beznadějně,  
starou zášť živí novým plamenem.  
Z těch beder znesvářených do krve  
vzdor hvězdám vzejde milenecký pár;  
smrt těch dvou milenců však teprve  
pohrbí ten starý rodičovský svár.“<sup>66</sup>*

Nedozvídáme se zde, co je za oním sporem, který zneprátelil dvě rodiny tak, že se neváhají vzájemně zabít, nicméně již z prologu vyplývá, že tato nenávist zmařila lásku dvou mladých lidí, kteří musejí zemřít. Jejich smrt pak dopomůže oběma rodinám, aby se usmířili.

Příběh dvou milenců, kteří pro svou lásku musí zemřít, není v západní civilizaci nic neobvyklého a je v mnohých příbězích zpracováván skrze celá staletí a kultury. William Shakespeare, stejně jako všichni dramatici renesančního období, znal příběh Tristana a Izoldy, Pyrama a Thisby či Héro a Leandra. Také se inspiroval v italských novelách, neboť jeho zápletka je velmi podobná jako v legendě, kterou sepsal Luigi da Porto přibližně v roce 1530.<sup>67</sup> Ani jména dvou zneprátelěných rodin nejsou neznámá. V Dantově *Božské komedii*, v části, kde Dante prochází očistcem, si můžeme povšimnout dvou postav Montechi a Capoletti, kteří zde zemřeli násilnou smrtí a nestihli se před ní vyzpovídat.<sup>68</sup>

Toto dílo začíná jako komedie, ale velmi brzy začne připomínat tragédii. Romeo a Julie proti sobě mají obě rodiny, které zatracují jejich vzájemnou lásku, což samo o sobě vede k jejich tragickému údělu. Podobnost s komediemi lze spatřit hlavně v rytmu promluv, s jakým přichází první rozhovor dvou sluhů Řehoře a Samsona. Jejich slovní hříčky, které jsou spíše sexuálního rázu, tvoří spíše paradoxní úvod romantické tragédie. Tato slovní přestřelka se posléze změní i ve fyzický boj postav na scéně, kterou končí až zásah knížete z Verony. Tento souboj, který začíná zprudka a náhle, lze v něm spatřit i celé napětí budoucích okamžiků, které v díle nastávají.<sup>69</sup>

Sám Romeo nese charakteristiky melancholického milovníka. V prvním dějství jeho otec Montek zmiňuje, že je často vídán ve fíkovém háji, kde svými slzami skrápí ranní rosu.<sup>70</sup> I Romeo sám, ve svých promluvách tuto melancholii ukazuje.

*„Oni se vraždí  
z nenávisti a já se vraždím z lásky.  
Vražedná láska, něžná nenávisti,  
ty velké něco vzešlé z ničeho,  
ty tího lehká, vážně lehkovážná,*

<sup>66</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie*, IN: *Dílo*, str. 958.

<sup>67</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 425.

<sup>68</sup> ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie*, str. 249.

<sup>69</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 426–428.

<sup>70</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie*, IN: *Dílo*, str 959–960. (I. 1, 131–142.)

*beztvarý tvare marnivého zmaru,  
jsi pířko z olova, jsi jasný dým,  
ledový ůár jsi, zdravá nemocná,  
skutečnost snu, co není to, co je:  
já k tobě, láske, lásku necítím!*<sup>71</sup>

Romeo zde vypovídá o trýzni lásky, avšak jeho slova se zdají býti spíše snahou dát na odív své řečnické umění. Nemluví o konkrétní lásce, ale o obecném citu.<sup>72</sup> Druhá Romeova promluva o lásce již má konkrétnější tvar. Stále má podobu paradoxů, které však neukazují určitý vtíp, či výsměch, ale spíše emocionální rozpolcenost toho, co skutečně cítí.

*„Jestli má ruka nevhodně a směle,  
znesvěcuje tvou dlaň, tu svatyni,  
ať rty jsou poutníci, co uzarděle  
svým něžným hříchem ten hřích odčiní.“*<sup>73</sup>

Uprostřed veselí jsou Romeo a Julie o samotě a Romeo vytváří tyto obrazy smyslovosti a vytváří kolem sebe až intimní ztišení. Tato promluva již nevyvolává pocit snahy o rétorickou promluvu, ale stává se přesvědčivým vyznáním lásky.<sup>74</sup>

To, co spouští pravou tragédii této hry, jsou potyčky a ostré slovní výměny, které prostupují celou hrou. Rvačky mezi jednotlivými aktéry tvoří jakousi základní akci a jedna z nich spouští řetězec událostí, který se již nedá zastavit. V souboji mezi Merkurie, který se snaží chránit Romeovu čest, a Tybaldem, dojde na tasení zbraní a Merkurio je smrtelně zraněn. Těsně před svým skonek prokleje oba rody.<sup>75</sup>

*„Mor na vaše rody!  
Zbývá jen popřát červům dobrou chuť.  
Mám ji, a pořádně! Ty vaše rody!“*<sup>76</sup>

Jeho poslední slova lze chápat jako předzvěst skonu samotného Romea i Julie. Romeo chce svého přítele pomstít, a proto Tybalda zabíjí, a aby i on sám nebyl obětí pomsty rodiny Kapuletů, je odsouzen k vyhnání z Verony.<sup>77</sup> Romeo rozloučení s Julií přirovnává k peklu a očistci. Je to pro něj mnohem horší než samotná smrt a sám je připraven si vzít život, když nemůže být s Julií.<sup>78</sup> Podobně odloučení vnímá i Julie, která vyhnanství svého tajného manžela oplakává a je schopná udělat cokoli pro to, aby tolik netrpěla. Když je jí nabídnut sňatek s jiným mužem, je připravena vzít si život. Otec Vavřinec jí však přesvědčí, aby se nezabíjela

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 960. (I. 1. 174–183.)

<sup>72</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 430.

<sup>73</sup> SHAKESPEARE, William. Romeo a Julie, IN: *Dílo*, str. 966 (I. 4. 206–209.)

<sup>74</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 433–434.

<sup>75</sup> SHAKESPEARE, William. Romeo a Julie, IN: *Dílo*, str. 975–976. (III. 1.)

<sup>76</sup> Tamtéž, str. 976. (III. 1. 102–104.)

<sup>77</sup> Tamtéž, str. 977. (III. 1. 174–189.)

<sup>78</sup> Tamtéž, str. 979. (III. 3. 12–50.)

a nabídne jí možnost útěku. Dá jí lektvar, který způsobí, že bude na čtyřicet dva hodin vypadat jako mrtvá.<sup>79</sup> Julie je pevně rozhodnuta pro svou lásku i zemřít, a proto na tento plán přistupuje. Druhý den naleznou její tělo, které vypadá jako mrtvé. O tom, že zemřela, se dozvídá i Romeo, který setrvává ve vyhnanství, avšak neví, že je to smrt pouze domnělá, protože list, který mu poslal Vavřinec se k němu kvůli moru nedostal. Zakoupil si tedy od lékárníka silný jed a vydává se za Julií. U hrobky se setkává s Parisem, který si měl Julii brát, kterého během souboje zabíjí. V hrobce nad Julií nařiká nad svým osudem a otráví se.<sup>80</sup> Když se pak Julie probouzí a vidí mrtvého Romea, snaží se nejprve zlíbat poslední zbytky jedu z jeho rtů a poté bere jeho dýku a probodá se jí. Jejich mrtvá těla poté najdou jejich rodiny, které se rozhodnou si vzájemně odpustit dlouholetý spor, který se jim nyní zdá být malicherný.<sup>81</sup>

Motiv smrti se zde opakuje v několika aspektech, ať už mezi dvěma rodinami, které si usilují o život, či jako určitá možnost pro Romea a Julii. Když je Romeo vyhnán, nařiká, že vyhnanství je horší než smrt, protože nemůže být se svou ženou Julií. Julie, nezávisle na Romeovi, má stejný názor a raději by volila smrt než se trýznit bez něj. Na konci poté oba volí smrt, protože jeden bez druhého si nedokáží představit život. Jejich sebevražda je šokujícím prvkem. Není zde rozebírán morální aspekt sebevraždy, či toho, co se stane s duší Romea a Julie. Jejich skon poté usmíruje obě rodiny, které se po dlouhá léta nenávidí, a stmeluje je.

### 3. 2. Hamlet

Hra, která byla v prvním kvartovém vydání pojmenována jako *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke*, s největší pravděpodobností vychází z nedochované hry, která je označovaná jako Ur-Hamlet a z dalších zdrojů, jako je třeba kronika Saxa Grammatika *Histories Danicae* (Příběhy Dánů), která byla napsána koncem 12. století.<sup>82</sup> Ta vypráví o dánském králi Rorikovi, který pověřil v Dánsku dva bratry, Horvendila a Fenga vládou. Feng však svému bratrovi záviděl, a proto ho zabil a vzal si jeho ženu, čímž se dopustil incestu. Amlet, syn Horvendilův, ve snaze zakrýt svůj úmysl se pomstít, předstíral šílenství a zabil Fengova rádce, který ho měl sledovat, aby zjistil, zda je Amlet skutečně šílený. Feng ho proto poslal do Anglie, kde měl být jeho dvěma přívrženci zabit, nicméně Amlet u nich našel doprovodný dopis, který pak změnil a nechal anglického krále, aby je pověsil. V Dánsku pak všichni považovali Amleta za mrtvého a uspořádali mu pohřební hostinu. Amlet se na ní

---

<sup>79</sup> Tamtéž, str. 958–987. (IV. 1–3.)

<sup>80</sup> Tamtéž, str. 990–993. (V. 1–3.)

<sup>81</sup> Tamtéž, str. 993–995. (V. 3.)

<sup>82</sup> HILSKÝ, Martin. Hamlet. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo.*, str. 1031.

k všeobecnému překvapení objevil a stále předstíral své šílenství. Po hostině zabil hodovníky i Fenga, a poté usedl na trůn spolu se svou ženou, dcerou anglického krále.<sup>83</sup> Tyto hlavní dějové linie můžeme spatřit i u Shakespearova *Hamleta*, ačkoliv Shakespeare sám se nejspíše inspiroval spíše francouzskou verzí od Françoise de Belleforest, který jí zpracoval ve svém pátém svazku *Tragických příběhů* z roku 1570.<sup>84</sup> Zásadní rozdíly mezi touto verzí a Shakespearovým *Hamletem* můžeme spatřit již na začátku, tedy v tom, že královražda je v *Hamletovi* provedena tajně a ne veřejně, Hamlet se neožení s anglickou princeznou a Hamletova pomsta je spíše dílem improvizace a afektu než promyšleného plánu.<sup>85</sup>

Tento příběh Shakespeare napsal někdy mezi lety 1600 až 1601.<sup>86</sup> Hra je rozdělena do dvou částí. Hned na začátku se setkáváme s duchem krále, který byl zabit svým bratrem Claudiem. Jak bylo napsáno v první kapitole této práce, právě zjevení ducha, žádajícího pomstu, která by mu mohla přivést jeho klid, odkazuje na silný vliv tématu očistce. Duch zde po Hamletovi vyžaduje pomstu za svou smrt a prozrazuje mu jméno svého vraha. Hamlet tak v první části hry zjišťuje, zda je Claudius, bratr zavražděného krále, skutečně oním vrahem a tato první polovina vrcholí scénou, v níž herci z Elsinoru sehrají scénu vraždy krále.<sup>87</sup> Po této inscenaci se Hamlet ptá sám sebe, jak je možné žít ve světě, který je sám o sobě zkažený? Je vůbec možné neposkvřnit se špínou tohoto světa?<sup>88</sup>

Druhá část hry je specifická tím, že ukazuje to, co duch nepředvídal. Čin, o který Hamleta žádal, měl být očištný, ale stal se zkázou několika postav, které v této hře vystupují. Hamlet, Laertes, Gertruda i Claudius umírají na otravu jedem, a tak se čin, který měl pomoci s vyrovnáním se s minulostí, stal jejím ironickým opakováním. Na konci hry se však nedozvíme, co na to říká duch, ani proč mlčí.<sup>89</sup>

Duch zde má zároveň poněkud důstojnější a realističtější provedení, než tomu bylo obvyklé v jiných hrách alžbětinského období. Zpravidla byla jakákoliv postava ze záhrobí představovaná loutkou, která tuto osobu spíše zesměšňovala, než že by jí dávala nějaké důstojnější rysy. To, že Shakespeare ducha Hamletova otce nechal zobrazit v majestátní podobě se zbrojí, znamenalo obrat v zobrazování tohoto typu postav.<sup>90</sup> V alžbětinském období byla tato

---

<sup>83</sup> GRAMMATICUS, Saxo. Příběh Amleta, prince jutského, IN: SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ = Hamlet, the prince of Denmark*, str. 468–494.

<sup>84</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 460.

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 461.

<sup>86</sup> HILSKÝ, Martin. Hamlet. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 1031.

<sup>87</sup> Tamtéž, str. 1031.

<sup>88</sup> Tamtéž, str. 1031.

<sup>89</sup> Tamtéž, str. 1031.

<sup>90</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 472–473.

změna zásadním předmětem filosofické i náboženské debaty. Katolická církev považovala duchy mrtvých za přízraky, které se za nějakým účelem vracely z očištvce. Protestanté, kteří ideu očištvce odmítali, tak postrádali možnost návratu zemřelých duší. Podle oficiálního stanoviska, které se v Shakespearově době uznávalo, duchové neexistovali, protože duše mrtvých nemohli jen tak uniknout z nebe, nebo pekla.<sup>91</sup> Další názor na duchy, který vyjádřil Reginald Scot, je takový, že duchové sice existují, ale nemohou nabýt materiální podoby. Duchové dle jeho názoru byli jakousi iluzí melancholické mysli anebo podvodem nějakého zlotřilce, který se za mrtvého vydával. V obou případech šlo o akt hraní, který duchy provázel. Dábel musel na sebe vzít podobu mrtvého, aby mohl dosáhnout svého nekalého plánu. Totéž by musel provést i zlotřilec, který by melancholického člověka ovlivnil. Shakespeare ve svém díle tento aspekt hraní a divadelnosti využil převážně ve vstupních scénách. Duch mrtvého otce Hamleta zde vypráví o očištvných plamenech, čímž poukazuje na dědictví katolické církve. Před začátkem hry, kdy se duch zjeví Bernardovi a Marcellovi. Ti jej popisují jako hrůzný přízrak, což odkazuje na tradiční pojetí běžných lidí této doby. Horacio při konfrontaci s duchem zprvu reaguje skepticky a považuje zjevení pouze za výplod fantazie.<sup>92</sup>

Duch má v *Hamletovi* výraznou funkci, a tou je sdělit svému synovi, že byl zavražděn a kdo je vrahem. Hamlet však neví, kdo je zemřelým, a duchova důvěryhodnost je velmi nízká. Z toho důvodu musí Hamlet, ještě před tím, než splní to, co po něm duch chce, mít absolutní jistotu o tom, že duch mluví pravdu.<sup>93</sup>

Silný motiv, který provází celou hru, je motiv pomsty. Jejím základem je napravení či msta zločinu, který zůstává nepotrestán. Hamlet zde zjišťuje totožnost vraha a posléze na něj spadá úkol tuto vraždu pomstít. Nicméně tento čin msty plodí jen další násilí. Z vraždy vzniká jen další vražda, a celý motiv tragédie se tak začne točit ve slepém kruhu.<sup>94</sup> V tragédii se mstitel nepokouší o spravedlnost, jako takovou, ale spíše o vlastní zadostiučinění. Právo trestat totiž nenáleží jednotlivci, ale pouze královské moci, která je jediným vykonavatelem spravedlnosti, a akt msty je tedy v rozporu s celým konceptem práva. Mstitel se tak vždy propadne na úroveň zločince, který se stal vrahem jako první, a tím prokleje sám sebe. Proto musí na konci tragédie zemřít.<sup>95</sup>

V prvním dějství duch žádá Hamleta, aby jeho smrt pomstil. Žádá o to, aby ho vyslechl a ulevil mu tím od muk, které po smrti zažívá.

---

<sup>91</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 277.

<sup>92</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 473–474.

<sup>93</sup> Tamtéž, str. 475.

<sup>94</sup> Tamtéž, str. 501.

<sup>95</sup> Tamtéž, str. 501.



„Souzeno je mi v noci obcházet  
a ve dne v plamenech pak držet pěst,  
v očistném ohni pálit všechny hříchy,  
které jsem spáchal zaživa. A kdybych  
směl vyprávět, jak trpím ve vězení,  
nejslabším slovem tohoto příběhu  
utýral bych ti duši...“<sup>96</sup>

Duch mrtvého krále je soužen utrpením, které Hamletovi nesmí říct. Kvůli bolesti, kterou prožívá doufá v potrestání viníka jeho smrti, a proto naléhá na Hamleta, aby ho pomstil. V následujících řádcích dialogu mu líčí, jak byl zabit a kdo za tuto smrt může. Prosí Hamleta o to, aby tento čin potrestal a zároveň ho varuje, aby, svou duši nijak nepošpinil čímkoliv, co se chystá udělat.<sup>97</sup> Poté, co pod vlivem nadcházejícího jitra Duch odejde, Hamlet přísahá, že ho pomstí.<sup>98</sup>

Shakespearův *Hamlet* z konvenčních tragédií vychází, nicméně je i velmi zásadně transformuje. Nejprve ukazuje, že ten, který spáchal zločin, se stává králem a tedy někým, kdo je sám vykonavatelem boží spravedlnosti na zemi. Zároveň zde není pouze jeden motiv msty, ale celkem tři motivy. Chtějí se mstít Hamlet, Laertes a Fortinbras. Ti všichni chtějí pomstít smrt svého otce, pouze Laertes však zemře jako mstitel, tedy vlastním jedem, který sám připravil Hamletovi.<sup>99</sup> Hamlet se však nevrhá do toho pomstít svého otce, ale začne předstírat šílenství. Oproti Amletovi, který ve zdánlivém šílenství vyřezává dřevěné háčky, aby pomocí jich pak na konci hry připevnil síť přes spící dvořany, které pak zapálil, Hamletovo šílenství není součástí žádné promyšlené taktiky. Hamlet tím nezískává žádný čas, ani mu jeho šílenství neposkytuje ignoraci ze strany Claudia, spíše naopak.<sup>100</sup> Jeho šílenství se pro něj však stalo klíčové. Hamletovým klíčovým momentem není akt pomsty, ale jeho myšlenky o sebevraždě a melancholii. Jeho slavný monolog, kde se ptá, zda je lepší žít, či zemřít, není vyvolán duchem, který žádá pomstu, ale vlastním vhledem do sebe samého.<sup>101</sup> Na konci hry se Hamlet nestává nástrojem pomsty. Když zabije Claudia, vraha svého otce, nejedná ze msty. To, co řekl duch je již dávno zapomenuto. Hamlet zde jedná spontánně na vzniklou situaci, ve které se ocitl.<sup>102</sup>

Ačkoliv je msta hybnou silou celé tragédie, nejsilnějšími motivy je zde smrt a smrtelnost. Hamlet sám na několika místech diskutuje o smrtelnosti a také vede jeden

---

<sup>96</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 1042. (I, 5, 10–13.)

<sup>97</sup> Tamtéž, str. 1043. (I, 5, 84–85.)

<sup>98</sup> Tamtéž, str. 1043. (I, 5, 92–112.)

<sup>99</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 501.

<sup>100</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 264–265.

<sup>101</sup> Tamtéž, str. 266.

<sup>102</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 501–502.

z nejslavnějších monologů „Být, nebo nebýt“. V tomto monologu Hamlet nijak nereaguje na dění kolem sebe, ani na to, co se děje uvnitř něj. Mluví zde neosobně, jako kdyby chtěl pouze uvažovat o smyslu bytí. Přestože je tento monolog tak slavný a známý, nebyl v této době ničím originálním. Otázka „esse aut non esse“ byla pokládána i studentům na edinburské univerzitě.<sup>103</sup> Tento dialog však v sobě neskrývá pouze touhu po smrti, ale také strach z ní.

*„Být, nebo nebýt – to je otázka:  
je důstojnější zapřít se a snášet  
surovost osudu a jeho rány,  
anebo se vzepřít moři trápení  
a koncovat to navždy? Zemřít a spát –  
a jeto. Spát – a navždy ukončit  
úzkost a věčné útrapy a strážně,  
co údělem jsou těla – co si můžem  
přát víc, po čem toužit? – Zemřít, spát –  
spát, možná snít – a právě v tom je zrada.  
Až utichne vřava pozemského bytí,  
ve spánku smrti můžeme mít sny –  
to proto váháme a snášíme  
tu dlouhou bídu, již se říká život.“<sup>104</sup>*

Hamlet se zde ptá po tom, co je po životě. Bojí se, že člověk poté, co zemře může stále snít, a právě tyto sny jsou tím, co ho děsí. Jen kvůli snům, které můžeme mít po smrti, se dobrovolně svého života nevzdává, protože po smrti může stále přetrvávat to, před čím by do smrti ze života utíkal.<sup>105</sup>

V tomto dialogu můžeme také vidět velký motiv, a tím je lidské utrpení. Jak lze chápat svět, který je plný bolesti a utrpení? Proč setrávat v tomto krutém světě? Jaký má život vlastně smysl? Tyto otázky si klade Hamlet napříč celou hrou a skrze ně i sám autor hledá odpověď na otázku, co učinit vůči vlastnímu i cizímu utrpení?<sup>106</sup> Hamlet sám neuvažuje o tom, zda má žít, či nikoliv, ale ptá se, zda je obecně důstojnější žít, či zemřít. Na tuto otázku ve hře odpověď nenacházíme a celý monolog můžeme vnímat spíše jako snahu o odpověď.<sup>107</sup>

*Hamleta* však můžeme vnímat i jako dílo, kde se sám autor mohl vyrovnat s otázkou smrti. Vycházel zde ze zmatku a hrůzy, kterou zažíval a cítil. Čtyři roky před napsáním tohoto díla pohřbil svého jediného syna a měl strach z nadcházející smrti svého otce. Je také známo, že Shakespeare ve své vlastní hře hrál mrtvého otce Hamleta, kdy v prvním dějství požaduje,

---

<sup>103</sup> Tamtéž, str. 504.

<sup>104</sup> SHAKESPEARE, William. Hamlet. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str 1053–1054. (III. 1. 59–71.)

<sup>105</sup> KASTNEROVÁ, Martina. Rozpravy o životě a smrti: Sidneyovi, Mornay a Shakespeare. In: *Ostium*, str. 5.

<sup>106</sup> Tamtéž, str. 4

<sup>107</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 504.

aby smrtelníci poslouchali, co říká.<sup>108</sup> Když tedy promlouvá a žádá o to, aby ho jeho syn slyšel, pociťoval emoce, které byly spojené se vzpomínkou na pohřeb svého syna a možná i právě proto to byla jedna z jeho největších rolí.<sup>109</sup>

V Hamletovi vidíme ještě jeden moment spojený se smrtí, a tím je sebevražda a pohřeb Ofélie. Ona sama je svým vzhledem, tedy bílými šaty a rozpuštěnými vlasy, v kontrastu oproti Hamletovi. Její šílenství, které vidíme převážně ve čtvrtém dějství, je spíše fyzické a ne metafyzické, jak je tomu u Hamleta, a vyvěrá z emocionality.<sup>110</sup> Její pohřeb není klidným, ale spíše narušeným rituálem. Kněz na jeho začátku říká, že:

*„Pohřební normy jsme rozšířili  
na samou mez. Zemřela pochybně,  
a nebýt královského rozkazu,  
ležela by až do soudného dne  
v nevysvěcené zemi. Namísto  
modliteb jste ji měli zasypat  
oblázky, kameny a střepy. Ji se  
však dostalo panenských poct a kvítí,  
řádného pohřbu s průvodem a hranou.“<sup>111</sup>*

Tato promluva ukazuje zvyklosti alžbětinského období, které se týkaly pohřbů sebevrahů. Sáhnutí si na život bylo považováno za těžký hřích. Sebevrah, oproti vrahovi, nemohl svého činu litovat, a tedy nemohl dojít odpuštění. Proto byly pohřby vedeny převážně v noci, mimo hřbitov a na křižovatkách cest. Bývali zasypáni kamením, střepy a jejich srdce bylo pokláno kůlem. Oféliin pohřeb je sice veden v noci, nicméně se koná na hřbitově, její tělo je zasypáno kvítím a nebyly jí odepřeny modlitby. Přesto však se pozůstali dopouštějí těžkého přečinu proti církevním zákonům. Přísná opatření pohřbů sebevrahů se týkala těch, kteří si vzali život pod plným vědomím, tedy stejně jako Ofélie. Pro sebevrahy, kteří si vzali život, aniž by tušili, co dělají, se běžně vykonával křesťanský pohřeb, nicméně Ofélie do této skupiny nepatřila. Kněz, ačkoliv obřad provede, s tímto pohřbem nesouhlasí, což lze vysvětlit tím, že smuteční obřad byl veden na příkaz krále Claudia.<sup>112</sup> Celý pohřeb pak je jakýmsi obrazem promluv, které ve hře již zazněly. Když Gertruda vhazuje do Oféliina hrobu květiny, zrcadlí tak scénu, kde Ofélie rozdávala květiny všem přítomným. Zároveň je pohřeb, stejně jako celá hra, prostoupen určitou skepsí či pochybováním. Hamlet zde například pochybuje o Laertových emocích vůči Ofélii. Velmi hyperbolické vyjádření obou postav tak vyvolává otázku, co přimělo Shakespeara napsat

---

<sup>108</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 279.

<sup>109</sup> Tamtéž, str. 279.

<sup>110</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět.*, str. 519-520.

<sup>111</sup> SHAKESPEARE, William. Hamlet. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1075. (V. I. 219-227).

<sup>112</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět.*, str. 524.

tuto hru zrovna takto? Toto je pouze další z mnoha otázek, na které v *Hamletovi* nedostaneme odpověď.

Hamlet se skrze hru ptá na smysl existence, nejen svojí, ale existence obecně. Sám, ve svém monologu ze třetího dějství se zabývá sebevraždou, ale nespáchá ji, protože má obavy z toho, co se děje po smrti. Můžeme se ptát, zda se bál náboženských pouček, či se pouze bál obecného tématu toho, co se s duší stane po tom, co tělo zemře. Co vedlo Shakespeara k tomu, aby se Hamlet zabýval existencionálními otázkami? Pokud lze přijmout tvrzení, že se autor pokoušel ve své hře vypořádávat se starostmi vlastního života, tedy smrtí svého syna Hamneta, vypořádával se skrze své postavy se svými emocemi i otázkami? Lze v Laertově otázce, zda budou pro Ofélii vedeny nějaké další pohřební pocty jen jeho vlastní niterná otázka, kterou si kladl od pohřbu svého syna? Vztah mezi živými a mrtvými se neustále měnil a v době, kdy Shakespeare tuto hru psal, bylo úředně zakázané se za mrtvé modlit. Mrtví již byli mimo dosah a už nebylo možné je oslovit.<sup>113</sup>

### 3. 3. Othello

Tato hra byla napsána v letech 1603 až 1604. Oproti *Hamletovi*, *Macbethovi* a *Králi Learovi* to není tragédie královská, a tedy zde nevystupují postavy urozeného původu. Důvodem je, že děj se odehrává v Benátské republice, tedy nikoliv v království, jak je tomu ve výše uvedených tragédiích. Ačkoliv tedy postrádá královské rody, hra se stále zabývá politikou. Její ústřední téma je žárlivost. Zvláštností této hry je poněkud strohá zápletky, ve které Jago přesvědčuje Othella, že se jeho žena dopustila cizoložství s Cassiem, a Othello proto zabíjí nejprve svou ženu a posléze i sám sebe. Určitá nekomplikovanost zápletky je v Shakespearových vrcholných tragédiích spíše neobvyklá.<sup>114</sup> Velmi důležitá v této hře je role slova a promluv. Právě moc slova dokáže utvořit zápletku, jakou zde můžeme vidět. Othello získává lásku Desdemony pomocí slova, Jago pomocí slova přesvědčuje Othella, že ho jeho žena podvádí. Když Othello mluví o lásce, Jago svým slovem dokáže změnit všechny jeho velké pojmy, jako jsou čest, oddanost a poctivost a vnucuje mu svůj jazyk. Propad Othellovy osobnosti je indikován změnou jeho promluv.<sup>115</sup> I tento příběh má svou předlohu ve starších dílech. V tomto případě je jím jeden z mnoha příběhů od Giraldiho, zvaného Cinthio, který

---

<sup>113</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 270–271.

<sup>114</sup> HILSKÝ, Martin, Othello, IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1083.

<sup>115</sup> Tamtéž, str. 1083.

napsal sbírku novel *Hecatommithi* v roce 1566. Anglický překlad vyšel až v roce 1753 a tak je možné, že Shakespeare pracoval s italským originálem nebo francouzským překladem.<sup>116</sup>

Motiv, který provází celou hru, je právě pomsta. Othello se mstí své ženě kvůli domnělé nevěře. Stejně tak se Jago chce pomstít Othellovi tím, že zničí jeho život. Nikde se však nedozvídáme důvod praporečnickovy nelítočné nenávisti vůči svému nadřízenému. V předloze, kterou Shakespeare použil, se sice lze dočíst o tom, že Jago Desdemonu vášnivě miloval a několikrát se snaží jí získat. Žena však jeho snahu ani nepostřehne, natož aby na ni nějak odpovídala. V předloze Jago není schopen její lásku pochopit, sama Desdemona ho odmítá, proto snová proti Maurovi.<sup>117</sup> V Shakespearově hře však nic takového není. Jago se Desdemony nechce zmocnit a ona zároveň není předmětem jeho nenávisti.<sup>118</sup> Důvodem, proč Jago Othella nenávidí, může být také to, že Maur představuje vše, co Jago nemá. Je Othellovi podřízen vojenskou hodností, což znamená, že nad ním má Othello v hodnosti generála určitou moc. Ve hře však vidíme, že Jago několikrát nad svým nadřízeným určitou převahu získává.<sup>119</sup> To se mu daří převážně kvůli tomu, že využívá Othellovy zranitelnosti a křehkosti jeho postavení. Zároveň mu také vsugerovává, že je mu naprosto oddaný nejen kvůli poslušnosti, kterou je vázán svou hodností, ale také přátelskou nákloností. Othello, kterému jsou tato pouta velmi blízká a sám je uznává, mu proto věří.<sup>120</sup> Jago tak dokáže postupně zcela převrátit Othellov hodnotový systém a z čestného a hluboce milujícího muže udělá násilného barbara, který zabije ženu, která je v jeho očích nečestná a podvádí ho, ačkoliv tomu tak není. Jago dokáže Othellovi vnutit své vidění světa i styl své řeči natolik, že na konci hry není viděn žádný rozdíl mezi jejich promluvami a metaforami. Když pak Othello zabije svou ženu, je akt Jagovy msty dokonán.<sup>121</sup>

Msta prostupuje celou hrou, ale daleko silnějším motivem, který vede k největšímu násilí, je žárlivost. Jago Desdemonu nechce, spíš se má stát prostředkem jeho vlastní pomsty tím, že vzbudí v Othellovi žárlivost.

*„Maur, ač ho nesnáším, je šlechetný  
a věrnou lásku má už v povaze.  
Lepšího manžela si Desdemona  
nemůže přát. Já miluju ji taky,  
není to chtíč, i když by za hřích stála,  
spíš touha po pomstě: mám podezření,  
že chlípný Maur si rajtoval v mém sedle –*

---

<sup>116</sup> Tamtéž, str. 1083.

<sup>117</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 281–282.

<sup>118</sup> Tamtéž, str. 282.

<sup>119</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 549.

<sup>120</sup> Tamtéž, str. 549.

<sup>121</sup> Tamtéž, str. 550.

*ta představa mne šířá jako jed  
a nenaleznu v duši mír a klid,  
když nesrovnám ten účet: choť za choť.  
A když to nevyjde, tak alespoň  
v Maurovi vzbudím žárlivost tak velkou,  
že přijde o rozum.*<sup>122</sup>

Jago zde začne snovat svůj plán o tom, jak přesvědčí Othella, že ho jeho žena podvádí s Cassiem. Když pak Jago získá místo náměstka a dostane tedy, co chce, stále pokračuje ve svém plánu a podsouvá Othellovi domnělé důkazy o tom, že ho Desdemona podvádí s Cassiem. Důkazů je hned několik. Jeden z nich je rozhovor Cassia s Jagem, kde Cassius vyznává svou lásku k Biance. Othello, který tento rozhovor vyslechl, si myslí, že mluví o jeho ženě Desdemoně.<sup>123</sup> Dalším důkazem má být šátek, který Othello daroval Desdemoně a který má být obdařen kouzelnou mocí. Othello vypráví, jak jej dostala jeho matka od jedné cikánky a že dokud bude mít šátek u sebe, jeho otec si nikdy nenajde jinou ženu. Othellovi ho měla dát až na smrtelné posteli s prosbou, ať ho dá své ženě. V tomto, zcela jistě vymyšleném příběhu naléhá na Desdemonu, aby šátek opatrovala a požaduje, aby mu ho přinesla ukázat. Desdemona, která v této chvíli již šátek nemá, se pokouší získat nějaký čas, aby ho mohla naleznout, což jen vyvolává Othellův vztek.<sup>124</sup> Rozhodne se, že Desdemonu musí zabít a Jago mu radí, aby jí netrhl, ale uškrtil jí v posteli. Cassia má zabít samotný Jago.<sup>125</sup> Než Othello svou ženu zabije, nabádá ji, aby se pomodlila, protože si nepřeje, aby usmrtil nesmířenou duši. Desdemona žadoní o chvíli času, ale její snahy jsou marné. Othello jí ve své chorobné žárlivosti a ve snaze zachovat si svou čest zabíjí. O tom, že jednal pod vlivem intrik, se dozvídá od Emilie, Jagovy ženy, která prozrazuje, že za vším stojí intriky jeho muže. Jago se jí snaží umlčet, pak ji probodá mečem a snaží se uprchnout z města, ale je chycen. Othello, který není schopen svou vinu nést, se probodne nad tělem Desdemony a umírá vedle ní.<sup>126</sup>

Shakespeare zde ukazuje sílu intrik a toho, jak dovedou člověka změnit. Milující a čestný Othello se na konci hry mění v žárlivého násilníka, který svou ženu nejprve podezírá a posléze jí i zabíjí. Když si pak uvědomí, co udělal a že za vším stál Jago, sám se usmrcuje. O život zde ale přijde i Roderigo, který byl do Desdemony nešťastně zamilován. Kvůli této lásce

---

<sup>122</sup> SHAKESPEARE, William, Othello. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo.*, str. 1095–196. (II. 1. 271–283).

<sup>123</sup> Tamtéž, str. 1103–107. (III. 3).

<sup>124</sup> Tamtéž, str. 1110–1111. (III. 4).

<sup>125</sup> Tamtéž, str. 1112–1115. (IV. 1).

<sup>126</sup> Tamtéž, str. 1124–1127. (V. 2).

ho šírají myšlenky na sebevraždu, nicméně na konci se stane obětí Jagových intrik a umírá jeho rukou.<sup>127</sup>

Pomsta a žárlivost jsou dva důležité motivy této hry, ačkoliv lze říci, že do popředí se dere spíše Jago, jeho promluvy a intriky.<sup>128</sup> Desdemoninu smrt způsobil v podstatě on, a tak, aby byl dokonán motiv pomsty, by ho měl Othello zabít. Zde se však msta rozpadá. Othello o Jagově smrti neuvažuje, pouze chce on sám zemřít. Jago tak, na rozdíl od jiných Shakespearových záporných postav, na konci hry neumírá.

Kromě msty a žárlivosti je ale také důležitá hra kontrastu, která celou hru prostupuje. V hlavní postavě můžeme vidět hned několik kontrastních prvků, jako například to, že ačkoliv se sám považuje za Benátčana, pochází ze severoafrické oblasti a jeho tmavé vzezření silně kontrastuje s ostatními postavami. Zároveň je velmi výrazná oproti Desdemoně, která je charakteristická bílou barvou.<sup>129</sup> Černá barva měla v alžbětinské Anglii představovat barvu hříchu a ošklivosti, zatímco bílá barva byla jejím opakem.<sup>130</sup> S tímto stereotypem, v němž je černá barva, zvláště pak barva kůže, symbolem něčeho nečistého, Shakespeare pracoval, nicméně trochu jinak, než je tomu v jeho době obvyklé. Jago zde sice hned v první scéně mluví o Othellovi v metaforách naznačující jeho chlípnost, nicméně když poprvé vstoupí na scénu Othello, můžeme z Jagových promluv vidět, že jeho promluva o jeho nadřizeném je čistě pokrytecká. Othellova první slova ukazují na jeho rozvahu a klid, kterému se přiči zbytečné násilí.<sup>131</sup> Kontrastu si můžeme všimnout také v opakování několika scén. Například Desdemona ve třetím jednání žádá Othella, aby vrátil Cassiovi jeho funkci a vzal ho na milost, žádá zde o co nejkratší čas setkání.

*OTHELLO* *Ted' ne má milá, možná někdy jindy.*

*DESDEMONA* *Bude to brzo?*

*OTHELLO* *Tobě kvůli, brzo.*

*DESDEMONA* *Dnes u večere?*

*OTHELLO* *Ne, dnes večer ne.*

*DESDEMONA* *Tak zítra? Zítra u oběda?*

*OTHELLO* *Zítra*

*obědvám s důstojníky na hradbách.*

*DESDEMONA* *Tak zítra večer, nebo v úterý,*

*v úterý o poledni, nebo večer.*

*Co ve středu? Či kdykoliv chcete,*

*ale ne později než do tří dnů.<sup>132</sup>*

<sup>127</sup> Tamtéž, str. 1120–1122. (V. 1).

<sup>128</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 560–561.

<sup>129</sup> Tamtéž, str. 537–538.

<sup>130</sup> Tamtéž, str. 539.

<sup>131</sup> Tamtéž, str. 541–543.

<sup>132</sup> SHAKESPEARE, William, Othello. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 1104. (III. 3. 53–62.)

V pátém jednání se tato prosba o čas opakuje, nicméně zrcadlově.

*DESDEMONA Zabijte mne až zítra! Dneska ne!*

*OTHELLO Tak bude to!*

*DESDEMONA Půl hodiny mi dejte!*

*OTHELLO Co začalo, to nejde zastavit.*

*DESDEMONA Jen se krátce pomodlím*

*OTHELLO Je pozdě.<sup>133</sup>*

Tato zoufalá žádost o čas se v obou případech velmi podobá. První je Desdemonina zoufalá prosba o to, aby Othello vyřešil problém s Cassiem co nejrychleji, aniž by tušila, že jen vyvolává Othellovu žárlivost. Druhá je žádost o to, aby mohla ještě chvíli žít, nicméně celý dialog ukazuje na nezvratnost její smrti. Nejprve hraje o čas, v druhém případě hraje o svůj život.<sup>134</sup>

### 3. 4. Král Lear

Hra byla s největší pravděpodobností napsána mezi lety 1605–1606. Tato hra vypráví o světě, který se mění a otřásá se v základech. Hlavním motivem je poutník a jeho cesta. Král Lear zde putuje ze svého sídla někde ve střední Anglii do Doveru a jeho cesta má ještě duchovní rozměr.<sup>135</sup> Na začátku hry můžeme vidět krále, který se s úzkostlivou přesností snaží rozdělit své království mezi tři dcery. Ptá se jich proto, která z nich ho má nejraději a na základě toho jim přiděluje půdu.<sup>136</sup> Lear tak činí s vědomím, že se chce vzdát své moci, ale zároveň nechce být na nikom závislý. Proto učiní tento krok, kdy se svých dcer zeptá, která ho má nejraději, aby uklidnil svou mysl. Kordelie, jeho nejmladší dcera, se však odmítne přetvařovat, a na otázku, co řekne, odpovídá zkrátka: „Nic, můj pane.“<sup>137</sup> Tato slova, která Kordelie nemyslela zle, jsou pouze východiskem její myšlenky, že pravá láska mlčí, že slovy nedokáže vyjádřit, jak moc svého otce miluje. Lear však slyší jen to, čeho se sám nejvíce děsí, a to opuštěnost, ztrátu úcty a prázdnotu.<sup>138</sup> Na konci hry se poté s touto prázdnotou vypořádává znovu, nicméně děsivěji, než jak si Leare představoval. Kordelie, oproti jiným verzím, na konci nemá žádný triumf a nenastupuje na trůn, ale umírá. Vidíme tak naříkajícího krále, který v náruči svírá své mrtvé dítě a ptá se přihlížejících, zda je toto konec světa a nedokáže uvěřit tomu, že je Kordelie mrtvá. Pak ale dojde uvědomění, že již nežije.

*„Nežije! Pes a kůň a krysa žijí,  
tak proč ty ne? Už se mi nevrátíš.*

<sup>133</sup> Tamtéž, str. 1123. (V. 2. 77–80.)

<sup>134</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 559–560.

<sup>135</sup> HILSKÝ, Martin. Othello. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 1163.

<sup>136</sup> SHAKESPEARE, William, Král Lear. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*, str. 1166–1167 (I. 1.)

<sup>137</sup> Tamtéž, str. 1167 (I. 1. 88.)

<sup>138</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 284–285.



*Nikdy, nikdy, nikdy, nikdy, nikdy.*<sup>139</sup>

Tento tragický výkřik, který Lear vyřkne, před tím, než sám zemře, je hluboká bolest nad ztrátou dítěte a stávají se vyvrcholením této tragédie.<sup>140</sup>

Podobně, jako tomu bylo u *Hamleta*, či *Othella*, i k této hře byl Shakespeare inspirován jinými příběhy. Mnoho, například i středověkých příběhů zachycuje postavu pyšného krále, který je nějakým způsobem pokořen. Příběhy o kajících se králích můžeme najít i ve Starém zákoně, například vládce Nabúkadnesar měl sen o pokáceném stromu. Daniel mu tento sen vyložil jako budoucí vyhnání mimo společenství lidí. Tento výklad se splnil, král byl vyhnán a jedl rostliny, jako dobytek. Po nějaké době se mu rozum opět vrátil a on se mohl vrátit. Podobnost mezi tímto příběhem a tím Shakespearovým se nedá popřít, nicméně jeho úplný závěr je jiný. Král Lear nikdy neměl možnost znovu nabýt své moci, neboť v Shakespearově hře schází motiv moci, která trestá pyšné. Zbývá zde pouze ona pokořená pýcha. Jsou zde zvířecí motivy, ale schází zde odpouštějící Bůh.<sup>141</sup> Nejvýznamnější inspiraci pro děj hry našel Shakespeare v anonymní hře *Pravdivý příběh Krále Leira a jeho tři dcer* (*The true Chronicle Historie of King Leir and his three daughters*) z roku 1590. Tato hra byla velmi oblíbená, převážně kvůli politické situaci té doby. Tato hra je ryze křesťanská, objevuje se zde Bůh, který trestá hříšníky za zlo. Postavy, které zde jsou zobrazené, jsou zbožné od začátku až po samý závěr hry, Leir se chce vzdát trůnu kvůli čistotě své duše, Kordelia smýšlí o svém osudu jako o něčem, co je vůlí boží. Kromě těchto rozdílů je ještě v této hře mnoho scén, které Shakespeare vyškrtává, například scéna, ve které Perillus, kterého Shakespeare ve své verzi přejmenovává na Glostra, nabízí vyhladovělému Leirovi ke snědení svou ruku. Dále je zde vynechána pasáž o Leirově ženě, která nedávno zesnula. Shakespeare zde také přidává dvě nové postavy a rovněž i motiv šílenství. Také konec hry je zcela radikálně proměněn. Zatímco *Král Leir* končí šťastně, Shakespearova verze přináší smrt Kordelie i Leara, čímž otevírá konec mnohým východiskům, které ovšem nechávají prostor divákovi a jeho představivosti, aby si udělal své závěry.<sup>142</sup>

Začátek tohoto díla vyvolává dojem, že se bude jednat o politickou hru, nicméně tato očekávání nejsou naplněna. Motiv této hry se postupně od této představy odklání.<sup>143</sup> Poté, co král Lear rozdělí své království mezi své dvě nejstarší dcery a nejmladší vydědí, se vzdává trůnu. Když tedy Goneril a Regan získávají moc, shodují se, že pro ně starý otec již není důležitý

---

<sup>139</sup> SHAKESPEARE, William, Král Lear. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1208. (V. 3. 306–309).

<sup>140</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 285.

<sup>141</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět.*, str. 587.

<sup>142</sup> Tamtéž, str. 589–590.

<sup>143</sup> Tamtéž, str. 598.

a nechávají ho vyhnat a posléze se domlouvají i na jeho zabití.<sup>144</sup> Lear, uvědomujíc si, jak byl podveden, v bouřce proklíná svůj osud.

*„Duj, větre, duj, až ti puknou tváře! Duj!  
Přivaly z nebe, smrště mořských vod,  
až po korouhve zatopte nám věže!  
Blesky, vy nebe ohněm rozstřelte,  
ohlaste hrom, pak rozčísněte dub  
a bílou hlavu sežehněte mi!  
Ať bije hrom a zaoblenou zem  
jedinou ranou zkujte na placku!  
Ty pukni, Přírodo, a utrat' sémě,  
z něhož se rodí nevděčníci!“<sup>145</sup>*

Toto zvolání je jisté Learovo vidění konce světa. Je obrazem jeho duše, která je zrazená těmi, kterým nejvíce věřil. Jeho promluva je plná alegorií, ve kterých splývá vize světa s Learovým vlastním tělem. Jeho bílá hlava se stává zaoblenou zemí, kam má uhodit blesk, který by byl schopen zahubit plémě, ze kterého se rodí nevděčníci, aby zahubil Leara, který dal život dvěma nevděčným dcerám, které ho kvůli vlastní touze po moci chtěly zabít.<sup>146</sup> Přírodní a zvířecí podobnosti se zde prolínají do obrazů lidské duše a jejího utrpení.

Celou hru prostupují dva důležité motivy. Přírodní a zvířecí obrazy, které popisují dění uvnitř postav, ale také ohnivě kolo, které Lear zmiňuje ve čtvrtém dějství. Když poprvé spatří svou dceru Kordelii, o které si ve své zbídačené duši myslí, že je mrtvá, říká:

*„LEAR: Ublížeš mi, když mě zdviháš z hrobu.  
Tys duše blažená. Já jsem však vpleten  
v ohňové kolo a slzy mě pálí  
jak tekoucí olovo.*

*KORDELIE: Znáte mě?*

*LEAR: Jsi duch, to vím. Kdepak jsi zemřela?“<sup>147</sup>*

Lear nedokáže uvěřit tomu, že je jeho dcera naživu, blouzní, protože cítí bolest zrady, kterou spáchaly jeho dvě starší dcery, kterým tak věřil. Bolest, kterou zde přirovnává k vplétání do ohnivého kola, je nejen znakem jeho duše, ale také jakousi imaginací toho, co prožívá.<sup>148</sup> Ohnivě kolo je tedy symbolem bolesti, která je nesnesitelná. Podobnou bolest lze ve hře spatřit ještě na dalším místě, a to během scény, kdy je hrabě Glostr mučen a jsou mu vyňaty obě oči za to, že pomohl Learovi.<sup>149</sup> Podobné výjevy byly viděny v Londýně neustále, od kázeňských tělesných trestů přes neobyčejnou krutost popraviště. Téměř denně byli lidé svědky toho, jak

<sup>144</sup> SHAKESPEARE, William, Král Lear. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1166–1186. (I. – III).

<sup>145</sup> SHAKESPEARE, William, Král Lear. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1186. (III. 2. 1–10).

<sup>146</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět.*, str. 614.

<sup>147</sup> SHAKESPEARE, William, Král Lear. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1201 (IV. 7. 44–48.).

<sup>148</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět.*, str. 614.

<sup>149</sup> SHAKESPEARE, William, Král Lear. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1191–1192. (III. 7.)

se vypalovaly cejchy, usekávaly končetiny, či zabíjeli zločinci. V jeho hrách se tedy tyto výstupy pravidelně ukazují a pro herce alžbětinské doby nejspíše nebylo těžké tyto scény hrát a obecenstvo je mohlo velmi dobře porovnávat se skutečností, která se kolem děla.<sup>150</sup>

Tento příběh, podobně jako většina Shakespearových tragédií, končí tragickou smrtí hlavních postav. Regan a Goneril umírají kvůli vzájemnému soupeření o moc<sup>151</sup>, Kordelie je oběšena a Lear umírá zármutkem. Kent se ptá, zda je to konec světa a v těchto slovech můžeme vidět až apokalyptickou náladu a strach z úpadku.<sup>152</sup> Ale až v Learově smrti lze spatřit pravou tragičnost této hry, kdy vše a bez naděje končí.

Silný motiv smrti lze tedy spatřit v touze po moci. Learovy starší dcery chtějí vládnout, a proto nejprve svého otce přesvědčí o tom, jak ho mají rády, ale posléze ho nechají vyhnat. Jejich touha po vládnutí je natolik silná, že se jim stává osudnou a umírají. Lear tak ztrácí nejen je, ale i svou nejmladší dceru, které z úzkosti, či strachu ze stáří nevěřil její lásku a upřel jí dědictví. Tato tragédie je hlubokým zamyšlením nad stářím, nad bolestivou nutností vzdát se moci, domova a života ve prospěch jiných.<sup>153</sup> Proto Lear své dceři upírá dědictví, protože nemá pocit, že by se o něj mohla ve stáří a bezmoci postarat. Pro tento úzkostlivý strach tak nevidí snování svých starších dcer. Nedostává pocty, ani mu není vyjádřena úcta, Lear se zde setkává se zavržením, vyhnáním a svým vlastním šílenstvím. Nemá nic, jen svou vlastní smrtelnost a stáří.<sup>154</sup>

### 3. 5. Macbeth

Tato hra vznikla v roce 1606 a často bývá pokládána za *Hamleta* z pohledu Claudia. Podobnosti mezi hlavními postavami zde jsou, avšak je zde i mnoho rozdílů. Svět, ve kterém se *Macbeth* odehrává, je mnohem méně různorodý, než tomu je u *Hamleta*. I to, že *Macbeth* je jedna z nejkratších Shakespearových tragédií naznačuje, že bude mít i jiný spád a rytmus. V *Hamletovi* se vražda krále stane ještě před začátkem hry, zatímco v *Macbethovi* je král zavražděn během druhého dějství. V *Hamletovi* říká duch mrtvého krále, co má Hamlet dělat, v *Macbethovi* čarodějnice pouze věští budoucnost, ale nic nedoporučují. *Hamlet* se obrací do minulosti, zatímco *Macbeth* hledí vstříc budoucnosti.<sup>155</sup> Je však jeden motiv, který *Hamlet* i *Macbeth* sdílí, a tím je váhání a pochybnosti o tom, co je za koncem. Hamlet váhá, zda má

---

<sup>150</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 151.

<sup>151</sup> SHAKESPEARE, William, Král Lear. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1204–1205. (V. 3.)

<sup>152</sup> KERMODE, Frank. *The age of Shakespeare*, str. 155.

<sup>153</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 309.

<sup>154</sup> Tamtéž, str. 309–310.

<sup>155</sup> HILSKÝ, Martin, *Macbeth*. IN: SHAKESPEARE, William, *Dílo*, str. 1209.

pomstít vraždu svého otce, Macbeth zde váhá, zda má zabít krále. Ačkoliv je jejich situace jiná, oba váhají ze strachu z toho, co se stane poté. Hamlet váhá kvůli posmrtnému životu, Macbeth zase ví, že jeho čin nezůstane bez trestu.<sup>156</sup>

Podobně jako je tomu i u předchozích her, i zde se Shakespeare nechal inspirovat. V tomto případě je to skutečným králem Macbethem, který v bitvě u města Burghead v roce 1040 porazil krále Duncana a nedlouho poté byl sám korunován a stal se skotským králem. Sedmnáct let na to byl zavražděn Duncanovým synem Malcolmem, který se poté stal králem. Shakespeareova hra tedy neodpovídá historické události. Duncan zde není ani starý, či milovaný král, ale krutý vládce, který vedl pět nákladných válek, které všechny prohrál. Macbeth ho nezabil zákeřně, nýbrž v bitvě a jeho vítězství bylo přijato s nadšením.<sup>157</sup> Většina událostí, které ve své hře Shakespeare interpretuje, je tedy buď sporná, nebo v přímém rozporu s historickou skutečností. Sám autor však nechtěl úmyslně žádné dějinné události zkomolit, držel se však velmi věrně dobových pramenů, především kronikáře Holinsheda, který převzal příběhy od svých předchůdců, které vznikly celá staletí po Macbethově smrti.<sup>158</sup> Příběh tyranského krále začíná až v *Kronice skotského lidu*, která byla napsána přibližně v roce 1380. V této verzi skotský král Duff onemocněl vážnou a neznámou nemocí, kterou lidé přisuzovali čarodějnicím, žijícím ve městě Forres. Když se o tom dozvěděl Donwald, skotský šlechtic, vyjel za čarodějnicemi a přerušil je uprostřed magického rituálu, během které pálily voskovou figurku krále. Když zlomil kouzlo, Duffovi se ulevilo. Mohl tak potlačit povstání rebelů, které následně nechal oběsit. Donwald se marně snažil přimlouvat za jednoho odsouzeného, který byl jeho příbuzný, a poté, co byl pověšen Donwald pocítil proti králi silnou zášť, ve které ho silně podporovala jeho žena. Jednoho dne, když byl král pozván na hostinu v jejich hradě, opili Donwald se svou ženou jeho služebníky a nechali své čtyři sluhy, aby ho zabili, a tělo pohřbili ve starém korytě místní říčky. Následně se začaly v království dít zvláštní věci, od vichřic, temných mraků až po porody znetvořených dětí. Přírozený řád byl opět nastolen až v době, kdy bylo nalezeno tělo krále Duffa a řádně pohřbeno.<sup>159</sup>

Shakespearův příběh o Macbethovi je zasazen o několik let později. S jeho přítelem Banquem potkají v lese tři sudičky, které prorokují, že se Macbeth stane králem a Banquo dá zrodit silné dynastii pozdějších králů. Proto se rozhodnou zabít krále Duncana a Macbeth se sám ujímá vlády. Nejprve se zdá být silným a dobrým králem, posléze se z něj stává tyran, který

---

<sup>156</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 633.

<sup>157</sup> Tamtéž, str. 623.

<sup>158</sup> Tamtéž, str. 624.

<sup>159</sup> Tamtéž, str. 625–627.

zabíjí skotské šlechtice a zabavuje jim majetky. Když pak nařídí skotským thénům, aby přispěli na stavbu hradu, Macduff odmítne a Macbeth dá vyvraždit celou jeho rodinu. Malcolm, syn mrtvého krále Duncana, se rozhodne požádat anglického krále o pomoc, svrhne Macbetha a sám se stává králem.<sup>160</sup>

Z výše uvedeného si můžeme všimnou značných rozdílů mezi tímto příběhem a *Macbethem* od Shakespeara. Ten přejímá způsob královraždy a obrazu chaosu, který v království posléze nastane, část s *Macbethem* přepracovává úplně. Důvodem těchto změn je to, že Shakespeare potřeboval co nejvíce vyhrotit děj své tragédie a potřeboval co nejsilnější kontrast mezi řádem a chaosem.<sup>161</sup>

Na začátku hry lze spatřit tři čarodějnice, které předvídají, že se s *Macbethem* setkají.<sup>162</sup> Motiv čarodějnictví prostupuje i zbytkem hry. Ve čtvrtém dějství je *Macbeth* navštěvuje a žádá od nich odpověď na své otázky. Čarodějnictví bylo za alžbětinského období trestáno smrtí a zákon zakazoval komukoliv, aby se pomocí zaříkadel pokoušel zjistit, jak bude dlouho vládnout král či královna. Shakespeare si toto uvědomuje a tento prvek do své hry vsazuje.<sup>163</sup> Jelikož pocházel z venkovského prostředí, nejspíše moc dobře znal případy, kdy nemocný dobytek, zničená úroda či vleklé onemocnění dětí byly připisovány právě čarodějnictví či zlotřilým kouzlům sousedů. I to, že byly tyto případy často připisovány starým ženám, které měly nejčastěji provádět nepravosti, jej možná inspirovalo k podobě tří čarodějnic, které u *Macbetha* vystupují.<sup>164</sup> Motiv čarodějnictví však provází i strach ze spiknutí proti královské moci. Ve Skotsku probíhaly hony na čarodějnice neobyčejně krutě, a i sám Jakub se postaral o novou vlnu honů na čarodějnice v roce 1590. Také před nástupem na anglický trůn sepsal svou *Démonologii*, která se posléze stala náboženským i politickým odůvodněním honu na čarodějnice. Jelikož v této knize poukázal na to, že král, který je zástupcem boží milosti na zemi, by měl čarodějnice pronásledovat, staly se tyto hony nejen náboženskými, ale i politickými procesy.<sup>165</sup>

*Macbeth* se svým přítelem Banquem naráží na tři čarodějnice poté, co se vrací z bitvy. Ty mu předvídají královský trůn a jeho příteli příslib toho, že z jeho potomstva vzejde silný královský rod. *Macbeth* tomu nejprve nechce věřit, ale když čarodějnice zmizí, přichází na scénu Ross a Angus, kteří jim sdělují zprávy od krále Duncana, který se dozvěděl o *Macbethově*

---

<sup>160</sup> Tamtéž, str. 627.

<sup>161</sup> Tamtéž, str. 627.

<sup>162</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1211 (I.1).

<sup>163</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže.*, str. 298–300.

<sup>164</sup> Tamtéž, str. 298.

<sup>165</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 631.

úspěchu v bitvě, a příslibuje mu titul théna z Cawdoru, přesně, jak předpověděly čarodějnice.<sup>166</sup> Se svou ženou, lady Macbeth, tedy naplňuje vraždu krále, aby získal moc. Když jej ale má zabít, začne váhat. Ví, že jeho čin bude potrestán. Nakonec ho jeho žena přesvědčuje k tomu, aby to udělal. Přesvědčuje ho, že se nikdo nic nedozví, protože vraždu svedou na dva sluhy, kteří mají krále hlídat.<sup>167</sup> Dýka je velmi silným detailem v celé hře. Macbethovi se zjeví před tím, než krále zabíjí:

*„Je to, co vidím před sebou, snad dýka?  
A jicnem ke mně? Pojd' bliž, ať tě sevřu.  
Ne, nemám tě, a přec tě vidím pořád.  
Očím se zjevíš hrůzná vidino,  
leč uchopit tě nelze? Nebo jsi  
jen představa a výtvar mámivý  
zrozený z mého horečného mozku?  
Pořád tě vidím, stejně jako tu,  
co právě tasím.  
Míříš svým hrotem tam, kam jí chci jít,  
nástroj jsi přece, který jsem chtěl použít.  
Můj zrak je pro smích ostatním mým smyslům,  
nebo je všechny předčí. Vidím tě,  
z jílce i čepele ti kape krev.  
Ale až teď. – Nic takového není.  
Krvavý záměr se mi takhle vrazil  
do očí. Spánek umrtvil půl světa,  
zlé sny se plíží v jeho záclonách.  
V obřadu čarodějnic Hekaté  
přijímá dary, vychrtlá vražda,  
co vytím vlk jí odměřuje čas,  
se kradmým, smilným krokem násilníka  
ke svému cíli plíží jako duch.  
Ty, pevná země, buď mi oporou  
a neposlouchej, kudy jdou mé kroky,  
ať nevyřknou tvoje kameny  
a neprotnou hrůzné ticho noci.  
Já vyhrožuji, ale on dál žije,  
chladný dech slov ať vzplane žhavým činem.“<sup>168</sup>*

Dýka, která se zde Macbethovi zjevuje, je pouhou vidinou, kterou nelze uchopit. Je to výplod jeho mysli, který se stává součástí tragického vizionářství celé hry, stejně jako postavy čarodějnic. Dýka se stává obrazem Macbethova svědomí. Jeho vlastní představa dýky ho nabádá k vraždě. Dá se říct, že tato představa je ztělesněním jeho vlastních tužeb a ambicí. Ví

<sup>166</sup> SHAKESPEARE, William. Macbeth. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1212–1213. (I. 3).

<sup>167</sup> Tamtéž, str. 1216–1217. (I. 7).

<sup>168</sup> SHAKESPEARE, William. Macbeth. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1218. (II. 1, 32–60).

o tom, že jeho čin je trestuhodný, ale přesto ho spáchá.<sup>169</sup> Po vraždě krále pak má další vidiny. Jeho svědomí, které si uvědomuje nestvůrnost tohoto činu, posléze vytváří další obrazy krve:

*„Co je to se mnou? Každý zvuk mě děsí.  
Čí ruce to jsou? Vyškrábou mi oči.  
Mohou snad všechny vody oceánů  
smýt krev z mé ruky? Ne, spíš tahle ruka  
krvavě zbarví vodstva Neptunova  
a zeleň vln se v šarlat promění.“<sup>170</sup>*

Krev je obrazem Macbethova svědomí, které však, místo toho, aby ho motivovalo k tomu, aby svých činů litoval, ho motivuje k tomu, aby znovu a dále vraždil. Postupně se proměňuje, má stále živější vidiny, které mu kromě krve ukazují i duchy mrtvého Banqua, kterého nechal zabít kvůli proctví, že jeho děti posléze zdědí jeho korunu. Ve třetím dějství se jeho proměna v krutou a nelítostnou postavu dokonává. Sám Macbeth pak prohlašuje, že:

*„V krvi se brodím tak, že přestat s tím,  
ještě sám sebe v krvi utopím.“<sup>171</sup>*

Čarodějnice, jejichž věštba spustila celou Macbethovu touhu po koruně, se objevují i v dalších částech hry. Ve čtvrtém jednání za nimi přichází Macbeth se svými otázkami a ony na jeho žádost vyvolávají tři zjevení. První z nich s podobou hlavy v přilbě ho varuje před Macduffem, druhé, které vypadá jako krvavé dítě, ho nabádá ke krutosti a uklidňuje ho, že mu nemůže ublížit nikdo, kdo byl narozen z ženy. Ačkoliv tedy pro Macbetha nepředstavuje Macduff nebezpečí, stejně ho chce zabít, protože se chce dvakrát pojistit. Třetí zjevení, beroucí na sebe podobu dítěte s korunou se stromkem v ruce prozrazuje, že Macbeth nemůže být nikým poražen, dokud se nedá Birnamský les na pochod. Odpověď na poslední otázku, zda bude v zemi vládnout Banquův rod, ho ale vyděsí. Zjeví se průvod osmi králů, z nichž poslední drží zrcadlo. Za nimi jde Banquův duch. Když Macbeth vidí ducha svého přítele, kterého nechal zavraždit, propadne zoufalství. Pak se ale dozvídá, že Macduff utekl do Anglie a zalituje toho, že s jeho vraždou váhal a nechává vydat rozkaz k vyvraždění Macduffovy rodiny.<sup>172</sup> Když se Macduff dozví zprávu o smrti své ženy a dětí, poskytuje mu Malcolm, syn Duncana, armádu, aby mohl proti Macbethovi vystoupit.<sup>173</sup>

Proctví čarodějnic, tedy, že se nemá bát nikoho, kdo je narozen z ženy, a že je v bezpečí, než se dá Birnamský les na pochod, se posléze i plní. Vojáci, kteří se ukrývali v lesích, nařezají větve, aby se lépe skryli, a jejich následný pochod poté připomíná pochod stromů. Macbetha,

---

<sup>169</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 628.

<sup>170</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1219. (II. 3, 60–65).

<sup>171</sup> Tamtéž, str. 1227. (III. 4. 135–136).

<sup>172</sup> Tamtéž, str. 1299–1230 (IV. 1).

<sup>173</sup> Tamtéž, str. 1232–1235. (IV. 3).

který si stále však připadá nezranitelný, posléze zabíjí Macduff. On sám totiž prozrazuje, že „*Byl z lůna matky předčasně vyrván.*“<sup>174</sup>

Čarodějnice nenutí Macbetha k tomu, aby zabíjel a lačnil po moci, naopak ho nabádají k tomu, že to, co ví, mu stačí, ale Macbeth chce vědět všechno. Tato lačnost se mu posléze stává osudným. Nezáleží na tom, kolik lidí zabil, nebo dal zabít, v průvodu, který mu čarodějnice ukazují nejsou jeho potomci, ale potomci muže, kterého dal zavraždit.<sup>175</sup>

V této hře můžeme největší konflikt vidět v duši hlavní postavy. Macbethův přerod z muže, který se bojí zabít krále, se stává tyran, který postupně zabíjí všechny, kdo by ho mohl jakkoliv ohrozit. Jeho činy byly motivovány nejen věštbou čarodějnic, jeho ženou, ale také jeho vlastními vizemi krve. Postupně v něm zemřel všecken cit, což ho stálo i život. Lady Macbeth, která ho nabádala k zabití krále, začal postupně sužovat strach. Na začátku pátého dějství jí začne sužovat nemoc, na kterou lékař nezná žádnou pomoc. Lady Macbeth má vidiny a je náměsíčná.<sup>176</sup> Lady Macbeth sužují výčitky svědomí, které způsobují její náměsíčnost. Když se Macbeth vydává na hradby, aby vyčkal na armádu, přichází posel se zprávou, že je jeho žena mrtvá.<sup>177</sup> Macbeth však je už tak zbaven jakéhokoliv citu, že ho smrt jeho ženy nijak nevyvede z míry.

Tato hra byla napsána jako oslava nástupu nového panovníka. Král Jakub zde však není oslavován pro moudrost a státnické schopnosti, ale pro své místo v legitimní řadě dědiců. Macbeth je tedy také jakousi lichotkou, která však není přímá, jako bývají chvalořeči, které pro tuto dobu byly typické pro královské zábavy, ale nepřímá.<sup>178</sup> Nejsilnějším motivem tak zůstávají mocenské ambice. Macbeth se nejprve bojí zabít krále, ale posléze se začne zamotávat do dalších vražd. Na konci hry už nelze vidět muže, který váhá, ale někoho, kdo zcela postrádá jakékoliv emoce a nedbá na sebevraždu vlastní ženy. Jeho vlastní smrt je konečným rozpadem jeho osobnosti. Nemá možnost je vyzpovídat, ani litovat svých činů. Ačkoliv i zde je viditelný motiv pomsty, není zcela stěžejní, neboť mnohem více je vyzdvihnut motiv mocenských ambic, které dokázali Macbetha změnit a zapříčinit jeho smrt.

---

<sup>174</sup> Tamtéž, str. 1239. (V. 7. 45–46).

<sup>175</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 291.

<sup>176</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1235. (V. 1).

<sup>177</sup> Tamtéž, str. 1237–1238. (V. 3–5).

<sup>178</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 291.



### 3. 6. Komparace Shakespearových děl

Shakespearovy tragédie skrývají mnoho motivů smrti. Již v první popsané hře si lze všimnout motivu pomsty, který zneprátelil dvě rodiny. Ačkoliv neznáme důvod této nenávisti, je zde vztah těchto dvou klanů stěžejním. Ačkoliv ze zneprátelěných rodin, Romeo a Julie se rozhodnou pro tajný sňatek a útěk, ale je to právě rodinná msta, která jim realizaci znemožní. Romeo se mstí za smrt svého přítele a je kvůli tomu vyhnán. Lze říci, že msta odstartovala konec obou protagonistů. Oba volí raději sebevraždu, než aby byli od sebe odloučeni. Oba se nad sebevraždou nerozmýšlejí, je pro ně absolutním řešením. Neptají se po tom, co je po životě a nepocítují strach z nějakého trestu, který by jejich duši čekal, když se pro tento akt rozhodnou. Těchto motivů si lze všimnout u Hamleta, který se na existencionální otázky ptá v průběhu celé hry. I zde si lze všimnout výrazného motivu pomsty, který je však převážen silnější otázkou po tom, co se stane s člověkem po smrti. Lze doufat v posmrtný život? Pokud ano, v jaký? Bude člověk provázen sny, ze kterých se již nelze probudit? Na tuto otázku, zdá se, nelze získat jistou odpověď. Motiv sebevraždy lze spatřit i v dalších hrách. Othello, který je Jagem dohnán k zabití své ženy, raději volí smrt, než aby čelil důsledkům svých činů.

Oproti těmto hrám zobrazují *Král Lear* a *Macbeth* aspekt smrti v poněkud jiném duchu. V obou hrách se setkáváme se silným motivem mocenské touhy, která vede ke smrti mnoha postav. Learovy dcery jsou tak mocichtivé, že je tato touha sama zahubí. Macbeth kvůli svým ambicím nejprve ztratí svou lidskost a posléze i svůj život.

## 4. Christopher Marlowe

Marlowe, Shakespearův současník, se narodil se 1564 v Canterbury jako jeden z devíti dětí. Studoval univerzitu v Cambridgi, kde získal bakalářský a později i magisterský titul. V době jeho studií mnoho studentů odplouvalo do Francie, aby zde mohli přijmout katolické svěcení a spolu s jezuity se posléze dostat tajně zpět do Anglie. Státní sekretář sir Francis Walsingham byl proto pověřen vytvořením sítě zpravodajů, kam nejspíše patřil i samotný Marlowe. Dokazuje to událost, kdy během jeho studia, kolovala po univerzitě zpráva, že i on chce odjet do Remeše, což by bylo vnímáno jako protistátní čin. Po tomto zjištění chtěli představitelé školy situaci řešit, nicméně v této věci zasáhla přímo Tajná rada, která zaslala univerzitě sdělení, že Marlowe takový úmysl nemá a je věrný Anglii a královně.<sup>179</sup>

Po opuštění Cambridge se usadil v Londýně, kde všechny jeho hry slavily velký úspěch. Jeho hry byly úspěšné, převážně kvůli napětí a drastickým scénám, kterých se Marlowe nebál.<sup>180</sup> Napsal také hru *Tragická historie o doktoru Faustovi*, kterou napsal podle německého příběhu o Faustovi. Text hry se zachoval ve dvou verzích, jedna z nich pochází z roku 1604 a druhá z roku 1616, přičemž obě verze nejspíše byly silně cenzurovány.<sup>181</sup>

Marlowe zemřel 30. května 1593. Marlowe odešel do Dapfordu, kde se měl setkat s Frizerem, Robertem Poleym a Nicholasem Skeresem. Po společném obědě mělo mezi Frizerem a Marlowem dojít k hádce, načež ho měl Marlowe napadnout. Frizer ho v sebeobraně zabil a později byl zproštěn obvinění z vraždy.<sup>182</sup>

Marlowove za svého života opovrhoval náboženstvím jako něčím, co udržuje lid ve strachu a toto své opovržení vkládal do svých her, zejména do *Maltského žida* a *Doktora Fausta*.<sup>183</sup> V těchto hrách také silně pracuje s motivem smrti. Barabáš se nebojí kohokoliv zabít, aby dosáhl své pomsty a Faust je zase konfrontován se smyslem žití na zemi, když dobrovolně upíše svou duši ďáblu.

### 4. 1. Maltský žid

Marlowe do této hry vložil své pohrdání náboženstvím, ale také pohrdání vůči židům. V jeho době byla židovská komunita dávnou minulostí, neboť byla v roce 1290 vyhoštěna ze země pod hrozbou trestu smrti. Tento čin byl v té době zcela nevídaný a Anglie se tak stala

---

<sup>179</sup> BEJBLÍK, Alois, Christopher Marlowe, IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 247.

<sup>180</sup> Tamtéž, str. 248.

<sup>181</sup> Tamtéž, str. 248.

<sup>182</sup> Tamtéž, str. 252.

<sup>183</sup> Tamtéž, str. 249–251.

první zemí, která se zákonem zbavila veškerého židovského obyvatelstva. Nedochoval se žádný důvod, proč se tomu tak stalo, z různých zpráv se můžeme dozvědět, že židovské obyvatelstvo bylo celá desetiletí sužováno různými potížemi a byli obviňováni z rituálních vražd křesťanských dětí, ze zabití Krista, byli nenáviděni jako lichváři a byli lynčováni davem.<sup>184</sup> Ačkoliv tedy v alžbětinské Anglii žádní židé nejsou, stále se ukazují ve hrách. Pro Marlowa, Shakespeara a mnohé další představovali pojmové nástroje, stejně jako čarodějnice, Turci, hrbáči a Etiopané. Vyskytovali se v příbězích a v běžné mluvě se jimi opovrhovalo. Přes to všechno však bylo postavení židů a křesťanů spolu provázáno. Nebýt Hebrejské Bible, která uváděla proroctví, nikdy by nebylo Ježíše. Pro křesťanství není možné se bez židů obejít.<sup>185</sup>

Komedie Maltský žid byla napsána kolem roku 1590 a měla okamžitý úspěch.<sup>186</sup> Žid Barabáš, vystupující zde v roli antihrdiny, zde, spolu se svým muslimským otrokem Ithamorem, ukazuje prohnulost křesťanského života na Maltě. Barabáš zde tedy rozhodně není líčen v dobrém světle. V průběhu celé hry on sám podporuje ty nejhorší možné představy o židech, které v té době v Anglii panovaly:

*„Já například při nočních procházkách,  
dobívám pod hradbami nemocné-  
Někdy si vyjdu studně otrávit  
a z péče o křesťanské zloděje  
vytrousím sem tam i pár zlatáků,  
abych mohl pozorovat z balkónu,  
jak strážníci je vedou v řetězech.  
Zamlada studoval jsem lékařství  
a v Itálii jsem byl na praxi:  
zved jsem tam kněžím příjmy za pohřby  
a ruce hrobníků jsem procvičil  
v hloubení hrobů a zvonění hran.“<sup>187</sup>*

Jeho lásku k penězům překonává pouze jeho nenávisť ke křesťanům. Vychutnává si jejich smrt a přemýšlí, jak může zosnovat další smrt. Toto groteskní očerňování židů mělo nejspíše na některé z diváků osvobozující účinky. Až absurdně očerňované postavy Barabáše a Ithamora byly před diváky postaveny jako něco absurdního a neskutečného. Diváci, kteří si tuto fantazii uvědomovali, se dokázali pro tuto hru nadchnout.<sup>188</sup>

Hra začíná tím, že Barabáš, spolu s dalšími židovskými kupci na Maltě, je donucen k tomu, aby odevzdal polovinu svého jmění maltézským rytířům, kteří chtějí zaplatit výkupné

---

<sup>184</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 222–223.

<sup>185</sup> Tamtéž, str. 224–225.

<sup>186</sup> HONAN, Christopher *Marlowe: Poet and Spy*, str. 251.

<sup>187</sup> MARLOWE, Christopher, *Maltský žid*. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 271. (II. 3).

<sup>188</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 229–230.

sultánovi, pod hrozbou křtu a veškeré ztráty majetku. Barabáš však svůj majetek nevydal, a proto mu bylo zabaveno veškeré jmění, které měl.<sup>189</sup>

*„Co ty víš o Jobovi? Víím, co měl;  
takto je psáno: ovcí sedm set,  
velbloudů tři tisíce, na dvě stě  
spřežení volů a pět set  
měl oslic. Na všechn ten majetek –  
rozumně kdyby býval odhadnut –  
měl jsem já doma, na svém korábu  
a jiných lodí došlých z Egypta  
tolik, že vykoupil bych to i s ním,  
a ještě dost by zbylo, z čeho žít.  
Ne on, to já mám právo proklínat  
ten den, v němž jsem se naroditi měl,  
a přít si, aby přišla věčná noc,  
oblakem tmy mi obestřela trup  
a skryla před mám zrakem sterou strast.“<sup>190</sup>*

Barabáš své utrpení přirovnává k tomu Jobovu a zároveň naříká, že jeho ztráta je mnohonásobně vyšší, a tedy by měl on mít větší potřebu proklínat den svého narození než Job. Tato ztráta majetku ho motivuje k tomu, aby se pomstil jak křesťanům, tak i Turkům, kteří mohou za jeho náhlou chudobu. Svou příležitost spatří, když se do jeho dcery Abigail zamiluje Matyáš a Ludovik, který je synem guvernéra, který ho o majetek připravil. Toho chce Barabáš využít a pomocí svých intrik poštvé oba proti sobě. Ti, ačkoliv bývali přátelé, spolu začali bojovat a oba v souboji zahynuli. Mrtvá těla nacházejí rodiče, kteří se posléze dožadují pomsty na tom, kdo je takto rozeštvál.<sup>191</sup> Když se o smrti Matyáše a Ludovika dozví Abigail, rozhodne se vstoupit do kláštera. Barabáše toto rozhodnutí rozčílí a vymýšlí pomstu. Rozhodne se proto sehnat si jed a v klášteře všechny otrávit pomocí hrnce rýžové kaše, do které vmíchá jed. Abigail se před smrtí vyzpovídá a prozradí knězi, proč zemřeli Ludovik a Matyáš. Zapřísahává však kněze, aby nikomu nic neřekl, ale aby se pokusil jejího otce obrátit, aby byl spasený.<sup>192</sup>

Barabášova krutost a nenávist vůči křesťanům je mnohem silnější než jakýkoliv smutek nad smrtí dcery. Když za jeptišky zvoní zvon, má radost, že tolik křesťanů přišlo o život, a lituje jen toho, že jeho dcera nezemřela dřív, než se stala křesťankou. Posléze ho konfrontují otec Barnardo a otec Giacomo, kteří vědí o tom, že způsobil smrt Ludovika a Matyáše. Barabáš se tedy rozhodne je oba zabít a zároveň se jim tak pomstít za to, že pomohli jeho dceři

---

<sup>189</sup> MARLOWE, Christopher, Maltský žid. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 255–261. (I. 1. – I. 2).

<sup>190</sup> Tamtéž, str. 262. (I. 2).

<sup>191</sup> Tamtéž, str. 265–277. (II. 1 – III. 2).

<sup>192</sup> Tamtéž, str. 277–282. (III. 3. – III. 6).

s konvertováním ke křesťanství a uchýlením se do kláštera.<sup>193</sup> Přesvědčí tedy oba kněze, že chce konvertovat, a v noci zabije otce Barnarda a jeho tělo nastraží tak, aby si otec Jacomo myslel, že vraždu spáchal on. Když Jacomo prosí, aby mu Barabáš pomohl, žid trvá na tom, aby ho předal soudu.<sup>194</sup>

Barabáš je posléze odhalen jako podvodník, který stojí za smrtí mnohých lidí a měl být zabit. Barabáš však stejně vymýšlí, jak se městu pomstít za to, že ho připravilo o majetek. Na konci příběhu se pak chytí do své vlastní léčky a naposledy proklíná ty, kteří ho chtějí zabít:

*„Naposled vychrlím svou nenávist  
a v divných mukách vynasnažím se  
skončit svůj život nezlomen.  
Tobě jsem zabil syna, Fernete;  
má výzva pohnala ho na souboj.  
Tebe jsem, Selime, chtěl odstranit,  
a sám kdybych nepadl do léčky,  
váš všechny uvrhl bych do zkázy –  
křesťanští psi, turečtí pohané.  
Ale teď velký žár už začíná  
strašně mě trýznit: zemři, živote!  
leť, duše!, proklej, jazyku, a mlč!“<sup>195</sup>*

Barabáš obětoval všechno pomstě, a i v okamžiku své smrti se nebojí mluvit zle proti těm, kterým dělal příkoří. Tato postava ukazuje na stereotypní představy o židech, stejně, jako i potíže intrik. Barabáš zde umírá kvůli sobě a své stále rostoucí touze po smrti druhých. A ani ve chvíli své smrti se nepokoří, ani nepřizná, že činil zle. Přiznává se ke svým intrikám, ale nelituje jich. Úspěch hry zřejmě spočívá v Marlowově schopnosti šokovat publikum. V této hře pracoval nejen s obrovskou nenávistí vůči židům, ale také vůči katolíkům a jejich rituálům, kterým se ve své hře vysmívá.<sup>196</sup>

Celá hra je provázena motivem pomsty, který již od začátku přiměl Barabáše k tomu, aby byl krutý a zabil i svou vlastní dceru. Tato neustálá touha po pomstě a nenávist se mu posléze stává osudným a na konci umírá.

## 4. 2. Tragická historie o doktoru Faustovi

Není zcela jisté, kdy byla hra napsána. První dochovaná edice je z roku 1592, nicméně titulní strana ukazuje, že je to nové a pozměněné vydání. Marlowův *Faust* musel tedy být

---

<sup>193</sup> Tamtéž, str. 282–283. (IV. 1).

<sup>194</sup> Tamtéž, str. 283–286. (IV. 1).

<sup>195</sup> Tamtéž, str. 299. (V. 5.)

<sup>196</sup> HONAN, *Christopher Marlowe: Poet and Spy*, str. 256.

napsán dříve, nejpozději však v roce 1589.<sup>197</sup> Během psaní tohoto příběhu se autor zřejmě inspiroval svými studii na Cambridge, a tak se dá spekulovat, do jaké míry se jedná o vlastní text, či o obnovení původní, mnohem starší verze.<sup>198</sup> Faust, podobně jako žid Barabáš, byl neurozeného původu a vlastním úsilím se vypracoval na nejproslulejšího vědce své doby. Touha po poznání ho poté dohnala ke smlouvě s ďáblem, která měla ústít v jeho smrt. Tvář ďábla zde není komediální, jak tomu bývá v tradičních hrách, ale má vážnou, intelektuální tvář.<sup>199</sup>

Postava doktora Fausta byla neurozeného původu. Svými silami se vypracoval na nejproslulejšího vědce své doby a touha po poznání ho dovedla ke smlouvě s ďáblem. Tato smlouva měla za cenu absolutního poznání vést k Faustově strašlivé smrti. Faust prodal dobrovolně svou duši nepříteli lidstva, tedy ďáblu, a právě to, jak sleduje jeho přicházející konec, je skutečnou tragédií. Autor zde, zvláště v poslední scéně hry, znázorňuje boj uvnitř lidské duše, která se bojí svého zatracení.<sup>200</sup>

Ďábel zde nemá komediální tvář, která je často v divadlech ukazovaná, ale až příliš realistická. Marlowe byl kvůli jisté kontroverzi ve svých hrách nařčen z ateismu. Měl být povýšenecký, krutého srdce a pohrdající morálkou i náboženstvím.<sup>201</sup>

Na začátku hry se Faust setkává se dvěma anděli, jeden představuje dobro a druhý zlo. První se ho snaží ochránit a odradit ho od úmyslu podepsání smlouvy s ďáblem, Faust ho však neposlouchá.<sup>202</sup> Jeho touha po absolutním vědění je tak velká, že se rozhodne vyvolat ďábla jménem Mefistofilis. Od něj se dozvídá, že jeho vládce je Lucifer, který je padlým andělem.<sup>203</sup> Padlí andělé měli původně obývat nebeské sféry spolu s ostatními, jenže jednoho dne se zprotivili Bohu a byli svrženi z nebes. Jako příčina tohoto pádu se obvykle udává pýcha, či přeceňování vlastních schopností, z čehož pak pramenila zpupnost a neposlušnost. V raně křesťanském období pak na sebe vzali podobu pohanských božstev. Tento názor panoval až do 16. století, kdy Richard Hooker napsal, že někteří andělé uvízli ve vzduchu, někteří v zemi, ve vodě, nebo v jeskyních země a zde je pak pohané uctívali místo Boha.<sup>204</sup> Tito padlí andělé byli hierarchicky rozřazeni do jednotlivých funkcí a mocností, pohybovali se jak v pekle, tak i mimo

---

<sup>197</sup> Tamtéž, str. 199.

<sup>198</sup> Tamtéž, str. 200.

<sup>199</sup> BEJBLÍK, Alois, Christopher Marlowe, IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 248.

<sup>200</sup> CRAIG, Hardin. Literatura Anglické renesance 1485–1660. IN: CRAIG Hardin, *Dějiny anglické literatury I.*, str. 256.

<sup>201</sup> Tamtéž, str. 249.

<sup>202</sup> MARLOWE, Christopher, Tragická historie o doktoru Faustovi. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 328.

<sup>203</sup> Tamtéž, str. 330–331.

<sup>204</sup> BEJBLÍK, Alois. Anatomie alžbětinského kosmu. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 308.

něj, zjevovali se o půlnoci, někteří i během bílého dne a naplňovali folklór jednotlivých národů. Největší podíl však měli v magii a tajných vědách, o které zde Faust jeví velký zájem.<sup>205</sup>

Faustovi je zde nabídnuto všechno, co si může jen přát, výměnou za jeho duši, a on přijímá, ačkoliv si plně uvědomuje, že po zbytek věčnosti bude odsouzen k pobytu v pekle. Neohlíží se na posmrtný život, protože pozemský život je pro něj přednější. Během hry ho však sužují pochybnosti, zda koná správně a střídavě se přiklání k hodnému andělovi, ale ten zlý ho vždycky přemůže.<sup>206</sup> Zde je vidět problematika smyslu celé lidské existence. Veškerý smysl člověka na zemi je, že směřuje k Bohu a životu posmrtnému. Člověk je volný a svobodný, nikoliv však ničím nevázaný.<sup>207</sup> Faust tedy může svou duši upsat ďáblu, ale za cenu své duše.

Během hry je zde viděna i protikatolická kritika. Když Faust společně s Mefistofilem cestuje do papežovy soukromé komnaty, stává se Faust díky ďáblu neviditelný a ten pak dá papeži políček.<sup>208</sup> Tento detail může být i jistým výsměchem očistci jako třetímu místu, neboť papež i kardinál si myslí, že neviditelný Faust je rozzlobený duch, který se z tohoto místa vrátil, aby je trýznil.<sup>209</sup>

Na závěr hry je naplněna smlouva mezi Mefistofilim a Faustem a ten má odejít do pekla.

*„Ach Fauste,  
ted' už ti zbývá jenom hodina,  
a potom budeš navždy zatracen!  
Stůjte, vy věčné pohyblivé sféry,  
ať stane čas a nepřipustí půlnoc.  
Přírody jasné oko, vstaň a dej  
mi věčný den, či tuto hodinu  
v rok proměň, v měsíc, v týden, v pouhý den,  
abys se kál a došel spasení!“<sup>210</sup>*

Faust až nyní zatracuje ďábla a svou smlouvu s ním. Prosí o odpuštění a obrací se k Bohu, ale je již příliš pozdě, protože smlouva je již naplněna. Ve své řeči také prosí o možnost spasení své duše:

*„Nech Fausta prožít v pekle tisíc let,  
sto tisíc let, však nakonec ho spas!  
Ne, bez konce jsou muka zatracenců!“<sup>211</sup>*

---

<sup>205</sup> Tamtéž, str. 308.

<sup>206</sup> MARLOWE, Christopher, Tragická historie o doktoru Faustovi. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 335–341.

<sup>207</sup> HORNÁT, Jaroslav. Zrcadlo života a božský dar. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 131.

<sup>208</sup> MARLOWE, Christopher, Tragická historie o doktoru Faustovi. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 343–346.

<sup>209</sup> GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*, str. 236.

<sup>210</sup> MARLOWE, Christopher, Tragická historie o doktoru Faustovi. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 359.

<sup>211</sup> Tamtéž, str. 359.

Toto zvolání může nápadně připomínat očištec, kde se duše utrpením očišťují od svých provinění. Pro Fausta už je ale pozdě, což dokládá i závěrečný chór, který zpívá o jeho zatracení.

*„Je státa větev, která mohla růst,  
a sežehnutá vavřínová snítka,  
jež kdysi pučela v tom učenci.  
Faust je tentam: zřeli jste jeho pád,  
a jeho osud radí moudrému  
jen vrtět hlavou nad vší přepjatostí,  
jež smělé duchy svádí k svévoli:  
chtít zkoušet víc, než nebe dovolí.“<sup>212</sup>*

Těmito slovy je celé drama uzavřeno, Faustovi odpuštěno není a on mizí spolu s ďáblem v pekle, není mu tedy dopřáno ono třetí místo, kterým tak opovrhoval. *Doktor Faust*, stejně jako *Maltský žid* propojují tragédii s fraškou a naznačují odpor k jakékoliv ideologii i předsudkům.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Tamtéž, str. 359.

<sup>213</sup> HONAN, Park. *Shakespeare: Životopis*, str. 119.



## 5. Thomas Kyd

Thomas Kyd se narodil v roce 1558 v Londýně a o několik let později navštěvoval Merchant Taylors' School, kam ve stejném čase chodil i Edmund Spenser. Nejspíše pak nepokračoval ve svých studiích na univerzitě, nicméně v roce 1589 je znám jako překladatel z italštiny a také jako dramatik. Jeho nejznámější hrou se stala *Španělská tragédie*, nicméně o jeho dalších aktivitách v divadle toho mnoho nevíme. *Španělská tragédie* se v repertoáru různých divadelních společnostech udržela i řadu let, často i pod jednoduchým názvem *Jeronimo* a byla celkem desetkrát vydána i tiskem.<sup>214</sup>

Před svou smrtí byl zatčen a vyslýchán kvůli pátrání po autorech posměšných básniček a buřičských plátků, které se vyjadřovaly proti cizincům, kteří do Anglie přijížděli. Během tohoto zásahu byl zatčen i Christopher Marlowe. Poté, co Marlowe zemřel, se Kyd snažil distancovat od jeho jména, nicméně Kyd ve dvou dopisech přiznává, že vlastní určité zlomky her, které patřily Marlowovi, avšak během zatčení je dobrovolně odevzdal. Rok po jeho výslechu Thomas Kyd zemřel ve věku třiceti pěti let.<sup>215</sup>

### 5. 1. Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase řadí

Tato hra nese velké podobnosti se Shakespearovým *Hamletem*. Je zde rozebíráno téma pomsty, kdy, oproti *Hamletovi*, se zde mstí otec za vraždu svého syna. Začátek je spojen (podobně jako v *Hamletovi*) se zjevením ducha. Tento duch, který kdysi býval donem Andreou, naříká, že nemá spočinutí, jelikož byl hříšný a ani v pekle nevědí, kde má spočinout. Líčí zde peklo a jeho části.

*„... kde je každý hřích potrestán mukou.  
já nešel ani vlevo, ani vpravo,  
já jsem se vydal cestou prostřední  
a došel jsem v Elysejské louky.  
Uprostřed nich je obrovitý hrad,  
zdi z mosaze a bráni z diamantu.  
Tam žije Pluto se svou Proserpinou.  
Poklekl jsem a ukázal svůj glejt;  
načež se Proserpina usmála  
a prosila, ať mě smí soudit sama:  
Pluto zapečetil polibkem svůj souhlas.  
Ona ti, Pomsto ihned pošeptala,  
abys mě vedla branou z rohoviny,  
kde tiché noci procházejí sny.*

---

<sup>214</sup> HODEK, Břetislav. Thomas Kyd. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 57.

<sup>215</sup> Tamtéž, str 57.

*Jen dořekla, ocitli jsme se zde,  
v témž okamžiku, ani nevím jak.*<sup>216</sup>

Tato promluva odpovídá představě antického prostředí, ale také může být spojována s katolickým očištěním. Mluví zde totiž o mukách, které trestají každý hřích. Celý prolog představuje duchovu výpověď o jeho pouti těmito místy. Zpět do pozemského světa se vrací proto, aby se setkal s personifikací Pomsty, nikoliv aby vysvětlil svou smrt, jak tomu je u *Hamleta*. Teprve Pomsta mu prozrazuje, kým byl zabit.<sup>217</sup> Duch zde může mít i další motiv, tedy vystrašit obecnost. Zároveň ale může vysvětlovat i hlavní motivy zápletky.<sup>218</sup>

Ve hře dochází k další vraždě. Balthazar nechává zabít Horatia, který byl zamilovaný do Belimpery, a jeho smrt je i určitou mstou za to, že neopětovala jeho lásku. Nechává tedy před jejím zrakem Horatia nejprve pověsit a jeho tělo probodá. Když Jeronimo nachází zkrvavené tělo svého syna, přísahá pomstu.<sup>219</sup>

*„Vidíš ten šátek potřísněný krví?  
Ten nedám pryč, dokud se nepomstím.  
Vidíš ty rány, z nichž prýští krev?  
Ty nepohrbím, dokud se nepomstím.  
Potom se budu uprostřed hrůzy smát,  
však zatím nechci průchod žalu dát.*<sup>220</sup>

Podobně jako je tomu u *Hamleta*, i zde je pomsta odkládána. Jeronimo chce vymyslet dokonalý plán, kterým by se mohl pomstít všem, kteří způsobili smrt jeho syna, jeho úmysl o odklad pomsty je tedy jiný, než tomu je u *Hamleta*, který se chce nejprve ujistit, že Duch, který se mu zjevil je skutečně jeho mrtvý otec. Jeronimo se zde nezabývá otázkou toho, jestli je život vůbec podstatný, jeho mysl je pouze vedena pomstou. Předstírá i přátelství s Lorenzem, který se na vraždě jeho syna přímo podílel. Duch Dona Andreyho se dokonce obává, že k pomstě nikdy nedojde, což mu sama Pomsta vyvrací.<sup>221</sup>

Neustálým odkládáním zabití vraha Horatia nejvíce trpí jeho matka Isabella.

*„Ty jejich smrt jen stále odkládáš,  
nikdo nic nedělá, jen já – a málo!  
Proklínám tento strom, ať nerodí,  
a stejně prokleto buď moje lůno  
a tuto zbraň si vrážím do prsou,*

---

<sup>216</sup> KYD, Thomas. Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase řádí. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, str. 61.

<sup>217</sup> Tamtéž, str. 62.

<sup>218</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 263.

<sup>219</sup> KYD, Thomas. Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase řádí. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo* str. 76–79. (II. 4).

<sup>220</sup> Tamtéž, str. 77–79 (II. 4).

<sup>221</sup> Tamtéž, str. 96–108. (IV. 4).

*nešťastných prsou, z nichž pil Horatio.*<sup>222</sup>

Kvůli zármutku, který se neustále stupňoval, se Isabella rozhodne pro spáchání sebevraždy, protože její bolest je tak nesnesitelná, že nemůže sama dále žít.

Další podobnost se Shakespearovým Hamletem můžeme vidět i v motivu „hry ve hře“. Oproti Hamletovi, který tento prvek použije k ověření vraha svého otce, Jeronimo jej používá k tomu, aby během ní byli zabiti skuteční vrazi jeho syna, které již dávno zná. Jeronimo představuje na španělském dvoře představení o Solimanovi a Persidě, kde zápletku sestrojuje tak, aby mohl vrahy zabít. To se mu skutečně podaří a zabíjí Lorenza a Balthazara. Když je msta dokonána, chce sám spáchat sebevraždu oběšením, nicméně španělský vévoda, portugalský místokrál a otcové obou zabitých požadují vysvětlení krevní msty.<sup>223</sup> Jeronimo říká:

*„Jak zní to krásně!  
Mně bylo moje dítě stejně drahé  
jako vám vaše.  
Váš Lorenzo zavraždil mého syna.  
Je mrtev Lorenzo i Balthazar.  
Konečně jsem se tedy řádně pomstil.  
Kéž jim teď ještě odplatí i nebe  
a ještě hrůzněj mučí jejich duše.  
Natolik jsem ses pomstou zkamarádil,  
že je mi každá smrt už jenom k smíchu.*<sup>224</sup>

Nakonec si ukousne jazyk, aby dále nemusel nic vysvětlovat. Následně si nechává přinést nůž, aby si mohl naostřit pero, nicméně tímto nožem probodá nejprve španělského vévodu a posléze i sám sebe.<sup>225</sup>

Samotný závěr hry uzavírá duch Dona Andrea a personifikovaná Pomsta. Duch se raduje, že se jeho naděje nakonec splnily, jmenuje všechny, kteří přišli o život a žádá, aby mu Proserpina dovolila připojit se k přátelům i nepřátelům a mstít se dál. Ptá se Pomsty, jak projeví ostatním svou zlobu, načež ona odpovídá, že je nechá svrhnout do nejhlubšího pekla. Duch jí ještě žádá, zda smí vybrat způsob, jakým budou mučeni, načež Pomsta odpovídá:

*„Sestupme k přátelům a nepřátelům:  
prvním dát rozkoše, druhé všanc zlům.  
Na světě smrt snad jejich bolest smyje,  
ted' jim však začne pravá tragédie.*<sup>226</sup>

---

<sup>222</sup> Tamtéž, str. 112 (V. 2).

<sup>223</sup> Tamtéž, str. 112–115. (V.3).

<sup>224</sup> Tamtéž, str. 117. (V. 3)

<sup>225</sup> Tamtéž.

<sup>226</sup> Tamtéž.

Pomsta zde naznačuje, že samotný akt msty, ačkoliv může truchlícího člověka utěšit, tak po smrti jsou vrahové zavrženi do nejhlubšího pekla, kde zažívají ta nejhorší příkoří, aniž by měli jakoukoliv šanci na vykoupení.

Je zde značná podobnost s antickým podsvětím. Duch Andreho popisuje jednotlivá místa a vypráví o svém setkání s Proserpinou a Plutem, pánem podsvětí. Celá tato představa je velmi odlišná od křesťanského pojetí, nicméně jisté podobnosti zde jsou. V tomto podsvětí se trestají hříchy podle toho, jaké byly, podobnou věc můžeme spatřit i v očistci, který popisoval již Dante Alighieri. Také pojetí pomsty je zde odlišné, ta zde vystupuje ve své personifikované podobě a přímo nabádá k aktu msty, který ale, jak ona sama ví, je odsouzen nejhorším druhem pekla, ze kterého již není možnost se vykoupit.

## 6. Alžbětinské drama a prvky smrti v dramatu

Motiv smrti se v alžbětinském dramatu objevuje převážně v tragédiích, ale i komediích, kde bývá spojen s aktem pomsty, popřípadě vraždy. Bývá základem zločinu, který musí být potrestán, a pomsta se tak stává závazkem, který nelze pouze opomenout, ale musí se vykonat.<sup>227</sup>

V tragédiích se pomsta stává dominantním prvkem a je spojena s mnohými pohnutkami, ať už touhou po moci či po jistém druhu vratké spravedlnosti. Protagonista, který však chce pomstu vykonat, se sám dostává do nekonečného kruhu msty. Pomsta se tak stává závazkem, který žene mstitele k tomu, aby ji vykonal. To můžeme spatřovat v *Hamletovi*, kde byl král zabit svým bratrem, aby se dostal na trůn. Duch zavražděného pak žádá svého syna, aby ho pomstil. Hamlet však s pomstou váhá, protože se nejprve potřebuje přesvědčit, že duch mluví pravdu. Sám není hnán touhou po spravedlnosti či mstě, ale je spíš konfrontován s otázkou, zda je život na tomto světě vůbec podstatný. Má smysl žít ve světě, kde umírají i ti nejušlechtilejší? Na konci hry je msta dokonána, ačkoliv jí Hamlet sám neplánuje, přesto za ní však platí svým životem. Podobný motiv lze vidět ve *Španělské tragédii* Thomase Kyda, v níž otec požaduje pomstu po svém synovi. Zde je však Jeronimo hnán touhou po potrestání těch, kteří způsobili smrt jeho syna, a velmi pečlivě svou mstu plánuje. I on na konci zaplatí svým životem, poté, co je jeho pomsta dokonána.

Touha po moci a s ní spojená královražda, jak jí lze vidět u *Hamleta*, je zjevná také v tragédii *Macbeth*. I zde je ovšem silný motiv pomsty za vraždu otce. Macbeth zde, s pomocí své ženy, zabíjí krále Duncana a postupně se stává stále krutějším mužem, který se nebojí zabíjet i vlastní přátele, aby zůstal u moci. Věštby čarodějnic ho natolik zlákaly, že se nebál svou touhu a krutost neustále přiživovat. To se mu nakonec stane osudným, když ho zabíjí syn mrtvého krále Duncana a vykonává na něm tedy svou pomstu. I tato paralela může připomínat scénu z *Hamleta*, kdy Hamlet pomstil svého otce a zabil krále Claudia.

Motiv msty lze nalézt i v tragédii *Romeo a Julie*, kde Romeo zabíjí Tybalda, aby pomstil svého přítele. Za tento čin je vyhnán z Verony, což vnímá jako skutek horší než smrt. Julie, aby unikla dalšímu sňatku, přemýšlí o smrti, ale nakonec svou smrt pouze předstírá. Romeo však o tom nic neví a když ji nalézá, myslí si, že je mrtvá a páchá sebevraždu. Julie, která se probouzí, bez něj nemůže žít a vráží si do těla jeho dýku. Motiv msty je v této hře pouze okrajový a je zde líčen jako způsob zachování cti. Ačkoliv není pomsta hlavním motivem hry, kvůli ní je Romeo vyhnán, a začíná tak pravá tragédie celého díla.

---

<sup>227</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, str. 501.

I v *Othellovi* lze vidět motiv msty, ačkoliv není patrný na první pohled. Jago se snaží Othellovi pomstít za to, co sám nemá, a proto přesvědčuje Othella, že ho jeho žena podvádí. Kvůli jeho intrikám se z dříve dobrého muže stává krutý člověk, který v pominutí smyslů svou ženu zardousí v jejich manželské posteli. Když si svou chybu Othello uvědomí, sám si vezme život, protože už nemá jakýkoliv smysl pro žití. Jago, oproti jiným postavám, zde neumírá, jeho osud není v příběhu nijak dále specifikován. Je sice vybídnut, aby se podíval na to, co udělal, aby cítil vinu, ale Jago mlčí.

Motiv pomsty je líčen i v *Králi Learovi*, ačkoliv trochu jiným způsobem než v předchozích tragédiích. Lear se dožaduje pomsty za to, že byl vyhnán svými dvěma dcerami, ale sám pomstu nemá šanci vykonat. Touha po moci jeho dvou dcer je natolik velká, že je sama zahubí.

Pomsta je líčena i v *Maltském židovi*, kdy se Barabáš chce pomstít za to, že musel odevzdat veškerý svůj majetek a lstí se snaží sprovodit ze světa ty, kdo jsou za to zodpovědní. Přiměje svou dceru Abigail, aby se zaslíbila Ludovikovi, jelikož ví, že ji miluje Matyáš. Tito dva se poté zabíjejí v souboji. Jeho touha po pomstě však vyústí v odchod jeho dcery do kláštera, což jen vyvolává další zabíjení: Barnabáš raději otráví všechny jeptišky v klášteře. Barnabáš je zde popisován jako sobecký a krutý muž, který není schopen jakéhokoliv kladného citu. Jeho pomsta poté vede i k jeho vlastní smrti.

Dalším prvkem analyzovaných tragédií je i sebevražda. V *Romeovi a Julii* si oba hlavní protagonisté berou život, aby nemuseli žít bez sebe, protože jejich láska je až příliš velká na to, aby se mohli opustit. Teprve až jejich smrt přiměje znepřátelené rodiny, ze kterých pocházejí, aby si vzájemně odpustili. Othello, když se dozvídá pravdu o tom, že ho jeho žena nepodváděla s Cassiem, nemůže tuto skutečnost snést, a proto se raději rozhodne vzít si život. Ve hře *Hamlet* si bere život Ofélie a Hamlet pak přihlíží jejímu pohřbu. Ve hře *Macbeth* se zabíjí Lady Macbeth, která se nejprve jeví jako postava, která sama chce zabít krále Duncana, nicméně poté jí šírají výčitky, které se projevují záhadnou nemocí. Právě v této nemoci si bere život. Ve *Španělské tragédii* si bere život Isabella, která nedokáže snést, že její syn byl zabit a jeho vrazi stále unikají potrestání. Důležitým prvkem jsou ale i pouhé myšlenky na sebevraždu. Hamlet ve svém monologu uvažuje o smrtelnosti, o tom, zda vůbec lze žít v tomto zkaženém světě a líčí touhu po smrti, zároveň ale má strach z toho, co je poté a raději se rozhodne snášet příkoří tělesných strastí.

V několika popsáných dramatech se také objevují duchové mrtvých, kteří nějakým způsobem svědčí o tom, co je po životě. Líčí peklo a jeho strasti a žádají živé, aby jim ulevili potrestáním jejich vrahů. V alžbětinské době je očistec popřen jako místo, které nemá svůj

původ v Bibli, z protestantského hlediska duchové neexistují, protože není očištec, ze kterého by se mohli vracet; zjevení tedy mohou být interpretovány jako přízraky, které mají pokoušet smrtelníky k hříchu.<sup>228</sup> V *Tragické historii o doktoru Faustovi* se s podobnou představou můžeme setkat, když se Faust setkává se zlým duchem, který se mu zjevuje v podobě ďábla a slibuje mu cokoliv, co by mohl chtít, výměnou za jeho duši. Faust o posmrtném životě nijak neuvažuje, a proto na dohodu přistupuje. Na konci, když ho ďábel odnáší, jde do nejhlubšího pekla.

I duch v *Hamletovi* nabádá hlavního protagonistu k pomstě, nicméně není nijak vysvětlena jeho existence jako taková. Neví se, zda jde skutečně o mrtvého otce či nějakého pokušitele, který se snaží Hamleta svést ke hříchu. Duch hovoří o místě plném utrpení a z jeho výpovědí posléze vyplývá, že mluví o očištcích či vězení, kde musí trávit svůj čas. Otázkou ohledně toho, kde duše setrvávají, se zabývá i Macbeth, který se ptá, kam půjde duše mrtvého krále. Othello svou ženu žádá, aby se pomodlila před tím, než ji zabije, protože nechce zabít i její duši. Strach z onoho místa, odkud se vracejí mrtví, tragédii prostupuje, ačkoliv na mnohých místech nemusí být tak silný, jako je tomu u Hamleta, který tento strach přímo vyslovuje ve svém slavném monologu:

*„Spát – a navždy ukončit  
úzkost a věčné útrapy a strážně,  
co údělem jsou těla – co si můžem  
přát víc, po čem toužit? – Zemřít, spát –  
spát, možná snít – a právě v tom je zrada.  
Až utichne vřava pozemského bytí,  
ve spánku smrti můžeme mít sny –  
to proto váháme a snášíme  
tu dlouhou bídu, již se říká život.“<sup>229</sup>*

---

<sup>228</sup> GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*, str. 277.

<sup>229</sup> SHAKESPEARE, William. Hamlet. IN: SHAKESPEARE, William. *Dílo*, str. 1053–1054. (III. 1. 59–71).

## 7. Závěr

Tato práce se zabývala rituály a motivy smrti zobrazenými v alžbětinských dramatech, v dílech Williama Shakespeara, Christophera Marlowa a Thomase Kyda v kontextu období, ve kterém tato díla vznikala. Úvodní kapitola pojednávala o anglické reformaci, která ovlivnila dobové pojetí smrti a koncept očistce. Mnoho lidí v tomto období muselo nahlížet na smrt jako na něco, co je součástí života, a proto se toto téma projevilo výrazněji i v dramatické činnosti. Náboženství ovlivňovalo běžné životy, především pak vztahy mezi živými a mrtvými. Katolická církev za své mrtvé sloužila mše a vedla obřady, protestanté nikoliv, neboť nevěřili v očistec a možnost záchrany duší z tohoto místa. Jeho odkaz však lze najít v některých místech dramatické tvorby, především v pasážích, kde se mrtví vrací z tohoto „třetího místa“, aby žádali pozůstalé o to, aby ulehčili jejich trýzni. Tento odkaz lze především najít v díle *Hamlet* od Williama Shakespeara a *Španělská tragédie* od Thomase Kyda.

Stěžejními motivy spojenými se smrtí jsou pomsta, sebevražda, žárlivost, touha po moci. Pomsta je nejčastějším motivem pro vykonání vraždy. V tomto pojetí je ztvárněna například u *Romea a Julie*, *Hamleta*, *Maltského žida* či ve *Španělské tragédii*. Msta a její variace se vyskytují jako jeden z nejčastějších motivů vraždy. Někdy je msta vykonána jako úkon spravedlnosti pro zachování cti, a mstí se tak vražda blízkého člověka, jindy je msta spojená s žárlivostí či touhou po moci. Dalším silným motivem je i téma sebevraždy. Z křesťanského hlediska je sebevražda považována za jeden z největších hříchů, neboť sebevrah nemá možnost dosáhnout Božího odpuštění, nicméně i ta se objevuje v alžbětinském dramatu, například v *Hamletovi*, kde si Ofélie vezme život, nebo v *Romeovi a Julii*, kdy se hlavní protagonisté zabíjejí, protože nevidí jiné východisko.

Dramatikové alžbětinského období se ve svých dílech inspirovali smrtí, kterou vidali kolem sebe a vkládali do svých děl motivy sebevraždy, pomsty či touhy po moci. Kupříkladu sebevražda je společností nepřijatá, jako něco odsouzeníhodného, ale Shakespeare ji ve svých dílech využívá hned několika způsoby. V *Romeovi a Julii* je to jediné východisko pro oba hlavní protagonisty, kteří se nezabývají otázkou toho, co se stane s jejich duší poté, co zemřou. Hamlet se pro změnu zamýšlí nad tím, co je po smrti, a upadá do melancholie. V této hře je také velmi detailně popsán Oféliin pohřeb, které, navzdory tomu, že spáchala sebevraždu, byl poskytnut obřad, což je šokující moment s ohledem na obecně přijímaný názor na sebevraždu. Hry taktéž společně odsuzují pomstu. V *Romeovi a Julii* je pomsta hlavním motivem, proč hra končí tragickou smrtí obou hlavních protagonistů. Podobný motiv můžeme najít i u Marlowova *Maltského žida*, či v Kydově *Španělské tragédii*. Zároveň je také odsouzený motiv tužby po



moci, který často vede ke smrti těch, kteří po ní touží. Kupříkladu v *Macbethovi* je vidět neustálá touha Macbetha po moci, která posléze vede k tomu, že nechává zabíjet lidi kolem sebe, stává se stále více emočně plochý a posléze je zabit.

Jak bylo v této práci popsáno, dramatikové se zabývali motivy smrti, avšak odlišně od dobových konvencí. Společnost zavrhovala sebevraždu, pomstu, touhu po moci, či koncept očistce, nicméně ve hrách se tyto motivy objevují a jsou detailně rozebírány. Cíl práce byl tedy splněn.

## 8. Seznam literatury

### Primární literatura

ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie*. Praha: Dobrovský s.r.o., 2016. ISBN: 978-80-7390-198-1.

KYD, Thomas. Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase řadí. IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978.

MARLOWE, Christopher. Maltský žid IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978.

MARLOWE, Christopher. Tragická historie o doktoru Faustovi IN: BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978.

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

SHAKESPEARE, William, Král Lear. Překlad, Martin Hilský. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

SHAKESPEARE, William, Othello. Překlad, Martin Hilský. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

SHAKESPEARE, William, Romeo a Julie. Překlad, Martin Hilský. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ = Hamlet, the prince of Denmark*. Překlad, Martin Hilský. Praha: Torst, 2001. ISBN: 80-7215-153-3.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Překlad, Martin Hilský. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. Překlad, Martin Hilský. IN: SHAKESPEARE, Wiliam. *Dílo*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

### Sekundární literatura

BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo, Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978.

CRAIG Hardin, *Dějiny anglické literatury I*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963.

DUFFY, Eamon. *The Stripping of the Altars*. Yale: Yale university, 1992. ISBN: 978-0-300-10828-6.

GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. New Jersey: Princeton University Press, 2002. ISBN 0-691-102570.

- GREENBLATT, Stephen. *Velký příběh neznámého muže*. Praha: Albatros, 2007. ISBN 978-80-00-01930-7.
- HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1857-1.
- HONAN, Park. *Christopher Marlowe: Poet and Spy*. Oxford: Oxford University Press, 2005. ISBN 978-0-19-818695-3.
- HONAN, Park. *Shakespeare: Životopis*. Praha: Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-067-5.
- JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. Řevnice: ROZMLUVY, 2002. ISBN 80-85336-36-7.
- KASTNEROVÁ, Martina. Rozpravy o životě a smrti: Sidneyovi, Mornay a Shakespeare. In: *Ostium*, roč. 15, 2019, č. 1.
- KASTNEROVÁ, Martina. *Shakespeare a teorie interpretace. Hledání adekvátního interpretačního přístupu*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2011. ISBN: 978-80-261-0064-5.
- KERMODE, Frank. *The age of Shakespeare*. New York: Modern Library, 2004. ISBN: 978-0-8129-7433-1.
- LE GOFF, Jacques. *Zrození očiště*. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-637-9.

## 9. Resumé

This work deals with the rituals and motives of death depicted in Elizabethan dramas, specifically in the works of William Shakespeare, Christopher Marlowe, and Thomas Kyd in the context of the period time in which these works were created. The introductory chapter deals with the English Reformation, which influenced the concept of purgatory and the concept of death. The Catholic Church believed in purgatory and served Mass for its dead, but Protestants did not, and they completely denied the concept of purgatory as a place that has no reference in the Bible. However, playwrights also work with this concept, and references to purgatory also appear in their plays.

The main motives for death are suicide, revenge, jealousy, and the desire for power. Revenge and its variations on it are one of the most common motives for murder and can be seen, for example, in the works of *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *The Jew of Malta*, or *The Spanish Tragedy*. Revenge is performed as an act of justice, but sometimes it is associated with jealousy or the desire for power. Another motive is the topic of suicide, which from a Christian point of view is one of the greatest sins, because suicide does not have the opportunity to ask for forgiveness, however, in dramas its concept is slightly different. In *Hamlet*, the main protagonist deals with suicide and in his monologue, he analyses its pros and cons. At the same time, this work describes the funeral of Ophelia, who took her own life and from a Christian point of view should not have a ceremony, however, her funeral is still taking place. In *Romeo and Juliet*, suicide is the only way out of the two protagonists who cannot live without each other.

Society rejected suicide, the concept of purgatory, or revenge, and the desire for power, however, these topics are widely discussed in the plays.