

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Reflexe rituálů smrti v alžbětinském dramatu  
v kontextu anglikánské církve**

**Jitka Jiterská**

Plzeň 2016

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**Reflexe rituálů smrti v alžbětinském dramatu  
v kontextu anglikánské církve**

**Jitka Jiterská**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

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

Plzeň, duben 2016

.....

Mé poděkování patří PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovala.

# Obsah

1	Úvod	6
2	Anglie v raně novověkém období	8
2.1	Ekonomické a sociální podmínky obyvatelstva	10
2.2	Reformace a vznik anglikánské církve	14
2.3	Smrt jako nedílná součást života	16
2.4	Dobové pohřební rituály a zvyky	19
3	Alžbětinské divadlo	24
3.1	Robert Greene – <i>Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym</i>	28
3.2	Thomas Kyd – <i>Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase třeští</i>	31
3.3	Christopher Marlowe – <i>Tragická historie o doktoru Faustovi</i>	33
3.4	William Shakespeare	36
3.3.1.	<i>Richard III.</i>	38
3.3.2.	<i>Hamlet</i>	41
4	Komparativní analýza vybraných her v náboženském kontextu	47
5	Závěr	50
	Seznam literatury a použitých zdrojů	52
	Resumé	56

# 1 Úvod

Tématem bakalářské práce je *Reflexe rituálů smrti v alžbětinském dramatu v kontextu anglikánské církve*. Rituály smrti budou zkoumány ve vybraných dílech dramatiků, kteří aktivně působili na území Anglie v období vlády královny Alžběty I. Tudorovny a krále Jakuba I. Stuarta. Jako relevantní vzorové předlohy byla zvolena významná díla Roberta Greena, Thomase Kyda, Christophera Marlowa a Williama Shakespeara, jež poskytují reálnou možnost komparativní analýzy k naplnění záměru práce, jelikož interpretují změny odehrávající se v rámci katolické církve a tím nastiňují soudobé náboženské smýšlení společnosti. Kritériem výběru byl potenciál dramatického díla poskytnout relevantní informace umožňující následné vzájemné porovnání znázorněných církevních praktik v divadelní hře se skutečností.

Cílem práce je reflektovat rituály smrti v kulturně společenském a historickém kontextu, tudíž budou ke zpracování textu využity zejména metody inspirované teorií nového historismu, včetně děl Stephena Greenblatta.

První část práce je tedy z výše uvedeného důvodu zaměřena zejména na vyobrazení politického, ekonomického a sociálního pozadí Anglie v raně novověkém období. Vzhledem k důležitým změnám, jež se odehrávaly v rámci katolické církve, nebude opomenuta ani stručná deskripce nově přetvořené církevní doktríny, načež budou charakterizovány dobové pohřební rituály, jež v rámci reformace taktéž prošly zásadní proměnou.

Další kapitola je orientována na roli alžbětinského divadla ve společnosti, přičemž budou analyzována nejvýznamnější díla již zmíněných autorů, která byla klasifikována jako příhodná pro naplnění záměru práce. Zvolené divadelní hry jsou řazeny chronologicky pro zajištění větší komplexnosti a srozumitelnosti textu. Pozornost bude věnována především výskytu a činnosti duchů v pozemském světě a víře v existenci očistce, jelikož jejich vnímání v předreformační a poreformační Anglii bylo značně odlišné.

Závěrečná část práce se již soustřeďuje na samotnou komparaci divadelní interpretace církevních obřadů se zákonem stanovenými praktikami protestantské, resp. anglikánské církve, tj. pokusí se zodpovědět otázku, zda se tvůrci vybraných her drželi soudobých kulturně společenských a náboženských postupů, či zda se uchylovali

do prostředí dob nedávno minulých, v nichž se uplatňovaly zvyky původní římskokatolické církve.

## 2 Anglie v raně novověkém období

Raně novověké období bylo v Anglii zastoupeno zejména renesanční kulturou a duchovním, humanistickým hnutím. Renesančním obdobím se obecně rozumí období od 14. do 17. století. Renaissance původně vznikala na území severní Itálie, odkud se postupně šířila dále do Evropy. Ústřední myšlenkou renesanční filosofie byla idea znovuzrození a idea člověka jako velkého zázraku, tj. *magnum miraculum est homo*.<sup>1</sup>

V Anglii se renesance rozvíjela mnohem později, i přesto, že snahy o obrození anglického jazyka začaly zhruba ve stejném období jako snahy o prosazení italštiny, tedy již zkráj 14. století.<sup>2</sup> Renesanční období se v tomto případě datuje od počátku 16. století, čemuž odpovídá doba vlády Jindřicha VII. (1485-1509), jenž byl současně prvním králem z dynastie Tudorovců na anglickém trůnu.<sup>3</sup> Nástupem Tudorovců na trůn tudíž začíná nová etapa ve vývoji anglické historie.<sup>4</sup> Typickým pro anglické renesanční zkoumání byl skepticismus (na rozdíl od středověké jistoty a důvěřivosti), který se přirozeně stal osudným jednotě církve, jelikož soustavnému kritickému posuzování byly mj. podrobeny i posvátné dokumenty a texty.<sup>5</sup> Tento tzv. kritický duch se od konce 15. století stal jedním z hlavních rysů narůstající anglické vzdělanosti, zejména pak v Oxfordu a Cambridgi.<sup>6</sup>

Významné změny Anglie zaznamenala za vlády Jindřicha VIII. (1509-1547), jenž vlivem touhy po rozvodu a uzavření nového sňatku s Annou Boleynovou nechal schválit zákon o svrchovanosti, tzv. *Act of Supremacy*.<sup>7</sup> Tímto aktem dal Jindřich VIII. vzniknout nové anglikánské církvi, již se stal jedinou a nejvyšší hlavou. Papež byl při této události prohlášen za prostého římského biskupa, čímž se nová anglikánská doktrína pozvolna vymezovala vůči církvi římskokatolické. Významnou obětí tohoto sporu se stal kancléř sir Thomas More, jenž byl z důvodu nesouhlasu se zákonem o následnictví nejprve vězněn a následně popraven. Náboženská reforma však nebyla znakem pouhé královy rozmařilosti, byla rovněž považována za jistý projev ostrovní diference a jazykové sounáležitosti anglického národa.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> GARIN, E. *Renesanční člověk a jeho svět*, s. 9-10.

<sup>2</sup> JOHNSON, P. *Dějiny renesance*, s. 41.

<sup>3</sup> LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 11.

<sup>4</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 33.

<sup>5</sup> JOHNSON, P. *Dějiny renesance*, s. 44.

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> KUIPER, B. K. *The Church in History*, s. 223.

<sup>8</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 190-191.



Značného kulturního a hospodářského rozmachu se Anglie dočkala až v druhé polovině 16. století za vlády Alžběty I. (1558-1603), dcery Jindřicha VIII. a Anny Boleynové. Londýn se postupem času ekonomicky vyrovnával nejen Benátkám, ale i důležitým obchodním přístavům v Nizozemí.<sup>9</sup> Nejrozšířenější a nejoblíbenější oblastí kultury se stalo drama. Svrchované postavení poezie bylo však tak silné, že anglické renesanční drama bylo převážně lyrizované.<sup>10</sup> Hlavní náměty literární tvorby se zpravidla opíraly o velebení a oslavování Anglie a jejích dějin – třetina Shakespearových her se vztahovala k historickým tématům.<sup>11</sup> Angličané byli považováni za jeden z nejmuzikálnějších národů, smysl pro hudbu a poezii byl však podmíněn značně pokročilým vzděláním. Základní vzdělání poskytovaly *petty schools*, kde se vyučovala abeceda a základy psaní. Pokročilejší vzdělání bylo možno získat na *grammar schools*, kde žáci získávali mj. i znalosti z oblasti gramatiky a syntaxe.<sup>13</sup> Někteří literární historikové proto byli ohromeni a překvapeni vědomostmi Williama Shakespeara jakožto herce a dramatika, který pocházel z poměrně prostého rodu.<sup>14</sup>

Vláda Tudorovců byla v zemi oblíbená, především z toho důvodu, že byla finančně úsporná a zároveň podporovala rozvoj místního podnikání, např. bojovala proti zahraničním konkurentům vydáváním královských patentů na ochranu a ve prospěch domácích obchodníků.<sup>15</sup> Moc Tudorovců tak byla více mocí psychologickou než velitelskou, opírala se o veřejné mínění. Tudorovští králové byli s nadsázkou národními bohy.<sup>16</sup>

Smrtí královny Alžběty I. skončila i vláda tudorovské dynastie. Na její místo nastoupil král Jakub I. (1603-1625) z dynastie Stuartovců. Představa, že by nový král provedl reformy v oblasti církve, byla mylná. Jakub I. ponechal stav věcí v nezměněné podobě, respektoval anglikánskou doktrínu, což bylo jedním z důvodů plánovaného pokusu o atentát v roce 1605, jenž nesl název Spiknutí střelného prachu (*Gunpowder plot*). Pokus o vraždu krále, lordů a všech přítomných členů Dolní sněmovny ze strany římských katolíků byl však včas odhalen.<sup>17</sup> Snaha zneškodnit krále a celý královský dvůr byla zmařena na základě anonymního dopisu, který obsahoval informaci

---

<sup>9</sup> KERMODE, F. *The Age of Shakespeare*, s. 29.

<sup>10</sup> STRÍBRNÝ, Z. *Proud času: stati o Shakespearovi*, s. 97.

<sup>11</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 171.

<sup>13</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 227-228.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 228.

<sup>15</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 34.

<sup>16</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 229-233.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 236.

naznačující možné hrozící nebezpečí, načež byl 4. listopadu roku 1605 (den před plánovaným atentátem) zadržen jeden z konspirátorů, Guy Fawkes. Ten v důsledku násilného mučení prozradil jména ostatních spiklenců, kteří byli následně dopadeni a po vynesení rozsudku, jež král v tajnosti sledoval, byli všichni popraveni.<sup>18</sup>

Anglikánská církev musela i nadále čelit neustálému napadání jak ze strany římských katolíků, tak ze strany puritánů, kteří ji chtěli očistit, resp. „purifikovat“ nejen od veškerých římských zvyků, ale i od renesanční kultury.<sup>19</sup> Puritán doktor Reynolds z Oxfordu se ve svém pamfletu *Zničení divadelních her* z roku 1599 domáhal přísného zákazu alžbětinského divadla.<sup>20</sup> Za jeden ze stěžejních problémů považoval obsazování mladých chlapců do rolí žen. Ženy v alžbětinském divadle jako herečky obsazovány nebyly, a tak divadelní společnosti namísto nich obsazovaly chlapce. Reynolds se domníval, že toto jednání by mohlo podněcovat „nečisté“ homosexuální touhy a ve svém pamfletu tak varoval: „*filthy sparkles of lust to that vice the putting of women's attire on men may kindle in unclean affections*“.<sup>21</sup>

Puritánství vedlo k permanentnímu pronásledování a bylo taktéž hybnou silou pověstných honů na čarodějnice, v kterých posléze našel zalíbení i sám Jakub I.<sup>22</sup> Nebylo tajemstvím, že podezřelá proroctví v králi vyvolávala pocity silné úzkosti.<sup>23</sup> Roku 1597 vydal dialog o čarodějnictví s názvem *Daemonologie*, v němž mj. tvrdil, že čarodějnice vskutku existují a pro celou říši představují značné nebezpečí. Církevní komise proto putovaly po celé zemi hledající čaroděje, kejklíře a kouzelné léčitele a jakýkoliv náznak čarodějnictví byl trestán smrtí. Zákony výslovně zakazovaly předvídat budoucnost krále, resp. zakázaly jakoukoliv snahu za pomoci čar a kouzel zjistit, jak dlouho bude panovník ještě živ či kdo by se po jeho smrti měl usadit na trůn.<sup>24</sup>

## 2.1 Ekonomické a sociální podmínky obyvatelstva

Anglii obývalo zhruba 3-5 milionů lidí<sup>25</sup>, což ji řadilo mezi nejmenší evropské země raně novověkého období.<sup>26</sup> K důležitému hospodářskému pokroku došlo již

---

<sup>18</sup> GREEBLATT, S. *Will in the World*, s. 336.

<sup>19</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 236-237.

<sup>20</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 158.

<sup>21</sup> RAINOLDS, J. *The Overthrow of Stage Plays*. In: SHAKESPEARE, W.; SMITH, B. R. *The Twelfth Night: texts and contexts*, s. 276.

<sup>22</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 159.

<sup>23</sup> GREEBLATT, S. *Will in the World*, s. 334.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 342-343.

<sup>25</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 8.

v 15. století, kdy se Anglie v oblasti textilního průmyslu vypracovala z pouhého výrobce základní suroviny, vlny, na významného producenta a vývozce již hotové látky. Průmysl se od tohoto okamžiku orientoval na chov ovcí, který byl mnohem výnosnější než obdělávání půdy. Živočišná výroba byla rovněž méně náročná s ohledem na nutné výlohy, jelikož vyžadovala méně pracovních sil než výroba rostlinná.<sup>27</sup>

Výrobní procesy se odehrávaly i ve městech, kde se utvářely malé hospodářské jednotky zvané cechy či gildy. Aby se řemeslník mohl stát mistrem takového cechu, musel nejdříve absolvovat určitá stadia profesního vývoje (od učně, přes tovaryše, až po mistra).<sup>28</sup> Nicméně v tudorovské Anglii nebylo neobvyklé, že se nadvlády v cechu zmocňovali pouze ti nejmajetnější. Rozvíjela se především těžba uhlí, těžba a zpracování kovů, výroba mýdla či zpracování kůže.<sup>29</sup> Přesun zájmu z textilu na jiná odvětví měl pozitivní vliv na stav nezaměstnanosti a též zpomalil proces ohrazování půdy.<sup>30</sup>

V 17. století textilní průmysl postihla krize, již zapříčinil tzv. Cockaynův projekt z roku 1614. Podstata tohoto projektu spočívala v zákazu exportu nezpracované vlny, který měl královské pokladně zajistit zvýšení tržeb, avšak plán selhal a projekt byl nakonec po třech letech zrušen, leč Anglie již ztratila svá původní odbytiště ve prospěch konkurenčních holandských obchodníků.<sup>31</sup>

Další hospodářská krize (1620-1624) na sebe nenechala dlouho čekat. Parlament požadoval, aby Jakub I. zrušil udělování zbytečných monopolů a patentů, které představovaly značnou část příjmů královského dvora. Jinými slovy, parlament usiloval o snížení korupce za cenu zvýšení daní, nicméně důsledkem bylo jeho následné rozpuštění. Trvalo několik let, než král parlament opět svolal, načež byl z úřadu nejvyššího kancléře z důvodu prokázané úplatnosti nucen odstoupit lord Francis Bacon.<sup>32</sup>

Byly to zejména takové konflikty a veřejné projevy nespokojenosti, které v zemi vyvolávaly nostalgické vzpomínky na „staré dobré časy“, jež v Anglii panovaly

---

<sup>26</sup> BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*, s. 24.

<sup>27</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 7.

<sup>28</sup> BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*, s. 10.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 15-16.

<sup>30</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 15.

<sup>31</sup> BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*, s. 39.

<sup>32</sup> Tamtéž.

za vlády královny Alžběty I. Rozporuplné pocity společnosti se odrážely i v literární tvorbě, zejména v dramatu. Odchyly od divadelních her, které vznikaly před rokem a po roce 1600, byly tak značné, že je možné z tohoto hlediska rozlišovat divadlo alžbětinské a divadlo jakubovské.<sup>33</sup>

Alžbětinské divadlo ve své podstatě pobízelo diváky k národní hrdosti, k důvěře ve vlastní schopnosti a možnosti, které jim poskytovaly námořní expanze, oslavovalo královnu, resp. odráželo tehdejší vesměs pozitivní nálady obyvatelstva.<sup>34</sup> Thomas Kyd ve *Španělské tragédii* neopomněl zmínit, že tři rytíři, kteří měli eminentní zásluhu na podmanění Portugalska, byli Angličané. „Ten první rytíř, jenž zavěsil štít, byl Robert hrabě z Gloucesteru... Ten druhý rytíř, co zavěsil štít, byl albionský Edmund, hrabě z Kentu... Ten poslední, nikoliv nejmenší, je jak ti před ním chrabrý Angličan, vévoda z Lancasteru, čacký Jan z Gauntu...“<sup>35</sup> U Shakespeara je taktéž patrný vliv nově objevených námořních, resp. obchodních cest na konání jeho hereckých postav, které najednou disponovaly neomezeným geografickým prostorem. „Jednu loď má na cestě do Tripolisu, druhou do Západní Indie. Na Rialtu jsem slyšel, že třetí směřuje k Mexiku, čtvrtá do Anglie a další zboží že má po všech koutech světa.“<sup>36</sup> Pro alžbětinské drama, které se značně formovalo až v poslední dekádě 16. století, je tedy typické optimistické nazírání společnosti na soudobou ekonomickou, politickou a sociální situaci země.<sup>37</sup>

Na vývoj od dramatu alžbětinského k dramatu jakubovskému je často povrchně nazíráno jako na vývoj od optimismu k pesimismu, či od spokojenosti alžbětinského dvora k nespokojenosti a úplatnosti dvora jakubovského. Jakubovské divadlo přirozeně zobrazovalo vyhraněné sociální a ekonomické poměry, avšak mnohem důležitějším původcem této proměny byla snaha o větší přesnost a korektnost informací, na základě kterých byl postaven děj v divadelních hrách, tj. projevil se již zmíněný kritický duch, jenž byl pro renesanční období v Anglii charakteristický.<sup>38</sup> Příkladem tohoto typu dramatu mohou být Jonsonovy hry, ve kterých autor upozorňuje zejména na podvodné projekty, monopoly, patenty a snahu obohatit se za všech okolností. Názorně takové jednání zachycuje v jedné z mnoha svých satirických komedií s názvem *Volpone aneb*

<sup>33</sup> BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*, s. 39-40.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>35</sup> KYD, T. Španělská tragédie. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 70.

<sup>36</sup> SHAKESPEARE, W. Kupec benátský. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 222.

<sup>37</sup> BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*, s. 43.

<sup>38</sup> Tamtéž.

*Lišák*, v níž jsou jasně patrné projevy lidské hrabivosti a chamtivosti prezentované s velkou dávkou komičnosti. „Vy všichni dobře víte, ..., že si tuto ampuli či fiólu cením nejméně na osm korun, leč protentokrát jsem ochotný se s ní rozloučit za pouhých šest... Nechci od vás, abyste mi zaplatili hodnotu této tinktury, protože to bych musel žádat částku jednoho tisíce korun, ... já od vás žádal šest korun a šest korun jste mi také jindy dávali, ale dneska mi nezaplatíte ani šest korun, ani pět korun, ani čtyři koruny, ani tři koruny, ani dvě koruny, ani jednu korunu... dnes vás to bude stát šest-ták, nebo šest set liber! – dál nečekejte, níž už jít nemůžu...“<sup>39</sup>

Renesanční drama všeobecně vycházelo z představy, že všichni lidé jsou si před Bohem rovni, na pozemském světě jsou však rozděleni do různých společenských vrstev a zastávají různé funkce. Tento model uspořádání společnosti vycházel ze středověkého pojetí Boha a představy bytí jakožto vyzařování božského rozumu a božské vůle. S ohledem na přechod z lokálních trhů na trhy světové a na rozvoj výroby považovali dramatici takové uspořádání společnosti za ideální.<sup>40</sup>

Zásadní rozdíl v alžbětinském a jakubovském divadle nicméně spočíval v tom, že alžbětinské divadlo vinilo z nečestných mravů jednotlivce, nikoliv celou společnost. Bejblík poukazuje na rozlišné konání hlavních postav v hrách *Maltský žid* od Christophera Marlowa a *Kupec benátský* od Williama Shakespeara. Zatímco zbohatlý žid Barabáš odmítá pomoci druhým v nouzi, kupec Antonio se projevuje mnohem šlechetněji, když je ochoten finančně vypomoci blízkým, již se ocitli v nesnázích.<sup>41</sup> Barabáš je tudíž vnímán jako jakási odchylka od standardního společenského chování, jeho počínání neodpovídá požadovaným etickým normám. Naproti tomu Antonio je ztělesněním tehdejšího vzoru správného a očekávaného morálního vystupování.

Jakubovské divadlo v zásadě kritizovalo chování společnosti jako celku. Převládala názor, že křesťanskou morálku nahradila morálka peněžní, která rovněž změnila Bohem nastolený řád a tudíž i uspořádání společnosti. Uvedení pozemského světa ve zmatek vedlo k představě, že člověk ve světě ztrácí své místo. Lidské chování bylo mnohdy připodobňováno k chování bláznů a zvířat.<sup>42</sup> Útoky kritizující lidské

---

<sup>39</sup> JONSON, B. Volpone aneb Lišák. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespeareovi současníci*, s. 148-149.

<sup>40</sup> BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespeareovi současníci*, s. 53.

<sup>41</sup> Tamtéž.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 56.

počinání v divadelních hrách proto nebyl jev neobvyklý, tyto invektivy se navíc často nelišily od soudobých náboženských kázání.<sup>43</sup>

## 2.2 Reformace a vznik anglikánské církve

Anglie byla součástí římskokatolické církve již od 8. století.<sup>44</sup> Bylo by však zavádějící představovat si středověkou Anglii jako národ horlivých příznivců katolické víry. Angličané nikdy nebyli nábožensky založeným národem, duchovní život jim byl vcelku lhostejný, což dokazuje četný výskyt porušování mravních a církevních zákonů.<sup>45</sup>

Průběh anglické reformace je datován mezi léta 1529 a 1559. První letopočet odpovídá datu, kdy se Jindřich VIII. prohlásil za nejvyšší hlavu církve místo papeže Klementa VII., když mu ten nedal svolení k rozvodu s jeho stávající družkou, Kateřinou Aragonskou. Druhý letopočet pak značí vydání zákonů o prvenství (tzv. *Acts of Uniformity and Supremacy*) založených na náboženských reformách, které již podruhé určovaly panovníka, tentokrát královnu Alžbětu I., jako vrchního představitele církve.<sup>46</sup> Knihou modliteb protestantské víry se stala *Book of Common Prayer* vydaná arcibiskupem z Canterbury, Thomasem Cranmerem. Publikace obsahovala 39 článků, jež stejnou intenzitou nahrazovaly obrazy zastaralého náboženského režimu (nástěnné malby, vitráže, zdobené oltáře aj.),<sup>47</sup> jejichž účelem bylo (přinejmenším dle protestantů) přilákat lidi k nevědomosti a nesmyslným pověrám.<sup>48</sup>

Odhaduje se, že v roce 1585 bylo anglické obyvatelstvo z 5% katolické a z 15% puritánské, drtivá většina údajně přijala „zlatou střední cestu“, jak ostatně doporučovala sama královna.<sup>49</sup> Avšak vláda velmi usilovala o zavedení jednotné protestantské víry. Alžběta I. nicméně tyto snahy částečně mírnila prohlášením, že nechce vniknout do duší jednotlivců<sup>50</sup> a že by náboženství mělo v trýznivém světě přinášet především útěchu a nikoliv vyvolávat rozepře.<sup>51</sup> Přesto však žádala, aby byla dodržována alespoň vnější podoba oficiální víry, což mj. znamenalo dostavit se nejméně jednou za měsíc na nedělní bohoslužbu.<sup>52</sup>

---

<sup>43</sup> BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*, s. 57.

<sup>44</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 34.

<sup>45</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 159-161.

<sup>46</sup> KERMODE, F. *The Age of Shakespeare*, s. 12.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>48</sup> GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 73.

<sup>49</sup> KERMODE, F. *The Age of Shakespeare*, s. 15.

<sup>50</sup> GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 48.

<sup>51</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 159.

<sup>52</sup> GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 48.

Na podzim roku 1591 bylo komisařům v každém hrabství ze strany vlády nařízeno, aby zpracovali jmenný výčet lidí, kteří se pravidelně nedostavují do kostela. Na jednom ze seznamů se mezi osmi dalšími jmény objevilo i jméno Johna Shakespeara, otce Williama, u něhož však byla následující poznámka: „Domníváme se, že následujících devět osob se neúčastní z obavy ze soudních procesů“.<sup>53</sup> John Shakespeare se narodil roku 1529, kdy Anglie byla stále ještě katolickou zemí.<sup>54</sup> Živil se jako rukavičkář, dlouhodobě působil v městské radě a roku 1568 se stal rychtářem,<sup>55</sup> leč později v jeho životě nastaly těžké časy, možná se opravdu vyhýbal setkáním se svými věřiteli, ale možná to bylo svědomí, které ho drželo v ústraní. Koneckonců snad mohl být i jedním z těch, kteří cítili určitou míru loajality ke své původní katolické víře.<sup>56</sup> Tuto domněnku částečně potvrzuje předpoklad, že držel ve vlastnictví kopii titulu *Spiritual Testament*, jejímž autorem byl kardinál Borromeo, přívrženec římskokatolické církve, a kterou v Anglii šířili jezuitští misionáři.<sup>57</sup>

Vzájemné rozlišení jednotlivých církevních doktrín a náboženských přesvědčení odpovídalo i rozvrstvení tehdejší anglické společnosti. Nejrozšířenější (a jediná zákonem uznávaná) anglikánská církev měla příznivce v nejvyšších společenských kruzích, byla zřízená panovníkem a přímo podřízená státní svrchovanosti, panovník však mohl přenést svou funkci na jiného duchovního hodnostáře dle své volby a svého uvážení.<sup>58</sup>

Puritanismus byl spíše duchovním přístupem nežli doktrínou.<sup>59</sup> Představoval zejména smýšlení buržoazních vrstev společnosti (měšťanů), které vnímaly reformaci jako nedostatečnou a nedůslednou. Jedním z hlavních požadavků puritánů byla snaha o prostý, morální způsob života,<sup>60</sup> resp. žádali pravý opak toho, jakým stylem žil královský dvůr a nová aristokracie.<sup>61</sup> Usilovali o odsvěcení času a zrušení četného množství svatých dnů, mystických obřadů a lidových slavností, které času vtiskly jeho soudobou nepravidelnou formu. Vyzývali k dodržování pravidelného cyklu šesti dnů práce a sobotního odpočinku.<sup>62</sup>

---

<sup>53</sup> GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 48.

<sup>54</sup> KERMODE, F. *The Age of Shakespeare*, s. 35.

<sup>55</sup> STRÍBRNÝ, Z. *Proud času: stati o Shakespearovi*, s. 184.

<sup>56</sup> KERMODE, F. *The Age of Shakespeare*, s. 35.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 15-16.

<sup>58</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 23-24.

<sup>59</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 237.

<sup>60</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 24.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>62</sup> GREENBLATT, S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, s. 199.

Katolicismus byl v zásadě považován za jakýsi přežitek minulosti. Existoval mezi výše uvedenými frakcemi církve pouze pololegálně, častěji spíše ilegálně.<sup>63</sup> Mnozí římsí katolíci byli během vlády královny Alžběty I. pronásledováni, nesměli zastávat žádnou úřední funkci a bez povolení se nesměli vzdalovat ze svých pozemků.<sup>64</sup> Papež Pius V. dokonce poučoval anglické katolíky, že královna je pouhým nezákonným uzurpátorem, který si přivlastňuje cizí práva, a že by dotyčným mohlo být odpuštěno, pokud by se případně zasloužili o její odstranění.<sup>65</sup>

Náboženská situace v Anglii v období 16. století tak byla poměrně nevyrovnaná. Alžběta I. však dokázala stav společnosti stabilizovat zejména díky své zdrženlivosti a racionálnímu smýšlení, vždy se snažila o dosažení kompromisu, o nalezení co největší názorové shody.<sup>66</sup> Jejím cílem nebylo reformovat církve násilím, ale užitím zdravého rozumu tak, aby se z nově utvářené církve mohla stát církev všeobecně uznávaná.<sup>67</sup>

Definice anglikánské církve odpovídala nařízení o šesti člancích, kterému se mezi lidmi neformálně říkalo „krvavý Bill“. Tento zákon potvrzoval předpoklad (transsubstanciaci), právoplatnost slibů čistoty, závaznost kněžského celibátu a zbytečnost přijímání pod obojí, rovněž nařizoval, aby mše a zpovědi probíhaly bez udělování oltářních svátostí.<sup>68</sup> Angličtina nahradila latinu jakožto jazyk článků víry a pronikala i do dalších oblastí života ostrovanů, což se nakonec nejvíce projevilo právě v dramatickém umění.<sup>69</sup>

### **2.3 Smrt jako nedílná součást života**

Montaigne ve svých *Esejích* uvažuje o výroku Cicera, který prohlásil, že filosofovat znamená připravovat se na smrt. Jedním z možných výkladů takové výpovědi dle Montaigne může být, že lidská moudrost a rozvážnost by nás měla naučit se smrti nebát.<sup>70</sup> Smrt byla totiž v renesanční Anglii stále a všude přítomna, byla zcela běžným životním jevem a postihovala osoby různého věku.<sup>71</sup> Smrt měla veškerou moc nad životem. Okamžik úmrtí byl okamžik, kdy se všichni, bez ohledu na společenské postavení, ocitnou tvář v tvář šklebícímu se umrlci, nikoliv však abstraktnímu obrazu

---

<sup>63</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 24.

<sup>64</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 236.

<sup>65</sup> KERMODE, F. *The Age of Shakespeare*, s. 11.

<sup>66</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 156.

<sup>67</sup> MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 183.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 193.

<sup>69</sup> JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 171.

<sup>70</sup> MONTAIGNE de, M. *Eseje*, s. 115.

<sup>71</sup> STONE, L. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, s. 54.



smrti, ale obrazu sebe sama, resp. takové podoby, k jaké všichni ostatně spějeme.<sup>72</sup> Bacon ve své *Eseji o smrti* uvedl, že „lidé se bojí smrti, jako se děti bojí vejít do tmy“.<sup>73</sup> Pouze nerozvážní a bezbožní jedinci nepřipisovali strachu ze smrti přílišnou váhu. Život byl chápán jako příprava na smrt, načež samotná smrt byla dovršením života.<sup>74</sup>

Křesťané věřili, že smrt nebyla původním božím záměrem, vznikla až posléze jako důsledek lidských hříchů.<sup>75</sup> Skon člověka byl vnímán jako moment, kdy zhasl plamen života. Většina křesťanů navíc věřila, že je to okamžik, kdy duše opouští lidské tělo.<sup>76</sup> Nesmrtelná duše se tak vydala na svou tajemnou cestu, zatímco hmotné lidské tělo, které představovalo jakýsi dočasný, pozemský obal, se začalo přirozeně rozkládat. Římští katolíci byli přesvědčeni, že duše ve svém putování nejdříve vstoupí do očištěnce, kde bude zbavena všech hříchů, jichž se dopustila v průběhu svého světského života. Intenzita trýzně v očištěnci mohla být vyvážena dobrými skutky, které zemřelý vykonal ještě před smrtí, stejně tak i četnými vzpomínkovými modlitbami pozůstalých.<sup>77</sup>

Idea nesmrtelnosti duše se však stala cílem ostré kritiky protestantské církve, mnozí protestantští teologové tuto myšlenku označili za pokřivení původní křesťanské víry platonismem. Kritizovali především představu, jakou smrt v takovém případě mohla vyvolávat – namísto vnímání smrti jako tragické události přichází představa jakési „dobré“ smrti, kdy je duše zproštěna svého uvěznění v lidském těle a míří do kýženého světa pravého poznání.<sup>78</sup>

Očištěnc byl umělecky často zobrazován jako vroucí kád', hladomorna nebo podzemní jeskyně. Tyto obrazy byly obvykle dále doplněny o postavy andělů pomáhajících vykoupeným duším stoupat vzhůru směrem ke zlatému slunci, uprostřed něhož byl Bůh s korunou připomínající papežský diadém, jenž s otevřenou náručí očištěné duše vítal.<sup>79</sup> Reformovaná církev zrušila celou koncepci očištěnce a přimluv za mrtvé, smrt se náhle stala ještě absolutnější a bezpodmínečtější, byla pocíťována jako naprostá osobní zkáza. Radikální omezení útěchy a smutku se zdálo příliš kruté

---

<sup>72</sup> DUFFY, E. *The Stripping of the Altars: Tradition Religion in England 1400-1580*, s. 304.

<sup>73</sup> BACON, F. *Eseje, čili rady občanské a mravní*, s. 9.

<sup>74</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 389.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 310.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 380.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 384-386.

<sup>78</sup> CHLUP, R. *Pojetí duše v náboženských tradicích světa*, s. 199.

<sup>79</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 50-52.

dokonce i některým protestantům.<sup>80</sup> Duše zesnulých se tak nacházely již mimo dosah účinnosti přímluvných modliteb.<sup>81</sup>

Nicméně pro obě teologická přesvědčení byl typický strach z posledního soudu, po kterém následovalo buď peklo, nebo ráj. Proto ani katolíci a ani protestanti neváhali a přesvědčovali bezbožníky, aby se obrátili na víru včas. Jedinou záchranu před strachem ze smrti představovala víra.<sup>82</sup>

Rozporuplné pocity anglické společnosti nemohl uklidnit ani fakt, že v 17. století úmrtnost rapidně rostla. Jedním z důvodů nárůstu mortality mohly být ještě neznámé druhy chorob a rozšíření nových kmenů virů a bakterií, proti kterým místní obyvatelé nedisponovali dostatečně silnou imunitou. Průměrná délka života byla ve 40. letech 17. století pouhých 32 let. Nejrizikovější skupinou byli novorozenci a děti do 15 let. Nic tuto skutečnost nedosvědčí lépe než samotná praxe pojmenování dvou žijících sourozenců stejným jménem, jelikož se předpokládalo, že přežije pouze jeden z nich. Neméně obvyklé byly i praktiky pojmenování novorozence po sourozenci, který již zemřel. Toto počínání bylo pravděpodobně způsobeno nedostatkem smyslu a uvědomění, že každé dítě je jedinečná a osobitá bytost, jež by měla mít své vlastní, specifické jméno.<sup>83</sup> Teprve v druhé polovině 18. století se úroveň dětské úmrtnosti začala postupně snižovat. Důvody tohoto zlepšení nejsou zcela jasné. V té době nicméně docházelo k pokrokům v lékařství a porodnictví, jež souvisely s počátkem používání porodnických kleští.<sup>84</sup>

Nejčastější příčinou úmrtí v 17. století byl dýmějový mor, který propukl v Londýně hned několikrát, a to v letech 1603, 1625, 1636 a 1665. Opakovaná vzplanutí této závažně smrtelné nemoci zvýšila úmrtnost obyvatel až na 70%.<sup>85</sup> Lidé se přemisťovali z města na venkov, prázdnými ulicemi procházeli již jen hrobníci, kteří shromažďovali tisíce mrtvých. Domy s živými nemocnými byly označovány křížem, byly střežené a nesmělo se do nich vcházet ani z nich vycházet, aby se nákaza dále nešířila. Moru se v Anglii neříkalo jinak než „černá smrt“.<sup>86</sup> Šíření nemoci ustalo zhruba po půl století opětovných návratů, příčiny náhlého vymizení moru však zůstávají

---

<sup>80</sup> HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 457.

<sup>81</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 396.

<sup>82</sup> DELUMEAU, J. *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*, s. 563-565.

<sup>83</sup> STONE, L. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, s. 55-57.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>86</sup> BEJBLÍK, A. Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespeareovi současníci*, s. 36.

záhadou. Novější a obvyklejší nemoci byly neštovice, ač nebyly tak často příčinou smrti, mnoho vyléčených zůstalo oslepeno nebo jiným způsobem tělesně deformováno. Nemoci byly tak odstrašující, že bylo poměrně obtížné najít kněze, jenž by byl ochoten vykonat pohřební ceremonie.<sup>87</sup>

Odborníci si s těmito onemocněními nevěděli rady, lékařská profese nebyla v tehdejší době příliš vyspělá a příčina nemocí často nebyla lékařům známa. Mnoho léčiv, jež bylo předepisováno věhlasnými lékaři, se jen velmi málo (zdali vůbec) lišilo od zázračných preparátů od kouzelných šamanů. Největší problém představoval nedostatek osobní hygieny a nedodržování veřejného pořádku, což mělo za následek znečištění pitné vody a potravin, které tak představovaly trvalé riziko nákazy způsobené kontaminací.<sup>88</sup>

Další častou příčinou skonu člověka byla sebevražda, která stejně jako např. smrt bezbožníka byla považována za „špatný“ způsob odchodu z pozemského světa.<sup>89</sup> Sebevraždou bylo fascinováno jak alžbětinské, tak jakubovské divadlo. Motivem divadelních sebevražd se nejčastěji stávala láska, ale také čest nebo nevinnost. V letech 1580-1625 na anglickém divadelním dějišti spáchalo sebevraždu minimálně 116 postav (z toho 24 v Shakespearových hrách) a dalších 107 se o sebevraždu různými způsoby pokusilo (z toho 52 u Shakespeara).<sup>90</sup> Současně tak rostl zájem o tragické hry, ty se v divadle obvykle odehrávaly ve zdánlivém, imaginárním nočním světě. Tyto noční scény, kterým se říkalo *nocturnals* nebo *night pieces*, byly mezi diváky velmi oblíbené. Noc byla na jevišti metaforicky zobrazována jako nebe potažené černým hávem.<sup>91</sup> Zajímavá je myšlenka chápání divadla a literární tvorby vůbec jako určitého druhu katarze neboli očisty. Delumeau tvrdí, že je dokonce vědecky prokázáno, že spisovatel může své sebevražedné úmysly vyjadřovat v díle, kde se sebevražda skutečně odehraje, a tím dosáhnout určitého psychického uvolnění.<sup>92</sup>

## 2.4 Dobové pohřební rituály a zvyky

Pohřební rituály vykonávali církevní a morální poradci, jejich součástí však byli i muži a ženy z různých společenských vrstev. Tyto obřady se týkaly především zacházení s tělem člověka po jeho skonu. Cressy v knize *Birth, Marriage and Death: Ritual,*

---

<sup>87</sup> STONE, L. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, s. 61-62.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 62-65.

<sup>89</sup> LLEWELLYN, N. *The Art of Death – Visual Culture in the English Death Ritual c1500-c1800*, s. 35.

<sup>90</sup> DELUMEAU, J. *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*, s. 204.

<sup>91</sup> HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 457.

<sup>92</sup> DELUMEAU, J. *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*, s. 205.

*religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England* rozlišuje pojmy pohřeb (*funeral*) a pohřbívání (*burial*). Pohřeb je dle něj možné charakterizovat jako společenskou, slavnostní ceremonii, která slouží k vyjádření úcty a doprovodu zemřelého těla, jež má být pohřbeno. Pohřbívání zemřelého je již samotný proces obsahující bohoslužbu a konečné položení těla do země.<sup>93</sup> Pohřby byly poměrně častou záležitostí a tak není divu, že je lidé vnímali jako další příležitost k setkání a z veřejných hřbitovů se staly hojně navštěvované části města.<sup>94</sup>

Navzdory silné naději, že zesnulý odešel do nebe, byli nejbližší pozůstalí nuceni čelit pocitům smutku. Truchlení obvykle nastalo bezprostředně po smrti, pomáhalo vyrovnat se s těžkou ztrátou a dostat se přes trhlinu, kterou člověk pocíťoval při odloučení od svého blízkého. Smutek však nebyl pouhým pocitem, byl to rovněž způsob, jakým se lidé ve společnosti projevovali. Neschopnost truchlit byla zosobněním bezcitnosti a lhostejnosti, zatímco přemíra smutku byla známkou slabosti a nedostatku kontroly.<sup>95</sup> Truchlící byli snadno identifikováni podle černého oblečení nebo černých doplňků. Černá barva vyjadřovala důvěrný vztah dotyčného k zesnulému stejně jako úctu.<sup>96</sup>

Způsob, jak se připravit na smrt, byl popsán již v latinských textech *Ars moriendi* (volně přeloženo „umění zemřít“) z počátku 15. století, kterým dal vzniknout florentský koncil. Tyto texty popisovaly způsob přípravy člověka na smrt tak, aby zemřel „dobře“, tj. v souladu s křesťanskými příkázáními.<sup>97</sup>

Na znamení, že člověk umírá, se rozeznávaly kostelní zvony na blízké farnosti. Podruhé se rozezněly, když člověk zemřel, a častokrát zazněly i potřetí v době pořádání pohřbu. Někteří pověřiví vesničané věřili, že posvátné zvony odhání zlé duchy, kteří by mohli obtěžovat zranitelnou duši po opuštění pozemského těla. Tradice vyzvánění umíráčku v Anglii pokračovala i po reformaci, ze strany církve se však začala projevovat určitá snaha zbavit tento zvyk laických pověr. Církev doporučila omezit

---

<sup>93</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 379-380.

<sup>94</sup> DELUMEAU, J. *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*, s. 46.

<sup>95</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 390-393.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 439-440.

<sup>97</sup> DUFFY, E. *The Stripping of the Altars: Tradition Religion in England 1400-1580*, s. 316.

vyzvánění pouze na den úmrtí, nicméně ponechala místním farnostem poměrně značnou volnost rozhodnutí.<sup>98</sup>

Přípravit tělo zemřelého na pohřební obřad bylo praktickou nezbytností, i ti, kteří zemřeli „dobrou“ smrtí (resp. nenásilně, bez komplikací, často ve spánku) mohli zanechat své tělo poskvrněné potem, zvratky, močí, výkaly nebo krví. Přípravné praktiky zahrnovaly mytí, vinutí a sledování těla před jeho převezením do kostela.<sup>99</sup> Tyto práce obvykle prováděli rodinní příslušníci, přesto však mohly být požádány i ženy ze sousedství, aby pomohly mrtvé tělo nejprve omýt a obléci. Vinutím se vyznačovala druhá etapa postupných příprav, kdy se již omyté tělo spolu s květinami a bylinkami zabalilo do světlé tkaniny. Svinutí těla do látky připomínalo zavinutí dítěte do plen při jeho narození, proto bylo žádoucí, aby stejní lidé, kteří opatřili novorozené dítě při příchodu na svět, se o stejnou bytost postarali i při jejím odchodu z tohoto světa.<sup>100</sup> Poslední fází bylo sledování zesnulého. Tento zvyk se rovněž udržoval dlouho po reformaci, i přesto, že ne s každým mrtvým bylo tímto způsobem zacházeno. Sledování těla mělo dvě zásadní přednosti – první spočívala v ochraně těla před nežádoucí manipulací; druhá tkvěla v přítomnosti další osoby, která by byla po ruce v případě, že by tělo zemřelého nečekaně oživilo.<sup>101</sup>

Pohřební obřad začal již v domě zesnulého. V jedné z místností ležela odkrytá rakev, aby si smuteční hosté mohli tělo naposledy prohlédnout. Občas bylo dno rakve vypodloženo vrstvou z otrub, zejména proto, aby se tělo při následné manipulaci příliš nehýbalo. Mnohdy se do rakve přidával i rozmarýn, aby potlačil pach hniloby, měl však i svůj symbolický význam, jelikož byl považován za bylinu vzpomínky a památky.<sup>102</sup>

Samotná přeprava těla byla jednosměrnou poutí z místa úmrtí do místa pohřbení. Pozůstali mohli tělo do kostela dopravit jakýmkoliv způsobem, obvykle na ramenou, na káře nebo honosnějším pohřebním vozu. Převoz zesnulého byl úkol, který mohl být čas od času postoupen chudým nebo sloužícím.<sup>103</sup> Cesty však nebyly dlouhé, putovalo se pouze do nejbližšího farního kostela.<sup>104</sup> Předtím, než průvod vyrazil směrem ke kostelu, bylo zvykem hostům nabídnout něco k pití, obvykle to bývalo svařené bílé

---

<sup>98</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 422-424.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 425.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 427-429.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 427.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 454.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 435-436.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 437.

nebo červené víno s cukrem a skořicí. V čele průvodu pak kráčel kostelník následován úřadujícími představiteli duchovenstva, další v pořadí zemřelý s kolektivem nejbližších příbuzných a nakonec všichni smuteční hosté řazeni do dvou řad v párech. Tělo mohlo být přepraveno přímo do kostela, kde spočívalo na podstavci po dobu trvání bohoslužby a kázání, nebo bylo převezeno na hřbitov, jestliže se bohoslužba konala na venkovním prostranství. V takovém případě se přítomní sešli kolem vyhloubeného hrobu, do něž byla umístěna rakev, a nikdo neodešel, dokud se nenavršila zemina<sup>105</sup> za pronesení důvěrně známého „*earth to earth, ashes to ashes, dust to dust...*“.<sup>106</sup> Pozůstalí mrtvému opatřili všechny potřebné předměty pro zajištění příznivé cesty na onen svět, často to byly věci čistě materiální (zbraně) či magicko-náboženské (amulety).<sup>107</sup> Po skončení obřadu všichni opustili hřbitov ve stejném pořadí, v jakém přišli.<sup>108</sup>

Způsob vykopání hrobu musel splňovat určité požadavky a standardy stanovené církví. Hroby se běžně kopaly do hloubky šesti stop a musely být orientované buď směrem na východ, nebo na západ. Tělo zemřelého muselo být pohřbeno obličejem vzhůru tak, aby mohlo přivítat anděla při svém vzkříšení. Pohřbít tělo obličejem dolů či s hlavou mířenou nežádoucím směrem bylo považováno za hrubé porušení pravidel. Jižní strana hřbitova byla k pohřbívání upřednostňována daleko častěji než strana severní, stejně jako oblast v blízkosti budovy kostela byla vyhledávanější než oblast poblíž oplocení. Hřbitovy byly ohrazeny zejména z důvodu prostorového vymezení posvěcené půdy, avšak ploty měly i svou ochrannou funkci, jelikož současně bránily průniku toulajícího se dobytka. Vyhloubení hrobu bylo zpravidla úkolem pro kostelníka, nicméně každý tělesně zdatný muž mohl vypomoci.<sup>109</sup>

Značný problém představovaly velké pohřební jámy, do kterých byli hromadně pohřbíváni mrtví zejména v době výskytu morové epidemie, kdy se stupeň mortality přirozeně zvyšoval. Tyto jámy byly až třicet stop hluboké, větší z nich mívaly rozměr pět krát šest metrů. Do takových jam se běžně vměstnalo až patnáct lidí. Hroby zůstávaly otevřeny, dokud se zcela nezaplňily mrtvými těly a nakonec byly zaházeny jen slabou vrstvou zeminy.<sup>110</sup> Stejný způsob pohřbívání se uplatnil i v případě

---

<sup>105</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 454-455.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 397-398.

<sup>107</sup> GENNEP van, A. *Přechodové rituály*, s. 143.

<sup>108</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 455.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 466-467.

<sup>110</sup> ARIÈS, P. *Dějiny smrti*, s. 77-78.

pozdějšího nárůstu populace. Městské hřbitovy byly poměrně rychle zaplněny a rozkládající se těla byla neustále narušována při vytváření prostoru dalším, proto se znovu přistoupilo k vyhlubování tzv. *poor holes* neboli děr pro chudé.<sup>111</sup>

Nároku na řádný křesťanský pohřeb pozbyli sebevrazi, zločinci a v některých případech i lidé vyobcovaní z církve.<sup>112</sup> Pokud si těla takto zemřelých nevyžádali příbuzní, zůstávala práchnivět nepohřbena, zpravidla byla jen zaházena hromadou kamení. V případě zločinců církev připouštěla možnost jejich pohřbení do posvěcené půdy, jelikož Bůh netrestá za stejný zločin dvakrát, avšak lidé odmítali připustit, že jejich popravením již bylo učiněno spravedlnosti za dost, tudíž tato otázka zůstala jen hypotetickou záležitostí. Sebevrahům se právo spočinout na kostelním hřbitově obvykle nedostávalo vůbec.<sup>113</sup> Osoby, které nebyly řádně pohřbeny, byly stejně jako nepokřtění nebo nezasvěcení navždy zatraceny.<sup>114</sup>

Lidé věřili, že duše přetrvávala v blízkosti těla zemřelého ještě třicet dní po jeho pohřbu.<sup>115</sup> Smrt byla vnímána jako proniknutí do velkého ticha, následována hrůzou z představy, že v tomto tichu budou jména zemřelých navždy zapomenuta. Tak vznikla snaha nalézt způsoby a prostředky, jak této situaci zabránit. Každý si přál, aby jeho jméno bylo navždy vryto do paměti ostatních, resp. aby se stalo součástí jejich upomínkových modliteb.<sup>116</sup> Nejjednodušší a nejdostupnější způsob, jak zabezpečit trvalou vzpomínku na své jméno, bylo nechat ho zapsat do seznamu osob na tzv. *bede-rolls*, za které bude pronesena pamětní modlitba.<sup>117</sup> Tyto svitky byly předčítány na každé výroční vzpomínkové bohoslužbě či při jiných slavnostních zasedáních církevních hodnostářů.<sup>118</sup> V alžbětinské době se toto třicetidenní období obvykle nazývalo „měsíc myslí“ či „měsíc vzpomínky“. Tradicí bylo tento měsíc zakončit uspořádáním další smuteční hostiny.<sup>119</sup>

---

<sup>111</sup> STONE, L. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, s. 63.

<sup>112</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 389.

<sup>113</sup> ARIÈS, P. *Dějiny smrti*, s. 62-64.

<sup>114</sup> GENNEP van, A. *Přechodové rituály*, s. 148.

<sup>115</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 398.

<sup>116</sup> DUFFY, E. *The Stripping of the Altars*, s. 327-329.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 334.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 339.

<sup>119</sup> CRESSY, D. *Birth, Marriage and Death: Ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England*, s. 398.

### 3 Alžbětinské divadlo

Následující kapitola v úvodu stručně pojedná o charakteristických rysech alžbětinského divadla obecně, načež se následně zaměří na vybrané divadelní hry a jejich komparaci s kulturně-historickými a náboženskými fakty, nicméně bude přihlédnuto i k vzájemným společným, příp. odlišným znakovým prvkům, jež by mohly být pro záměr práce významné. Zvolená díla jsou v podkapitolách řazena chronologicky dle odhadovaného data vzniku pro větší přehlednost a snazší porozumění textu.

Lukeš argumentuje, že vymezení časového rámce, kterým bychom mohli označit trvání alžbětinské divadelní epochy, je poměrně složité. Označit začátek a konec jedné kulturní éry přesným datem je ve své podstatě nemožné, jelikož kulturní dějiny nejsou tvořeny jednotlivými uzavřenými dějinnými etapami. Nové kultury nevznikají pouze vymezením se vůči kulturám starším, častokrát z nich naopak vycházejí.<sup>120</sup> Stanovit počátek alžbětinského divadla lze tudíž pouze orientačně na 70. léta 16. století, kdy ve společnosti nastala ta správná rovnováha sociálně politických sil, která byla nejdůležitějším předpokladem pro rozvoj dramatiky.<sup>121</sup> Datum ukončení této alžbětinské epochy je možno výjimečně stanovit přesně, bylo to 2. září 1642, kdy v Anglii započala občanská válka. Tehdy byla všechna divadla uzavřena<sup>122</sup> a veškerá kulturní činnost pozastavena na příkaz puritána Olivera Cromwella.<sup>123</sup>

Předchůdcem alžbětinského divadla bylo drama humanistické, jež se utvářelo v blízkém okruhu filosofa a lorda kancléře, Thomase Mora.<sup>124</sup> V době jeho života, tj. na přelomu 15. a 16. století, se v Anglii rozvíjel renesanční humanismus, jenž byl orientován na člověka, jeho zájmy a způsoby myšlení. Člověk byl považován za centrum veškerého dění, střed světa. „Člověk je stvořen pro štěstí a krásu“, kterou mj. objevoval v literatuře a poezii antických umělců a básníků.<sup>125</sup> Jak však Hankins podotýká, obecné abstraktní pojmy jako právě „humanismus“ nebyly v raně novověkém období používány, poprvé se objevily až počátkem 19. století. Termín „humanista“ byl nicméně užíván již od poloviny 15. století a sloužil k označení univerzitních učitelů

---

<sup>120</sup> LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespeareovi předchůdci*, s. 9.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>123</sup> HILSKÝ, M. Divadlo. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 36.

<sup>124</sup> LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespeareovi předchůdci*, s. 11.

<sup>125</sup> SVOBODA, B. *Thomas More: světec a utopista*, s. 79-81.



humanitních věd čerpajících ze starověkých kultur.<sup>126</sup> Humanismus se zabýval především morální filosofií, jelikož ji považoval za jediný obor filosofie, který byl člověku přínosný. Antičtí filosofové byli upřednostňováni před filosofy scholastickými. Velký důraz byl rovněž kladen na studium filologie pro lepší porozumění původnímu významu textu a jazyku, v němž byl sepsán.<sup>127</sup> Anglické humanistické drama bylo velmi důležité pro vývoj dramatu alžbětinského a tvorbu jeho autorů, mezi které patřil přirozeně i Shakespeare. Humanismus byl důležitý pro překonání středověké teocentrické všestrannosti, kde základním principem světa byl Bůh, jemuž bylo vše podřízeno. Tehdy se však teprve rozvíjely neprofesionální herecké aktivity, jimž se amatéři oddávali v rámci svých škol nebo univerzit.<sup>128</sup> Rozvoj kultury právě v této době je pochopitelný, renesanční humanisté byli respektováni především jako literáti a vzdělanci, nezabývali se příliš otázkami pravého poznání přírody, nejednalo se tudíž o „profesionální filosofy“, jak je Hankins označuje. Humanisté toužili hlavně po hlubším poznání Boha a smíření filosofie s náboženským klérem.<sup>129</sup>

Pravděpodobně první moderní divadlo bylo postaveno v Londýně roku 1567 a neslo název *Red Lion*, zakladatelem byl jistý kupec jménem John Brayne. Repertoáru tohoto divadla se ale od publika nedostávalo přílišného ohlasu, a tak byl Červený Lev nahrazen divadlem jiným. Roku 1576 bylo postaveno nové Divadlo (*The Theatre*), jehož zřizovatelem byl James Burbage. Divadlo mělo kruhový, resp. mnohoúhelníkový půdorys, jenž převzalo ze vzoru býčích arén. Podobné amfiteátrové uspořádání (resp. kruhové či elipsovité, nezastřešené, s postupně se zvedajícími řadami pro diváky<sup>130</sup>) měla i jiná menší divadla 16. století, např. *The Curtain*, *The Rose*, *The Swan* nebo Shakespearova Zeměkoule, resp. Shakespearův Svět (*The Globe*). Tato struktura divadel byla typická zejména pro divadla veřejná, existovala však ještě divadla soukromá neboli halová, která byla obvykle menší a zastřešená, jelikož vznikala přestavbou zrušených klášterů či jiných budov.<sup>131</sup> Správní orgány, zejména ty, jež byly zastoupeny puritány, se obávaly, že velké množství lidí shlukujících se při divadelních představeních by mohlo přitahovat lumpy a pochybné tuláky. Puritáni považovali

---

<sup>126</sup> HANKINS, J. *Renesanční filosofie*, s. 47-49.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>128</sup> LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 10-11.

<sup>129</sup> HANKINS, J. *Renesanční filosofie*, s. 71.

<sup>130</sup> Amphitheatre. In: *Oxford Dictionaries* [online]. Oxford : Oxford University Press, 2016 [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/amphitheatre>.

<sup>131</sup> HILSKÝ, M. Divadlo. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 34-35.

divadla za ohniska hříchu a příčinu šíření nákazy v dobách morové epidemie, svým přesvědčením tak docílili toho, že veřejná divadla bylo možno budovat pouze za hranicemi hlavního města, stejně jako další místa veřejné zábavy, např. hostince, býčí a medvědí arény či nevěstince.<sup>132</sup>

Veřejná a soukromá divadla se nelišila pouze svou stavbou a vzhledem. Veřejná divadla byla záštitou masové podívané, obvykle dokázala pojmout až dva tisíce diváků v rámci jednoho představení (Wells uvádí návštěvnost až tři tisíce diváků při uvedení satirické hry *A Game at Chess* od Thomase Middletona roku 1624 ve znovu postaveném divadle *The Globe*<sup>133</sup>). Vstupné bylo mnohem nižší než u divadel soukromých, Pokorný uvádí pouhou šestinu výše ceny vstupného do halového divadla. Obecenstvo bylo tudíž tvořeno převážně chudinou a nižší společenskou vrstvou, což se odrazilo i ve výběru repertoáru, kdy 49% z odehraných her tvořily komedie, 30% tragédie a 20% historické hry. Soukromá divadla měla daleko menší diváckou kapacitu, do většiny z nich se běžně vešlo pouze pár set návštěvníků, největší soukromé divadlo dokázalo nabídnout prostor necelému tisíci diváků. Soukromá divadla byla společensky vyhraněná a program her se tak částečně lišil od repertoáru divadel veřejných, zde převládaly rovněž komedie, avšak s mnohem vyšším odstupem (tvořily 85% odehraných inscenací), s 15% následovaly tragédie a o historické hry byl zájem víceméně nulový. Pokorný v díle *Shakespearova doba a divadlo* poukazuje na jistou paralelu mezi poměrem preferovaných žánrů veřejných divadel a poměrem žánrů divadelních her, jejichž autorem byl William Shakespeare.<sup>134</sup> Z tohoto postřehu lze usuzovat, že Shakespearovo dílo, v dnešní době tak hodnotné a respektované, by nevzniklo nebýt veřejných divadel a kolektivního zájmu o dramatické umění i v těch nejnižších vrstvách společnosti.<sup>135</sup>

V hereckých souborech původně našlo své působiště zhruba tři až šest lidí. Ve vrcholné alžbětinské době se počet členů ustálil na deseti, avšak tento součet nezohledňoval mnohé uředníky, občasné externí herce epizodních rolí, hudebníky a technický personál, v takovém případě by bylo možno odhadovat velikost divadelního souboru na více jak třicet členů.<sup>136</sup> Nejvýznamnějšími hereckými spolky alžbětinského divadla byly společnost lorda admirála (dramatici Marlowe, Greene, Nash, Heywood

---

<sup>132</sup> WELLS, S. *Shakespeare & Co.*, s. 6.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>134</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 69-71.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>136</sup> LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 17.

aj.) a společnost lorda komořího (dramatici Shakespeare, Jonson, Fletcher aj.).<sup>137</sup> Z účetních záznamů lorda komořího z března roku 1595 je patrné, že William Shakespeare účinkoval společně s dalšími dvěma herci v představení pořádaném v královském paláci v Greenwichi v prosinci roku 1594, první záznam o hereckém výstupu Williama Shakespeara je však datován již na červen téhož roku.<sup>138</sup>

Divadelní inscenace se původně pořádaly při slavnostních příležitostech, kterou byla např. královská návštěva. Slavnosti byly běžně ozvláštněny činoherní mezihrou, resp. hudební vsuvkou zvanou *interludium*. Pro 16. století byla nicméně charakteristická spíše výpravná, obrazně symbolická představení, v nichž docházelo ke spojení baletu a zpěvu.<sup>139</sup> Hrál se vždy za denního světla na téměř prázdném jevišti, největší důraz byl kladen na hercův výkon a básníkův proslov. Utvořená scéna měla pokaždé neutrální význam a mohla se tak v průběhu hry stát jakýmkoliv dějištěm, herecká společnost tudíž nejvíce investovala do divadelních kostýmů, které byly velmi pestré. Představení obvykle trvalo dvě až tři hodiny a odehrálo se bez přestávky.<sup>140</sup> Zajímavostí je způsob, jakým herci své role nacvičovali. Aktéři měli k dispozici pouze texty svých vlastních rolí, tudíž neznali text celé divadelní hry, za správně odehrané představení pak odpovídal *prompter* (náповěda). Času na zkoušení bylo rovněž velmi málo, obvykle netrvalo déle než dva týdny.<sup>141</sup>

Veškerá představení alžbětinského divadla zahrnovala pouze hry nově vzniklé, původní. Tehdy neexistovala možnost převzít repertoár nebo spolehnout se na ověřené divadelní klasiky, jako je tomu v dnešní době. Hrál se téměř denně, přičemž každý den byla v plánu jiná divadelní hra. Reprízy nebyly příliš časté, představení se v průběhu měsíce opakovala pouze dvakrát až čtyřikrát. Vzhledem k tomu, že alžbětinská dramata byla značně rozsáhlá, lze předpokládat, že nároky na paměťové schopnosti herce, jejichž počet byl omezený, byly vysoké. V průběhu tří let museli herci obvykle nastudovat více jak sedmdesát samostatných či sdružených rolí.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 52.

<sup>138</sup> HILSKÝ, M. Služebníci lorda komořího. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 41.

<sup>139</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 44.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 49-51.

<sup>141</sup> HILSKÝ, M. Divadlo. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 35.

<sup>142</sup> LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 52.

### 3.1 Robert Greene – *Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci*

#### *Bungaym*

Robert Greene (1558-1592) byl dramatikem pozdně renesančního období, resp. období alžbětinského divadla. Narodil se v Norwichi, vyšší vzdělání získal na univerzitách v Cambridgi a v Oxfordu. Literární tvorbě se věnoval až po návratu z cest po Evropě, zhruba v 80. letech 16. století. Nejprve proslul jako autor různých pamfletů, romantických příběhů a novel, teprve později se prosadil jako tvůrce divadelních her. V Londýně byl znám svým bohémským způsobem života, avšak po několika letech se přeci jen pokusil o jakousi mravní přeměnu k počestnosti, což je částečně patrné i v jedné z jeho prvních komedií s názvem *Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym*.<sup>143</sup>

Tato komedie může být vnímána jako přímý protiklad německé „černé magie“ (resp. magie okultní, démonické), jež je prezentována v díle Christophera Marlowa s názvem *Tragická historie o doktoru Faustovi*. Greenova komedie tudíž jako kontrast znázorňuje anglickou „bílou magii“ (resp. magii duchovní, přírodní). Marlowe ve své hře líčí troufalou dohodu mezi prospěchářským učencem Faustem a děblem, Greene naproti tomu svou hlavní postavu, otce Bacona, vykresluje jako neškodného a dobrosrdečného čaroděje.<sup>144</sup> Tento rozpor černé a bílé magie je nejlépe patrný ve scéně, kdy je do Anglie pozván německý učenec Vandermast, aby disputoval s Baconem o tom, kdo z nich ovládá mystické umění lépe. Bacon německého mistra bez námahy přemůže a díky poslušnosti duchů jej nechá zaslat zpět do jeho kabinetu v Habsbursku.<sup>145</sup>

Zásadní rozdíl mezi bílou, přírodní magií a černou, okultní magií spočíval v tom, že první zmíněný typ oživoval skryté, dřímající přírodní síly a živly; druhý zmíněný typ využíval demony jako zprostředkovatele materiálního prospěchu praktikantovi, který je vzýval, tyto démonické činnosti však byly přímo v rozporu s přirozenými procesy. Jak však z Greenovy hry vyplývá, žádné zásadní a trvalé rozlišení černé a bílé magie neexistovalo, hranice mezi těmito dvěma praktikami byla až příliš neostrá a nejasná.

---

<sup>143</sup> BEJBLÍK, A. Robert Greene. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 185.

<sup>144</sup> TOWNE, F. 'White Magic' in Friar Bacon and Friar Bungay? In: *Modern Language Notes* [online]. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1952, s. 9 [cit. 2016-02-21]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2909722>.

<sup>145</sup> GREENE, R. Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 217.

Melnikoff dospívá k názoru, že důležitou příčinou tohoto vzájemného prolínání může být skutečnost, že obě formy magického učení byly stále úzce spojeny s matematickými vědami,<sup>146</sup> což je patrné i z prohlášení postavy jednoho z doktorů oxfordské univerzity, Masona: „Magie jistě zmůže velmi mnoho, vždyť kdo se vyzná v matematice, k závěrům dospěje div divoucím, přesahujícím rozum člověka.“<sup>147</sup>

To, že původně nezištný záměr používání magických sil může mít zcela tragické následky, je zřetelné v závěru hry. Když dva žáci, synové Lamberta a Serlsbyho, vstoupí do cely otce Bacona, začne se schylovat k tragédii. Mladí studenti vyřknou přání spatřit své otce, chtějí vidět, jak si právě vedou, a to s pomocí perspektivních čoček, jež Bacon sestrojil. Oba žáci zpozorují, jak se jejich vlastní otcové po hádce vzájemně zabijí a následkem toho se i oni pustí do boje, načež zemřou. Bacon okamžitě začne litovat, že si kdy s magií zahrával: „... to zapírání jména božího voláním: Sótér, Elojm, Adonai, Alfa, Manót a Tetragrammaton, to vzývání pěti nebeských sil, to všechno svědčí: budu zatracen, neb proti Bohu stavím moci pekel.“ Avšak je tu stále patrná jistá naděje a víra v očistění duše a spasení Bohem: „Zbytek života, Bungay, zasvětim oddané pobožnosti a modlitbám, aby Bůh spasil, co já promarnil.“<sup>148</sup>

Ve hře je poměrně důležitá i dějová linie kolem postavy Milese, Baconova chudého žáka a sluhy. Ten dostane za úkol hlídat bronzovou hlavu, kterou otec Bacon a otec Bungay stvořili a kterou posledních šedesát dní ve dne v noci hlídali. Otec Bacon je však již unaven, a proto povolá svého sluhu, aby hlavu střežil a přišel ho vzbudit v případě, kdyby hlava promluvila. Bacon usíná a chvíli na to hlava promlouvá „je čas“, Miles tomuto však nevěnuje přílišnou pozornost, až hlava znovu promluví „byl čas“ a naposledy promluví potřetí „již minul čas“. Miles se teprve po posledním, třetím výroku rozhodne vzbudit otce Bacona, který jej prokleje, jelikož zničil jeho celoživotní dílo a slávu, již měl na dosah.<sup>149</sup> V závěru hry si pro Milese přichází ďábel, jehož „z doupat hlubin vytáh Bacon“, aby si Milese odnesl s sebou do pekla a potrestal ho za jeho špatné služby. Tento akt však Miles nevnímal jako trest, jelikož peklo pro něj bylo místo, které, dle jeho vlastních slov, toužil navštívit již dávno.<sup>150</sup> Otázkou je, zda si

---

<sup>146</sup> MELNIKOFF, K. *Writing Robert Greene: Essays on England's First Notorious Professional Writers*, s. 78.

<sup>147</sup> GREENE, R. Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 197.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 226-227.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 223.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 230.

reálnou hrozbu pekla neuvědomí na poslední chvíli stejně jako doktor Faust v *Tragické historii o doktoru Faustovi*, který v poslední hodině prosil Boha o spásu a slitování.

Postava otce Bacona v divadelní hře je založena na skutečném středověkém učenci, který byl františkánským mnichem v Oxfordu, jménem Roger Bacon. Greene se tak ve hře odvolává na historické události a dějinně významné postavy, aby poukázal na podobnosti mezi minulostí a současností, resp. mezi vládou Jindřicha III. a vládou Alžběty I. I Roger Bacon má v Anglii 16. století svého paralelního dvojníka, a tím je John Dee, obhájce okultismu a jeden z oblíbených dvořanů Alžběty I. Toto souběžné porovnání dějin je tudíž možné vnímat jako juxtapozici katolicismu a protestantismu, resp. víry a magie. V době vzniku hry byl John Dee významnou postavou na anglické filosofické scéně, chtěl rozšířit své hnutí okultní filosofie, které odkazovalo na intelektuální poznatky takových učenců, jakými byli Giordano Bruno, Pico della Mirandola či Agrippa von Nettesheim. Zabýval se různými disciplínami, mj. alchymií, magií, hermetismem či kabalou. Jedním z úkolů takových rádců bylo zajistit, aby panovník dosáhl stavu vnitřního klidu, rovnováhy, aby dokázal rozeznávat mezi dobrem a zlem, tj. aby nabyt jisté harmonie. Ústřední myšlenku Greenovy hry, která spočívá v rozeznání důvěryhodné bílé magie a nebezpečné černé magie, je tudíž nutno chápat jako paralelu mezi těmito dvěma významnými rádci.<sup>151</sup>

John Dee, stejně jako doktor Mason v Greenově hře, pokládal matematiku za klíčovou pro odhalení tajemství vesmíru. Jeho numerologická teorie úzce souvisela s Agrippovou stěžejní teorií o čísle. Jak Agrippa, tak Dee (v zásadě křesťanští kabalisté obecně) věřili v existenci jakéhosi nebeského světa andělů a božských sil. Dee a jeho společník, Edward Kelley, byli dokonce přesvědčeni, že mají schopnost tyto anděly vyvolávat. Domnívali se, že odvážné pokusy vzývání dobrých duchů byly chráněny kabalou před působením démonických sil. Zbožní křesťanští kabalisté si tudíž uchovávali pocit zdánlivého bezpečí, že vyvolávají pouze duchy andělů, nikoliv duchy ďáblů. Přesto je vyděšení vrstevníci stále označovali za bezbožné a zkažené, což pro ně bylo překvapivě bolestným zjištěním.<sup>152</sup> Z tohoto hlediska je patrná již zmíněná spojitost mezi otcem Baconem a Johnem Dee, praktikování bílé magie nemusí vždy znamenat jen dobro a pozitivní přínos, jakékoliv činnosti spojené s magií byly

---

<sup>151</sup> DIAZ SANTIAGO, V. The Necromancer Friar Bacon in the magic world of Greene's comedy Friar Bacon and Friar Bungay. In: *Sederi Yearbook* [online]. Valladolid : SEDERI, 2008. s. 7-11 [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: [http://sederi.org/docs/yearbooks/18/18\\_1\\_diaz.pdf](http://sederi.org/docs/yearbooks/18/18_1_diaz.pdf).

<sup>152</sup> YATES, F. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, s. 95-96.

veřejností vnímány negativně. Snad proto Greene svou hru ukončil zmařeným pokusem o sestrojení bronzové hlavy, následným litováním otce Bacona, že se kdy vůbec o něco takového pokoušel, a přiznáním, že proti Bohu stavěl moci pekel.

### 3.2 Thomas Kyd – *Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase třetí*

Thomas Kyd (1558-1594) byl jedním z prvních autorů alžbětinského dramatu, jenž byl rovněž členem a součástí spolku Služebníků lorda admirála. Studoval na latinské škole soukeníků a krejčích v Londýně spolu s básníkem Edmundem Spenserem, avšak žádné záznamy o jeho následném studiu na univerzitě se nedochovaly. Umělecky se prosadil právě díky *Španělské tragédii*, která je považována za předobraz tragédie pomsty, a je možné v ní taktéž nalézt některé paralely se Shakespearovým *Hamletem*.<sup>153</sup>

Pro téma práce je jednou z nejdůležitějších částí této tragédie již samotná předmluva, kde vystupuje pouze postava ducha Dona Andrey a postava Pomsty. Zvláštností (s ohledem na dobu vzniku, tj. konec 16. století) je zařazení tohoto děsivého zjevení, které má pravděpodobně i jinou úlohu než pouhé vyvolání hrůzy u publika. Duchové byli pozůstatkem římskokatolické víry. Jak Greenblatt uvádí, skeptiky byli opomínáni a protestanty zavržováni do pekla, čím dál tím častěji však byli duchové označováni za jakési fantastické výtvořiny mysli. Duchové však nezmizeli, ani nebyli zcela zapomenuti, jak se obával Thomas More v díle *Supplication of Souls*, ale našli si nové místo přímo na divadelním jevišti.<sup>154</sup>

*Španělská tragédie* hned v úvodních verších předmluvy poukazuje na dualitu duše a těla, když Andreův duch říká, že věčná podstata jeho duše byla uvězněna v chlípném těle. Chystá se na svou cestu na druhý břeh přes Acheron, avšak převozník Charon jej nenechá usednout do své loďky, jelikož jeho tělo nebylo ještě řádně pohřbeno. Teprve když mu po třech dnech syn španělského maršálka Jeronima, Horatio, zajistí obřad, může Andreův duch vyplout na protější břeh. Je možné se domnívat, že Kyd v úvodu hry zobrazuje křesťanské praktiky očistce pomocí techniky zrcadlení s antickým podsvětím. Jelikož teprve poté, co byl Andreovi zajištěn řádný pohřeb, mohl být převezen na druhý břeh. Thomas Rist uvádí, že z této části hry je patrné, že vzpomínky a skutky pozůstalých skutečně mohou být nápomocny zesnulému i po

---

<sup>153</sup> HODEK, B. Thomas Kyd. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 57.

<sup>154</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 151.

jeho smrti, což byl jeden z charakteristických rysů očistce,<sup>155</sup> kterým bylo možno zmírnit utrpení přítomných duší.

Při soudu Andreovy duše před tribunálem v podsvětí vzniká konflikt, poněvadž dochází k vyslovení dvou protikladných stanovisek od Aeaca a Rhadamantha – první chce Dona Andreu vpustit do nebe, druhý jej zavrhuje do říše pekelné. Třetí sudí, Mínos, Andreova ducha nakonec posílá za „králem podsvětí, ať Výsost sama rozhodne, co s ním“.<sup>156</sup> Toto postoupení soudu jinému zástupci a protahování procesu bylo typické právě zejména pro pozdní alžbětinskou dobu.<sup>157</sup> Duch tedy putuje do dvora boha podsvětí, Pluta, který zde žije spolu s manželkou Proserpinou, jež touží nad duchem vynést soud sama, načež mu umožní, aby jej Pomsta odvedla „bránou z rohoviny, kde v tiché noci procházejí sny“, aby viděl odplatu za svou vlastní smrt. Z prologu hry je tudíž patrné, že Kyd celý příběh koncipoval jako pouhý sen ducha Dona Andrey, který tak spolu s Pomstou zaujme podobnou pozici jako diváci v hledišti.<sup>158</sup>

Samotný průběh tragédie není pro potřeby práce příliš významný, nicméně považují z důvodu návaznosti na následující kapitolu o Shakespearovi za nezbytné ve zkratce zmínit, proč je hra považována za předobraz *Hamleta*. Vyskytuje se tu několik znaků, které jsou nepochybně společné pro obě inscenace. Prvním shodným atributem je samotný výskyt ducha, v obou případech se tomu děje na samém počátku hry. Druhým znakem je použití metody „hry ve hře“. V případě *Španělské tragédie* se maršálek Jeronimo mstí za smrt svého syna Horatia, který dle Isabelliny komorné „spí v Elysiu“<sup>159</sup>, tím, že zinscenuje divadelní hru o Solimanovi a Persidě. Dalším příznakem spojitosti je zdánlivé šílenství hlavní postavy, které však v tomto případě Jeronimo popírá. Když ho jeho sluha Pedro upozorňuje, aby nepokoušel nebesa, která jsou vskutku laskavá, a podsouvá mu jeho bědný stav, který snad stojí za těmi nesmysly, které říká, hájí se Jeronimo slovy: „Je to od tebe drzost říkat, že šílím! Lžeš! Já nejsem blázen!“<sup>160</sup>

---

<sup>155</sup> RIST, T. *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England*, s. 32.

<sup>156</sup> KYD, T. Španělská tragédie. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 61.

<sup>157</sup> SACKS, P. Where Words Prevail Not: Grief, Revenge, and Language in Kyd and Shakespeare. In: *ELH* [online]. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982, s. 580 [cit. 2015-11-16]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/28256>.

<sup>158</sup> KYD, T. Španělská tragédie. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 61-62.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 91.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 99.



Kyd se pravděpodobně v úvodu a závěru hry snaží naznačit, že existuje jisté spojení mezi nebesy a pokleslým, pozemským světem, i přesto, že zatemnělá mysl Jeronima není schopná tuto spojitost postřehnout. Jeronimova slova pronikají vzhůru do nebes a Pomsta na jeho skutky shůry dohlíží. Kyd tu snad záměrně vykresluje příběh poblouzněného muže, který ztratil víru ve spravedlnost a duchovní naději. Postava Pomsty tu sice vystupuje jako jakýsi pouhý uvaděč do Andreova snu, avšak v těchto dvou bytostech můžeme spatřit i něco více, než jen neúčastné publikum.<sup>161</sup> Tato domněnka je částečně patrná i z posledního verše hry, kdy Pomsta tvrdí: „Na světě smrt snad jejich bolest smyje, teď jim však začne věčná tragédie.“<sup>162</sup> Obě postavy mají ve hře zvláštní úlohu, na první pohled se zdá, že duch je pouze vedlejším stylistickým prvkem pro udržení celistvosti a srozumitelnosti hry, avšak je nutné si uvědomit, že právě duch je tím hlavním hybatelem všech dějů, které se na scéně průběžně odehrávají a ke kterým postupem času jednotlivé dochází, i když se na nich přímo nepodílí.

### 3.3 Christopher Marlowe – *Tragická historie o doktoru Faustovi*

Christopher Marlowe (1564-1593) byl dalším z výrazných Shakespearových předchůdců, základní vzdělání získal v rodném Canterbury a následně se zapsal na univerzitu v Cambridgi. Roku 1584 získal nejprve titul bakalářský a o něco později i titul mistrovský. Dokončení studia mu však zkomplikovaly zprávy šířící se po univerzitě, že se chystá utéci do Remeše přijmout katolickou víru, plánovat spiknutí a náboženský převrat v Anglii.<sup>163</sup> Existovaly totiž jisté náznaky, že Marlowe navštívil pařížskou ambasádu, kam údajně doručil a kde vyzvedl nějaké dopisy. Je však vysoce nepravděpodobné, že by Marlowe na *Université de Rheims* docházel v přestrojení či vystupoval pod jiným jménem, jelikož počet studentů, kteří do Remeše přebíhali z Cambridge koncem 16. století, se odhaduje na několika stovek. Marlowe by tak mohl být poměrně snadno odhalen.<sup>164</sup> Teprve na příkaz Tajné rady královny, jež očistila jeho jméno, mu byla udělena mistrovská hodnost.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> SACKS, P. Where Words Prevail Not: Grief, Revenge, and Language in Kyd and Shakespeare, In: *ELH* [online]. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982, s. 585 [cit. 2015-11-16]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/28256>.

<sup>162</sup> KYD, T. Španělská tragédie. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 118.

<sup>163</sup> BEJBLÍK, A. Christopher Marlowe. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 247.

<sup>164</sup> HONAN, P. *Christopher Marlowe: Poet & Spy*, s. 150-152.

<sup>165</sup> BEJBLÍK, A. Christopher Marlowe. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 247.

*Tragická historie o doktoru Faustovi* byla jeho pravděpodobně poslední a snad i nejvýznamnější hrou, dříve proslul jako autor her *Tamerlán Veliký*, *Edward II.* nebo *Maltský žid*. Příběh o Faustovi je založen na dramatickém zpracování německé předlohy, jež byla do angličtiny přeložena v roce 1592, první verze divadelní hry vznikla již o dvanáct let později, tj. roku 1604. Zobrazení ďábla a jeho vyvolávání bylo ve hře zpracováno tak realisticky, že diváci v hledišti trnuli hrůzou, což bylo proti středověkému uměleckému pojetí značně odlišné, jelikož tam ďáblové a démoni nabývali spíše groteskních podob. Marlowe byl patrně bezbožník, proslýchalo se, že se schází s lidmi blízkými siru Walteru Raleighovi. O tomto spolku kolovaly informace potvrzující jejich zájem o ateismus, navíc byla tato skupina často přirovnávána k podobnému uskupení osob kolem Williama Shakespeara, jež bylo nazýváno Škola noci.<sup>166</sup> Marlowe zřejmě pronesl i následující výrok: „Počátkem a smyslem náboženství bylo držet lidi ve strachu. ... Kdyby mě někdo měl k tomu, abych složil novou knihu náboženství, svedl bych to mnohem lepším a dovednějším jazykem.“<sup>167</sup>

Nicméně zde spojitost se Shakespearem nekončí. Marlowe měl na jeho tvorbu zásadní vliv, nebýt jeho, je dosti pravděpodobné, že by Shakespearovy hry byly odlišné. Někteří se přiklání k názoru, že Marlowe mohl být spoluautorem historického eposu o *Jindřichu VI.*, jiní se domnívají, že úspěch *Tamerlána Velikého* znepokojil společnost Služebníků královny natolik, že byl Shakespeare silně motivován k sepsání stejně rozsáhlého díla, které však situoval do domácího, anglického prostředí.<sup>168</sup>

Marlowe byl při psaní své poslední tragédie evidentně ovlivněn předchozími studii teologie na univerzitě v Cambridgi. Hlavní postava doktora Fausta představuje učence zabývajícího se okultní magií, který zaprodá svou duši ďáblu výměnou za čtyřicet let Mefistofilova posluhování. Shakespeare se sice nikdy neodvážil postavit samotné bádání a hloubání učence do středu svých příběhů, ale několikrát se tomu přiblížil např. v *Hamletovi* nebo v *Bouři* – v první zmíněné hře je ústřední postavou dánský princ zabraný do knih, hloubající, mudrující; v druhé uvedené hře autor líčí osud knížete, jenž se (podobně jako Faust) zajímá o okultní literaturu.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> BEJBLÍK, A. Christopher Marlowe. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 248.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 250.

<sup>168</sup> GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 163-166.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 222.

Již jedny z prvních veršů prozrazují, kým se hlavní postava příběhu nechala inspirovat: „... chci poznat, co Agrippa, ten slavný zaklínač“.<sup>170</sup> Cornelius Agrippa (1486-1535), rovněž známý jako Agrippa z Nettesheimu, proslul především svým dílem *De occulta philosophia (Okulní filosofie)*.<sup>171</sup> Tato kniha však ve hře nebyla prezentována jako křesťanská kabala, nýbrž jako kniha černé magie vzývající d'ábelské síly, před jejímž použitím Fausta ve hře varovala postava Dobrého anděla: „Ó, Fauste, odlož prokletou tu knihu a nehleď na ni: pokouší tvou duši a na tvou hlavu volá boží hněv!“<sup>172</sup> Faust čarodějné umění vnímal především jako prostředek k získání politické moci a bohatství, jeho magie tudíž nemohla být magií bílou, přirozenou.<sup>173</sup> Faust vyslovuje svá povrchní přání: „Ať do Indie letí pro zlato, ať moři vyrvou perly orientu, ... Seberu vojsko za peníze od nich, knížete z Parmy od nás vyženu...“ a Valdes přisvědčuje: „Z Benátek přivlečou nám koráby a z Ameriky zlaté rouno, kterým si starý Filip plní pokladnu, ...“.<sup>174</sup> Již v úvodu textu je tedy patrná určitá protikatolická nálada, když se herecké postavy ideově staví proti španělskému králi Filipovi.<sup>175</sup>

V jednom z dějství, které se ne náhodou odehrává v Římě (v papežově soukromé komnatě), se Faust vysmívá církevním hodnostářům a skrytě i rituálním obřadům. Neviditelný Faust s Mefistofilem si z papeže a přítomných fráterů utahují, když jim zpod rukou berou vybrané jídlo a pití. Snad se tím autor snažil ukázat na paradox, že místo očekávané bohoslovecké diskuse se hlava církve zajímá daleko více o malicherné utišení svých tělesných choutek, čímž se příliš neliší od obyčejných hříšníků.<sup>176</sup> Kněží však nejsou s to pochopit, co se v místnosti děje, až kardinál prohlásí: „Můj pane, třeba je to nějaký duch právě vylezlý z očiště a přišel si od Vaší Svatosti vyprosít odpuštění.“<sup>177</sup> Vzhledem k tomu, že se skutečně nejedná o ducha z očiště, nýbrž o zaprodaného čaroděje a d'áblova posluhovače, musela divákům tato naivní myšlenka připadat úsměvná. Mefistofilis celou scénu zakončí prohlášením: „Nejspíš nás

---

<sup>170</sup> MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 328.

<sup>171</sup> HANKINS, J. *Renesanční filosofie*, s. 456.

<sup>172</sup> MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 328.

<sup>173</sup> YATES, F. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, s. 138.

<sup>174</sup> MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 328-329.

<sup>175</sup> YATES, F. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, s. 138.

<sup>176</sup> SHOKHAN, R. A. *The Staging of Witchcraft and Spectacle of Strangeness*, s. 34.

<sup>177</sup> MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 345.

budou zaklínat zvoncem, knihou a svíci.“<sup>178</sup> Touto větou je v podstatě zesměšněn celý proces exkomunikace z církve, při kterém byly používány všechny tři zmíněné předměty – zvony vyzváněly, Bible byla zavřena a svíce zhašena.<sup>179</sup>

V závěru hry Faustova duše, dle stvrzené a platné smlouvy s ďáblem, po čtyřadvaceti letech propadá peklu, avšak v posledním okamžiku ten ještě stihne prohlásit: „Spálím své knihy!“<sup>180</sup> Objevuje se tu i jistý náznak Faustovy víry v očistec, jelikož prosí Boha: „Nech Fausta prožít v pekle tisíc let, sto tisíc let, však nakonec ho spas!“<sup>181</sup> Morální ponaučení, které plyne z celé hry, je velmi jasně shrnuto i v závěrečném proslovu chóru: „... jeho osud radí moudrému jen vrtět hlavou nad vši přepjatostí, jež směle duchy svádí k svévoli: chtít zkoušet víc než nebe dovolí.“<sup>182</sup> „Víc než nebe dovolí“ tu nutně odkazuje k páchání hříchu, hřích není povolen a vzepřít se Bohu znamená hřích, což ostatně vyplývá i z Montaignova tvrzení: „První zákon, který Bůh člověku vůbec kdy dal, byl zákonem čiré poslušnosti.“<sup>183</sup> S ohledem na historický kontext a období, ve kterém hra vznikla, je pravděpodobné, že byla koncipována jako jakási myšlenková podpora nově utvořené církve. Tuto domněnku zčásti podporuje i fakt, že nebyla sepsána pouze pro vybraný spolek literárních kritiků, ale pro masovou veřejnost navštěvující stále populárnější dramatická představení. Hrůzu vyvolávající efekty, které přiváděly diváky až k hysterii, už jen podtrhovaly soudobou narůstající posedlost čarodějnictvím, která v Anglii přetrvávala i v 17. století.<sup>184</sup>

### 3.4 William Shakespeare

Za ústřední postavu alžbětinského dramatu a divadla obecně je považován William Shakespeare (1564-1616), narodil se na venkově ve Stratfordu nad Avonou ve warwickském hrabství. Přesné datum narození není známo, ale jak tomu bývalo zvykem, byl pokřtěn 26. dubna 1564 v místním gotickém kostele.<sup>185</sup> Byl nejstarším synem Johna a Mary Shakespearových, pocházel z celkem osmi dětí (Shakespearovým se narodili čtyři synové a čtyři dcery, jak Schoenbaum humorně uvádí „*seven ordinary*

---

<sup>178</sup> MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 346.

<sup>179</sup> SHOKHAN, R. A. *The Staging of Witchcraft and Spectacle of Strangeness*, s. 34.

<sup>180</sup> MARLOWE, CH. Tragická historie o doktoru Faustovi. In: BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, s. 359.

<sup>181</sup> Tamtéž.

<sup>182</sup> Tamtéž.

<sup>183</sup> MONTAIGNE de, M. *Eseje*, s. 153.

<sup>184</sup> YATES, F. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, s. 140.

<sup>185</sup> STRÍBRNÝ, Z. *Proud času: stati o Shakespearovi*, s. 184.

*mortals and one immortal*<sup>186</sup>). Navštěvoval latinskou školu *King's New School* v rodném Stratfordu, není však možné zcela spolehlivě určit, jak dlouho na škole zůstal. Někteří se domnívají, že studium nedokončil, jelikož ho jeho otec ze školy odvolal, aby mu vypomáhal v rodinném podnikání.<sup>187</sup> V listopadu 1582, tedy ve svých osmnácti letech, se oženil s Annou Hathawayovou.<sup>188</sup> Není úplně jasné, co vedlo Shakespearea k tomu, aby opustil svůj domov a svou rodinu, jisté však je, že ho jeho žena do Londýna nenásledovala, na své rodné město však nikdy zcela nezanevřel.<sup>190</sup>

Shakespeare měl celkem tři potomky, šest měsíců po svatbě se mu narodila dcera Zuzana, o pár let později, přesně roku 1585, přišli na svět dvojčata Judita a Hamnet, který však o jedenáct let později zemřel.<sup>191</sup> Smrt jeho syna Shakespeara patrně značně zasáhla. Často dával ve svých hrách velmi chytře najevo svůj postoj k nové církvi. V tudorovské i Stuartovské Anglii sice mohla být víra v očistec v literárním umění zobrazována, nicméně pouze jako žert, trik nebo omyl, ne však jako odstrašující realita. Spory ohledně smutečního obřadu jsou nespornou částí jeho nejznámější tragédie o Hamletovi.<sup>192</sup> Způsoby zacházení s mrtvými navíc byly protestanty značně okleštěny, Shakespeare tak mohl považovat pohřeb svého syna za nedostatečný.<sup>193</sup> Je pravděpodobné, že toto rozladění částečně znázornil při pohřbu Ofélie, při němž si její bratr Laertes stěžuje knězi: „A jaké budou další obřady?“<sup>194</sup>

Období vymezené léty 1585 a 1592 se často nazývá „ztracenými roky“. První datum označuje Shakespearův poslední výskyt ve Stratfordu při křtu jeho právě narozených dvojčat, druhé datum je rok, z něhož pochází první zmínka o Shakespearovi a jeho pobytu v Londýně. Robert Greene o něm tehdy referoval jako o *Shake-scene*, mladý Shakespeare byl již v tehdejší době natolik výraznou postavou, aby na sebe dokázal upoutat pozornost (ne však příliš příznivou) zkušeného dramatika, jakým Greene bezpochyby byl.<sup>195</sup> Nejdříve se tudíž prosadil jako herec a teprve následně jako dramatik. Roku 1599 se stal jedním z původních spolumajitelů nově postaveného divadla *The Globe*.<sup>196</sup>

---

<sup>186</sup> SCHOENBAUM, S. *William Shakespeare: A Compact documentary life*, s. 29.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>191</sup> STRÍBRNÝ, Z. *Proud času: stati o Shakespearovi*, s. 185.

<sup>192</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 236.

<sup>193</sup> GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 278.

<sup>194</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1075.

<sup>195</sup> KERMODE, F. *The Age of Shakespeare*, s. 38.

<sup>196</sup> STRÍBRNÝ, Z. *Proud času: stati o Shakespearovi*, s. 185-187.

Shakespeare nevydával svá dramata tiskem, jelikož bylo v zájmu celé divadelní společnosti, aby divadelní hry nebyly vydávány knižně alespoň po dobu, kdy zůstávaly stále ještě součástí repertoáru. Vydavatelství však měla paradoxně největší zájem o právě odehrávané, úspěšné divadelní hry, a proto téměř polovina Shakespearova díla byla otištěna ještě za jeho života. Z větší části se nicméně jednalo o tzv. „pirátské tisky“, v 16. století totiž ochrana autorských práv nebyla ještě zákonem, ani jiným způsobem, regulována.<sup>197</sup>

V průběhu několika staletí se vyskytly různé pochybnosti o autentičnosti a pravosti Shakespearových prací, lidé se zkrátka zdráhali věřit, že člověk pocházející ze skromného rodu byl schopný sepsat díla tak vysoké hodnoty.<sup>198</sup> Nejzajímavější byla zřejmě teorie, že autorem těchto proslulých her byl ve skutečnosti lord Francis Bacon. Tato představa se opírala jak o údajné důkazy vnitřní (resp. prokázané znalosti, vědomosti a způsob použití jazyka), tak o důkazy vnější (sociální zázemí, resp. pochybnosti, že by syn rukavičkáře mohl disponovat tak značným talentem a umem). Někteří širitelé této teze dokonce nacházeli v textu jednotlivých her kryptogramy, aby svou myšlenku podpořili. Např. v komedii *Marná láska snaha* poukázali na slovo *honorificabilitudinitatibus*, které při překladu do angličtiny získalo nový význam a smysl, jenž vyjádřen větou zní: „*These plays, F. Bacon's offspring, are preserved for the World.*“ Nicméně následně bylo prokázáno, že výše zmíněné slovo bylo použito v jiném textu mnohem dříve, přesněji v 60. letech 15. století, tudíž se tato teorie stala neopodstatněnou.<sup>199</sup>

Shakespeare zemřel 23. dubna 1616, zřejmě v den svých dvaapadesátých narozenin. Byl pohřben v Holy Trinity Church ve Stratfordu nad Avonou, ve stejném kostele, v jakém byl pár dní po narození pokřtěn.<sup>200</sup>

### **3.3.1. *Richard III.***

Přestože je hra o Richardu III. řazena mezi Shakespearovy historické hry, obsahuje v sobě počáteční znaky jeho pozdějších, velmi úspěšných tragédií. Jedná se o dramatické ztvárnění nemilosrdnosti a zla, které tu zosobňuje hlavní postava krále. Nutno podotknout, že se Shakespeare při vytváření této hry příliš nedržel faktů a historických skutečností. *Richard III.* je tak příhodnou ukázkou toho, že i literární

---

<sup>197</sup> POKORNÝ, J. *Shakespearova doba a divadlo*, s. 90.

<sup>198</sup> DRABBLE, M. *The Oxford Companion to English Literature*, s. 891.

<sup>199</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>200</sup> HILSKÝ, M. A znovu Stratford. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 48.

fakta a skutečnosti mohou být stejně přesvědčivá jako fakta historická, či dokonce životopisná. Literatura si dle Garberové dokáže vytvořit svou vlastní realitu, románové a filmové postavy mají tudíž na naše smýšlení velmi často stejný vliv jako postavy ze skutečného života. Zda příběh ve hře věrně kopíruje historii či nikoliv, je v tomto případě vedlejší. Často pak chápeme historii tak, jak ji známe ze Shakespeara, nikoliv tak, jak se skutečně odehrála. Důležité je si uvědomit, že všechny Shakespearovy hry se odehrávají v trojím čase – v čase, do kterého jsou historicky zasazeny; v čase, ve kterém jsou sepsány s ohledem na kulturně-historický kontext; a v neposlední řadě v čase, v němž jsou předváděny, čteny či jinak vykládány.<sup>201</sup>

Datum vzniku této historické hry se odhaduje na rozmezí let 1592 až 1593, přičemž jediná doložená písemná zmínka o divadelní inscenaci je z roku 1633, kdy byla hra uvedena na královském dvoře Karla I.<sup>202</sup> *Richard III.* je vynikajícím znázorněním radikální až protizákonné hrůzovlády, v jejímž čele stálo zvrhlé a naprosto nelítostné monstrum, kterému však na druhou stranu nechyběl jistý fascinující půvab. Král osobně je bytost poměrně odvážná a vynalézavá, přesto však nemůže dosáhnout toho, po čem touží, sám, je totiž závislý na partnerství a podpoře svých vyděšených, pošetilých a bezduchých stoupenců.<sup>203</sup>

Pro záměr práce je důležité již samotné první dějství hry, ve kterém je jasně patrné, že postava Richarda, stále ještě vévody z Glostru, touží po královském trůnu a snaží se ho získat za každou cenu. Z toho důvodu proti sobě poštvá svého bratra Jiřího, vévodu z Clarence, a tehdejšího krále Eduarda IV. Chování postavy Richarda již v úvodu hry je značně pohoršující, jinak tomu není ani v druhé scéně prvního dějství, kdy má dojít k pohřbu zemřelého krále Jindřicha VI. za doprovodu truchlící lady Anny. Richard tento ceremoniál přerušuje:<sup>204</sup> „Stůjte a položte tu mrtvolu!“<sup>205</sup> Načež strážce nesoucí tělo Jindřicha VI. v otevřené rakvi žádají Richarda, aby jim ustoupil z cesty a nechal je projít. Richard však odvětlí: „Stůj, když to rozkazuju já, ty pse! ... Při svatém Pavlu ti tu přísahám, že zadupu tě do země jak červa!“<sup>206</sup> Svatý Pavel je jednou z nejdůležitějších biblických postav, o kterých je pojednáno v *Novém zákonu*. Přestože nepatřil mezi původních dvanáct apoštolů, je mezi apoštoly řazen, jelikož se jeho

---

<sup>201</sup> GARBER, M: *Shakespeare and Modern Culture*, s. 116-117.

<sup>202</sup> HILSKÝ, M. Richard III. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 637.

<sup>203</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 167.

<sup>204</sup> SHAKESPEARE, W. Richard III. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 639-641.

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 641.

<sup>206</sup> Tamtéž.

zásluhou křesťanství rozšířilo mezi pohany, tudíž je rovněž často považován za skutečného zakladatele křesťanství jakožto světového náboženství.<sup>207</sup> Richard se tak v této scéně na jednu stranu snaží zabránit křesťanskému obřadu, na druhou stranu se odvolává na významného křesťanského učedníka.

Následně vévoda z Glostru navazuje dialog s lady Annou, mj. ji nazývá „světící“ a snaží se ji přesvědčit, aby se stala jeho ženou. Ta odvětlí, že by se měl jít oběsit, jelikož by tímto činem alespoň smyl všechny vraždy, které spáchal. Richard nejdříve oponuje, že jejího chotě nezabil, načež po několika verších vraždu připouští.<sup>208</sup> Nuttall polemizuje, jaký má tento matoucí okamžik, který se zdá být jediným slabým v jinak vytrvalém, velmi rázném slovním nátlaku, skutečný význam. Buď Shakespeare chtěl ukázat, že i taková postava jako Richard v sobě ukrývá náznak lidské slabosti a že tedy Richard může skutečně být do určité míry do lady Anny zamilován, a tudíž nesnese pomyšlení na to, aby jej ona považovala za člověka špatného a zlého. Na druhou stranu to může být od Shakespeara jen hříčka a Richard naopak volí tato slova zcela záměrně, čímž poukazuje na svou ďábelskou vychytralost.<sup>209</sup>

Významnou úlohu v této hře mají sny a duchové či ďáblové, kteří se v těchto snech zjevují. Přičemž sny tu nejsou jenom pouhými záblesky individuálního smýšlení jedince, jsou nezbytné pro porozumění či pochopení politické moci. Jedním z typických znaků moci (zvláště pak moci nelegitimní) je její schopnost vyvolávat noční můry a zvláštní, pokřivené obrazy mysli. Greenblatt se domnívá, že právě proto vévoda z Glostru již na počátku hry vyjadřuje svou touhu v úvodním monologu následovně:<sup>210</sup> „Zákeřnou předehrou v podobě pomluv, opilých proroctví a lživých snů smrtelnou nenávist chci vyvolat mezi mým bratrem Clarencem a králem.“<sup>211</sup> Načež se sám ve snu svého bratra Clarence skutečně objevuje poté, co ho nechá uvěznit v Toweru a plánuje jeho smrt. Clarence pak o svém snu vypráví žaláříkovi. Nejprve se mu zdálo, že se mu podařilo z Toweru utéci a spolu se svým bratrem Richardem vypluli do Burgundska, přitom ale při procházce po horní palubě lodi Richard svého bratra Clarence udeřil a srazil ho do moře, následkem čehož Clarence utonul.<sup>212</sup> Ten si je však dobře vědom svých hříchů, které spáchal, což je ve snu symbolicky zobrazeno jako neschopnost

---

<sup>207</sup> HALÍK, T. *Oslovit Zachea*, s. 281.

<sup>208</sup> SHAKESPEARE, W. Richard III. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 641-642.

<sup>209</sup> NUTTALL, A. D. *Shakespeare the Thinker*, s. 50.

<sup>210</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 168.

<sup>211</sup> SHAKESPEARE, W. Richard III. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 639.

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 648.



zemřít okamžitě, resp. bez utrpení.<sup>213</sup> „... pořád jsem si přál vypustit duši, ale voda ji mně na truc nepustila...“.<sup>214</sup> Jakmile však jeho tělo duši konečně vypustilo, trýzeň se dále zesilovala, jelikož se setkal s duchy těch, které v životě zradil a zavraždil.<sup>215</sup> „A pak mne obstoupily zástupy zlých duchů a vyly a skučely... a já se probral celý roztřesený a nechtěl věřit, že jsem nebyl v pekle...“<sup>216</sup>

Další důležitou částí hry je páté dějství, kdy se na scéně začínají postupně objevovat duchové těch, které Richard III. nechal zavraždit, jmenovitě duch prince Edwarda, Jindřicha Šestého, vévody z Clarence, Riverse, Greye, Vaughna, Hastingse, duchové dvou mladých princů, duch Richardovy ženy Anny a duch poslední oběti, Buckinghamu. Všichni duchové se zjevují ve spánku jak Richardovi, tak jeho nepříteli v očekávaném boji, Richmondovi. Shakespeare tudíž tuto scénu opět koncipoval jako zdánlivý sen obou postav. Duchové mají shodné tužby, přejí si, aby Richard padnul následující den v bitvě a jejich smrt tak byla pomstěna, všichni své krátké řeči pak ukončují frází „zoufej si a zemři“, příp. „uzoufej se k smrti“.<sup>217</sup> Politický teror a hrůza, kterou Richard vyvolával v ostatních, se přesunula díky působení duchů v jeho snu do jeho vlastní duše a mysli. Následující pasáž dle Greenblatta pak předvídá bezprostřední zhroucení jeho vládnoucího režimu.<sup>218</sup> „Při svatém Pavlu, stíny dnešní noci zděsily Richardovu duši víc než deset tisíc mužů v plné zbroji...“.<sup>219</sup> Tato scéna s duchy byla navíc nápadně prorokována Markétou, když ta v prvním dějství hry Richardovi přála:<sup>220</sup> „...kdybys někdy usnul, hrůzné sny kéž mučí tě jako peklo plné ďáblů.“<sup>221</sup>

### 3.3.2. *Hamlet*

Oficiální název hry z prvního foliového vydání z roku 1623 zní *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke* (*Tragédie o Hamletovi, princí dánském*). Divadelní hra byla sepsána na samém přelomu 16. a 17. století, obvykle se uvádí období roku 1600 až 1601. Shakespeare se s velkou pravděpodobností nechal inspirovat tragédií *Ur-Hamlet*, jejímž autorem byl zřejmě Thomas Kyd, tato hra byla sice ztracena, ale je téměř jisté,

<sup>213</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 168.

<sup>214</sup> SHAKESPEARE, W. Richard III. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 648.

<sup>215</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 170.

<sup>216</sup> SHAKESPEARE, W. Richard III. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 648.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 679.

<sup>218</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 176.

<sup>219</sup> SHAKESPEARE, W. Richard III. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 680.

<sup>220</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 177.

<sup>221</sup> SHAKESPEARE, W. Richard III. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 646.

že Shakespeare byl s obsahem díla dostatečně obeznámen. První zmínka o inscenaci hry byla písemně zaznamenána kapitánem Williamem Keelingem, na jehož lodi, která kotvila u přímořského Sierra Leone, se *Hamlet* odehrál celkem dvakrát, a to v letech 1607 a 1608. Prvním hercem, který ztvárnil roli dánského prince, byl populární tragéd Richard Burbage.<sup>222</sup>

Stejně jako ve *Španělské tragédii* se postava ducha, v tomto případě ducha mrtvého krále, Hamletova otce, objevuje již na samém počátku hry. Hilský poukazuje na fakt, že v Anglii za vlády Tudorovců i Stuartovců byla posilována představa krále disponujícího určitým božským původem. Tehdy ve společnosti převládalo přesvědčení o existenci králova dvojího těla, resp. těla přirozeného, smrtelného (*body natural*) a těla politického, mystického (*body politic*). Duch krále Hamleta tak dle Hilského může být vnímán jako tělo mystické, jež oděné do znaků vojenské moci zobrazuje ideální formu státu, naproti tomu duchova výpověď o zavraždění krále Hamleta odkrývá detaily o zkáze a rozpadu králova těla přirozeného.<sup>223</sup> „Když jsem usnul v zahradě jako každé odpoledne, v té nestřežené hodině tvůj strýc se přikrad ke mně s jedovatou trestí a do uší mi nalil leprózní výtažek ... a tělo se mi hned, jak měl bych lepru, pokrylo strupatou a hnusnou kůrou ze samých boláků a vředů.“<sup>224</sup>

V raně novověké Anglii bylo na duchy pohlíženo ze dvou základních perspektiv – v předreformační Anglii byli duchové přízraky zesnulých, kteří se mohli vrátit z očiště, obvykle se tak dělo za nějakým účelem; po reformaci a zavržení očiště duše zesnulých odcházely rovnou do nebe či do pekla, protestanti sice nepopírali existenci duchů, na druhou stranu zavrhovali jejich schopnost navrácení se do pozemského světa, duchy tedy ztotožňovali s ďábly, což byl rovněž jeden z důvodů pořádání honů na čarodějnice.<sup>225</sup> Shakespeare zřejmě vlastnil a používal *Velkou Bibli* (*The Great Bible*, 1539)<sup>226</sup>, jejíž texty jsou citovány i v novější *Knize společných modliteb* (*Book of Common Prayer*, 1552), stejně jako *Ženevskou bibli* (1560), která měla rovněž velký vliv na vývoj doktríny anglikánské církve. Používání těchto výtisků ale ještě neznámá, že Shakespeare zcela ztratil zájem o původní katolickou víru, bylo zcela

---

<sup>222</sup> HILSKÝ, M. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1031-1032.

<sup>223</sup> HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 442-444.

<sup>224</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1043.

<sup>225</sup> HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 452.

<sup>226</sup> První anglická Bible vytvořená pro účely anglikánské církve na příkaz Thomase Cromwella, jejíž kopie musela být součástí každého farního kostela. (Great Bible. In: *Oxford Dictionaries* [online]. Oxford : Oxford University Press, 2016-02-05]. Dostupné z: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/great-bible?q=great+bible>).

běžné, že nekatolíci či bývalí katolíci tyto knihy používali, avšak i nadále si zachovali jisté zaujetí posmrtným očištěním.<sup>227</sup> Již v samotném počátku hry je určitá pozornost očištění věnována, když duch krále Hamleta prohlásí: „Souzeno mi je v noci obcházet a ve dne v plamenech pak držet půst, v očištném ohni pálit všechny hříchy, které jsem spáchal zaživa“.<sup>228</sup>

Při druhém zjevení ducha Hamletova otce často docházelo k výměně kostýmů, již na sobě neměl brnění a nekráčel majestátně jako král, byl oděn do bílého hávu, což značilo, že tělo bylo očištěno od smrtelných hříchů a je na své cestě do nebe.<sup>229</sup> „Jak bledě září! Ten úděl! Kázat kamenům by mohl a naslouchaly by mu.“<sup>230</sup> Zajímavé je, že když se duch zjevil v prvním dějství hry, tak i přesto, že mluvil pouze k Hamletovi, byl spatřen i jeho blízkými, jmenovitě Horaciem, Marcellusem a Barnardem. Při jeho druhém a posledním zjevení se po smrti Polonia Hamlet dohaduje s matkou. V okamžiku, kdy se duch objeví na scéně, Gertruda obviňuje svého syna, že se zbláznil, jelikož sama ducha nespátřuje:<sup>231</sup> „A co je tobě, že vytřeštěně zíráš do prázdna a povídáš si s pouhopouhým vzduchem?“<sup>232</sup>

Dalším sporným okamžikem ve hře je Oféliin pohřeb. Sebevražda byla v rané novověké Anglii považována za ohavný zločin a byla vždy velmi tvrdě odsouzena. Jedinou možností, jak zachovat právo zesnulého na řádné pohřební ceremonie, bylo posouzení koronera, který by prohlásil, že člověk spáchal sebevraždu *non compos mentis*, resp. smyslů zbavený. Záznamy však ukazují, že před rokem 1660 byla pouhá necelá dvě procenta ze všech spáchaných sebevražd posouzena jako *non compos mentis*, ve většině případů se jednalo o záměrný akt příčetného člověka, tj. *felo de se*.<sup>233</sup> Tento rozkol je znázorněn při střetu Laerta s knězem, když se Laertes dotazuje, zda jeho sestra nemá právo na žádné další obřady, kněz tvrdě odpoví: „Bylo by znesvěcením obřadů zpívat jí rekviem jak duším, které zesnuly usmířené.“ Laertes s tímto postojem rozhodně nesouhlasí a vyhrožuje knězi, že skončí v pekle, je totiž přesvědčen, že jeho

---

<sup>227</sup> KERMODE, F. *The Age of Shakespeare*, s. 39.

<sup>228</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1042.

<sup>229</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 209-210.

<sup>230</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1063.

<sup>231</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 225.

<sup>232</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1063.

<sup>233</sup> MACDONALD, M. Ophelia's Maimèd Rites. In: *Shakespeare Quarterly* [online]. Washington : Folger Shakespeare Library, 1986, s. 310 [cit. 2015-11-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2870101>.

sestra přišla o rozum, tudíž by měla mít nárok na náležitý pohřební obřad: „Desetkrát trojmo trojí prokletí ať padne na toho, kdo způsobil, že přišla o rozum.“<sup>234</sup>

Sám Hamlet si ještě před začátkem pohřbu všimne, že se děje něco zvláštního: „Koho to nesou? A bez obřadů?“<sup>235</sup> Zůstává otázkou, co způsobil, že si Hamlet okamžitě všimnul, že na průběhu obřadu není něco v pořádku, jelikož se s Ofélií přišla rozloučit obvyklá skupina přátel a příbuzných, postava kněze rovněž nechyběla. Nemůžeme s jistotou vědět, jak byla scéna uváděna a zinscenována v alžbětinském divadle, ale je téměř jisté, že pokud si Hamlet všimnul, že něco chybí, museli tento nedostatek zaznamenat i diváci v hledišti. Možná postava kněze vystupovala bez typického kněžského hávu a komže. Co ale muselo Hamletovu i divákovu pozornost upoutat mnohem silněji, bylo hrobové ticho, při kterém se k vyhloubenému hrobu přistupovalo. Při katolickém obřadu se obvykle kněz i pozůstalí blížili k hrobu za prozpěvování liturgických veršů *In Paradisum*. V případě Oféliina pohřbu byl však tento malý smuteční průvod tichý jako smrt sama.<sup>236</sup>

Způsob Oféliiny smrti Shakespeare zajisté nevybral náhodou. „Zakrátko ale šaty ztěžkly vodou a stáhly, chudince, tu píseň ze rtů do zabahněné smrti.“<sup>237</sup> Smrt utonutím byla jednou z nejčastějších příčin úmrtí následkem úrazu v renesanční Anglii. Utonutí bylo druhým nejčastějším způsobem dobrovolného ukončení života a absolutně nejčastějším způsobem spáchání sebevraždy u žen. Přirozeně bylo velmi obtížné určit příčinu úmrtí u lidských těl nalezených v rybníce či v řece, přesto drtivá většina byla posouzena jako sebevražda *felo de se*.<sup>238</sup> Navíc existuje záznam o úmrtí jisté Katherine Hamlettové z roku 1579, která utonula v řece Avoně na venkově ve vesnici Tiddington, jež je od Stratfordu vzdálena zhruba dva kilometry. Pravděpodobně uklouzla na bahnitém břehu řeky, načež ji voda stáhla pod hladinu, leč někteří se domnívali, že spáchala sebevraždu. Nuttall se domnívá, že asociace Katherine s postavou Ofélie je v tomto případě nevyhnutelná.<sup>239</sup>

Nicméně vzhledem k Oféliinu urozenému původu bylo s jejím tělem přeci jen zacházeno o něco mírněji, než by tomu bylo v případě obyčejného, chudého člověka.

---

<sup>234</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1075.

<sup>235</sup> Tamtéž.

<sup>236</sup> QUINLAN, M. J. Shakespeare and the Catholic Burial Services. In: *Shakespeare Quarterly* [online]. Washington : Folger Shakespeare Library, 1954, s. 304 [cit. 2015-11-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2866337>.

<sup>237</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1072.

<sup>238</sup> MACDONALD, M. Ophelia's Maimèd Rites. In: *Shakespeare Quarterly* [online]. Washington : Folger Shakespeare Library, 1986, s. 311 [cit. 2015-11-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2870101>.

<sup>239</sup> NUTTALL, A. D. *Shakespeare the Thinker*, s. 4.

„Nebejt to taková fajnová slečinka, křesťanské pohřeb by stejně neměla.“<sup>240</sup> Mrtví, kteří spáchali sebevraždu, byli podle starodávných zvyků pohřbeni obvykle na veřejných místech, tváří směřovanou dolů a s tělem probodnutým dřevěným kůlem.<sup>241</sup> Přesto, že Laertes stále věřil, že jeho sestra „bude anděl“<sup>242</sup>, pro mnohé křesťanské teology a kazatele čin dobrovolného ukončení života byl činem d'ábelským a člověk byl na věčnost zatracen.<sup>243</sup>

Posledním významným úmrtím ve hře je smrt samotného prince Hamleta. Jeho předchozí setkání s duchem svého otce v něm však v průběhu hry vyvolává obavy z toho, co bude následovat po smrti. Duch mu totiž naznačil, že smrtí svět nekončí, což pro Hamleta představuje zásadní změnu. Smrt byla částečně vnímána jako vytoužený cíl, který ukončí všechna lidská trápení, ve svém slavném monologu ale Hamlet začíná pochybovat:<sup>244</sup> „Zemřít, spát – a je to. Spát – a navždy ukončit úzkost a věčné útrapy a strážně, co údělem jsou těla – co si můžem přát víc, po čem toužit?“ A dál pokračuje již s daleko menší jistotou: „... nemít strach z toho, co je za smrtí, z neznámé krajiny...“<sup>245</sup>

V závěru hry Claudius zařídí, aby se Hamlet a Laertes utkali v šermu, přičemž na Hamleta nastraží léčku, když Laertovi poskytne meč napuštěný jedem. Výměna zbraní však zajistí, že se tato lest obrátí proti Laertovi, v zápase pak oba dva umírají. Ne však dříve než se Gertruda napije z otráveného poháru, jenž byl určen pro jejího syna, a Claudius je zasažen Hamletovým mečem a rovněž umírá. Jeho přítel Horacio se s Hamletem loučí: „Dobrou noc, můj milý princí. Chóry andělské ať zkonejší tvou mysl.“<sup>246</sup> Vznášející se a zpívající andělé se často vyskytovali na různých zobrazeních očištvů, věřící si tak představovali, že jim poskytnou úlevu a potřebnou pomoc v trýznivé chvíli.<sup>247</sup> Následně Hamletovi nechává norský princ Fortinbras, který se má

---

<sup>240</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1073.

<sup>241</sup> MACDONALD, M. The Secularization of Suicide in England 1660-1800. In: *Past & Present* [online]. Oxford : Oxford University Press, 1986, s. 53 [cit. 2016-02-20]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/650502>.

<sup>242</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1075.

<sup>243</sup> SMITH, B. Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia. In: *South Atlantic Review* [online]. Atlanta : South Atlantic Modern Language Association, 2008, s. 101. [cit. 2015-11-16]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/27784781>.

<sup>244</sup> HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 481-482.

<sup>245</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1054.

<sup>246</sup> Tamtéž, s. 1080.

<sup>247</sup> GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 51.

stát novým dánským králem, uspořádat vojenský pohřeb: „Vojenské pocty vzdejte mu a hrajte smuteční pochod jemu na počest ... Ať pálí salvy z děl.“<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 1081.

## 4 Komparativní analýza vybraných her v náboženském kontextu

Následující kapitola se zaměří na komparaci vybraných divadelních her s odkazem na doktrínu reformované anglikánské církve. Pozornost bude věnována společným prvkům, které se mohou objevovat v dílech různých autorů, stejně jako míře autentičnosti zobrazovaných církevních praktik v kulturně historickém kontextu.

Jak je z předchozí kapitoly patrné, některé divadelní hry přímo a zcela zjevně odkazovaly na tradice římskokatolické církve. Princip očistce je zcela jasně popsán v úvodním dějství *Hamleta*. Duch krále Hamleta líčí svému synovi, jak v očištném ohni pálí své hříchy, načež v další scéně bývalo změnou kostýmu jasně naznačeno, že jeho očištěná duše je připravena na cestu k Bohu. Je to pravděpodobně jediné, naprosto nepochybné znázornění víry v existenci očistce, který byl charakteristický pro původní římskokatolickou církev. Otázkou zůstává, co Shakespeara k takovému odvážnému činu vedlo. Skutečně jeho smýšlení mohla ovlivnit série úmrtí, která se v období tvorby této hry v jeho okolí odehrála, včetně úmrtí jeho teprve jedenáctiletého syna Hamneta. Náznaky existence očistce jsou nepřímou zřetelné i v hrách *Španělská tragédie* a *Tragická historie o doktoru Faustovi*. V první ze zmíněné dvojice je očistec znázorněn v úvodu hry, kdy je duše Dona Andrey souzena až po řádném pohřbu, na který musel čekat tři dny. Převozník ho mohl převést na druhý břeh k třem sudům v podsvětí teprve poté, co došlo k jeho řádnému pohřbení. Z tohoto aktu je patrné, že konání pozůstalých zde má vliv na kvalitu posmrtného života, což bylo pro očistec taktéž charakteristické. Protestantská církev naproti tomu prosazovala názor, že po smrti již není možné navázat kontakt se zesnulým či mu nějakým způsobem odlehčit od utrpení, které by mohl zažívat v očistci. Proto byla představa očistce a přímluvných modliteb v reformované církvi zcela potlačena. V druhé zmíněné hře v závěrečném dějství Faust prosí Boha o spasení a vymanění jeho duše z pekla, i kdyby to mělo být za tisíc nebo sto tisíc let. Faust sice putuje rovnou do pekla, ale současně se nevzdává možnosti, že by jeho duše mohla být po nějaké době splácní svých hříchů vykoupena.

Obsazení duchů v divadelních hrách již tak jednoznačným ukazatelem katolického cítění není, neboť protestantská církev v podstatě zcela nepopírala jejich existenci, pouze je ztotožňovala s ďáblý a nevěřila v jejich možnost navrátit se zpět do světa živých. Ve hře *Richard III.* se duchové vrátili s posláním zastrašit krále

Richarda a podpořit jeho protivníka Richmonda před nadcházející bitvou. Duchové se tu však zjevují pouze v Richardových a Richmondových snech, což úplně neodporuje protestantskému smýšlení. Na druhou stranu přichází s určitým záměrem a jejich tužby a proroctví jsou vyslyšeny, jelikož následujícího rána Richard v bitvě padne a Richmond zvítězí. Podobně je koncipován i výstup ducha ve *Španělské tragédii*, kdy Don Andrea společně s Pomstou dohlíží na dění, které se pod nimi v pozemském světě právě odehrává, ale žádným svým přičiněním do sledu událostí přímo nezasahují. Navíc Kyd v úvodním dějství rovněž naznačuje, že Andreův duch a Pomsta jsou součástí jakéhosi snu. Tato interpretace by snad mohla být považována za výklad existence duchů v souladu s reformovanou doktrínou.

Poněkud odlišně je zobrazena činnost ducha v *Hamletovi*. V této Shakespearově hře je opět patrná jistá nespokojenost se soudobým náboženským přesvědčením, jelikož Shakespeare se ani neobtěžoval ducha krále Hamleta situovat do nějakého snu. Navíc jej spatřuje hned několik osob, tudíž se zajisté nemůže jednat o pouhou iluzi. I v tomto případě se duch vrátil z očištky do světa živých s určitým úmyslem. Jeho intencí bylo varovat svého syna před svým vrahem a žádat na něm pomstu, což se vyplnilo. Otázkou je, proč při druhém zjevení ducha, kdy se na scéně nachází princ Hamlet a jeho matka Gertruda, ducha spatřuje pouze Hamlet. Možná se Shakespeare snažil mírnit dopady duchova sebevědomého výstupu v úvodu hry. Stále se ale dle mého názoru jedná o předreformační interpretaci duchů, jelikož římská katolická církev věřila, že se duchové mohou vracet do světa živých, přičemž obvykle tímto svým jednáním sledovali nějaký záměr.

Specificky mravní prvky plynoucí z ponaučení z vlastních hříchů lze spatřit ve hrách *Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym* a *Tragická historie o doktoru Faustovi*. V těchto hrách není inspirace původní doktrínou římskokatolické církve patrná, ani zde nevystupují postavy duchů přímo, vyskytují se zde pouze postavy ďáblů a andělů. V první zmíněné hře je sluha otce Bacona, Miles, unesen ďáblem rovnou do pekla a nic nenasvědčuje tomu, že by jeho duše mohla být po nějaké době očištěna od hříchů a spasena Bohem. Naopak, jakékoliv náznaky uctívání ďábla byly bedlivě sledovány církví (původní katolickou i reformovanou) a mohly se stát příčinou proslulých honů na čarodějnice, které v Anglii vrcholily právě v raně novověkém období, resp. na přelomu 16. a 17. století. Otec Bacon ke konci hry lituje, že provozoval magii, resp. kabalou, která způsobila úmrtí dvou mladých žáků, a že proti Bohu stavil moc pekla. Taktéž slibuje zasvětit zbytek svého života modlitbám, aby jej Bůh mohl



spasit. Nic na možný posmrtný očištec v této hře neodkazuje. V druhé zmíněné hře doktor Faust využívá okulní magii ke spolupráci s ďáblem a v některých scénách se katolické církvi dokonce přímo vysmívá. Nakonec je však za své chamtivé touhy po slávě a blahobytu potrestán tak, jak se dle náboženských předpokladů očekává a jeho duše propadá peklu. Je tedy možné předpokládat, že obě tyto divadelní hry mohly být stvořeny za účelem posílení národní sounáležitosti a vyjádření jistého mravního návodu k správnému vedení života v souladu s reformovanou církví.

## 5 Závěr

Cílem bakalářské práce byla analýza rituálů smrti v alžbětinském dramatu v kontextu anglikánské církve. Jak je z textu práce patrné, na vybraných hrách bylo jasně znázorněno, že téma smrti bylo v alžbětinském divadle velmi populární, ne-li zcela běžné. Je možné se domnívat, že zaujetí ponurými příběhy mělo co dočinění se soudobými existenčními podmínkami místních obyvatel, zejména s ohledem na nízkou průměrnou délku života a vysoký stupeň mortality, především pak v době morových epidemií.

Výrazné změny, které se v 16. století dotýkaly zejména náboženské a politické oblasti, byly v divadelních hrách často zohledňovány. Zpočátku poměrně střízlivě a spíše humorně, avšak zdá se, že s postupem času míra troufalosti autorů rostla, což následně mohlo teoreticky přispět k plošnému zákazu divadelní činnosti roku 1642, k němuž došlo přičiněním puritánů. Vzhledem k působení dohlížecího orgánu a uplatňování cenzury mohly být odchylky od zákonem stanovené anglikánské doktríny v divadelních hrách zobrazovány pouze za určitých podmínek. Snad právě proto postavy duchů v hrách vystupovaly většinou v rámci snů a fantazijních představ, jako je tomu ve *Španělské tragédii* nebo v *Richardovi III.*

Každý z dramatiků přistupoval ke znázornění náboženských tradic a ceremonií odlišně. Shakespeare byl v tomto ohledu pravděpodobně o něco smělejší než ostatní, v dříve vzniklé hře o Richardovi III. sice zobrazoval postavy duchů stále ještě jako sny hlavních postav, ale v pozdějším *Hamletovi* zvolil odvážnější variantu a nechal ducha krále Hamleta, aby byl spatřen hned několika aktéry najednou, tudíž bylo jisté, že jeho zjevení nemohlo být pouhým snem ani fantazií. Z jeho her je tak patrné, že si uchoval určitý druh náklonnosti ke katolické víře, jenž si mohl osvojit po vzoru svého otce.

Ostatní zmínění autoři byli svým přístupem značně umírněnější. Kyd sice odkazoval na očistec a vytvořil postavu ducha zemřelého Dona Andrey, ale vše koncipoval jako Andreův sen a příběh situoval do antického podsvětí. Greene a Marlowe se ve svých hrách soustředili zejména na efekt a výsledný přínos pro diváka, resp. na poskytnutí mravního ponaučení v souvislosti s provozováním magických aktivit. Provozování magie a vzývání d'ábla bylo v raně novověké Anglii trestáno smrtí. Proti čarodějnictví však nezasahovala pouze nově reformovaná církev, hony na čarodějnice byly pořádány po celé Evropě a dotyční byli stíháni i církví římskokatolickou. Je tudíž možné se domnívat, že poslední dva zmínění dramatici

sepsali svá významná díla jako prostředek pro šíření zásad církevní doktríny do povědomí široké masy diváků.

Ze zvolených her je patrné, že dramatici často zobrazovali aktuální stav společnosti, včetně postavení a moci královského dvora. V některých případech se autoři uchýlovali k minulosti, aby na základě paralelních spojitostí popsali a vyjádřili soudobé dějiny. Otázka politické a církevní moci byla v tehdejší době velmi diskutovaná, což se nutně promítlo do tvorby všech vybraných autorů. Většina z nich však na tradice původní katolické církve odkazovala pouze nepřímo, především z důvodu obav z dozorčího orgánu, jiní oproti tomu svou tvorbou nově reformovanou církev podporovali. Náboženská reformace a její dopady se tak nutně staly součástí alžbětinského divadla.

## Seznam literatury a použitých zdrojů

- ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti*. Praha : Argo, 2000. ISBN 80-7203-286-0.
- BACON, Francis. *Eseje: čili rady občanské a mravní*. Praha : Odeon, 1985.
- BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. Praha : Odeon, 1978.
- BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*. Praha : Odeon, 1980.
- CRESSY, David. *Birth, marriage, and death: ritual, religion, and the life-cycle in Tudor and Stuart England*. Oxford : Oxford University Press, 1999. ISBN 0198207883.
- DELUMEAU, Jean. *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*. Praha : Volvox Globator, 1998. ISBN 80-7207-180-7.
- DIAZ SANTIAGO, Victoria. The Necromancer Friar Bacon in the magic world of Greene's comedy Friar Bacon and Friar Bungay. In: *Sederi Yearbook* [online]. Valladolid : SEDERI, 2008, s. 5-26. ISSN 1135-7789. Dostupné z: [http://sederi.org/docs/yearbooks/18/18\\_1\\_diaz.pdf](http://sederi.org/docs/yearbooks/18/18_1_diaz.pdf).
- DRABBLE, Margaret. *The Oxford companion to English literature*. Oxford : Oxford University Press, 1985. ISBN 0-19-866130-4.
- DUFFY, Eamon. *The stripping of the altars: traditional religion in England c. 1400 - c. 1580*. New Haven : Yale University Press, 2005. ISBN 978-0-300-10828-6.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare and modern culture*. New York : Anchor Books, 2009. ISBN 9780307390967.
- GARIN, Eugenio. *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0.
- GENNEP, Arnold van. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1996. ISBN 80-7106-178-6.
- GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in purgatory*. Oxford : Princeton University Press, 2002. ISBN 0-691-10257-0.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago : University of Chicago Press, 2005. ISBN 0226306593.

- GREENBLATT, Stephen. *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže*. Praha : Albatros, 2007. ISBN 978-80-00-01930-7.
- GREENBLATT, Stephen. *Will in the world: how Shakespeare became Shakespeare*. New York : Norton, 2005. ISBN 039332737X.
- HALÍK, Tomáš. *Oslovit Zachea*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2003. ISBN 978-80-7106-547-0.
- HANKINS, James. *Renesanční filosofie*. Praha : OIKOYMENH, 2011. ISBN 978-80-7298-418-3.
- HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha : Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2282-0.
- HONAN, Park. *Christopher Marlowe: poet & spy*. Oxford : Oxford University Press, 2007. ISBN 9780199232697.
- CHLUP, Radek. *Pojetí duše v náboženských tradicích světa*. Praha : DharmaGaia, 2007. ISBN 978-80-86685-82-3.
- JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. Voznice : Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-309-4.
- JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. Brno : Barrister & Principal, 2004. ISBN 80-86598-68-3.
- KERMODE, Frank. *The age of Shakespeare*. New York : Modern Library, 2005. ISBN 0812974336.
- KUIPER, Barend Klaas. *The Church in History*. Grand Rapids : Eerdmans, 1988, ISBN 9780802817778.
- LLEWELLYN, Nigel. *The art of death: visual culture in the English death ritual, c. 1500-c. 1800*. London : Reaktion Books, 1991. ISBN 0948462167.
- MACDONALD, Michael. Ophelia's Maimèd Rites. In: *Shakespeare Quarterly* [online]. Washington : Folger Shakespeare Library, 1986, s. 309-317. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2870101>.
- MACDONALD, Michael. The Secularization of Suicide in England 1660-1800. In: *Past & Present* [online]. Oxford : Oxford University Press, 1986, s. 50-100. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/650502>.

- MAUROIS, André. *Dějiny Anglie*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1993. ISBN 80-7106-058-5.
- MELNIKOFF, Kirk a Edward GIESKES. *Writing Robert Greene: essays on England's first notorious professional writer*. Burlington : Ashgate, 2008. ISBN 0754657019.
- MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha : ERM, 1995. ISBN 80-85913-12-7.
- NUTTALL, A. *Shakespeare the thinker*. New Haven : Yale University Press, 2007. ISBN 978-0-300-13629-6.
- Oxford Dictionaries* [online]. Oxford : Oxford University Press, ©2016 [cit. 2016-02-05]. Dostupné z: <http://www.oxforddictionaries.com/>.
- POKORNÝ, Jaroslav. *Shakespearova doba a divadlo*. Praha : Orbis, 1958.
- QUINLAN, Maurice James. Shakespeare and the Catholic Burial Services. In: *Shakespeare Quarterly* [online]. Washington : Folger Shakespeare Library, 1954, s. 303-306. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2866337>.
- RIST, Thomas. *Revenge tragedy and the drama of commemoration in reforming England*. Burlington : Ashgate, 2008. ISBN 0754661520.
- SACKS, Peter. Where Words Prevail Not: Grief, Revenge, and Language in Kyd and Shakespeare, In: *ELH* [online]. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982, s. 576-601. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/28256>.
- SCHOENBAUM, S. *William Shakespeare: a compact documentary life*. New York : Oxford University Press, 1987. ISBN 0195051610.
- SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Praha : Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.
- SHAKESPEARE, William a Bruce R. SMITH. *Twelfth night, or, What you will: texts and contexts*. Boston : Bedford/St. Martin's, 2001. ISBN 031223712X.
- SHOKHAN, Rasool Ahmed. *The Staging of Witchcraft and a „spectacle of strangeness“: witchcraft at court and the Globe*. Bloomington : AuthorHouse, 2014. ISBN 978-1-49699-280-2.
- SMITH, Barbara. Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia. In: *South Atlantic Review* [online]. Atlanta : South Atlantic Modern Language Association, 2008, s. 96-112. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/27784781>.

STONE, Lawrence. *The family, sex and marriage: in England : 1500-1800*. New York, NY : Harper & Row, 1984. ISBN 9780061319792.

STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Proud času: stati o Shakespearovi*. Praha : Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1018-3.

SVOBODA, Bohumil. *Thomas More: světec a utopista*. Praha : Triton, 2014. ISBN 978-80-7387-726-2.

TOWNE, Frank. 'White Magic' in Friar Bacon and Friar Bungay? In: *Modern Language Notes* [online]. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1952, s. 9-13. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2909722>.

WELLS, Stanley. *Shakespeare and Co: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the other players in his story*. London : Penguin, 2007. ISBN 9780141017136.

YATES, Frances Amelia. *The occult philosophy in the Elizabethan age*. London : Routledge, 2001. ISBN 0-415-25409-4.

## **Resumé**

The crucial topic of the thesis is consideration and interpretation of rituals of death in Elizabethan drama in the context of the Church of England. The bachelor thesis is partly inspired by the theory of new historicism, using the works of Stephen Greenblatt. Therefore, the socio-economic and cultural-historical conditions of the population of England in the early modern period are taken into account in the first part of the thesis.

The next part of the thesis is focused on analysis of the major dramatic plays of Elizabethan drama in the religious context, including such significant playwrights as Greene, Kyd, Marlowe and Shakespeare. Due to the importance of cultural and historical context of the plays, a brief summary of each playwright's life is involved in the beginning of each subhead.

Last part of the bachelor thesis is dedicated to comparison of the selected plays to see, whether the playwrights inclined to demonstrate more the practices of the Roman Catholic Church or the contemporary Anglican Church. As is apparent from the text, the practices of the illegal Roman Catholic Church were often displayed only covertly, mainly due to the application of censorship. On the other hand, works of certain playwrights might be even considered as propaganda of Protestantism.