

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Novohistorická interpretace alžbětinského dramatu -
analýza interpretačních metod v kontextu současné
literární teorie**

Vlasta Hrabětová

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**NOVOHISTORICKÁ INTERPRETACE
ALŽBĚTINSKÉHO DRAMATU - ANALÝZA
INTERPRETAČNÍCH METOD V KONTEXTU
SOUČASNÉ LITERÁRNÍ TEORIE**

Vlasta Hrabětová

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

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

Plzeň, duben 2012

.....

Děkuji vedoucí mé práce PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za vstřícnost, ochotu a čas, který věnovala vedení mé práce.

OBSAH

1 ÚVOD.....	1
2 NOVÝ HISTORISMUS	3
2.1 Vznik nového historismu	3
2.2 Metodologie	4
2.3 Zdroje inspirace	6
2.4 Představitelé.....	9
2.4.1 Louis Montrose.....	9
2.4.2 Catherine Gallagherová	10
2.4.3 Stephen J. Greenblatt.....	11
2.5 Analýza novohistorické interpretace	13
2.6 Kritika	17
3 NOVÝ HISTORISMUS A VYBRANÉ LITERÁRNÍ TEORIE 20. STOLETÍ..	22
3.1 Literární teorie – komparace se zaměřením na nový historismus	23
4 ALŽBĚTINSKÉ DRAMA A NOVOHISTORICKÁ INTERPRETACE.....	37
4.1 Historická situace za vlády Tudorovců.....	38
4.2 Interpretace konkrétního materiálu	43
4.2.1 Kupec benátský	44
4.2.2 Hamlet	46
4.2.3 Bouře	49
4.3 Shrnutí.....	50
5 ZÁVĚR	52
6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	54
7 RESUME	58

1 ÚVOD

Název bakalářské práce je Novohistorická interpretace alžbětinského dramatu, s podtitulem Analýza interpretačních metod v kontextu současné literární teorie. Hlavním záměrem práce je analýza interpretačních postupů nového historismu (zaměřených na zkoumání alžbětinského dramatu) a komparace interpretačních postupů soudobých literárních teorií. Vzhledem k danému rozsahu stěžejním námětem práce bude zejména interpretační praxe hlavního představitele nového historismu Stephena Greenblatta a jeho přístup k alžbětinskému dramatu, konkrétně jeho interpretace díla Williama Shakespeara.

První kapitola bude věnována novému historismu, směru známému především v angloamerických literárních kruzích. V této části tedy bude přiblížen jeho vývoj a metodologie a zmíněny budou i jeho inspirační zdroje. V závěru kapitoly bude provedena analýza vybrané novohistorické eseje, na níž budou prezentovány typické rysy novohistorické metody. Pozornost bude věnována i kritice, které se novému historismu dostává z různých důvodů, mezi významné patří například jeho údajně nedostatečná metodologie či snaha snížit estetickou hodnotu literárního díla.

Předtím než bude přistoupeno k samotné novohistorické interpretaci alžbětinského dramatu, bude nastíněno, jak k interpretaci Shakespeareova díla přistupují představitelé jiných literárních směrů. Předmětem komparace tak bude zejména odlišnost, ale i interpretační podobnost, kterou tyto směry sdílejí s novohistorickou interpretací alžbětinského dramatu. Mezi vybrané směry budou patřit dominantní literární přístupy a teorie 20. století, tj. zejména New Criticism, strukturalismus, dekonstrukce, psychoanalýza aj. Jejich prezentace se bude soustřeďovat na zkoumání jejich vlivu na vývoj interpretační praxe nového historismu.

Poslední kapitola bude soustředěna na alžbětinské drama a jeho vznik. Bude zde nastíněn charakter doby a vymezeny okolnosti formování alžbětinského dramatu. Součástí této kapitoly bude rovněž analýza novohistorické interpretace vybraných Shakespeareových děl v práci Stephena Greenblatta. K interpretaci byla zvolena díla *Kupec benátský*, *Hamlet* a *Bouře*. Jedná se o tři vybraná díla, z nichž každé reprezentuje určité období a rys Shakespeareovy tvorby. V těchto konkrétních dílech bude přiblížen Greenblattův postup při interpretaci jednotlivých motivů Shakespeareových děl, a zároveň jej budeme konfrontovat s přístupem jiných literárních kritiků. Základním zdrojem pro

tuto část bude Greenblattova kniha *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*.

V závěru práce budou kriticky zhodnocena východiska nového historismu a konkrétně interpretační praxe Stephena Greenblatta.

2 NOVÝ HISTORISMUS

Termín *nový historismus* byl poprvé v daném kontextu zmíněn Stephenem Greenblattem. On sám však neplánoval, že by se *nový historismus* ujal a stal se termínem, o kterém budou vedeny diskuze v angloamerických literárních kruzích po několik dalších let.¹ Tento termín poprvé použil v úvodu ke své knize *Moc forem v anglické renesanci* jako označení pro svoji interpretační praxi a přístup k textu.² Jeho samotného překvapilo, když se později dozvěděl, že je v tomto „oboru“ hledán specialista.³ Greenblatt totiž (dle svých slov) netušil, že by se nový historismus měl stát oborem. Pro něj se jednalo o něco, co nemělo mít přesná pravidla, ani se řídit přesně vystavěnou teorií. Metodologii nového historismu tedy lze na tomto základě určit pouze přímo z textů nového historismu, neboť sám Greenblatt je striktně proti jakémukoliv kategorizování svého přístupu do určených pokynů. V úvodu ke své knize *Nový historismus v praxi* se pak dokonce vyjadřuje v tom smyslu, že pokud bychom našli pro jejich stanovisko jasné vysvětlení, znamenalo by to jejich selhání.⁴

Vznik samotného nového historismu lze tedy pojmut dvěma způsoby – jako definovaný termín ho lze datovat od první poloviny 80. let, kdy byl tento výraz použit v knize *Moc forem v anglické renesanci* (1982),⁵ ale jako přístup k interpretaci textu ho lze najít v dílech literárních teoretiků, ale i např. v pracích antropologů, filosofů, lingvistů aj. v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století.

2.1 Vznik nového historismu

Nový historismus⁶ vzniknul částečně jako reakce na tzv. novou kritiku (*New Criticism*), která byla na akademické půdě v době Greenblattových studií značně vlivným stanoviskem, a částečně také z nespokojenosti s tehdejší metodologií

¹ Z českých literárních kritiků se novému historismu věnuje například Vladimír Papoušek.

² GREENBLATT, Stephen. Towards a Poetics of Culture, in: VEESER, Adam (ed.), *New Historicism*, s. 1.

³ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 249.

⁴ Tamtéž, s. 269.

⁵ GREENBLATT, Stephen. *Moc forem v anglické renesanci*, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 42. Později se ovšem navrácí k výrazu „poetika kultury“ (poetics of culture), který využil již jednou, a to v roce 1980, ve svém díle *Jak renesance utvářela sebe sama* (Tamtéž, s. 283).

⁶ V této práci se budeme zaměřovat zejména na nový historismus, který vznikl na americké půdě. Britská odnož, která začala vznikat později, je nazývána kulturní materialismus. Jako představitele této anglické větve lze jmenovat Alana Sinfielda či Jonathana Dollimora. Poslední jmenovaný věnoval esej *Shakespeare, Cultural Materialism, Feminism and Marxist Humanism* odlišnostem právě mezi těmito dvěma směry. Dostupná z: <<http://www.jstor.org/stable/469122>>.

a s postupy uplatňovanými v literární teorii.⁷ Základním bodem transformace toho, co bylo původně jen interpretačním názorem několika jedinců, se stalo založení časopisu *Representations*,⁸ který začal vycházet v roce 1983 a je činný dodnes. Obsahuje názory badatelů z různých oborů, tudíž je pro tento časopis charakteristická rozvinutá tematická oblast. Ačkoliv se názory jednotlivců mohou lišit, jedním z hlavních cílů pro samotného Greenblatta zůstávala snaha konfrontovat text s kontextem, umístit literární texty do jejich přirozeného historického prostředí. Od toho také pojem *historismus*,⁹ jenž měl „vyvolat myšlenku, že textu je možné porozumět pouze v jeho původním prostředí – a toto prostředí bylo nazváno ‚historickým‘ především proto, že existovalo v minulosti“.¹⁰ Poněkud skeptičtěji však chápe historismus Jane Marcusová. Podle ní je *ismus* sufixem, který „naznačuje filozofický cynismus v tom, co může být známé o realitě, minulé nebo přítomné“.¹¹

2.2 Metodologie

V předmluvě k *Novému historismu v praxi* píše Greenblatt, že „novohistorické interpretace jsou (na rozdíl od metod tradičního novokritického „close reading“¹²) skeptické, obezřetné, demystifikující, kritické a dokonce nepřátelské“¹³ k vnímání literárního díla. Poznává zde též, že je pro něj lákavé interpretovat kulturu jako text, čímž naznačuje i to, o co se sám často snaží: reprodukovat určitý děj minulosti za pomoci fikce, která byla v dané době psána, a která podle něj byla ovlivněna či přímo reagovala na tehdejší společenské či politické poměry. Tato reprodukce je ovšem v Greenblattově případě vědomě ovlivněná postavou autora. Pro nové historiky není

⁷ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 250.

⁸ Oč tento literární časopis usiloval a proč si vybral právě tento název, je asi nejlépe shrnuto v editorském prohlášení samotného časopisu: „Časopis *Reprezentace* usiluje o transformaci a obohacení kulturního porozumění. Náš okruh zájmů leží především v symbolických dimenzích společenské praxe a společenských dimenzích umělecké praxe. Kultury jsou vystavěny na zobrazeních. Jejich vytváření je v podstatě veřejnou aktivitou. I v takové zvláštní oblasti, kterou nazýváme umění, zobrazení je veřejnou aktivitou neoddělitelnou od kolektivních motivů, postojů a posudků.“ (*Representations.org* [online] [cit. 4.12.2012]. Dostupné z: <http://www.representations.org/vision_editors.php>.)

⁹ Greenblattův komentář ke slovu *historismus* se nachází ve stati *Rezonance a úžas*, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 195 - 204.

¹⁰ BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus*, s. 287.

¹¹ MARCUS, Jane. *The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness – Is there a Feminist Fetishism*, in: VEESER, Adam (ed.), *New Historicism*, s. 132.

¹² Metoda „close reading“ (v této práci bude používán český překlad „pečlivé čtení“) je svázána zejména s novou kritikou. Jedná se o „detailní analytickou interpretaci textu“, která se soustředuje zejména na text, „v centru pozornosti stojí *slova na stránce*, a nikoli kontexty, které je zplodily a které je obklopují.“ (EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 58 - 59.)

¹³ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 258.

možné vyčlenit osobu autora z interpretace dějin, o což právě usilovaly jiné literární směry, jako například francouzský strukturalismus nebo nová kritika. Autor je totiž „obsažen“ ve svém díle, což neznamená, že ho intencionálně ovlivňuje, ale spíše se v jeho tvorbě může promítat jeho podvědomí.¹⁴ Text je novými historiky vnímán jako nadčasový a univerzální, „jako aktualizace autorova vědomí, jež navíc nemá moc společného se životopisem ani s reflexivní či promyšlenou intencí, ale odpovídá hlubokým strukturám určitého vidění světa“.¹⁵

Ve své snaze o zasazení literárních děl do svých kulturních základů nový historismus využívá nejen kanonických děl, ale i neliterárních marginálních textů, které jsou podle nových historiků také významnými konstituenty historického diskurzu, a vzájemně je konfrontuje.¹⁶ Greenblatt, a i jiní noví historikové jsou přesvědčeni, že i v textech, které nebyly zařazeny do kánonu anebo jsou považovány za písemnosti bez jakéhokoliv vyššího estetického dopadu, jako zápisky běžného měšťana, pamflety, deníky a další texty, se odráží obraz své doby stejně jako v dílech klasických. Za pomoci těchto textů pak konstruují noví historikové určitou dějinnou událost nebo epochu. Nesnaží se ovšem snížit hodnotu „velkých“ děl a nesnaží se ani měnit kánon, i když Greenblatt přiznává možnost, že nový historismus „oslabuje estetický objekt“, když mu upírá jeho pozici nadřazeného, do sebe uzavřeného subjektu.¹⁷ Novohistorickou snahu bychom měli podle Louise Montrose vnímat tak, že kolektivním cílem nového historismu je situovat literární texty, ale i ostatní nediskurzivní činnosti do vzájemného vztahu, nicméně by pro nový historismus mělo být zároveň relevantní i to, že sami kritici jsou „historické subjekty“, které jsou včleněny do diskurzu, a tím pádem se stávají také součástí zkoumaného diskurzu.¹⁸

Jedním z nejdůležitějších pojmů pro nový historismus je pojem *reprezentace*. Již název časopisu, *Representations* (Reprezentace), jenž byl založen za účelem publikování názorů skupiny soustředěné okolo Stephena Greenblatta, vystihoval, o co

¹⁴ Autor nemusí zcela intencionálně vkládat do svých děl myšlenky, a to ani není předpokladem, se kterým nový historismus pracuje. Nový historismus spíše autora vnímá jako někoho, kdo byl ovlivněn svým prostředím (což bude komentováno dále) a nikoli jako někoho, kdo vkládá sugestivní myšlenky do textu.

¹⁵ COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*, s. 67.

¹⁶ PAPOUŠEK, Vladimír. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, Aleš a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 185.

¹⁷ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 260 - 261.

¹⁸ MONTROSE, Louis. Literární studie o renesanci a předmět historie, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 46.

se zakladatelé pokoušeli. Tím bylo zobrazení názorové plurality, v tomto případě názorové plurality týkající se zobrazení historických událostí. Reprezentace by také mohla být v jejich interpretaci označena za „vyjádření něčeho, co bylo někdy konkrétně cítěno, sněno, co vzbuzovalo úzkost, strach nebo bolest, tedy něčeho tělesného lidského“.¹⁹ Na rozdíl od dekonstruktivistů se tak Greenblatt zaměřuje více na antropocentrický aspekt postavení člověka v dějinách.²⁰

Nový historismus je směrem, jehož metodologie je v očích samotných nových historiků prakticky neexistující, a má v mnohých ohledech eklektickou povahu. Ovlivnilo jej mnoho literárních teorií a je nutné ho tedy vnímat jako entitu, která vědomě či nevědomě čerpá z takových směrů jako strukturalismus, marxismus, psychoanalýza, dekonstrukce a další. Na tyto směry, které ovlivnily nový historismus, se podrobněji (avšak pouze ve vztahu k novému historismu) zaměříme ve třetí kapitole.

2.3 Zdroje inspirace

Jedním z nejsilnějších inspiračních zdrojů byl pro nový historismus Hayden White. Ten svou originální koncepcí a přístupem k textu doslova připravil půdu pro nový historismus. Ve svých eseích se často zabýval vztahem textu a kontextu a rozdílu mezi fikcí a historií. Podle Whita směřují historici a romanopisci ke společnému cíli, tj. představit či zobrazit určité časové období prostřednictvím textu, ovšem neshodují se v tom, jakým způsobem toho chtějí dosáhnout. Až do poloviny 19. století problematika vztahu literárního umění a historiografie nebyla tak komplikovaná, jednalo se totiž pouze o dvě odnože literatury. Od 19. století ale dochází ke změně – začíná se ztotožňovat „pravda s faktem a beletrie [je vnímána] jako opak pravdy“.²¹ S tím ovšem White nesouhlasí. I při psaní historických článků zaměřujících se pouze na faktické události historikové skládají dohromady pouze určité fragmenty dějinných událostí, teprve prostřednictvím narativu vzniká určitá reprezentace reality. Podle Whita vždy narativ historika obsahuje určitou formu interpretace.²² Nelze se tomu vyhnout, pokud

¹⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, Aleš a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 193.

²⁰ Tamtéž, s. 182.

²¹ WHITE, Hayden. Literární postupy při reprezentaci faktů, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 29.

²² WHITE, Hayden. *Interpretation in History*, s. 281.

se nejedná o anály nebo kroniky apod., které pouze chronologicky řadí fakta bez vnitřních souvislostí.²³

V reakci na interpretační praxi myslitelů, jako byli Hegel, Droysen nebo Nietzsche, pak hovoří o „poetickém vhledu“, neboť historiografie je jako součást literatury vždy konstruována specifickým pohledem historika na dějinné události. Jeho pohled je vždy určitým způsobem poetický, jelikož vytváří obraz vyprávěním příběhu, o němž jsou známá jen fakta. Neexistuje tak rozdíl mezi interpretacemi textu a nelze tak hovořit o tom, která je objektivnější.²⁴ Podle Whita „existuje mnoho historických příběhů, které by bylo možné považovat za romány, a existuje mnoho románů, které bychom mohli považovat za historické příběhy, pokud bychom zůstali v čistě formální [...] rovině“.²⁵ Historie a beletrie budou vždy provázány, protože „objektivita či transcendence dějin je přelud, neboť historik je zakotven v diskurzu, který konstruuje historický předmět“.²⁶

Pokud byl Hayden White tím, kdo dal podklad pro novohistorickou praxi a jejich přístup k textu, pak Clifford Geertz byl ten, kdo upozornil na fakt, že nejen historie má povahu textu, ale i kultura se dá interpretovat jako text. Námětem jeho prací byly často antropologické interpretace kultur, v nichž se zabýval tím, jak může být kultura textem a jak texty utvářejí kulturu. Ve stati o kohoutích zápasech na Bali hovoří například o vnímání kultury národa jako souboru textů, podle něhož lze prostřednictvím jejich kulturního odkazu zjistit více o samotném národu či společenské skupině, než může být na první pohled zřetelné. Taková společenská událost, jakou je pro obyvatele Bali kohoutí zápas, nám umožňuje nahlédnout do zvyklostí, myšlení a způsobů chování určitého etnika či sociální skupiny.²⁷

Mezi práce zabývající se antropologickými aspekty kultur a jejich interpretací patří například *The Anthropology of experience, Interpretace kultur: vybrané eseje*, z níž také pochází esej *Záludná hra: Poznámky ke kohoutím zápasům na Bali*. Poslední jmenovaná může sloužit jako příklad tzv. *hustého popisu* (thick description). Dalo by se říci, že právě hustý popis je tou nejzásadnější technikou, kterou nový historismus od Geertze převzal. Hustý popis považujeme za metodu, která se snaží co nejhlouběji

²³ WHITE, Hayden. *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, s. 9.

²⁴ BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus*, s. 280.

²⁵ WHITE, Hayden. Literární postupy při reprezentaci faktů, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 27.

²⁶ COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*, s. 232.

²⁷ GEERTZ, Clifford. Krev, peří, dav a peníze, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 19 - 20.

popsat určitou skutečnost či akci, a rovněž to, co ji zapříčinilo. Výraz hustý popis nebyl vynalezen Geertzem. On sám si ho „vypůjčil“ od Gilberta Ryle, „aby rozlišil mezi behaviorálním povrchem akce, která by mohla být *tence* popsána na základě pouhých fyzických gest, a obecným významem těchto gest“.²⁸ V praxi to znamená, že smysl fyzických gest můžeme určit pouze na základě naší znalosti dané kultury a jejich zvyklostí. Jako jednoduchý příklad poslouží kývání hlavou v Bulharsku. Pro cizince by znamenalo jejich pokyvování souhlas, ale to by byl omyl. Pokyvují-li Bulhaři hlavou způsobem pro nás běžně znamenajícím souhlas, znamená to naopak jejich nesouhlas. Z toho důvodu, abychom pochopili jednání člověka, měli bychom být obeznámeni s „konvencemi, podle kterých se projevuje, a determinovat to, zda jsou tyto konvence aktivovány“.²⁹ Abychom tedy mohli pochopit jakoukoliv kulturu, je nutno pochopit, co se skrývá za gesty a znaky.

Z Geertzova interpretačního postupu si noví historikové osvojili využití anekdoty neboli (v tomto pojetí) určitý výňatek, který ideologicky spojuje další části výkladu. Jak se Greenblatt zmiňuje v *Practicing New Historicism* (Nový historismus v praxi), antropologie by mohla být literární vědě prospěšná. Mezi texty literární vědy a antropologie totiž existují kromě rozdílů i podobnosti: „[...] je to také povědomí o tom, jak jsou tyto rozdíly konstituovány a co znamenají – porozumění vzniku literárního a imaginativní síly neliterárního – které téměř posedly nejen naší práci, ale práce nového historismu obecně“.³⁰

Osobností, jejíž vliv je patrný v novohistorické koncepci moci, je Michel Foucault. Mezi jeho významné práce, z nichž noví historikové čerpali, můžeme řadit například *Dějiny sexuality*, *Dohlížet a trestat* či *Řád diskurzu*. Ve svých raných dílech se zabýval otázkou moci, její cirkulací a postavením subjektu, což bývá spojováno s koncepcí moci nového historismu. To není nijak překvapivé, neboť Foucault měl na některé představitele nového historismu vliv již od raných let. Na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let vedl přednášky na Univerzitě v Berkeley, kde Greenblatt studoval,³¹ a Greenblatt, jak se zdá, ve svých esejích přebírá některé Foucaultovy myšlenky a názory. Sdílí s ním (což si dále ukážeme) např. jeho přesvědčení, že moc

²⁸ SCHNEIDER, Mark A. *Culture-as-Text in the Work of Clifford Geertz*, s. 811.

²⁹ Tamtéž, s. 811.

³⁰ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*, s. 29.

³¹ GREENBLATT, Stephen. *Learning tu curse*, s. 5.

není v rukou jedince, ale proudí a je tvořena různými diskurzů, „moc [totiž] funguje“,³² „je to jméno, které přisuzujeme komplexní strategické situaci v dané společnosti“.³³ Stejně tak i u Greenblatta není moc vystavěna na jedné dominantní ideologii, ale liší se v rámci diskurzů. Jak připomněla Jane Howardová ve své eseji, „vždy existuje rozdíl mezi tím, co diskurz schvaluje a co lidé dělají“.³⁴ Kromě koncepce moci podobně jako noví historikové ve svých pracích začínal různými medailonky z historie, v nichž bychom mohli vidět jistou paralelu k novohistorickým anekdotám.³⁵ A stejně jako v některých Foucaultových esejích, rovněž u nových historiků vidíme odklon od tendence chápat literární díla jako „politická prohlášení“, ale spíše je vykládat jako jednotlivé diskurzů a sledovat, jak byly utvářeny mocí.³⁶

2.4 Představitelé

2.4.1 Louis Montrose

Louis Montrose v současnosti působí jako literární teoretik a profesor na univerzitě v San Diegu. Na základě svého přístupu k textu bývá označován za představitele nového historismu. Stejně jako Greenblatt se i Montrose zabývá alžbětinskou dobou a mezi jeho eseje, které byly mj. také otištěny v časopise *Representations*, patří *Shaping Fantasies: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture* nebo *The Work of Gender in the Discourse of Discovery*. V eseji *The Poetics and The Politics of Culture* (Poetika a politika kultury) otištěném ve sborníku Harolda A. Veesera obhajuje nový historismus a jeho postavení v rámci literární teorie. Pracuje zde i s termíny textualita historie a historičnost textu, ke kterým se staví jako k něčemu, co je v současné době „módní“.³⁷ Kromě toho se také obrací k termínu poetika kultury a kloní se k tomuto označení, které bylo Greenblattem využito k lepšímu vystižení toho, čeho se podle něj nový historismus snaží dosáhnout. Podle Montrose se „každá [novohistorická] práce zaměřuje na re-konfiguraci sociokulturního pole, ve kterém jsou kanonická literární a dramatická renesanční díla původně utvářena,

³² FOUCAULT, Michel. *Je třeba bránit společnost*, s. 42.

³³ FOUCAULT, Michel. Metoda, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 33.

³⁴ HOWARDOVÁ, Jane. Nový historismus ve studiích o renesanci, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 71.

³⁵ BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus*, s. 282.

³⁶ Tamtéž, s. 305.

³⁷ MONTROSE, Louis. The Poetics and Politics of Culture, in: VEESER, Adam (ed.), *New historicism*, s. 23.

na jejich znovu umístění nejen ve vztahu k ostatním žánrům a stylům diskurzu, ale také ve vztahu k současným společenským situacím a nediskurzivní praxi“.³⁸

Montrose si je vědom toho, že nový historismus nemá žádný soubor pravidel ani pevné zaměření, ale je praxí zajímající se o problematiku, jíž se snaží mnoho akademiků a profesorů ve svých pracích vyhnout. Jako příklad mj. uvádí „zásadní nebo historické základy, na nichž je literatura odlišována od ostatních diskurzů, možné konfigurace vztahu mezi kulturními zvyklostmi a sociálními, politickými a ekonomickými procesy, následky poststrukturalistických teorií textuality pro praxi historické nebo materialistické kritiky“.³⁹ Noví historikové ovšem nejsou a ani nemusí být ti, kteří dají odpověď na tyto otázky, nýbrž jsou těmi, jež tyto problémy přináší na světlo.⁴⁰

2.4.2 Catherine Gallagherová

Ve svých novohistorických esejích se Gallagherová zabývá například problematikou těla, genderu a také estetickými a politickými aspekty literárních děl 19. století. Mezi její díla patří například *The Body Economic: Life, Death, and Sensation in Political Economy* a *Nobody's Story. The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1820*. Zastává též post spolupředsedkyně v redakční radě časopisu *Representations* a je spoluautorkou knihy *Practicing New Historicism* (Nový historismus v praxi), která dnes může být považována za jednu z klíčových knih, poskytujících vhled do novohistorických principů interpretace. Její vlastní eseje v současnosti nejsou přeloženy do češtiny.

Ve svém příspěvku do Veeserovy antologie hovoří o problematice reprezentace a věnuje se zde mj. kritice metodologie, které se novému historismu dostává z několika stran. Do metodologických strategií, které jsou Gallagherovou prezentovány jako ty, které většina literárních kritiků ztotožňuje s novým historismem, patří „čtení literárních a neliterárních textů jako konstituentů historických diskurzů, které jsou jak uvnitř tak vně textů, a to, že jejich následovníci [v novém historismu] obecně nepředpokládají

³⁸ MONTROSE, Louis. The Poetics and Politics of Culture, in: VEESER, Adam (ed.), *New historicism*, s. 17.

³⁹ Tamtéž, s. 19.

⁴⁰ Tamtéž, s. 19.

žádnou danou hierarchii příčiny a následku, když vyhledávají spojitosti mezi texty, diskurzy, mocí a povahou subjektivity“.⁴¹

Kromě marxistické teorie považované za jeden z inspiračních zdrojů nového historismu, o čemž se v této práci bude hovořit později, zde Gallagherová konfrontuje literární teorie, které souběžně ovlivňovaly vývoj amerických literárních studií. Jedná se především o teorie, jež ovlivnily ji a její kolegy z univerzity, jako byla nová *New Left* (nová levice) nebo Frankfurtská škola, a v této eseji se nevyhýbá ani opakovaně vyzdvihovanému problému nedostatečné metodologie nového historismu. Ten bere na vědomí, nicméně, jak argumentuje, stále zde budou historikové, kteří budou „odolávat syntetizování svého historického, literárně kritického a politického vědomí do jedné koherentní entity“,⁴² a tak bránit i nalezení jednotného metodologického přístupu k novohistorické interpretaci textu.

2.4.3 Stephen J. Greenblatt

Jméno nejvíce asociované s novým historismem je Stephen Greenblatt. Greenblatt je velmi známým literárním kritikem v angloamerické kultuře, teoretikem a také vysokoškolským profesorem. Na akademické půdě strávil Greenblatt většinu svého života, ať už jako student nebo lektor. Už od svých raných let byl fascinován historikami, které slyšel od matky – ať už to byly příběhy, ve kterých sám figuroval či ve kterých se mohl ztotožnit s lidmi, které neznal, ale s nimiž měl společné rysy. Nebo otcova vyprávění, v nichž se ukazovala identita jako zcizená (od toho se též odvíjí jeho fascinace s identifikací objevující se v některých jeho pracích, například v *The Mousetrap*, která ještě bude dále zmíněna), tj. jako něco, co sám prožíval, na čem se účastnil, ale zároveň stál jaksi mimo.⁴³ To ilustruje příběhem z Cambridge, kdy byl jako student posedlý myšlenkou vyprávět svůj život jako příběh.⁴⁴ V jeho interpretacích se projevuje potřeba oživit historickou událost, vložit do ní něco, co nazývá „dotykem reálna“ (the touch of the real). Jedná se o to, co by udělalo historický příběh něčím bližším, k čemu se dokážeme vztáhnout, co by utvořilo z nedotknutelného díla příběh, který vypráví víc než jen to, co vidíme na první pohled. To je také jeden z aspektů, které

⁴¹ GALLAGHER, Catherine. Marxism and The New Historicism, in: VEESER, Adam (ed.), *New Historicism*, s. 37.

⁴² Tamtéž, s. 46.

⁴³ GREENBLATT, Stephen. *Learning to curse*, s. 8 - 10.

⁴⁴ Tamtéž, s. 10.

mu jsou vytýkány, tj. jeho údajná snaha oslabit vliv velkých děl a narušit jejich postavení v rámci kánonu.

Poté, co v úvodu ke knize *Moc forem v anglické renesanci* nazval svůj způsob uchopení textu novým historismem, neplánoval, že by tento výraz mohl dát podklad pro vznik jakéhokoliv hnutí. To se ovšem stalo. Ve svých esejích tak Greenblatt pomocí svého vypravěčského umu přenáší čtenáře do světa, který je sice plný spekulací, ale zároveň podložený pravdivými fakty a událostmi. Novohistorická interpretace tak nastoluje mnoho otázek, na něž ne vždy dokáže odpovědět, ale jak sám Montrose řekl, je důležité, že jsou přinášeny na světlo.⁴⁵

Za střed jeho zájmu by se dala označit alžbětinská Anglie, zejména pak období, v němž žil a tvořil William Shakespeare. Napsal jedenáct knih, přičemž v českém překladu jich vyšlo několik. Těmito jsou *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže, Podivuhodné vlastnictví - Zázraky nového světa* a *Nový historismus v praxi*. Jak již název první knihy napovídá, jedná se o rozbor her a osobnosti Williama Shakespeara. V této knize – která ještě bude několikrát zmíněna – se Greenblatt snaží pochopit a vykreslit tuto výjimečnou postavu, kterou Shakespeare nepochybně byl, ale jejíž existence a identita bývá občas zpochybňována. Shakespeara pojímá jako bytost z masa a kostí, kterou už od dětství formovaly její zkušenosti a zážitky, a jako spisovatele, jenž dokázal před několika stovkami let psát takové hry, které překonaly čas a jsou hranými dnes stejně jako v jeho době. Greenblatt tak osvětluje osobnost tohoto muže, který podle něj dokázal do svých her přenést jak politické motivy, tak v nich i částečně reflektovat svůj osobní život.

Mezi jeho další knihy zaměřující se na renesanční kulturu a Shakespeara patří např. *Shakespeare's Freedom, Hamlet in Purgatory* či *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, za níž také získal literární ocenění. Mezi jeho práce zaměřené přímo na nový historismus patří například *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* a *Practicing New Historicism*. Jeho zatím poslední knihou, která byla vydána v roce 2011, zůstává *The Swerve: How the World Became Modern*.

⁴⁵ MONTROSE, Louis. The Poetics and Politics of Culture, in: VEESER, Adam (ed.), *New historicism*, s. 19.

2.5 Analýza novohistorické interpretace

Ačkoliv se nový historismus vyhýbá jakémukoliv svazování svých metod teoretickými pravidly, při jejich zpracovávání textu, lze objevit určité rysy, které novohistorické eseje spojují. V této kapitole se těmto rysům budeme věnovat, konkrétně se zaměříme na esej od zakladatele nového historismu Stephena Greenblatta, která nese název *The Mousetrap* (Past na myši).

Co se již stalo typickým pro nový historismus, je využití anekdoty na začátku statě. Jedná se zde o krátký příběh zdánlivě nesouvisející s dějem⁴⁶ a například Bolton naznačuje, že „použití anekdoty by se mohlo jevit jako náhodné či vykonstruované“.⁴⁷ Ovšem pro využití anekdoty v rámci novohistorických interpretací lze aplikovat Geertzův předpoklad, že lze „začít kdekoli v repertoáru forem dané kultury a skončit kdekoli jinde“.⁴⁸ A právě to lze označit za jeden z principů využívaných při novohistorických interpretacích.

Esej *The Moustrap*, která řeší problematiku identifikace, doplňků (*supplementarity*) a zbytků (*leftover*), Greenblatt začíná anekdotou pocházející z Bible. Greenblatt zde kombinuje fikční a historický narativ, když v první části hovoří o pašijové večeři jako oslavě vyvedení Židů z Egypta. V příběhu figurují čtyři synové – moudrý, zkažený, prostý a syn, který neví, jak se zeptat. Při večeři, během níž je dokonce sehráván příběh z Exodu o poslední večeři páně, která má reprezentovat identifikaci s komunitou, zkažený syn odmítne přijmout historii komunity za vlastní. Tato historie pro něj totiž není jeho součástí, ale součástí historie – historie, která se přenášela přes jednotlivé generace a utvářela tak spojitost mezi dnešními⁴⁹ a minulými událostmi.

Ve svém příspěvku věnujícímu se novohistorickému využití anekdoty Joel Fineman hovoří o Bytí a Čase a historii definuje jako to, „co se stane, když se to stane, [...] že něco se stane, když zkombinuješ Bytí a Čas“.⁵⁰ Anekdotu tak vnímá jako „literární formu, která jedinečně *nechává historii, aby se udála*, na základě této cesty

⁴⁶ K využití anekdoty v novohistorických interpretacích se vyjadřuje Jane Howardová ve své eseji *Nový historismus ve studiích o renesanci*. Využití „ilustrativního příkladu“ považuje za velmi problematické. (in: BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus*, s. 85.)

⁴⁷ BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus*, s. 288.

⁴⁸ GEERTZ, Clifford. Krev, peří, dav a peníze, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 24.

⁴⁹ Zde míněno jako jednotlivé historické epochy, ne jako naši přítomnost. Greenblatt se v této eseji přenesl z biblického příběhu do 16. století, konkrétně (jak si dále ukážeme) do hry *Hamlet*.

⁵⁰ FINEMAN, Joel. The History of The Anecdote: Fiction and fiction (Historie anekdoty: fikce a fikce), in: VEESER, Adam (ed.), *New historicism*, s. 60 - 61.

představuje úvod do teologického, a tím také věčné narace začátku, středu a konce. Anekdota vytváří efekt skutečnosti výskytem nahodilosti, stanovením události, jako události vně, a přesto bez hraničícího kontextu historického sledu“.⁵¹

Na Finemanovu charakteristiku užití anekdoty v novohistorické interpretaci zareagoval Greenblatt ve své knize *Learning to curse* (Učit se klít).⁵² Jako nejdůležitější z Finemanovy charakteristiky považuje zmínění nahodilosti, což odpovídá Greenblattově výstavbě textů, kdy anekdota (nebo i více anekdot v jeho statích) vyvolává potřebu vyhledat souvislosti mezi zdánlivě nekoherentními událostmi v různých obdobích historického vývoje. Podle Greenblatta „historická anekdota funguje méně jako vysvětlující ukázka a spíše jako zmatek, který vyžaduje vysvětlení, zasazení do kontextu, interpretaci“.⁵³ O využití anekdoty se také zmiňuje v kapitole *The Touch of The Real* (Dotyk reálného), kde vysvětluje, co ho na využití anekdoty v rámci interpretace zaujalo a co ho inspirovalo na Geertzově stylu. Pro nové historiky spočívá největší výzva podle Greenblatta v poukazu na to, že „literární věda i antropologická (historická) anekdota jsou texty, že jsou obě fikce, ve smyslu něčeho, co bylo vytvořeno, a to představivostí, přičemž dostupné zdroje narace a popisu pomohly usnadnit jejich spojení; nicméně právě jejich nezahladitelné rozdíly – tedy fakt, že ani jeden z textů nemůže být odůvodněně upřednostněn před druhým, že vytvářejí ostře rozdílné nároky na skutečnost, že jsou neslučitelné a je pro ně téměř nemožné zaměřovat se na stejné detaily (*foevate*) současně – učinily toto spojení ještě silnějším a působivějším“.⁵⁴ A právě to lze považovat za dotyk reálného, tj. prolnutí skutečného světa a literárních prací, kterého je docíleno využitím anekdoty.

Dalším znakem Greenblattových prací je zaměření se na materiální symboly a artefakty mimo psanou literaturu, jimiž jsou konkrétně v eseji *The Mousetrap* nekynutý chléb a víno v rámci eucharistie v židovské kultuře, stejně jako je kupříkladu hostie a mešní víno v kultuře křesťanské. Zajímá se zde o otázku, co je symbol a jak se jím něco stane, konkrétně pak tím „jaké jsou následky různých a často nekompatibilních podmínek týkajících se eucharistie, tedy podmínek, které otevírají téměř nekonečný prostor mezi tělem Božím a kouskem obyčejného pečeného chleba: tělo, znak,

⁵¹ FINEMAN, Joel. *The History of The Anecdote: Fiction and fiction* (Historie anekdoty: fikce a fikce), in: VEESER, Adam (ed.), *New historicism*, s. 61.

⁵² GREENBLATT, Stephen. *Learning to curse*, s. 6 - 7.

⁵³ Tamtéž, s. 7.

⁵⁴ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*, s. 31.

slovo, slib, tajemství, reprezentace, prezentace, stín, ...“.⁵⁵ Greenblatt zde představuje určitou náboženskou nejistotu ohledně eucharistie projevující se ve středověku a trápící údajně intelektuály v šestnáctém století. Byla předmětem sporu mezi katolíky a protestanty,⁵⁶ mezi nimiž v této době začínala vrcholit nevraživost, a kteří navzájem odsuzovali pojetí eucharistie té druhé strany. Jako příklad provokace vůči křesťanskému pojetí eucharistie nám může posloužit otázka, kterou předkládá Greenblatt ústy protestantky Anne Askew, která se ptá „zdali obdržela myš, která snědla hostii, Boží tělo či ne?“⁵⁷

Tato problematika symbolu spočívá v provázanosti předmětu a transcendentního významu slov Kristových a manifestuje se i v Greenblattově pečlivě vybraném momentu z *Hamleta*. V něm prezentuje úryvek z konverzace Claudia a Hamleta, kdy se Claudius ptá, kde se nachází Polonius, přičemž Hamlet na jeho otázku odpoví, že na večeři, ale „ne tam, kde by jedl, ale kde je pojídán“.⁵⁸ A jedinou večeří, kde hostitel není, ale je pojídán, je Večeře páně. V této hře znamená Hamletova řeč s Claudiem skrytou výhrůžku králi, který uzurpoval trůn. Hamlet je v této části hry zničený ztrátou otce a znechucený svou matkou, která si vzala strýce. Když se pak Claudius zeptá, co tím myslí, Hamlet odpoví: „Nic, chci vám jen ukázat, jak i král může projít střevem žebřáka.“⁵⁹ V této části ukazuje Greenblatt, jakým směrem se ubírá Hamletova mysl. I král se stane „hnijící mrtvolou pojídanou červy a myšmi“.⁶⁰ Pro Claudia je tak Hamlet někým, kdo není schopen přijmout přirozený řád věcí, kdo otce bere jako „hnijící mrtvolu“, což je pro Claudia nepochopitelné. A tady nachází Greenblatt podobu se zkaženým synem z biblického příběhu a jeho odmítnutím přijmout otcovu historii za svou součást, protože Hamlet se podle Claudia „nechová, jako kdyby duše jeho otce přešla z přirozenosti na věčnost, ale jako kdyby místo toho byla transformována do toho nejubožejšího druhu hmoty“.⁶¹ Ignoruje tedy transcendenci otcovy existence a redukuje ji pouze na materiální ostatky.

Mimo to zde Greenblatt také poukazuje na neustálý koloběh zbytků a nečistot a také, jak bylo poznamenáno v eseji dříve, možné pošpinění „Božího těla“ tím, že ho strávila myš. V biblickém příběhu jsou zase zbytky od jídla považovány za nečisté,

⁵⁵ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*, s. 140.

⁵⁶ Tamtéž, s. 141 - 150.

⁵⁷ Tamtéž, s. 148.

⁵⁸ Tamtéž, s. 151. (Veškeré Shakespearovy repliky byly přeloženy podle Jiřího Joska.)

⁵⁹ Tamtéž, s. 152.

⁶⁰ Tamtéž, s. 152-153.

⁶¹ Tamtéž, s. 153.

pokud zbydou po půlnoci, a zde se například jedná o pošpinění Gertrudina těla, čehož se dopustila, když využila masa z pohřební hostiny pro hostinu svatební.⁶² Na tomto lze také ilustrovat provázanost jednotlivých událostí, na něž se snaží Greenblatt poukázat.

Kromě těchto symbolických předmětů důležitých pro náboženský svět, Greenblatt ve svých vyprávěních využívá i předměty světské, k nimž váže historické události, jako je například klobouk kardinála Wolseyho v eseji *Rezonance a úžas* nebo obraz Joose van Genta *Communion of the Apostles (Přijímání apoštolů)* v eseji *The Touch of The Real (Dotyk reálného)*, koneckonců i brambora v eseji Catherine Gallagherové *Brambora v materialistické imaginaci*, přičemž tyto předměty se objevují jako témata anekdot.⁶³ Ve svojí knize *Shakespeare's Freedom (Shakespearova svoboda)* pak také věnoval celou kapitolu znaménkům – ať už se jedná o mateřská znaménka, jizvy, nebo pihy.⁶⁴ I v této stati se o znaménkách zmiňuje, konkrétně o něčem, co Hamlet nazval „nějakou vadou (some vicious mole of nature)“ v jeho těle.⁶⁵ V tomto konkrétním případě má tato replika navozovat pocit, že Hamlet sám v sobě cítí něco špatného a on je tím „něčím prohnilým v našem Dánsku“.⁶⁶ Tělo člověka, ať už mající jakoukoliv spirituální hodnotu, se zde mění po smrti „na nejubožejší druh hmoty“ a Hamlet svého otce pojímá stejně jako ostatní, skepticky nahlíží do budoucna, znechucen tělesností, jež všechno obklopuje, tím koloběhem přírody, který ve svém důsledku vede k tomu, že on sám sní svého otce, ač v jiné podobě. Greenblatt dokonce *Hamleta* popisuje jako hru, která „sehrává a znovu drammatizuje odporné rituály poskvrnění a odporu, posedlá tělesností, která redukuje vše na chuť k jídlu a vylučování“.⁶⁷

Greenblatt *Hamleta* a biblický příběh z Haggadah (výpravná část Talmudu) doplňuje ještě o další texty, jež mají podpořit jeho předpoklady a domněnky, které jsou nepochybně mistrně podané. Svoje závěry a teorie prezentuje na základě neliterárních textů, protože – jak už bylo řečeno – celá kultura a tedy i umění se dají číst jako text. V *The Mousetrap* využívá například textu Thomase Becona, protestantského učenice z 16. století zabývajícího se problematikou eucharistie,⁶⁸ svědectví Mary Baxterové při

⁶² GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*, s. 156.

⁶³ O svojí fascinaci hmotnými artefakty, které figurují v dějinných souvislostech, hovoří Greenblatt v eseji *Rezonance a úžas*, in: *Nový historismus*, zejm. s. 205 - 207.

⁶⁴ Pro více informací k této tematice GREENBLATT, Stephen. *Shakespeare's Freedom*, kap. 2.

⁶⁵ GREENBLATT Stephen, GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*, s. 157.

⁶⁶ Tamtéž, s. 157.

⁶⁷ Tamtéž, s. 160.

⁶⁸ Tamtéž, s. 143.

kacířských procesech v roce 1421⁶⁹ nebo poznámky anglické básničky Anne Askew z roku 1545, které „údajně propašovala z londýnského Toweru Johnu Baleovi“.⁷⁰ Tyto dokumenty tak podporují jeho narativní styl a pomáhají nám vnímat minulost jako děj, který nám může díky těmto detailům být blízký, může nám navodit pocit, že se „dotýkáme reálna“.

I přes důkazy sloužící jako podpůrný materiál pro jeho teze, je třeba nahlížet na Greenblattovy, ale i jiné novohistorické eseje, kritickým okem. Greenblatt sám své texty upravuje tak, aby neztrácely určitou provázanost a vzbuzovaly v nás úžas, někdy i za cenu historické nepřesnosti. Bolton ve svém doslovu zmiňuje nedbalost, již se Greenblatt dopustil, když ve svém textu *Rezonance a úžas* neproověřil své zdroje dostatečně, a opřel svůj úžas nad kulturním dědictvím židovské komunity v Praze o chybný fakt.⁷¹ Na základě těchto připomínek se ukazuje jako vhodnější kriticky vnímat Greenblattovy texty jako texty částečně opírající se o skutečné události, částečně vykonstruované v jeho fantasii, jelikož, jak bylo zmíněno již dříve, jeho interpretace historie je mnohdy velmi úzce svázána s jeho náklonností vůči fikci.

Greenblatt ve svých interpretacích často nemá stanoven cíl, ke kterému se chce dostat, nějaký předem stanovený závěr, a tak dochází k určitému „skoku“, který by se dal popsat jako dějinný, ale zároveň i myšlenkový. Čtenář musí být ochoten přijmout jeho spekulace, v nichž je prezentována intertextualita jako jev, na němž Greenblatt staví. V eseji *The Touch of The Real* se věnoval mj. také tomu, jak ho ovlivnil Erich Auerbach. Když hovoří o kapitolách z Auerbachovy knihy *Mimesis*, říká, že v jeho esejích „není žádné programové prohlášení záměru, a každá z kapitol je samostatná a uzavřená“.⁷² A to platí i pro nový historismus, i zde má čtenář učinit ten poslední krok, a utvořit si tak vlastní interpretační závěr.

2.6 Kritika

Cílem této kapitoly nebude podání vyčerpávajícího výčtu kritik, kterých se novému historismu dostává, což není ani korespondující se záměrem této práce. Spíše

⁶⁹ GREENBLATT Stephen, GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*, s. 144.

⁷⁰ Tamtéž, s. 148.

⁷¹ Srov. GREENBLATT, Stephen. *Rezonance a úžas*, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 208 a BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus*, s. 299 - 230.

⁷² GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*, s. 33.

se zde zaměříme na kritiky, které se často opakují a mají tedy pravděpodobně své opodstatnění.

Prvním výtkou, kterou je třeba zmínit, je časté obvinění nového historismu ze snahy snížit estetickou hodnotu daného díla.⁷³ V předmluvě k *Novému historismu v praxi* přiznává Greenblatt, že na „na tomto obvinění něco je, alespoň vzhledem ke krajním názorům, které o jedinečnosti literatury běžně vyslovují jistí literární vědci“.⁷⁴ Greenblatt si je vědom, že svým „skeptickým postojem“, který zaujímá k literárnímu textu, může ve své interpretaci způsobit ztrátu „specifické síly, jež se mu [dílu] připisuje, [...] a text ztrácí výhradní práva na zážitek úžasu. [...] Avšak novohistorický projekt nespočívá v ‚degradaci‘ umění nebo v diskreditaci estetického zážitku; spíše se zaměřuje na nalézání tvořivé síly, která utváří literární díla *vně* úzkých hranic, do nichž byla dosud umístována, stejně jako *uvnitř* těchto hranic“.⁷⁵ Může se tedy stát, že prostřednictvím hledání jednotlivých souvislostí pohneme ustáleným názorem na to, co je kánon, ale nevytěsníme z něj velká díla, ale spíše dáme prostor dalším zajímavým textům. Neboť jak řekla Jane Howardová „literární kánon je společenský konstrukt, a nikoli empirický fakt“.⁷⁶

Pokud tedy přistoupíme na pokorný postoj k literárním dílům, který projevili Greenblatt a Gallagherová v úvodu ke své knize *Nový historismus v praxi*, přesto před námi stojí problém, co vlastně noví historikové *dělají*, tedy co je jejich *modem operandi*. Jane Howardová jim vytknula, že „nedokáží reflektovat sami sebe. Tím, že přejímají formu imanentní interpretace, tyto literárněvědné texty potlačují jakoukoli diskusi o vlastní metodologii a východiscích“.⁷⁷ Proto by měli „otevřeněji reflektovat své metody a teoretická východiska“.⁷⁸ Na tuto kritiku Greenblatt zareagoval v eseji *Rezonance a úžas*, kdy se vůči Howardové názoru ohradil pomocí argumentu, že nepovažuje „za něco podstatně nezbytného a čestného“ formulovat svoje „hodnoty a metody“. A to z toho důvodu, že svoje „hodnoty prezentuje ve svém díle,“ a nemyslí si tak, „že je nutná dokonalá integrace těchto hodnot, jimiž se zabývá“.⁷⁹

⁷³ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER; Catherine. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, Jonathan, (ed.), *Nový historismus*, s. 261.

⁷⁴ Tamtéž, s. 261.

⁷⁵ Tamtéž, s. 261.

⁷⁶ HOWARDOVÁ, Jane. Nový historismus ve studiích o renesanci, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 74.

⁷⁷ Tamtéž, s. 76.

⁷⁸ Tamtéž, s. 91.

⁷⁹ GREENBLATT, Stephen. Rezonance a úžas, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 201.

Novohistorický přístup k historii jako k entitě, která potřebuje být uvedena v kontext, reflektuje Edward Pechter v eseji *New Historicism and Its Discontents* (Nový historismus a jeho neduhy). I když je jeho esej poměrně kritická, nemá v podstatě závažnější námitku vůči hledání kulturních kontextů děl, konkrétně konstatuje: „Většina z nás [literární teoretiků] už neshledává pomocným, abychom izolovali literární text od ostatních diskurzivních praktik a posunuli jsme se k méně specializovanému druhu kritické aktivity, která by se dala nazvat kulturní kritikou [...] Věřím, že tento vývoj je dobrá věc, navzdory mé rozepři s určitými novými historiky“.⁸⁰ V podobném duchu se nese esej W. B. Michaelse. Ten se podivuje nad tím, proč někteří kritici nový historismus brání, protože podle něj žádnou ochranu nepotřebuje.⁸¹ Nechápe, proč bychom měli nějaký text vnímat jako samostatný a odtržený od historie, (jak to činily některé dominantními přístupy koncem 20. století, které považovaly historii za irelevantní faktor pro interpretaci). Z Michaelsovy perspektivy všechny texty vznikají v historii, a proto se ptá, proč máme být nuceni historizovat, „proč máme být nuceni dělat něco, čemu se stejně vyhnout nemůžeme?“⁸² Michaels neobhájuje nový historismus, nicméně nesouhlasí s tím, že by jeho interpretace měly negativní dopad na obsah, existuje totiž mnoho interpretací, ale „neexistují žádné více nebo méně historické interpretace; existují pouze jinak historické interpretace“.⁸³

Dále je v těchto esejích kritizována novohistorická interpretace moci, a to především se zaměřením na Greenblattovy eseje. Jedná se zde o moc ovlivňující jednotlivá díla, moc, která koluje a neustále mění svého majitele. „V tomto ohledu se lidská moc utvářet svět i upravovat tu malou část světa nazývanou já (*the self*), ukazuje jako iluzivní. [...] Jako v některých Foucaultových textech, alespoň těch raných, jsme jen takovými, jakými nás utvářejí mocenské vztahy, které vládnu, anonymně a bez lidské tváře, i vládě“.⁸⁴ Pechter ve svojí eseji upozorňuje na touhu novohistoriků otevřít literaturu novým textům a reáliím ukazujícím různá soustředění moci, což ovšem koliduje s tím, že „mají ve zvyku se upřeně fixovat a zaměřit jejich pozornost na dominantní instituce renesanční společnosti, obzvláště monarchie“.⁸⁵

⁸⁰ PECHTER, Edward. *New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama*, s. 302.

⁸¹ MICHAELS, Walter Ben. Oběti Nového historismu, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 153.

⁸² Tamtéž, s. 154.

⁸³ Tamtéž, s. 153.

⁸⁴ PECHTER, Edward. *New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama*, s. 300.

⁸⁵ Tamtéž, s. 296.

I přes rozporuplné reakce, které nový historismus vyvolal, zůstává alespoň v angloamerické literární vědě jednou z nejpodněnějších teorií současnosti. V této části byly popsány některé slabé stránky nového historismu. Tato část proto bude uzavřena pasáží z knihy *Practicing New Historicism*, v níž Greenblatt spolu s Gallagherovou shrnují, čím nový historismus naopak přispěl a jakých konkrétních transformací dosáhl v rámci literární teorie. Jako první ze čtyř transformací je uveden „přechod od diskuzí o umění k diskuzím o znázornění (*representations*)“,⁸⁶ což zřejmě označuje změnu pohledu na umělecká díla. Jak už bylo řečeno, nejen kanonická díla dokáží reprezentovat skutečnost. Texty jsou různými znázorněními skutečnosti, jež je nutno takto chápat, i za cenu toho, jak bylo zmíněno výše, že ztratí něco ze své nedotknutelné kvality.

Druhou transformací, k níž nový historismus podle svých vlastních slov přispěl, byl „posun od materialistických výkladů historických jevů ke zkoumání historie lidského těla a lidského subjektu“.⁸⁷ Nový historismus se věnuje člověku a jeho místu v historii, tomu, jak ji tvořil a jak jí byl utvářen. Ostatně i mnoho novohistorických prací se zaměřuje na problematiku těla jako historického objektu. Tento bod se mj. týká snahy nových historiků o identifikaci, o přiblížení historických událostí, sledování paralel mezi člověkem naší doby a historickými postavami. Jejich zaměření na detaily mimo hlavní linii textu vystihuje třetí bod, jímž je „objev neočekávaného diskursivního kontextu pro literární díla tím, že si hledíme spíše toho, co je na okraji než jejich deklarovaného tématu“.⁸⁸ Pozornost, kterou věnují detailům, je také spojena s technikou „pečlivého čtení“, kterou si volně osvojili od Nové kritiky.

Poslední transformací, k níž nový historismus dle vlastního vyjádření přispěl, bylo „postupné nahrazení *kritiky ideologie* analýzou diskursu“.⁸⁹ Tento bod lze považovat za poněkud sporný. Ačkoliv Greenblatt odmítá ideologii, ve které by vše bylo ovládáno mocí dominantních institucí a různé diskurzy tuto moc podporovaly, (jak poznamenal Edward Pechter) soustřeďuje Greenblatt často pozornost na dominantní instituce.⁹⁰ A jak upozorňuje Papoušek, může zde hrozit nebezpečí, že při snaze o prokázání neideologičnosti se může stát, že hlavním cílem se ukáže být napadení

⁸⁶ GREENBLATT Stephen, GALLAGHER, Catherine. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 267.

⁸⁷ Tamtéž, s. 267.

⁸⁸ Tamtéž, s. 267.

⁸⁹ Tamtéž, s. 267.

⁹⁰ PECHTER, Edward. *New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama*, s. 296.

kánonu.⁹¹ Je však možné říci, že nový historismus znovu nastolil otázky, které v literární vědě 20. století nebyly ve stínu dominantních ideologií dostatečně reflektovány. Mezi ně patřil například vztah historie a literatury či postava autora ve vztahu k literárnímu dílu a další. Na to, jak se nový historismus inspiroval literárními přístupy 20. století, ale i jak se jejich interpretační praxe odlišují, je zaměřena následující kapitola.

⁹¹ PAPOUŠEK, Vladimír. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, Aleš a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 195.

3 NOVÝ HISTORISMUS A VYBRANÉ LITERÁRNÍ TEORIE 20. STOLETÍ

V této kapitole je pozornost zaměřena na literární směry a inspirační zdroje, jejichž prostřednictvím byl nový historismus utvářen, anebo ty, které jsou naopak značně odlišné a kontrastují s metodologií nového historismu. Záměrem této části bude komparovat nový historismus a vybrané literární směry v rozsahu korespondujícím se zaměřením práce. Zejména zohledníme, jak se tyto přístupy shodují či odlišují v interpretaci děl Williama Shakespeara, přičemž bude zmíněno i několik příkladů. Hlavním tématem této práce ovšem není komparace těchto směrů, a tato část bude soustředěna spíše na poukázání jejich podobností a odlišností významných pro účel této práce, než na vymezení vůči těmto literárním směrům v celém jejich rozsahu.

V historii se vystřídalo několik přístupů k textu, což si vyžádalo i změnu vztahu literatury a literární historie. Od Aristotela a *mimesis*, kdy umění, a tedy i literatura, bylo bráno jako nápodoba skutečnosti, přes Kanta a Hegela a jejich přístup k estetice literatury, až po formalismus a směry 20. století. Na tomto lze poměrně jasně vidět přechod od literatury jako fikce, přes směry oddělující beletrii od ostatní literatury, až po směry zabývající se formou a strukturou textu, a proto lze nový historismus chápat jako určitý návrat k počátkům. Novým historismem se vracíme zpět k *mimesis* jako k nápodobě skutečnosti, a k dílům tak můžeme přistupovat jako k reprezentacím reality.

K Shakespeareovi se obracelo ve svých pracích mnoho autorů, ať už pro inspiraci nebo aby jeho dílo podrobili analýze. Čerpali z něj náměty a myšlenky a zařazovali je do kontextů svých děl, a v první řadě v kontextu své doby. Každá doba totiž vykazovala určitý trend, každá teorie měla své speciální zaměření, ať to byla nová kritika zaměřující se na poezii, nebo Roland Barthes upřednostňující komplikované a nejasné texty či strukturalisté věnující pozornost strukturám literárního vědomí a formální odchylce.⁹² V každém výzkumu tedy existuje – ať už vědomě či ne – systém preferencí, jimiž se jejich teoretici řídí.⁹³ Tyto preference se vážou k hodnotovému systému, a protože je každý člověk jiný, jsou jiné i jejich hodnotové soudy. Hodnoty nejsou stálé, „jejich obsah se mění podle toho, čeho si určití lidé v konkrétní situaci – na základě jistých

⁹² COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*, s. 235.

⁹³ Tamtéž, s. 235.

kritérií a s ohledem na jisté cíle – považují“.⁹⁴ Je možné, že to, co se zdá v současnosti jako významný námět, není tím, co se bude zdát lidem významné či hodnotné za sto let. Kupříkladu i Shakespeare se může v budoucnosti stát něčím, co lidé nebudou chápat a vyřadí z kánonu.⁹⁵ Hodnoty se totiž mění i v závislosti na ideologii. Nemůžeme zároveň předpokládat, že naše vnímání literatury a umění je stejné jako v době alžbětinské. Literární díla interpretujeme skrze naše názory, „každé literární dílo je [tedy] *přepsáno*, byť nevědomky společností, která je čte; neexistuje čtení, které by zároveň nebylo *přepisováním*“.⁹⁶ Přístupy k literárním dílům se v průběhu let změnily, vzhledem k tomu, že i hodnoty se lišily. A hodnotovým soudům se nepodařilo úplně uniknout ani směrům, jako je strukturalismus či formalismus.⁹⁷ Nemůžeme ovšem říci, že by tyto odlišné interpretace Shakespeareových prací měly negativní dopad na jeho samotná díla. Jak bylo zmíněno výše, každá doba, ale i každá kultura vnímá a interpretuje jinak.

Stephen Greenblatt v díle *Learning to curse* (Učit se klít) hovoří o změně v potěšení, kterou v některých svých pracích sleduje. Podle něj, pokud bychom zkoumali estetické potěšení, museli bychom se ptát, zda při divadelním představení bylo estetické „potěšení, které prožívají stojící diváci v přízemí (*in the pit*) identické s potěšením diváků usazených na galeriích, nebo jestli muži a ženy tleskají ze stejných důvodů; a určitě bychom se začali ptát, jestli diváci sledující *Bouři* v produkci Královské shakespearovské společnosti ve Stratfordu reagují na stejné podněty, jako reagovali návštěvníci divadel v raném sedmnáctém století v Londýně“.⁹⁸ Historie prožitku našeho potěšení se mění a je to tedy „tato mobilita, která obsahuje sílu velmi rychlé přeměny, spíše než nestrannosti a stability, která tak umožňuje, že potěšení vyvolané určitými uměleckými díly se zdá přežívat nezměněné po staletí“.⁹⁹

3.1 Literární teorie – komparace se zaměřením na nový historismus

Již dříve byl zmíněn termín historismus, včetně jeho konotací. Proto v této části soustředíme pozornost nejen na to, jak je slovo historismus chápáno různými kritiky anebo novými historiky, ale též na okolnosti vzniku tohoto přístupu v literárněvědné

⁹⁴ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 22.

⁹⁵ Tamtéž, s. 23.

⁹⁶ Tamtéž, s. 23.

⁹⁷ COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*, s. 235.

⁹⁸ GREENBLATT, Stephen. *Learning to curse*, s. 13 - 14.

⁹⁹ Tamtéž, s. 15.

oblasti. Kromě nového historismu tak zde budou komparovány i další dominantní literární směry 20. století.

Pojem historismus se rozšířil v 19. století. Jako jeho představitele lze uvést například J. G. Herdera nebo G. W. F. Hegela, jehož estetika v rozvoji ideje historismu sehrála významnou roli. Sami představitelé historismu měli poměrně jasnou představu o obsahu díla. Tvrdili, že „tvorba závisí na individualitě spisovatele a pokud jí vůbec něco podmiňuje, nejsou to poetická kompendia, nýbrž geografické a společenské prostředí, národ a historická epocha“.¹⁰⁰ Tento přístup částečně rozvinul „starý“ historismus, ale až nový historismus opravdu tuto ideu naplnil. Nový historismus, jak ho chápe Stephen Greenblatt, se měl od staršího historismu odlišit tím, že se nesnaží najít „jedinou politickou vizi, obvykle totožnou s tou, kterou údajně zastává celá vzdělaná vrstva, anebo rovnou celá populace“.¹⁰¹ Nový historismus nepředpokládá, že existuje pouze jediná politická vize a nevnímá historii jako daný historický fakt. Historii tvořili lidé a je tedy množinou různých diskurzů. Historie pro nový historismus je subjektivní představa, která je tvořena lidmi. „Literatura je pojímána [ve starém historismu] v tom smyslu, že zrcadlí názory dané epochy, ale zrcadlí je takřkajíc z bezpečné vzdálenosti“.¹⁰² Nový historismus naproti tomu „rozrušuje pevné základy literární vědy i literatury“¹⁰³ a snaží se zpochybnit rozlišení mezi literaturou a společenskou situací, v níž byly tyto texty konstituovány. Historismus a formalismus ve své tradiční podobě, která se rozvinula už v 19. století v Německu, na rozdíl od nového historismu sdílí „vizi vysoké kultury jako harmonizující sféry smíření založené na estetickém úsilí, které přesahuje konkrétní ekonomické nebo politické určující činitele“.¹⁰⁴ Nový historismus toto pojetí odmítá, snaží se naopak vzít v potaz „duševní, společenskou a materiální rezistenci, [a] vzpurnou a nepřizpůsobitelnou jinakost, smysl pro odstup a rozdílnost“.¹⁰⁵ K metodice formalismu se Greenblatt také vyjadřuje například v *Rezonanci a úžasu*.¹⁰⁶

Formalismus vzkvétal zejména ve dvacátých letech 20. století a ve své nejvyhraněnější podobě se zabýval formou děl a jejich jazykem, přičemž obsah

¹⁰⁰ MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury*, s. 18.

¹⁰¹ GREENBLATT, Stephen. Úvod ke knize *Moc forem v anglické renesanci*, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 42

¹⁰² Tamtéž, s. 42.

¹⁰³ Tamtéž, s. 42.

¹⁰⁴ GREENBLATT, Stephen. *Rezonance a úžas*, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 203.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 203.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 202 a 204.

považoval za druhotný. Literární jazyk je pro ně specifický, odlišný od běžné mluvy, využívající literárních prostředků, jež mají ozvlášťující efekt, jako byly například syntax, metrum, rým a různé narativní způsoby. Prostřednictvím těchto ozvláštnění jazyka nám literatura umožňuje prožít naše zážitky intenzivněji.¹⁰⁷ Podle formalistů nemá literární dílo sdělovat nějakou ideu či reflektovat skutečnost nebo nám pomoci nahlédnout do autorovy mysli, a tvrdit opak by byl omyl.¹⁰⁸ Nelze říci, že by popírali jakoukoliv spojitost mezi literárním dílem a realitou, ale stejně „provokativně tvrdili, že kritikovi do této spojitosti nic není“.¹⁰⁹ Naopak pro nový historismus spojení mezi literaturou a realitou existuje a je nutné ho mít na mysli při interpretaci literárních děl. Díla nelze z pohledu nového historismu brát jako uzavřené systémy, kdy vše co potřebujeme k jejich interpretaci je obsaženo v nich samých, specificky v jejich formě. Naopak, pro porozumění textu je nutné věnovat pozornost i osobě autora a kulturním podmínkám té doby, v níž text vznikl.

Nový historismus se proti metodice formalismu ohrazuje, je proti ortodoxii tohoto přístupu a zejména jeho projevům v nové kritice a dekonstrukci.¹¹⁰ Přístup nového historismu k textu se diametrálně odlišuje od přístupu formalismu, například paralelním čtením neliterárních textů, které využívají noví historikové při čtení Shakespearova díla. Čtou jej ve spojitosti s lékařským textem, soudním zápisem aj., což je pro formalisty nepřipustitelné srovnání, „decentralizování literárního“, a je tak zničena unikátnost určitého díla jen proto, abychom ukázali na nějaké mimo textové spojení literárního a neliterárního.¹¹¹ Greenblatt tak rozšiřuje metodu „pečlivého čtení“ i na texty mimo běžnou literární oblast. Formalisté se ve svých pracích zaměřovali zejména na poezii,¹¹² jež také není hlavním tématem, jemuž by se věnoval nový historismus. Ten se zaměřuje kromě čtení novel i na texty marginální.

Na formalistickém přístupu k textu stavěly i některé literární směry 20. století. Jedním z těchto směrů je nová kritika (*New Criticism*), na niž reagoval nový historismus. Nová kritika je typická pro období od třicátých do padesátých let 20. století a bývá často spojována se jménem Thomase S. Eliota. Mezi další představitele tohoto

¹⁰⁷ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 14.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 13.

¹⁰⁹ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 13.

¹¹⁰ BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus*, s. 283.

¹¹¹ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 177.

¹¹² EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 17.

směru můžeme zařadit Ivora A. Richardse, Williama Empsona a mezi americké stoupence lze počítat Johna C. Ransoma, Allena Tatea a Cleantha Brookse.

Nová kritika vznikla v reakci na ekonomickou a politickou situaci, přesněji v době přechodu „od kapitalismu volné soutěže k monopolnímu kapitálu“.¹¹³ Nová kritika měla své stoupence v anglické inteligenci anebo v americké inteligenci hospodářsky zaostalého Jihu. V Americe vznikla skupinka „běženci“,¹¹⁴ která se pravidelně scházela a diskutovala o svých básních, jež měly být reakcí na krizi individualismu a industrializaci společnosti. Podle nich bylo potřeba najít alternativu k vědeckému realismu Severu, jíž měla být poezie. Prostřednictvím industrializace dochází k odcizení, avšak skrze umění lze získat určitou smyslovou integritu objektu nazpět a poezie se pro ně tak stává tzv. přístavem před kapitalismem.¹¹⁵

První světová válka způsobila chaos nejen ve světě, ale i v umělecké a literární sféře. Postavení literatury a umění se změnilo, postupně se začaly stávat zdrojem pochybností a nejistot a nikoliv humanitního ideálu,¹¹⁶ jak tomu bylo dříve, což reflektovalo tehdejší poválečné klima, na něž reagovala novokritická analýza, která byla založená na „ironii, víceznačnosti, či paradoxu“.¹¹⁷ Příkladem zkoumání víceznačnosti může být práce Williama Empsona *Seven Types of Ambiguity* (Sedm typů mnohoznačnosti), v níž je naznačeno, že z určité věty nebo i slova lze získat několik možných významů, že původní význam se nachází mimo text a je například v tom, co autor prožil nebo jak čtenář tento text interpretuje.¹¹⁸ Empson se mj. zaměřil na Shakespearovy *Sonety*. Pozornost věnoval kupříkladu sonetu 73, kde se v metafoře, kterou Shakespeare použil, objevuje slovo chór. Není zcela jasné, co tímto slovem myslel, tj. zda část kostela, kde sbor zpívá, nebo samotný pěvecký sbor. Tato dvojnáčnost nicméně dodává dílu jeho zvýšený efekt.¹¹⁹

V pracích nových historiků je jedním z aspektů interpretace zaměření se na jednotlivé věty, rýmy či slova a jejich možné významy. Souběžně pak hledají paralely s vyjádřeními v jiných literárních dílech. Podobně například v *The Mousetrap*

¹¹³ HILSKÝ, Martin. *Angloamerická „nová kritika“*, s. 9.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 86.

¹¹⁵ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 61 - 62.

¹¹⁶ HILSKÝ, Martin. *Angloamerická „nová kritika“*, s. 14 - 15.

¹¹⁷ HILSKÝ, Martin. *Angloamerická „nová kritika“*, s. 15.

¹¹⁸ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 16.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 18.

Greenblatt analyzuje větu: „I král může skončit v břiše žebráka.“¹²⁰ a spojuje ji s židovskou pašijí, jak už bylo řečeno výše. Věnuje pozornost formálním detailům a čerpá z významů, které mohlo mít Hamletovo prohlášení. Dá se tedy říci, že nový historismus volněji přebírá od nové kritiky metodu „pečlivého čtení“, ovšem na rozdíl od nové kritiky, která věnovala pozornost pouze textu, a byla tedy textocentrická,¹²¹ nechápe dílo jako uzavřený komplex, ale všímá si také kontextů, které jej obklopují. Zejména v Eliotových raných spisech, které ovlivnily vývoj nové kritiky, se literární dílo izoluje „od autora od čtenáře, od společenskohistorického kontextu svého vzniku i své recepcí“.¹²² Později se však nová kritika umírňuje a přijímá čtenáře i jeho hodnotové soudy.¹²³ Ale i přesto nová kritika nepřikládá vyšší význam autorovu vědomí, jeho záměry při psaní nejsou podle ní relevantní pro interpretaci textu.¹²⁴ Na rozdíl od ní ale nový historismus chápe autora jako určitý „klíč“ k porozumění dílu, a tak usiluje o návrat textu do kontaktu se sociálním prostředím, ve kterém autor žil a byl jím ovlivněn.

Nová kritika měla mj. tendenci ukazovat dílo jako formálně dokonalou entitu,¹²⁵ například báseň pro ně byla téměř romantickým symbolem s mystickou autoritou.¹²⁶ Představitelům nové kritiky je vlastní snaha ukázat, že báseň je samostatným celkem, nezávislým předmětem, jakoby hmatatelným, a lze ji interpretovat bez ohledu na vnější souvislosti.¹²⁷ Důležitými pojmy pro ně byla mj. „koherence a integrace textu“.¹²⁸ V tomto pojetí všechny složky sobě navzájem odpovídají a mají svoje místo v celku, existuje zde tedy vnitřní jednota díla. Nová kritika ovšem svým důrazem na koherenci textu stvrzovala i genialitu a nadčasovost díla, a s tím nový historismus polemizoval.¹²⁹ Metoda „pečlivého čtení“ tak v rukou nové kritiky kanonická díla ve své pozici utvrzovala, kdežto nový historismus zvolil jiný přístup. Jeho snahou bylo číst text jako entitu spojenou s určitými dějinnými souvislostmi, z nichž se nedá vyjmout a

¹²⁰ GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*, s. 152.

¹²¹ PAPOUŠEK, Vladimír. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, Aleš a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 182.

¹²² HILSKÝ, Martin. *Angloamerická „nová kritika“*, s. 15.

¹²³ Eliot ve svém pozdějším díle uznává, že nelze čtenáře a autora zcela oddělit od textu a přehodnocuje svoje názory na postavení autora a čtenáře. (HILSKÝ, Martin. *Angloamerická „nová kritika“*, s. 17 - 18.)

¹²⁴ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 63.

¹²⁵ BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus*, s. 283.

¹²⁶ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 64.

¹²⁷ Tamtéž, s. 63.

¹²⁸ Tamtéž, s. 62.

¹²⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, Aleš a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 183.

konfrontovat tak „velké dílo“ s ostatními texty, které v té době cirkulovaly, a za jejich přispění tak získat lepší pochopení pro jejich význam.¹³⁰

Pokud ovšem chtěla nová kritika přimět čtenáře k odlišnému postoji ke světu – k obratu od přeindustrializované společnosti k určitému estetickému ideálu – nebylo možné, aby dílo zcela odřízli od reality. Snažili se proto ukázat, že dílo vlastně s realitou určitým způsobem „koresponduje“ a v básni je svým způsobem reálná skutečnost obsažena. Na tom lze vidět, že nová kritika čerpala z formalismu, ale zastavila se kousek před jeho plnou formou.¹³¹

Dalším formalistickým literárním směrem je strukturalismus. Ten se v literární oblasti rozvinul v šedesátých letech 20. století. Podnět pro vznik tohoto směru dal Francouz Ferdinand de Saussure na počátku 20. století a jeho učení bylo poté rozvíjeno dalšími mysliteli, jimiž byli například Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Roman Jakobson a někteří členové Pražského lingvistického kroužku, tj. Jan Mukařovský nebo Felix Vodička. Stejně jako formalismus i strukturalismus se soustředil na formální stránku jazyka a jeho imanentní stanovisko,¹³² avšak na rozdíl od něj se věnuje sociálnímu procesu a realitě, v níž je specifická struktura utvářena. „Literární dílo je strukturou [...] proto, že tvoří významový celek, který mění svůj smysl podle kontextu; tímto kontextem je vyšší literární struktura, tedy směr, žánr, tendence a také s těmito celky spjaté očekávání vnímatelovo. Proto základní jednotku historického procesu v literatuře tvoří ne jednotlivé dílo, ale onen vyšší celek, na jehož pozadí získává dílo význam“.¹³³

Svým zájmem o strukturu textu a formu vyprávění dal strukturalismus za vznik i novému oboru – naratologii. Ta se odlišuje od vyprávění svým zaměřením na *akt* a *proces*, jímž se děj prezentuje.¹³⁴ Gérard Genette ve své knize *Diskurz vyprávění* ukazuje, na co se u narativních textů zaměřit, jako například na kategorii perspektivy, kdo je vypravěčem nebo v jakém časovém sledu je text vyprávěn.¹³⁵ V novém historismu je narace využívanou formou diskurzu. Noví historikové se za použití narativního přístupu snaží historii rekonstruovat, pochopit ji v jejím původním

¹³⁰ PAPOUŠEK, Vladimír. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, Aleš a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 184 - 185.

¹³¹ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 62.

¹³² MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury*, s. 247.

¹³³ Tamtéž, s. 254 - 255.

¹³⁴ EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*, s. 127 - 128.

¹³⁵ Tamtéž, s. 127 - 128.

prostředí, pochopit, jak určité historické struktury ovlivňovaly diskurzy v určitém čase a v určité společnosti, a prostřednictvím toho je osvětlit a přiblížit nám je.

Strukturalismus na rozdíl od nového historismu nesoustřeďuje svoji pozornost na renesanční literaturu, jak to zpočátku nový historismus činil, ale i přesto lze nalézt autory, kteří se věnovali nějakému shakespearovskému námětu. Barthes ve své eseji *Smrt autora*, která je často spojována s poststrukturalismem, tvrdí, že jakékoliv intence autora nejsou podstatné, že význam uměleckého díla není v něm samém, ale ve vyšším významovém sdělení, které interpretuje čtenář.¹³⁶ Například ve filmovém zpracování hry *Julius Caesar* Barthes upozorňuje na Římany, kteří se začnou potit, kdykoli přemýšlejí o učinění nějakého složitého kroku. Toto filmové zpracování podle Barthese ukazuje pot pro americké diváky, kterým byl tento film určen, jako znak toho, že americká kapitalistická kultura převádí myšlení na těžkou manuální práci, což také podle Barthese upozorňuje na antiintelektuální prostředí, které kapitalismus vytváří, když klade důraz na práci.¹³⁷ Význam se tak přenesl z jedné jazykové struktury (hry Williama Shakespeara) přes jinou strukturu (filmového zpracování této hry) do té nejvyšší, tedy politického zaměření. Ač tato symbolika nebyla kupříkladu zamýšlena Shakesparem, bylo pro Barthese možné ji na něj aplikovat. Což je také podobné, ale ne zcela, novému historismu kupříkladu v eseji *Rezonance a úžas*, kde Greenblatt transformuje klobouk z estetického předmětu do předmětu her, a neustále tak pozměňuje jeho význam. Podobnou interpretací se zabývá i René Girard v *A Theater of Envy: William Shakespeare* (Divadlo závidosti: William Shakespeare), kde interpretuje Troila a Kressidu „jako příklad hlubší, univerzální struktury významu v západní literatuře od Řeků do dvacátého století“.¹³⁸ Na tomto příkladu tak můžeme vidět, že Girard na rozdíl od formalistů a stoupenců nové kritiky bere ohled na historické souvislosti.

Směrem, který byl postaven na podobném přístupu k textu jako strukturalismus, byla dekonstrukce. Jacques Derrida, jako zakladatel dekonstrukce, přinesl poněkud odlišný pohled na text, který se v několika bodech liší od strukturalismu. Jeho nejznámějším výrokem je pravděpodobně tvrzení, že neexistuje nic mimo text.¹³⁹ Dekonstrukce odmítala považovat literární dílo za uzavřenou strukturu s vnitřním

¹³⁶ BARTHES, Roland. *Smrt autora*, s. 77.

¹³⁷ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 30.

¹³⁸ Tamtéž, s. 37.

¹³⁹ MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury*, s. 394.

významem, neboť „text nevyjadřuje ani subjekt, ani smysl, ale že tentýž smysl tvoří nekonečným způsobem v nekonečných kontextech“.¹⁴⁰ Derrida mj. zpochybnil i pravdivost interpretací, protože mezi jednotlivými interpretacemi neexistuje jediná hierarchie, jednotlivé interpretace jsou rovnocenné, „každá interpretace literárního díla je jen částečná a zastupitelná jinou“.¹⁴¹

Kromě jiného navrhnul nahradit strukturalistické znaky stopami (*trace*). Text podle něj je „tkanivem těchto stop“.¹⁴² Derridovo pojetí textu částečně převzal i nový historismus, ovšem v jiné podobě. Na rozdíl od Derridy „tyto stopy nemají podobu konstituovatelné identity s pevnou významovou stavbu, ale představují záznam skutečného pohybu v určité historické periodě“.¹⁴³ Prostřednictvím textové stopy Greenblatt hledá určitou trasu, na které lze zaznamenat pohyb mezi zobrazením světa v neliterárním a literárním diskurzu. Tedy tam, kde dekonstruktivisté chápou textovou stopu jako pohyb mezi literárními texty, tam ji Greenblatt vnímá jako určitý reálný pohyb minulosti; text je zde základem určité dobové dynamiky, a tedy – na rozdíl od dekonstruktivistů – je pro něj text základem, ze kterého čerpá různé reprezentace etických, antropologických a jiných mimo-textových entit.¹⁴⁴ V jeho přístupu je také mnohem znatelnější antropocentrismus, na rozdíl od dekonstrukce, která se zaměřuje výhradně na text. Zde se projevuje snaha Greenblatta a jiných nových historiků přiblížit se ke skutečným historickým postavám, odhalit prostřednictvím textových stop reprezentaci skutečného historického pohybu, který reflektuje reálné osoby.¹⁴⁵

Kromě Derridy se dekonstrukcí zabýval J. Hillis Miller. Ten se ve své eseji *Ariachne's Broken Woof* (Ariachnino zlomené hlesnutí) zabýval nerozhodným významem v Shakespearově hře *Troilus and Cressida* (Troilus a Kressida). Shakespeare se zde ústy Troila obrací k Ariachné, jejíž jméno bývá někdy považováno za překlep. Jedna strana se totiž domnívá, že se mělo jednat o Ariadné, která vyvedla Thésea z labyrintu, kdežto druhá strana předpokládá, že se jedná o Arachné, přadlenu, jež se oběsila a proměnila se v pavouka, když bohové zničili její předení. Tyto významy se podle Millera vylučují a každý posunuje příběh jiným směrem, a pro dekonstrukci se

¹⁴⁰ MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury*, s. 413 - 414.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 414.

¹⁴² Tamtéž, s. 391.

¹⁴³ PAPOUŠEK, Vladimír. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, Aleš a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 181.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 190.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 182.

tak zdají nerozhodné a odlišné a je nemožné, abychom se neprovinili vůči jednomu, pokud se přikloníme k druhému.¹⁴⁶

Ve své eseji o Romeovi a Julii se Derrida věnuje jménu a jeho významu. Romeo a Julie zemřou, ale jejich jméno určitým způsobem přežívá v názvu hry a v opakovaných představeních a adaptacích. Jejich jednotlivé identity jsou změněny, přesto však zůstávají stejné tím, že označují tu samou osobu. Množství různých opakování ale přesto není stejné, je opakováním s odlišností. Kromě dekonstrukce zde také nacházíme určitou rekonstrukci pojmu v různých časech, kterou může dílo přenášet.¹⁴⁷

Jedním z dalších myšlenkových proudů, na který se tato práce zaměří, je marxismus. Ačkoliv byl marxismus spíše myšlenkovým proudem než literárním směrem, zabýval se i postavením literatury ve společnosti a ideologií, na níž se literatura podílí. Karl Marx, zakladatel marxismu, se ve svých pracích několikrát zmiňoval o literatuře. Stavěl se k ní jako k něčemu, co pomáhá upevnit dominantní ideologii, co je produktem výrobních vztahů, a též součástí materiální oblasti, v jejímž rámci spadala literatura do nadstavby.

Literární díla jsou pevně zakotvena v historickém diskurzu, vztahují se k dějům minulým, reprezentují určité úvahy o této skutečnosti, ale jedná se o reprezentaci zcela „odlišnou od vědeckého poznání, ale stejně tak zaměřeného na uvědomování si reálných procesů a jevů“.¹⁴⁸ Marxův přístup k autorovi textu je také značně odlišný od přístupu formalistického, ale naopak blízký novému historismu. Literární dílo má podle něj „expresivní charakter“ protože skrze něj je vyjádřeno „spisovatelovo třídní postavení, [a tedy] způsob vidění skutečnosti závisí na tvůrčově společenském vědomí“.¹⁴⁹ Literaturu Marx proto vnímal jako „reflexi dominantního výrobního způsobu a třídního boje“.¹⁵⁰

V eseji *Marxism and The New Historicism* (Marxismus a nový historismus) Catherine Gallagherová představuje výchozí pozice, které poskytly jí a některým jejím kolegům odrazový můstek a podklad pro nový historismus. Obrací se zejména k těm,

¹⁴⁶ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 46 - 47.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 57.

¹⁴⁸ MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury*, s. 343.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 347.

¹⁵⁰ HOWARDOVÁ, Jane. Nový historismus ve studii o renesanci, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 72.

kteří stejně jako ona čerpali z pozdního marxismu šedesátých let. Hlavním poselstvím, které novodobá marxistická kritika od Marxe převzala, bylo přesvědčení, že dílo reflektuje sociální vztahy a dobu, v níž bylo napsáno. Marxistická kritika, která měla vliv na Gallagherovou, a pravděpodobně i Greenblatta, byla kritikou západních marxistů, Frankfurtské školy a zejména Lukácse a dalších žijících marxisticky orientovaných autorů.¹⁵¹ Je tedy znatelné, že se jednalo o kritiku, která se opírala kromě Marxe i o novodobější autory.

Marxismus se vždy věnoval vztahu historie, literatury a ideologie, a pro nový historismus je otázka vlivu dominantních ideologií také důležitá. Komparací různých textů nový historismus zjišťuje, zda různá díla dominantní ideologii podvrací, podporují nebo se k ní staví odmítavě. Když se Greenblatt vyjadřuje ke své interpretační praxi v porovnání s metodou „pečlivého čtení“ ji označuje jako agresivnější – a tato agrese se „zpočátku pro mnohé z nás upevnila díky kritice ideologie, která hrála ústřední roli v marxistických teoriích, jež jsme dobře znali, ale protože nám od začátku nevyhovovali takové klíčové pojmy jako základna a nadstavba nebo třídní vědomí, uvědomili jsme si, že [...] musíme postupně přejít od kritiky ideologie k analýze diskurzu“.¹⁵²

Stejně jako Greenblatt, rovněž i Marx byl zapáleným čtenářem Shakespeara. Podle něj byl Shakespeare lepším spisovatelem než Schiller, protože uměl vytvořit „obraz skutečnosti, který mluví sám za sebe, bez potřeby vyjadřovat tendence diskurzivním způsobem“.¹⁵³ Ve své eseji s názvem *The Power of Money in Burgeois Society* (Moc peněz v buržoazní společnosti) rozpráví o negativním vlivu peněz na lidský život, což ilustruje na Shakespearově *Timonu Athénském*. Marx interpretuje peníze skrz Timonovi oči jako něco, co dokáže převrátit lidský život naruby a změnit jednotlivé hodnoty v pravý opak. Ukazuje zde efekt, který mají peníze na společnost, tak jako u kapitalismu, který mění vztahy mezi lidmi na vztahy mezi objekty odcizenými od své tvořivé síly.¹⁵⁴

Dalším literárním přístupem, kterému se zde budeme věnovat, je feminismus. V historii existovalo mnoho feministických hnutí a vln, které měly za společný cíl zejména zrovnoprávnit ženy, a zrušit tak představu o nadřazenosti mužů.

¹⁵¹ GALLAGHER, Catherine. Marxism and the New Historicism, in: VEESER, Adam (ed.), *New Historicism*, s. 39 - 40.

¹⁵² GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 258.

¹⁵³ MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury*, s. 348.

¹⁵⁴ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 148 - 149.

O zrovnoprávnění šlo v první vlně především před zákonem, ve druhé pak o faktické zrovnoprávnění, které by se projevilo v praktickém životě. A vzhledem k tomu, že feminismus se věnoval reprezentaci žen ve společnosti, netrvalo dlouho a obrátil se také k literární kritice. To nastolilo mnoho otázek, jak k literatuře přistupovat, a jak dosáhnout rovnoprávnosti i v této sféře a vybojovat ženám právo v historii, které jim patří.¹⁵⁵ Virginia Woolfová, představitelka první vlny feminismu, se věnovala ženskému autorství, a zvláště pak otázce, proč se v anglické renesanci nenašla ženská autorka srovnatelná se Shakespearem. K tomuto problému se vyjadřuje ve své eseji *Shakespeare's sister* (Shakespeareova sestra).¹⁵⁶

Její náhled na postavení ženy je v této eseji materialistický, až marxistický. Žena je omezena materiálními podmínkami existence, které v 16. století neumožňovaly ženám, aby vykonávaly svobodné povolání jako herečky či spisovatelky, protože ženy v této době měly předem dané postavení, a to v domácnosti, tj. měly za úkol zabezpečovat manželovi teplo domova a starat se o děti, a nebylo jim umožněno se vzdělávat. Woolfová dochází k názoru, že i kdyby Shakespeareova imaginární sestra měla stejný potenciál jako Shakespeare, stejně by se jí nepodařilo prorazit v silně patriarchální společnosti.¹⁵⁷ Ženy tak v historii tvořily entitu, které nebyl přikládán vyšší význam v intelektuálním světě, a jejíž místo v historickém diskurzu bylo podhodnocováno. Reprezentací žen v historii se zabývá mezi jinými i Elaine Showalter a Héléne Cixous, jejichž příspěvek k feministické kritice podrobněji probírá Jonathan G. Harris ve svojí knize *Shakespeare and Literary Theory* (Shakespeare a literární teorie).¹⁵⁸

V odborných časopisech a člancích se při diskuzích o novém historismu začal zmiňovat i feminismus.¹⁵⁹ Nový historismus s ním totiž sdílí určité interpretační techniky, ovšem je v nich důležitý rozdíl a ten „leží v míře, ve které jsou viděny genderové vztahy, genderové boje, ženy a ženské aktivity a moc, jako bytí v ‚historii‘, jako bytí mající významný nebo kauzativní vztah vůči politickým a ekonomickým

¹⁵⁵ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 108.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 110.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 110 - 112.

¹⁵⁸ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 112 - 122.

¹⁵⁹ Mezi dvě eseje na téma nový historismus a feminismus, které byly otištěny ve Veeserově sborníku patří esej *The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness – Is there a Feminist Fetishism* od Jane Marcusové a *History as Usual? Feminism and the „New Historicism“* od Judith L. Newtonové.

sférám tradičně asociovaných s muži“.¹⁶⁰ Pro novohistorické eseje nejsou ženy významnou součástí historického výzkumu,¹⁶¹ na rozdíl od zastánkyň feministického hnutí, pro něž genderové zaměření bylo ženské a při začátcích feministického hnutí byly „ženy v srdci historických studií“.¹⁶² Judith L. Newton ve své esejí *History as Usual? Feminism and the „New Historicism“* (Historie jako obvykle? Feminismus a „nový historismus“) ale uznává, že s novým historismem sdílí feminismus něco, co nazývá „mezikulturní montáž“ (cross cultural montage). Ale zároveň i poznamenává, že se jedná o věc, kterou „feministky dělaly už před tím, než se nový historismus objevil na scéně“.¹⁶³ Literární kritička Jane Marcus se naopak staví k novému historismu, a celkově k historismu jako takovému, poměrně skepticky, což se ukazuje v její kritice práce Sandry Gilbert pojednávající o druhé světové válce. Podle ní, kdyby Gilbertové práce byla více „ženskou historií než historismem, vyhnula by se tomu, aby se zaměřovala pouze na mužskou válku a ženy viděla pouze v podřadném vztahu k ní“.¹⁶⁴

Na zvláštní pozici mezi přístupy k literárním textům se nachází psychoanalýza, která se začíná rozvíjet ve 20. století a čerpá především z učení Sigmunda Freuda. Z dalších odborníků zabývajících se touto problematikou lze jmenovat Julii Kristevu, Jacquese Lacana nebo Ernesta Jonese.

Jak je známo, Freud rozdělil psychickou strukturu člověka na ego, id a superego. Prostřednictvím těchto tří částí se snažil mj. odhalit, co se skrývá v podvědomí člověka, a jak to ovlivňuje jeho vědomý život. Z id, což je část, v níž se skrývají naše pudy, se bez našeho vědomí některé podvědomé a potlačené myšlenky a pocity mohou dostat na povrch. To se pak může projevat v tzv. freudovských přerážkách, ve vtipcích, které uvolňují sexuální a agresivní energii či v neurózách a psychotických stavech.¹⁶⁵ Při aplikaci svého výzkumu na literární díla dospěl k závěru, že literární dílo vyjadřuje určitým způsobem psychiku autora. Lze tak najít motivy, které autor podvědomě přenáší do svého díla, jež lze asociovat s událostmi v jeho životě.¹⁶⁶ Básnické dílo má

¹⁶⁰ NEWTON, Judith L. *History as Usual? Feminism and the „New Historicism“*, in: VEESER, Adam (ed.), *New Historicism*, s. 155.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 153 a HOWARD, Jane. *Nový historismus ve studiích o renesanci*, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 85.

¹⁶² NEWTON, Judith L. *History as Usual? Feminism and the „New Historicism“*, in: VEESER, Adam (ed.), *New Historicism*, s. 154.

¹⁶³ Tamtéž, s. 154.

¹⁶⁴ MARCUS, Jane. *The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness – Is there a Feminist Fetishism*, in: VEESER, Adam (ed.), *New Historicism*, s. 140

¹⁶⁵ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 76.

¹⁶⁶ MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury*, s. 189.

pro Freuda subjektivní charakter a může tedy umožnit určité poznání autorových sociálních a historických podmínek. Ve svých dílech se básník obrací na to nevědomé ve své duši, ale místo toho, aby to potlačoval, prostřednictvím umění je díky svému nadání schopen „popsat fenomény nevědomí, touhy a pudu“.¹⁶⁷

Ve svých dílech, například ve *Výkladu snů*, se Freud mj. zaměřil na psychopatologii hrdinů Shakespearových her. Jednalo se především o dramatické hrdiny v hrách *Král Lear*, *Kupec benátský* či *Hamlet*. Postava Hamleta pro něj představuje osobu trpící oidipovským komplexem, do níž vlastně Shakespeare promítnul vlastní vztah a pocity k otci, jenž pravděpodobně v době, kdy Shakespeare psal tuto hru, umíral. Tuto teorii dále rozpracoval Ernest Jones ve své knize *Hamlet and Oidipus* (Hamlet a Oidipus), kde se snažil v opozici k přístupu nové kritiky ukázat, že dílo a autor jsou provázáni, a nelze oddělit jedno od druhého.¹⁶⁸ Hamlet ve skrytu duše toužil po matce a přál si smrt otce. Ovšem to vzhledem ke společenskému tabu nebylo možné, tak tuto touhu sublimoval. Ale když Claudius jeho otce zabil, probudilo to v něm vzpomínku na jeho vnitřní konflikt. Hamlet tak trpěl rozporuplnými city: milovaná vzpomínka na zemřelého otce se zde srážela s nenávistí vůči Claudiovi, který byl jakousi náhradou jeho mrtvého otce. A tak byly jeho rozporuplné pocity převedeny na dvě osoby. Každá představovala jeden určitý vztah k otci – nenávist i lásku. A tento postoj podle Jonese reflektuje Shakespearův vlastní konfliktní vztah k otci.¹⁶⁹

Greenblatt ve své eseji *Psychoanalysis and Renaissance culture* (Psychoanalýza a renesanční kultura) podrobuje psychoanalýze postavu Martina Guerre. Jednalo se o muže, který utekl ze svojí rodné vesnice a zanechal zde ženu a dítě. Po několika letech se ve vesnici objevil Arnaud du Tilh, který díky své podobě a vzpomínkám přesvědčil většinu lidí a také ženu pravého Martina Guerre, že on je jejím dlouho ztraceným manželem. Jeho podvod byl odhalen až s návratem pravého Martina Guerre a on byl poté odsouzen k trestu smrti. Podle Greenblatta neschopnost počít v začátku manželství (dítě se narodilo až po osmi letech od sňatku), jeho problematický vztah s otcem (kterému dokonce ukradl věci) a následný útěk před obviněním by mohl být klasickým předmětem psychoanalýzy u Freuda. Avšak hlavním problémem, k němuž se Greenblatt obrací, je identita. Greenblatt zastává názor, že identitu nelze člověku zcizit, tudíž i když Arnaud přesvědčil lidi o tom, že je Martin Guerre, neznamenalo to ztrátu jeho

¹⁶⁷ MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury*, s. 187.

¹⁶⁸ HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 85.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 86.

identity, jelikož „kořeny Martinovy identity leží hlouběji než ve společnosti“.¹⁷⁰ Ovšem, o čemž nás ale tento příběh přesvědčuje, je skutečnost, že identita je určitým způsobem závislá na společnosti, která je vrtkavá, a v tomto příběhu se obzvláště ukazuje, že „zmocnění“ se cizího těla ještě neznamená zmocnění se jeho vlastní identity, ale toho, jak naše identita je vnímána společností.¹⁷¹ Greenblatt pak následně upozorňuje, jak se problematika identity promítá i do některých her 16. a 17. století, včetně her Shakespearových, kde bývá identita charakterů nejistá nebo odcizená. Jako příklad lze využít falešného Vincenza ve *Zkrocení zlé ženy*, postavy dvojčat v *Komedii omylů* nebo hrdiny ve *Večeru tříkrálovém*.¹⁷²

¹⁷⁰ GREENBLATT, Stephen. *Learning to curse*, s. 183.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 187.

¹⁷² Tamtéž, s. 188.

4 ALŽBĚTINSKÉ DRAMA A NOVOHISTORICKÁ INTERPRETACE

Tato část bude věnována problematice interpretace alžbětinského dramatu v pracích nových historiků. Zejména se zaměříme na dílo Stephena Greenblatta, jako na nejdůležitějšího představitele nového historismu, a na jeho interpretaci děl Williama Shakespeara. V této části v první řadě objasníme postavení nového historismu v renesančních studiích a budeme se věnovat i tomu, jak nový historismus interpretuje okolnosti svázané s historickým prostředím, jenž v jejich interpretaci zastává význačné místo. Abychom pochopili, jak nový historismus pracuje s alžbětinskou tematikou a s textem obecně, budeme také ve stručnosti charakterizovat společensko-hospodářské podmínky 16. a 17. století.

Nový historismus se v renesančních studiích začal objevovat již od osmdesátých let 20. století. To mělo spojitost zejména s dílem Stephena Greenblatta, pro kterého byl alžbětinský svět hlavním předmětem zájmu. Ve své eseji *Rezonance a úžas* se Greenblatt pokusil vysvětlit, proč právě renesance: „Zabývat se kulturou Anglie šestnáctého století nepředstavovalo samo o sobě útek před zmatky současnosti; spíše to byla intervence, jakýsi způsob vztahu“.¹⁷³ Greenblatt vidí v renesanci určité spojení s přítomností, její studium mu pak umožňuje „cítit se hlouběji zakořeněn ve vsích vlastních hodnotách a zároveň jim být odcizen“.¹⁷⁴ Což může znít relativně záhadně, ale ve skutečnosti to odpovídá trendu doby. Jane Howardová se ve své eseji *Nový historismus ve studiích o renesanci* pokusila ukázat důvody, proč je renesance tak atraktivní dobou pro současnou interpretační praxi. Jedná se o dobu, jak Howardová vysvětluje, která je obdobím mezi středověkem a novověkem, o dobu přímo vybízející k otázce, nakolik byla středověká a nakolik už byla novodobá a humanitní.¹⁷⁵ V současnosti je kladen důraz na diskontinuitu této doby, což je možná důvodem, proč je kritikům tato doba tak blízká. Renesance pro ně odráží jejich vlastní pocit z přítomnosti jako historického rozmezí, „kdy paradigmat, jež strukturovala minulost, působí banálně a nová paradigmat jsou dosud nejistá“.¹⁷⁶ Louis Montrose vnímá nový

¹⁷³ GREENBLATT, Stephen. *Rezonance a úžas*, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 200.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 200.

¹⁷⁵ HOWARDOVÁ, Jane. *Nový historismus ve studiích o renesanci*, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 58

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 59.

historismus a jeho zaměření na renesanci jako obrat od formalistické analýzy k interpretaci literatury jako „společenské činnosti“.¹⁷⁷

O jaké společenské činnosti se jednalo a v jakém prostředí alžbětinské drama vznikalo, si přiblížíme v následujícím textu.

4.1 Historická situace za vlády Tudorovců

V 15. století, ještě předtím než se Tudorovci dostali k vládě, dochází k několika změnám ve společenské a hospodářské sféře. V této době již byl započat přechod od feudální společnosti ke společnosti kapitalismu, čemuž předcházelo několik událostí.¹⁷⁸ V 15. století se kupříkladu rozvinul export zboží do Evropy, mezi vyvážené zboží patřila například kůže, cín, olovo, ale také vlna,¹⁷⁹ která byla prohlášena parlamentem v roce 1454 za „hlavní zdroj obživy chudých lidí v království“,¹⁸⁰ a v dalších letech obchod s vlnou dále posiloval. S rozvíjejícím se zámořským obchodem byl také spojen vznik manufaktur a rozvoj domácí výroby pomáhající k uspokojení silné poptávky.¹⁸¹ Ovšem obchod s vlnou způsobil nutnost najít větší pastviny pro chov ovcí, což ale znamenalo převedení zemědělské půdy na pastviny, s čímž bylo také spojeno ohrazování půdy, a to prakticky znamenalo vyvlastnění půdy a připravení rolníků o práci.

Po sociální stránce alžbětinskou společnost vyčerpala válka dvou růží. Jednalo se zde o boje mezi rodem Lancasterů a Yorků a předmětem jejich sporu byl boj o moc.¹⁸² Tohoto sporu se zúčastnila většina feudálů a v bojích také padla, což mělo za následek nástup mladší generace s odlišným myšlením, která panství převzala a půda se pro ně stala zejména zdrojem bohatství a postavení.¹⁸³ Válka dvou růží pak byla ukončena nástupem Jindřicha VII. na trůn v roce 1485, který ve vítězném tažení porazil yorkského vladaře Richarda III., a aby zabránil dalším sporům mezi těmito dvěma rody, vzal si Alžbětu z Yorku.¹⁸⁴

¹⁷⁷ MONTROSE, Louis. Literární studie o renesanci a předmět historie, in: BOLTON, Jonathan (ed.), *Nový historismus*, s. 52 - 53.

¹⁷⁸ BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo 2*, s. 12

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 13.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 15.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 15.

¹⁸² ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 320.

¹⁸³ BEJBLÍK, ALOIS. *Alžbětinské divadlo 2*, s. 14.

¹⁸⁴ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 320.

Na rozdíl od středověku, za vlády Tudorovců se dvůr stal centrem veškerého dění a moci. V této době platilo, že kdo se chtěl podílet na předělení moci, musel se nacházet blízko dvora, a tedy i blízko králi.¹⁸⁵ Královský dvůr byl mj. i centrem kultury, jejíž úroveň se ještě zvýšila s nástupem Alžběty I. Za vlády Tudorovců se údajně zvýšila i gramotnost, což bylo bezpochyby i díky rozvoji knihtisku. Knihy se tak staly přístupnějšími pro běžný lid i díky nižší ceně, i když manuskripty byly často pouze ve vlastnictví elity, která vnímala jejich vlastnictví jako jeden z dalších důkazů jejich prestiže.¹⁸⁶ Sami básníci, alespoň ti dvorští, však přistupovali k tisku jejich prací poměrně s rezervou, jako kdyby mohly jejich básně ztratit na exkluzivitu, a tím snad i na hodnotě,¹⁸⁷ a jak se zmiňuje Greenblatt, Shakespeare možná patřil mezi básníky se stejným názorem.¹⁸⁸

Pokud Jindřich VII. přinesl zemi stabilitu a ukončení nepokojů, vláda Jindřicha VIII. byla vládou způsobující změny v oblasti kulturní a náboženské. Jednou ze zásadních událostí spojených s Jindřichovou vládou je reformační hnutí. V Anglii v raném 16. století bylo jediné oficiální vyznání, a to římsko-katolické. Ovšem ve 14. století bylo proti různým praktikám katolické církve vzneseno několik námitek Johnem Wyclefem, které byly později rozvinuty Martinem Lutherem.¹⁸⁹ Luther dokonce přirovnal papeže a církve ke služebníkům satana, kteří církve změnili na zkorumpovanou světskou záležitost, aby svedli důvěřivé a získali autoritu, která jim nenáleží.¹⁹⁰ Co skutečně ale dalo Jindřichovi VIII. podnět k reformaci, nebylo ani tak jeho náboženské cítění, jako spíše světské pohnutky. Jindřich totiž v této době usiloval o rozvod s Kateřinou Aragonskou a kromě toho také o získání klášterních statků.¹⁹¹ Tehdejší papež Lev X. odmítnul rozvést Jindřicha s Kateřinou Aragonskou, ale Jindřich nakonec anulace i přes papežův nesouhlas dosáhl a vzal si za manželku Annu Boleynovou. Poté sám sebe prohlásil hlavou církve a byl poté papežem Klementem VII. exkomunikován. Jindřich pak za pomoci Thomase Cromwella omezil moc církve, ale jeho touha po mužském potomku, která byla jednou z hlavních příčin rozvodu

¹⁸⁵ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 321.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 321.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 322.

¹⁸⁸ Greenblatt tvrdí, že Shakespeare „neprojevoval téměř či vůbec žádný zájem o to, aby viděl své hry ve vytištěné podobě, natož aby kontroloval správnost těchto vydání.“ Shakespeareovy hry byly v knižním provedení vydány až po jeho smrti. (GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 165.)

¹⁸⁹ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 324.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 325.

¹⁹¹ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 72.

s Kateřinou Aragonskou, nebyla naplněna. Jeho syn Eduard brzy zemřel a jeho dcera Marie, zvaná Krvavá, poté reformační snahy zcela zastavila a snažila se prostřednictvím poprav navrátit Anglii zpět násilně ke katolicismu.¹⁹² V zemi zavládl pokoj až při nástupu Alžběty I., která se sice klonila k protestantismu, ovšem katolíky za jejich vyznání netrestala, nešlo jí primárně o to, co je v jejich srdcích, ale o to, aby jí prokázali věrnost.¹⁹³

Postavení Alžběty bylo na začátku její vlády velice vratké, z počátku se jednalo o to, že je žena, a v této době žena byla vnímána jako stvoření nechávající se ovládat emocemi, a tudíž předurčeno k životu v domácnosti.¹⁹⁴ Její nástupnictví bylo také zpochybňováno, protože byla dcerou Anny Boleynové, kterou Jindřich nechal popravit a prohlásil za cizoložnici. Kromě toho na začátku její vlády jí bylo vyhrožováno napadením španělské *Armady*, která byla ovšem zničena ještě než se dostala k břehům Anglie.¹⁹⁵ O její zabití pak také usilovala skotská královna Marie, která byla nakonec usvědčena a popravena.¹⁹⁶

Problémem přeneseným už z předchozích staletí byla nevraživost obyvatel Anglie vůči cizincům či vyznavačům jiné víry. Ať už se jednalo o spory, které měla Anglie s Velšany a Skoty ve 12. století, které se uklidnily až za vlády Jindřicha VIII., nebo irsko-anglické boje sužující Anglii od 12. století až do dnes.¹⁹⁷ V jejich nevraživosti vůči odlišným rasám se odráželo formující se národní povědomí a sounáležitost s určitou rasovou skupinou. Problémem byli například i přistěhovalci z Itálie, Portugalska a Německa a v 16. století v Anglii také žila skupina Afričanů. Ti působili jako „exotická kuriozita“ a později se stali čím dál tím populárnější jako služebníci v rodinách s vyšším postavením.¹⁹⁸

Skupinou obzvláště perzekuovanou byla židovská komunita. Ačkoliv byli Židé vykázáni z Anglie už za Edvarda I., existovala určitá skupina židovských obyvatel, kteří se raději rozhodli konvertovat. Ti, kteří konvertovali, byli však stále podezříváni z tajného vyznávání židovství anebo páchání nekalých praktik.¹⁹⁹ Ačkoliv v alžbětinské Anglii Židé otevřeně hlásící se ke své víře nebyli, Židé sloužili dále jako určité

¹⁹² ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 326.

¹⁹³ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 75.

¹⁹⁴ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 327.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 329.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 329.

¹⁹⁷ JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*, s. 82.

¹⁹⁸ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 331.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 330.

odstrašující příklady či jako negativní postavy v různých vyprávěních, historkách apod. Přestože Židé v 16. století v Anglii reálně nežili, objevují se v divadelních hrách. Jako nejznámější příklad pak lze jmenovat Marlowova *Maltského žida* či Shakespearova *Kupce benátského*.

Za vlády Alžběty I. anebo spíše na jejím sklonku docházelo k rozmachu divadel, který byl ukončen až v roce 1642 uzavřením divadel.²⁰⁰ Ovšem nedá se říci, že by předtím, již kupříkladu za vlády Jindřicha VII. nebo Jindřicha VIII., divadelní hry neměly svoje místo v kulturním životě Londýna i anglického venkova. Jednalo se tehdy ale především o kočovná divadla, která měla své patrony. Pokud patrony neměla, hrozilo nebezpečí, že budou divadelníci považováni za tuláky a budou tak vyhnáni z vesnice či hůře.²⁰¹

Ze středověku se do renesance ve změněné podobě přenesly hry předváděné na různých festivalech, ať už světských či náboženských, jejichž hlavním motivem byly biblické výjevy.²⁰² Pro šedesátá léta 16. století byly typické morality a interludia, jejichž námětem bylo ukázat „strašlivé následky neposlušnosti, zahálky a mrhání“.²⁰³ V těchto hrách představovali lidé abstraktní pojmy a vlastnosti, kdy herec zosobňoval Mládí, Smilstvo nebo Neřest. Stephen Greenblatt upozorňuje na některé podobnosti či inspirace, které Shakespeare z těchto moralit převzal. Patří k nim například zosobněná Fáma v Jindřichu IV. nebo například když Hamlet ve stejnojmenné hře označuje svého strýce za krále Neřest.²⁰⁴ Příkladem interludia pak může být *The Play of the Weather* (Hra o počasí), jejímž autorem je Thomas Heywood, a obsahuje dialog mezi několika postavami, v němž se dotýkají různých témat, ať už politických či morálních.²⁰⁵

V dramatech a poezii, které se v této době píší, se spojuje evropská renesanční tradice s anglickou literární tradicí. Dramata, která se v této době píší, reagují na události minulých let, ale i na současné politické dění. Někteří historici, jak uvádí Alois Bejblík, přisuzují rozvoj dramatu vítězství Alžběty nad španělskou *Armadou*,²⁰⁶ je ale stěží uvěřitelné, že by zrovna tato událost byla klíčovou pro celonárodní rozmach

²⁰⁰ HORNÁT, Jaroslav. *Alžbětinské drama*, s. 6.

²⁰¹ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 340.

²⁰² Tyto hry byly označovány jako mystery plays (mystérie) viz ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 340. Hornát dále upozorňuje na rozlišení mezi *miracle plays* a *mystery plays*, přičemž tyto dvě se nikdy nevyhranily. Viz HORNÁT, Jaroslav. *Alžbětinské drama*, s. 8.

²⁰³ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 20.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 22.

²⁰⁵ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 341.

²⁰⁶ BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo 2*, s. 40.

dramatické tvorby.²⁰⁷ Faktem zůstává, že dramata této doby měla silně patriotický náboj, ať už se jednalo o historické hry tvořící až 21 procent lidového divadla, nebo komedie a tragédie.²⁰⁸ První tragédii v blankversu, jejíž název byl *Gorboduc*, napsal Thomas Sackville a Thomas Norton,²⁰⁹ později se rozvinul i žánr senekovské tragédie pomsty (revenge tragedy), kterou nejlépe reprezentuje *Španělská tragédie* Thomase Kyda anebo Shakespearův *Hamlet*.²¹⁰ Později se rozvinul i druh tragédie, kde hlavní hrdina je ďábelský, jako například u *Macbetha*.²¹¹ Hry psané dvorskou lyrickou také často oslavovaly královnu a rytířské skutky jako například Dekkerova komedie *Starý Fortunatus*.²¹² Dalším trendem této doby byly hry odehrávající se mimo Anglii nebo alespoň reagující na zámořské objevy a plavby. Marlowova hra *Tamerlán Veliký* přivedla na londýnská divadelní prkna země od Evropy až po Afriku, a i mnoho Shakespearových her se odehrávalo na jiných územích, jako například děj *Romea a Julie* a *Julia Caesara* se odehrával v Itálii, *Hamlet* v Dánsku či děj *Bouře*, který je zasazen na kouzelný ostrov. O zámořských plavbách pak píše Marlowe v Maltském židovi, když Barabáš obchoduje s mezinárodními společnostmi.²¹³ Ve *Woodstocku* se Jack Straw, autor hry, zase věnuje ekonomicko-hospodářskému problému hrazení polí, které sužovalo obyvatelstvo 16. století.

Za vlády Alžběty I. je zřízeno první divadlo, Červený lev, v roce 1567²¹⁴ a po něm jsou zřízena i divadla další, jako například Divadlo Jamese Burbage, divadlo Růže, a v roce 1599 i divadlo, jehož podílníkem byl sám Shakespeare,²¹⁵ divadlo Svět.²¹⁶ Rozvoj divadel tak způsobil i větší poptávku po hercích a spisovatelích divadelních her. Kolem Christophera Marlowa se v druhé polovině 16. století, přibližně v době, kdy přišel Shakespeare do Londýna, shromáždila skupina herců, mezi něž patřil například Thomas Watson, George Peel, Robert Greene, a možná i Thomas Kyd a John Lyly. Většina z nich měla vysokoškolské vzdělání, a proto je pravděpodobné, že pohlíželi na Shakespeara svrchu, čehož je také konečně důkazem útok Roberta Greena na

²⁰⁷ BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo*, s. 40.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 40.

²⁰⁹ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 341.

²¹⁰ Tamtéž, s. 342.

²¹¹ Tamtéž, s. 342.

²¹² BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo 2*, s. 42.

²¹³ Tamtéž, s. 42.

²¹⁴ ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*, s. 340.

²¹⁵ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 253.

²¹⁶ Tamtéž, s. 253. V některých jiných publikacích se také využívá překlad Zeměkoule, viz Stanley Wells. *Věčný Shakespeare*, s. 85

Shakespeara, kdy ho označil jako „šplhouna“, který se dere tam, kam jej nikdo nezval. Tato zmínka je mj. první zmínkou o Shakespeareově příchodu do Londýna.²¹⁷

Spisovatelé v této době využívali různých témat pro své hry. Například Lyly nebo Spenser se přiklonili ke dvorské lyrice a ve svých hrách se snažili oživit rytířství a dvorské ideály, avšak svoji dobu a národní vědomí, které v této době sílilo vlivem událostí 16. století, nejlépe ve svých hrách vystihli Ben Johnson, Christopher Marlowe a William Shakespeare.²¹⁸ Na posledně jmenovaného se v této práci zaměříme. Pro novohistorickou interpretaci jeho děl se budeme obracet zejména ke Stephenu Greenblattovi, jako zakladateli tohoto směru a nejryzejšímu praktikantovi. Protože ať už se jedná o jakýkoliv směr, stejně tak i nový historismus se eklekticky rozvíjí a jeho následovníci si upravují svoje interpretace v závislosti na svých hodnotách a zájmech.

Ohledně Shakespeareovy osoby se od počátku objevuje mnoho spekulací týkajících se jak jeho života, tak jeho her. Kromě spekulativních teorií, které tvrdily, že Shakespeare byl ve skutečnosti šlechtic nebo dokonce snad žena, se většina spekulací zaměřuje na jeho hry. Mezi ně kupříkladu patří ty o Shakespeareově vztahu k muži, kterému jsou věnovány některé sonety, hypotézy, kdo byla černá dáma či kde získával inspiraci pro hry, které nemají žádný podklad v cizích námětech a tím vybočují z jeho obvyklé tvorby. Shakespeare se totiž podle renesanční tradice snažil spíše zdokonalovat již známé fabule, než vynalézat nové. Náměty pro svoje práce hledal v kronikách, starších hrách a románech či naučných dílech.²¹⁹ Například v *Jindřichovi VI.* se zjevně inspiroval kronikami, v nichž je zachycena válka dvou růží nebo u *Richarda III.*, v němž zachycuje vládu stejnojmenné historické postavy.

4.2 Interpretace konkrétního materiálu

Vzhledem k tomu, že tato práce nemůže postihnout veškeré Shakespeareovy hry, zaměříme se tedy pouze na vybraná díla jeho tvorby, jejichž interpretaci se Stephen Greenblatt věnoval, a náměty, kterými se zabýval. Pro interpretaci tak zvolíme hru *Kupec benátský*, která je zařazována mezi komedie, ale díky postavě Shylocka, který je zde postavou spíše tragickou, by mohla být považována i za tragikomedii. Tato hra je jednou ze čtveřice vrcholných komedií, přičemž těmi dalšími jsou *Mnoho povyku pro*

²¹⁷ BARNET, Sylvan. *An Overview*, s. IX.

²¹⁸ STRÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*, s. 122 - 123.

²¹⁹ Tamtéž, s. 169.

nic, Jak se vám líbí a *Večer tříkrálový* mající společný rys. Tj. zápornou postavu vrhající na hru jakýsi stín a nějakým způsobem ohrožující štěstí hlavní dvojice.²²⁰ V *Mnoho povyku pro nic* je to don Juan, Jacques v *Jak se vám líbí* a ve *Večeru tříkrálovém* Malvolio. Tato hra byla vybrána i kvůli tématu židovství, které se často vyskytuje v Greenblattových interpretacích, čehož je pravděpodobně důvodem i jeho vlastní náboženské vyznání. Druhá hra, na níž bude ukázán novohistorický přístup byla předmětem mnoha dohadů a interpretací, stejně jako její hlavní hrdina. Jedná se o hru *Hamlet*, kterou Shakespeare napsal pravděpodobně kolem roku 1600,²²¹ v období svojí vrcholné tvorby. *Hamlet* znamenal určitý zlom v jeho díle. Jedná se o hru, která vyvolala odezvu u mnoha spisovatelů a myslitelů. Což není překvapivé, obsahuje totiž filozofické úvahy o bytí a existenci, a poskytuje tak důvody k zamyšlení a dalšímu zkoumání, které zužitkovali ve svých dílech např. Sigmund Freud, G. B. Shaw či Johann W. Goethe. Zde se však soustředíme na to, jak postavu Hamleta interpretuje Stephen Greenblatt. Závěrečnou pasáž pak věnujeme *Bouři*. Ta byla Shakespearovou poslední samostatně psanou hrou, další dvě pak byly napsány ve spolupráci s Johnem Fletcherem.²²²

4.2.1 Kupec benátský

Kupec benátský je hra, kterou Shakespeare napsal na sklonku vlády Alžběty I. Nejslavnější postavou této hry je Shylock. V Anglii 16. století už sice žádní Židé nebyli, avšak jejich obraz přetrval v povědomí lidí. Kromě Shakespeara si pro svoji hru *Maltský žid* vybral postavu žida i Marlowe. Bylo by vhodné se nad touto shodou zamyslet. Marlowe měl na rozdíl od Shakespeara vyhraněné náboženské názory, a to poněkud riskantně. Údajně pohrdal náboženstvím a mezi jeho výroky podle záznamu Richarda Baines patřily například: „Počátkem a smyslem náboženství bylo držet lidi ve strachu“ nebo „celý nový zákon je napsán pod psa“.²²³ Přímě k Židům se také obrátil v jedné své replice, když řekl, že „Mojžíš vodil židy pouští přes čtyřicet let, [...] neboť si přál, aby zahynuli ti, kdo byli důvěrně obeznámeni s jeho tajnými záměry“.²²⁴ Marlowe ovšem na rozdíl od Shakespeara vykreslil Barabáše, tedy svého *Maltského žida* jako úplného zlotřilce, jehož ústy ovšem komentuje křesťanskou ideologii a současný stav

²²⁰ STRÁBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*, s. 183.

²²¹ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 254.

²²² SHAKESPEARE, William. *Komedie*, s. 405.

²²³ BEJBLÍK, Alois. *Alžbětinské divadlo I*, s. 250.

²²⁴ Tamtéž, s. 251.

společnosti.²²⁵ Tato hra byla hrána na začátku Shakespearovy kariéry a je možné předpokládat, že ji znal či se jí i inspiroval, stejně jako tomu bylo u her *Jindřicha VI.* a *Tamerlána*, u nichž je zřetelná podobnost, na což upozorňuje i Greenblatt.²²⁶ Ovšem na rozdíl od Marlowa, který svoji postavu žida pojal tragicky (Barabáš sám hyne v léčce, kterou nastražil), pojal ji Shakespeare mnohem více komediálně, i když ohledně postavy Shylocka se dodnes kritici nemohou shodnout, zda je více kritická či tragická.²²⁷

Greenblatt připisuje inspiraci Shakespearova díla italskému příběhu o lichváři od Ser Giovanniho *Il Pecarone*.²²⁸ Podle něj mohl Shakespeare už dlouho uvažovat o tom, že napíše hru o lichváři, ačkoliv se v jeho okolí nenašel žádný, kdo by tuto živnost veřejně provozoval, protože v Anglii byla lichva zakázána a jediní, kdo mohli na lichvu půjčovat oficiálně, byli vyhnáni. Přesto zde mohli být tací, kteří stále půjčovali na úrok, a podle záznamů, s nimiž pracuje Greenblatt, mezi ně mohl patřit i Shakespearův otec.²²⁹ Greenblatt se zde výrazně soustřeďuje na židovskou komunitu a jejího představitele Shylocka. Romantické vztahy zde příliš prostoru nedostávají, zato problematika antisemitismu v 16. století ano. Jak Greenblatt na začátku říká,²³⁰ spousta lidí by udělala tu chybu, že by považovala Shylocka za hlavního hrdinu, a Greenblatt se mezi tyto čtenáře nepochybně též řadí. Shylock je pro něj ukázkou postavení Židů pozdním Anglie 16. století. Jinou koncepci však předkládá Walter Cohen, když přistupuje k tématice této hry z pozice historie ekonomiky státu.²³¹ Vnímá *Kupce benátského* jako hru, která představuje konflikt mezi dvěma typy produkce, nadcházejícím kapitalismem a předcházejícím feudalismem. Shakespeare zde podle Cohena prezentuje „obavy z kapitalismu“, jež vládly v Anglii. Kromě toho zde porovnává i Antonia jako představitele italské ekonomiky, v níž měli obchodníci podobný význam jako lichváři, a Shylocka jako součást staršího ekonomického systému, který byl později nahrazen novějším. Antonio, benátský kupec je zde vyobrazen kladněji než Shylock, přesto však, jak poznamenává Cohen, Shakespearova preference Antonia, italského kupce nad Shylockem, židovským lichvářem, nebyla

²²⁵ STRÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*, s. 161.

²²⁶ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 221.

²²⁷ STRÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*, s. 183.

²²⁸ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 233.

²²⁹ Tamtéž, s. 234.

²³⁰ Tamtéž, s. 222.

²³¹ COHEN, Walter. *The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism*, s. 775.

v této době univerzálně sdílena.²³² Jak bylo vysvětleno výše, rasová nenávisť byla v Anglii 16. století zaměřena i na italské přistěhovalce.

Jako hlavní téma *Kupce benátského* vidí rasovou odlišnost i D. J. Snider. Ovšem, jak upozorňuje, ne odlišnost v teologickém hledisku, ale v „praktickém životě“.²³³ Antonio a Shylock představují dvě odlišné morálky. Shakespeare tím, že přisoudil Shylockovi příslušnost k židovské komunitě, určil nejen Shylockovu náboženskou orientaci, ale i vlastnosti, které se tradičně přičítali Židům, a Antonio je pak naopak chápán jako ztělesnění křesťanství – laskavý, dobrosrdečný, ochotný půjčit peníze svému příteli v nouzi, protože ví, že láska je nad materiální věci.²³⁴

4.2.2 Hamlet

Ve své knize *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, věnoval autor pozornost okolnostem, které provázely vznik této hry. Ta je podle Greenblatta spojena v první řadě se smrtí Shakespearova syna Hamneta.²³⁵ Předpoklad, který nastínil Zdeněk Stříbrný, tj. že Hamlet byl inspirován postavou Essexu a jeho životem,²³⁶ Greenblatt nepřipouští vzhledem k tomu, že tato hra byla hrána již dříve, než proběhl Essexův puč. Essexovu popravu (a předcházející povstání) sice považuje za možnou, otřesnou událost v Shakespearově životě,²³⁷ ale spíše ji vnímá jako jednu z tragických událostí, jež ovlivnily Shakespearův život. Dalšími událostmi podobného charakteru byly v té době smrt jejich patrona a s ní přicházející nejistota o budoucnosti herecké společnosti. Greenblatt uvažuje o tom, jaký mohl mít Shakespeare osobní důvod či inspiraci, která si vynutila tak výraznou změnu stylu.²³⁸ A změna se dotkla i Shakespearova jazyka – ten prošel při psaní *Hamleta* de facto revoluční změnou. S touto hrou a po ní se začalo objevovat mnoho nových slov, které předtím ještě nebyly v anglickém jazyce zaznamenány. V *Hamletovi* se střídají stavy poklesu tempa s přívalem slov a rychlým spádem děje. Hamlet zde rozjímá nad svým životem v několika pasážích a plánuje pomstu na uzurpátorovi trůnu, strýci Claudiovi, ale

²³² COHEN, Walter. *The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism*, s. 771.

²³³ SNIDER, D. J. *The Merchant of Venice*, s. 132.

²³⁴ Tamtéž, s. 134.

²³⁵ V některých spisech je jeho jméno přímo zaměňováno za Hamleta. V alžbětinské době nebyly prepisy a překlepy nic zvláštního, viz Stanley Wells. *Věčný Shakespeare*, s. 42.

²³⁶ Stříbrný předkládá hypotézu, vypovídající o tom, že postava Hamleta byla inspirována hrabětem z Essexu, který zosnoval převrat, ovšem nakonec skončil pod katovou sekerou. (STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*, s. 190 - 192.)

²³⁷ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 267.

²³⁸ Tamtéž, s. 267.

zároveň lze vidět, že i když se sama zápletka pohybuje rychle, co se týče zešílení Ofélie a zabití Laerta, vždy může být a také je pozdržena²³⁹ delšími lyrickými pasážemi připomínajícími prózu.

Samotná zápletka *Hamleta* má původ v dánské hře o pomstě. Touto tragédií Shakespeare přispěl k rozvoji žánru tragédie pomsty. Shakespearova hra *Hamlet* byla založena původně na dánských příbězích o zradě a vraždě, které se vyskytovaly v různých verzích, s nimiž se Shakespeare mohl setkat. Greenblatt dokonce předpokládá, že Shakespeare v nějaké podobné hře mohl hrát.²⁴⁰ Jednu z původních verzí (vyskytovalo se jich několik) zaznamenal Saxo Grammatikus ve své kronice, tento příběh byl pak převyprávěn do francouzštiny Francoisem Belleforestem, což je pravděpodobně verze, kterou i sám Shakespeare četl.²⁴¹

Shakespearova verze Hamletova příběhu nebyla v alžbětinské Anglii jediným zpracováním. Thomas Kyd napsal hru s velmi podobnou zápletkou, která je označována jako *Ur-Hamlet*, avšak nedochovala se.²⁴² Kydova nejslavnější hra, *Španělská tragédie*, ale vykazuje určité podobnosti s Hamletem (jak zmiňuje i Zdeněk Stříbrný), ale je do značné míry primitivnější.²⁴³ Právě Kyd byl průkopníkem tragédie pomsty v Anglii a *Španělská tragédie* se tak stala hrou, jež měla velký význam „pro alžbětinské národní divadlo“.²⁴⁴

Tím, na co Greenblatt zejména soustřeďuje pozornost, je duševní stav Hamleta a jeho odraz v psychice Shakespeara samotného. Shakespeare pravděpodobně tušil, když *Hamleta* psal, špatný zdravotní stav svého syna. Greenblatt pracuje s předpokladem, že Shakespeare pociťoval nenaplnění a marnost nad nedostatečností protestantských pohřbů, kterou přenesl do Hamleta samotného. V této době reformační hnutí dosáhlo vrcholu a protestanti zakázali jakékoliv modlitby za mrtvé. Když lidé zemřeli, nebyl už tady žádný způsob, jak je kontaktovat. I zjevení ducha Hamletova otce je velice netradiční, protože v této době byli duchové považováni za demony svádějící na scestí, jak poznamenává Greenblatt.²⁴⁵ Což také je důvodem počátečního váhání Hamleta, zda vykonat pomstu na strýci a zda přízrak skutečně mluví pravdu, či se jedná o d'áblovo

²³⁹ KERMODE, Frank. *Shakespeare 's language*, s. 124.

²⁴⁰ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 255.

²⁴¹ Tamtéž, s. 256.

²⁴² STRÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*, s. 155.

²⁴³ Tamtéž, s. 155.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 156.

²⁴⁵ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 272.

vábení. V knize *Hamlet in Purgatory* (Hamlet v očistci) se Greenblatt vyznává k tomu, že tento duch byl pro něj postavou, k níž byl nějakým způsobem přitahován. Popisuje tento přízrak jako „úžasně znepokojující a živý“.²⁴⁶ A jak sám říká, v následujícím textu se věnuje i tomu, jak Shakespeare dosáhnul právě tohoto efektu.

Pokud Shakespeare pociťoval prázdno nad tím, že jeho kontakt se synem smrtí končí, a projektoval tento pocit do své hry, pak Greenblatt vychází z předpokladu, že Shakespearův otec na rozdíl od něj možná nebyl smířen s vnukovou smrtí, či nevěřil, že kontakt s milovanými končí smrtí, ale měl za to, že existuje možnost kontaktovat je i po jejich smrti. Greenblatt si zde klade otázku o náboženské orientaci Johna Shakespeara. Zmiňuje zde dokument, který byl podle něj podepsán otcem Shakespeara, totiž „duchovní závěť“, jejímž účelem bylo získání odpuštění za nepravé vyznání víry. Tou bylo protestanství, jediné náboženství, které bylo v této době možné veřejně vyznávat. V této listině signatář svým podpisem žádal, aby po jeho smrti byly vykonány náležité obřady, které mu mají usnadnit cestu z očistce do nebe.²⁴⁷ A v tomto případě by tak bylo možné, že John Shakespeare chtěl, aby pro jeho vnuka bylo učiněno totéž. Ovšem tyto domněnky Greenblatt zakládá na listinách, jak sám říká, jejichž pravost není obecně uznána.²⁴⁸ Nicméně je zajímavé sledovat, jak Greenblatt imaginativně propojuje Shakespearův svět se světem Hamleta za pomoci využití historických faktů.

O víře Shakespeara nemáme žádné jisté informace. Víra v té době byla velice komplikovanou záležitostí, která byla spojena s vládou určující povolené vyznání. Lze předpokládat, že Shakespeare byl ovlivněn smrtí svého syna a nadcházející smrtí svého otce, což by také podle Greenblatta dokázalo vysvětlit jeho duševní rozpoložení, v němž *Hamleta* psal, a niternost, kterou hra obsahuje.²⁴⁹ Za pozornost stojí i Greenblattův výklad nejslavnější pasáže z této hry, tj. monologu z první scény třetího jednání. Zde dokonce Greenblatt naznačuje, že Hamletovo dilema může být spojeno s možnými myšlenkami na sebevraždu, které v té době mohl mít sám Shakespeare.²⁵⁰ Tato hra je jednou z nejvíce diskutovaných a otevřela také prostor pro nové hry, jako byly *Othello*, *Macbeth* nebo *Král Lear*, v nichž Shakespeare využil toho, co se naučil v *Hamletovi*,

²⁴⁶ GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in purgatory*, s. 4.

²⁴⁷ GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 274 - 275.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 274.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 276.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 270.

což bylo odstranění motivu.²⁵¹ Při psaní těchto děl „vycházel z lítosti, zmatku a hrůzy ze smrti ve světě narušených rituálů (ve světě, v němž většina z nás stále žije), neboť on sám v jádru svého bytí pociťoval tyto emoce“.²⁵²

Jinou interpretaci předkládá Claude Williamson, který ve své studii pracuje s předpokladem, že to, co my interpretujeme, je vlastně reakcí na interpretace ostatních. Umělecké dílo kritizujeme pouze v porovnání s ostatními uměleckými díly.²⁵³ Sám k Hamletovi přistupuje jako k charakteru, který byl sice v předchozích verzích barbarský, ale Shakespeare z něj udělal určitou alžbětinskou verzi – pesimistického, sebeanalyzujícího melancholika, neustále oddalujícího vykonání činu.²⁵⁴

4.2.3 Bouře

V knize *Shakespearean negotiations*²⁵⁵ se Greenblatt věnuje námětu *Bouře*. Greenblatt se zde na krátké části textu, anekdotě, snaží ukázat obecný historický motiv a dopouští se tak generalizace určitého časového úseku či tématu. Konkrétněji tedy provádí své zkoumání prostřednictvím historiky o ženě, která byla uvězněna a obviněna z údajné vraždy svého dítěte. Ani po mučení se nepřiznala, stejně tak dále tvrdila, že čin nespáchala a před popravou jí nakonec byla udělena na přímluvu královská milost. Z této historiky lze podle Greenblatta vyčíst přesvědčení a praktiky typické pro renesanci. Greenblatt z tohoto příběhu načerpá několik témat, my se však soustředíme na jedno, které se odráží v *Bouři*.

Renesance, jak tvrdí Greenblatt, byla plná nejistot, které Shakespeare vtiskl do svých her, ať už to byl strach z toho, že při zvýšení populace nebude dostatek jídla, nebo že jejich životy jsou v rukou rozmarného krále. Tyto nejistoty už byly zakořeněny v lidech a vláda je ještě podporovala. Shakespeare tak při psaní hry nemusel výrazně modifikovat tyto náměty, se kterými se setkávali lidé každý den. To, že tyto nejistoty zažívali lidé sami, jejich divadelnímu zpodobnění přidala na dramatickém účinku. V *Bouři* Prosperova magie naplňuje po celou hru ostatní charaktery strachem a úžasem,

²⁵¹ *Hamlet* označoval určitou změnu v Shakespearově stylu. Začal se více zajímat o vnitřní logiku a komplexní výstavbu myšlenek a vnitřního života hrdinů, než úplné zpřístupnění jejich mysli pro obecnost. Odstraněním motivu dosáhl určité mlhavosti, která „byla utvářena prožíváním světa i jeho [Shakespearovým] vnitřním životem.“ Tato mlhavost tak způsobila i zvýšený dramatický účinek. Nejlépe lze ukázat tuto techniku na hře *Othello*, kdy Shakespeare odmítl podat dostačující motiv pro chování ničemy Jaga. (GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, s. 281.)

²⁵² Tamtéž, s. 279.

²⁵³ WILLIAMSON, Claude C. H. *Hamlet*, s. 86.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 92.

²⁵⁵ GREENBLATT, Stephen. *Shakespeare's negotiations*, s. 1.

a jejich nejistota je utvářena právě jím, on je ten, kdo určuje, co se stane. Stejně jako královská moc té doby byla vrtkavá a lidé se tak mohli dočkat pardonu, stejně tak Alonso nakonec získává odpuštění od Prospera. Zde se také ukazuje Greenblattovo ovlivnění Foucaultem, když říká, že Prospero manipulací, resp. svojí mocí, utvářel jejich myšlení a chování. Ovšem ne protože jim „nakázal“ se daným způsobem chovat, ale protože vytvořil takové prostředí, takovou *nejistotu*, která ovlivnila jejich bytí. Ostrov pro něj představuje fantazijní místo dané mimo diskurzy, které jej obklopují, zdá se být místem, kde všechny individuální diskurzy jsou organizovány neviditelným vládcem.²⁵⁶

D. J. Schneider se ve své studii naopak zabývá problematikou svobody, která podle něj prostupuje celou hrou. Svoboda zde znamená moc, jak Schneider zmiňuje, Shakespeare na toto slovo klade důraz, soudě dle četnosti jeho opakování ve hře. Jedná se o juxtapozici svobody těla a svobody mysli. Prospero se snaží zvýšit svou moc (ovládáním magie), ale uvědomí si, že krutý vládce nemůže mít ochotné sluhy. A tak je lépe ukázat občas slitování, stejně jako se slitoval král nad příběhem nešťastné ženy. Zde se věnuje Schneider i časté interpretaci *Bouře*, jako příkladu kolonialismu, spatřovaném v uzurpování ostrova a tím, jak Prospero zacházel s Kalibanem. Nicméně přestože Greenblatt tento aspekt také zmiňuje, stěží by se dal určit za hlavní úhel jeho pohledu.²⁵⁷ Jak ale Pierce zmiňuje, hra má sice jen jeden význam, ale tento význam se odráží v tom, jaký smysl přisuzujeme hře my.²⁵⁸

4.3 Shrnutí

Greenblatt se ve své knize *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, z něhož tato část převážně čerpala, nezabýval interpretací Shakespearových děl jako samostatných výtvorů odtržených od ostatního světa, ale jak bylo znatelné, aplikoval motivy ze Shakespearových dramát na jeho osobní život, což je také stěžejní součástí jeho interpretace. Jeho přístup je narativní, kombinující fikci s historií, a z důvodu své „volné“ metodologie nemá stejně pevnou teoretickou základnu jako ostatní směry, které byly komparovány s novým historismem. Jeho imaginativní spekulace jsou ale vždy podloženy fakty, i když tato fakta jsou často vybírána tak, aby utvářela příběh, který

²⁵⁶ GREENBLATT, Stephen. *Shakespeare's negotiations*, s. 1.

²⁵⁷ SCHNEIDER, BEN R. *Are We Being Historical Yet? Colonialist Interpretations of Shakespeare's Tempest*, s. 1.

²⁵⁸ PIERCE, Robert B. *The Tempest*, s. 379 - 380.

Greenblatt chce říct. V předchozí části byla reflektována proměna interpretace Shakespearova textu v teoriích interpretace 20. století a tato poslední část byla soustředěna na analýzu Greenblatovy interpretace konkrétních Shakespearových her se zaměřením na jeho práci s textem a kontextem.

Jak z výše uvedeného vyplývá, nový historismus je tak směrem spíše literárně historickým než literárně teoretickým. Celá koncepce je postavena na vztahu literatury a historie. Noví historikové chápou text jako odraz svojí doby, jako entitu nesporně ovlivněnou svým kulturním a společensko-hospodářským prostředím, ze něhož ji nelze vyčlenit, stejně tak, jako se z historických souvislostí nemůže vymanit ani autor samotný. Autor tak do svého díla nepromítá jen své vlastní zkušenosti a názory, ale i přesvědčení a zvyky panující v tehdejší době. S tím také souvisí jejich chápání moci, která proudí společností, společnost utváří, stejně tak, jako je jí sama utvářena. To, že si noví historikové vybrali období renesance, jak bylo zmíněno, nebyla náhoda, neboť samotné dílo Williama Shakespeara je dílem komplexním a zároveň přesahujícím svou dobu a postava Williama Shakespeara tak záhadná a fascinující svým géniem, že pro nový historismus vytvořila dokonalý interpretační materiál.

5 ZÁVĚR

Cílem této práce bylo ukázat, jak nový historismus interpretuje alžbětinské drama a analyzovat jeho interpretační techniky. První část se soustředila na vymezení nového historismu, které bylo potřebné zejména vzhledem k tomu, že v českých odborných kruzích nepatří k příliš známým, o čemž také svědčí malé množství publikací, které se této problematice věnuje. Byla zde zpřehledněna metodologická východiska nového historismu, jejichž podklad se nacházel v pracích Haydena Whita, Clifforda Geertze a Michela Foucaulta, a také byla provedena analýza novohistorické eseje, na které byly ukázány specifické rysy novohistorického postupu při interpretaci textu, mezi něž například patřilo využití anekdoty, práce s marginálními literárními texty anebo vztah literatury ke skutečným událostem a lidem. V této práci byla také věnována pozornost dílu hlavního představitele tohoto směru, Stephenu Greenblattovi, ale zmíněni byli i další představitelé tohoto směru, jako je Catherine Gallagherová či Louis Montrose. Následně byla nastíněna i kritika, které je nový historismus podrobován, týkající se v první řadě jejich metodologie a východisek.

V další části byla provedena komparace dominantních literárních směrů 20. století, mezi něž patřila například dekonstrukce, strukturalismus, ale i marxismus a psychoanalýza a feminismus, se zaměřením na jejich přístup k interpretaci literárních děl, zejména díla Williama Shakespeara, na něž se z koncepčního důvodu tato práce zaměřila jako na hlavního představitele alžbětinského dramatu. Byly zde akcentovány odlišnosti, ale zároveň i paralely mezi jednotlivými směry a přístupy literární teorie. Specifický prostor také dostala nová kritika, na níž nový historismus reagoval a vůči níž se vymezoval.

Poslední část byla věnována konkrétním interpretacím Shakespearových děl, na nichž byla ukázána novohistorická interpretace těchto děl a jejich námětů. Konkrétní interpretace byly vybrány z díla Stephena Greenblatta, jakožto zakladatele nového historismu. Greenblattovy interpretace jsou plné spekulací (což dokládá i jeho časté používání slova *možná*) a her s fakty, což nicméně neznamená, že jeho domněnky jsou nepodložené. Stěžejním aspektem novohistorických interpretací je jejich úzký vztah k minulosti a historickému kontextu, proto zde byly také nastíněny události, které doprovázely vznik alžbětinského dramatu. Tři vybraná Shakespearova díla, jimiž se tato práce zabývala, byla *Kupec benátský*, *Hamlet* a *Bouře*, jež každé mělo specifický

význam pro Shakespearův život či kariéru. Závěr této práce pak byl věnován novohistorické interpretaci těchto her v díle Stephena Greenblatta.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*. 8th ed. New York : Norton & Company, 2003. ISBN 0-393-92829-2.
2. BARNET, Sylvan. *Shakespeare: An Overview*. In SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Rev. edition. Signet Classics, 1998. ISBN 978-0451526861.
3. BARTHES, Roland. *Smrt autora* [online]. [cit. 4.1.2012]. Dostupné z: www2.tf.jcu.cz/~mackerle/dl/Barthes_Smrt_autora.pdf.
4. BEJBLÍK, Alois; LUKEŠ, Milan; HORNÁT, Jaroslav. *Alžbětinské divadlo 1*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1978.
5. BEJBLÍK, Alois; LUKEŠ, Milan; HORNÁT, Jaroslav. *Alžbětinské divadlo 2*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1980.
6. BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus = New historicism*. 1. vyd. Brno : Host, 2007. ISBN 978-80-7294-217-6.
7. COHEN, Walter. *The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism* [online]. *ELH*, Vol. 49, No. 4 (Winter, 1982) [cit. 3.3.2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2872897>.
8. COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*. Brno : Host, 2009. 1. vyd. ISBN 978-80-7294-324-1.
9. EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*. 2. vyd. Praha : Plus, 2010. ISBN 978-80-00-02587-2.
10. FOUCAULT, Michel. *Je třeba bránit společnost: kurs na Collège de France 1975-1976*. 1. vyd. Praha : Filosofia, 2005. ISBN 80-7007-221-0.

11. GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in purgatory*. Princeton : Princeton University Press, 2001. ISBN 0-691-10257-0.
12. GREENBLATT, Stephen. *Learning to curse*. New York – London : Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-77160-3.
13. GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *Practicing New Historicism*. Chicago : University of Chicago Press, 2000. ISBN 0-226-27935-9.
14. GREENBLATT, Stephen. *Shakespeare's Freedom*. Chicago : University of Chicago Press, 2010. ISBN 978-0-226-30666-7.
15. GREENBLATT, Stephen. *Shakespeare's negotiations* [online]. [cit. 4.12.2012]. Dostupné z: <<http://homepage.mac.com/tomdalekeever/greenblatt.html>>.
16. GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2007. ISBN 978-80-00-01930-7.
17. HAMAN, Aleš; PAPOUŠEK, Vladimír; HOLÝ, Jiří. *Kritické úvahy o západní literární teorii*. 1. vyd. Praha : Arsci, 2006. ISBN 80-86078-58-2.
18. HARRIS, Jonathan G. *Shakespeare and Literary Theory*. Oxford : Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-957338-7.
19. HILSKÝ, Martin. *Angloamerická „nová kritika“*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 1976.
20. HORNÁT, Jaroslav. *Alžbětinské drama*. Praha : SPN, 1986.
21. JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. 1. vyd. Řevnice : Rozmluvy, 2002. ISBN 80-85336-36-7.

22. KERMODE, Frank. *Shakespeare's language*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2001. ISBN 0-374-52774-1.
23. MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury: historický přehled*. 1. vyd. Brno : Host, 2010. ISBN 978-80-7294-332-6.
24. PECHTER, Edward. New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama [online]. *PMLA*, Vol. 102, No. 3 (May, 1987) [cit. 3.3.2012]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/462477>>.
25. PIERCE, Robert B. The Tempest [online]. *New Literary History*, Vol. 30, No. 2, Cultural Inquiries (Spring, 1999) [cit. 4.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/20057542>>.
26. SHAKESPEARE, William. *Komedie*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1988.
27. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. 1. vyd. Praha : Romeo, 1999. ISBN 80-902639-1-7.
28. SCHNEIDER, Mark A. Culture-as-Text in the Work of Clifford Geertz [online]. *Theory and Society*, Vol. 16, No. 6 (Nov., 1987) [cit. 3.3.2012]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/657539>>.
29. SCHNEIDER, BEN R. *Are We Being Historical Yet? Colonialist Interpretations of Shakespeare's Tempest* [online]. [cit. 4.12.2012]. Dostupné z: <http://www.stoics.com/are_we_being_historical_yet.html>.
30. SNIDER, D. J. The Merchant of Venice [online]. *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 6, No. 2 (April, 1872) [cit. 4.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/25665787>>.
31. STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*. 1. vyd. Praha : Academia, 1987.

32. VEESER, Adam (ed.). *New Historicism*. New York : Routledge, 1989. ISBN 0-415-90070-0.
33. WELLS, Stanley. *Věčný Shakespeare*. 1. vyd. Praha : BB art, 2004. ISBN 80-7341-405-8.
34. WHITE, Hayden. Interpretation in History [online]. *New Literary History*, Vol. 4, No. 2, On Interpretation: II (Winter, 1973) [cit. 3.3.2012]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/468478>>.
35. WHITE, Hayden: The Value of Narrativity in the Representation of Reality [online]. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980) [cit. 3.3.2012]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/1343174>>.
36. WILLIAMSON, Claude C. H. Hamlet [online]. *International Journal of Ethics*, Vol. 33, No. 1 (Oct., 1922) [cit. 4.12.1012]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/2377179>>.

7 RESUME

The main aim of the bachelor thesis is to provide an analysis of the New Historicist interpretation of Elizabethan drama. First of all, there are outlined the main characteristics of the New Historicism and its specific approaches to texts. New historicism is mainly associated with Renaissance studies and its practitioners seek to find meaning in a text by considering the work within context of historical era, which is in this case sixteenth century England. This thesis also deals with the methodological conception of New Historicism and its issues. It involves a practical analysis of chosen essay, as an example of New Historicist technique of interpretation.

The next part deals with a comparison of twentieth century dominant literary theories, such as New Criticism, structuralism, deconstruction, feminism or psychoanalysis and their approach to text and how it differs from the new historicist one. There are also shown similarities in some of these approaches and in a few cases, inspirational resources for the work of a New Historicist. This comparison mainly focuses on Shakespeare's work, since it is one of the best known authors of Renaissance England and a grand theme for the work of a New Historicist main representative, Stephen Greenblatt. His work and interpretative practice are also the one which this bachelor thesis relies the most.

The third and last part analyses Greenblatt's approach to three Shakespearian plays and it also shows his interpretative style and how his choice of focus differs from other literary critics.