

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Problematické aspekty studia dějin a kultury – příspěvek nového historismu

Bc. Nikola Zajícová

Plzeň 2016

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická
Katedra filozofie
Studijní program Humanitní studia
Studijní obor Teorie a filozofie komunikace

Diplomová práce
Problematické aspekty studia dějin a kultury – příspěvek nového historismu
Bc. Nikola Zajícová

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

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Vznik a formování nového historismu.....	3
2.1. Inspirační proudy nového historismu	3
2.2. Formování nového historismu	6
3. Vliv Stephena Greenblatta na nový historismus	12
3.1. Dílo Stephena Greenblatta.....	12
3.2. Vztah nového historismu k jeho předchůdcům	17
4. Novohistorická analýza aspektů alžbětinské literární kultury	20
4.1. Kultura	20
4.2. Rezonance a úžas	20
4.3. Způsob psaní.....	23
4.4. Otázka identity.....	24
4.4.1. Dilema identity	26
4.5. Cirkulace společenské energie.....	29
4.6. Představivost a inspirace	33
4.7. Náboženství	36
4.7.1. Exorcismus	38
4.7.2. Čarodějnictví	40
4.8. Politika.....	42
4.8.1. Kontrola a „governmentalita“	42
4.8.2. Strach a manipulace	45
5. Závěr	48
6. Literatura.....	50
7. Resumé.....	52

1. Úvod

Tématem diplomové práce jsou *Problematické aspekty studia dějin a kultury – příspěvek nového historismu*. Hlavní myšlenkou textu je objasnit důvody vzniku nového historismu a představit jeho hlavní vůdčí osobnost Stephen Greenblatta. Součástí je také novohistorická analýza několika konkrétních aspektů obsažených v alžbětinské a jakubovské literatuře. Cílem práce je ověřit zda je Greenblattův nový historismus přínosný na poli studia dějin a kultury a konkretizovat novohistorické metody zkoumání.

Diplomová práce je členěna na teoretickou a praktickou část. První část se zabývá formováním samotného nového historismu. Tato část se nejprve zabývá inspiračními proudy nového historismu, tak jak ho rozvíjí Stephen Greenblatt a jeho kolegové. Nelze tedy opomenout osoby Clifforda Geertze a metodu „zhuštěného popisu“ či Haydena Whita s jeho kritickým zhodnocením přítomnosti beletristických jazykových prostředků v historickém narativu. Dále se práce snaží vysledovat samotné aspekty a motivy formování nového historismu, především pak za užití jednoho ze základních děl tohoto směru, a to *Practicing New Historicism* (2000) na němž Greenblatt spolupracoval s Cathrine Gallagherovou. Druhá kapitola se posléze zaměřuje přímo na Greenblatta a jeho vliv a přínos do portfolia novohistorického směru. Ve druhé části kapitoly jsou nastíněny konkrétní body starších literárněvědných směrů, proti nimž Greenblatt vystupuje a od kterých se chce oprostít.

Praktická část se poté soustřeďuje na konkrétní analýzu různých rysů literatury alžbětinské éry, především pak na rysy objevující se v rámci Shakespearova díla. Zde se práce zaměřuje na několik silných témat, kterými jsou například problém identity, kde jsou hledány paralely mezi životem Shakespeara samotného, tak „životy“ jeho literárních postav, imaginace a inspirace či náboženství spojené s obávaným exorcismem a čarodějnictvím a v poslední řadě politikaření soudobé společnosti, ať už ve vztahu právě k Shakespearovi, nebo obecně k renesanční literatuře.

Nový historismus je literárně vědný směr rozvíjející se v 80. letech na půdě amerických jazykovědných kateder. Jeho příznivci ovšem nejsou pouze vědci z oboru, našel si oblibu i v mnoha dalších odvětvích, jak bude později nastíněno v textu. Jeho přívrženci hledají především neobvyklé spojení mezi minulostí a přítomností a vliv tohoto vztahu na soudobé kulturní i politické dění. Neméně důležitý je i fenomén formování renesančního člověka,

přičemž je toto období odklonu od středověku i dnes považováno za převratnou dobu. Za pozornost stojí i snaha charakterizovat Greenblattův specifický a takřka až subjektivní vztah k tomuto období a k neotřesitelné víře v kauzalitu panující mezi kulturním zázemím, autorovým životem a pochopitelně jeho dílem.

Pro zpracování diplomové práce byla využita především metoda komparace pramenných a sekundárních textů. Důležitou součástí textu jsou Greenblattova raná díla: *William Shakespeare: příběh neznámého muže*, *Practicing New Historicism* či *Shakespearean Negotiations*.

2. Vznik a formování nového historismu

Spojit pomyslnou nití nový historismus s určitou metodologií a určitými tezemi je velmi obtížné. Stoupenci tohoto proudu si de facto na metodologické a programové nevyhraněnosti zakládají, což je také jejich společným pojítkem. Co může tento směr charakterizovat lépe, jsou ale práce jeho příznivců. K novému historismu se nehlásí pouze literární vědci, ale také odborníci z dalších, především historicky zaměřených vědních oborů. Nicméně, dosud není znám žádný jasný společný konsenzus, ať už na poli programového prohlášení či na poli metodologie. Důkazem může být i fakt, že Louis Montrose nazval jeden ze svých esejů „*New Historicisms*“, aby tak demonstroval pestrost postojů stoupců nového historismu.¹

2.1. Inspirační proudy nového historismu

Nový historismus, ačkoliv nemá pevné ukotvení v určitém literárním nebo historickém oboru, spočívá na několika „ikonických“ textech. Konkrétně o několika z nich mluví Bolton v souboru esejů *Nový Historicismus* (2007). Prvně pojednává Geertzův antropologicky zaměřený text o problémech interpretace kultury jako souboru textu. Dle něj nemáme kulturu, nebo nějaké konkrétní činy, rituály apod. vykládat jako snahu o společenské uspořádání, nýbrž jako nástroj k poznání obyvatelstva.² Odtud plyne jeho snaha číst text pozorněji a z jiných perspektiv, kdy je text schopen čtenáři vyjevit i okrajové informace, díky nimž se stává tradiční analýza jinou a novou.³ Druhým inspiračním proudem jsou statě Haydena Whita. V neposlední řadě jsou pro novohistoristy důležité myšlenky francouzského filozofa Michela Foucaulta, jež budou zmiňovány níže.

Clifford Geertz (1926-2006)

Geertz, jakožto antropolog, pohlíží na kulturu jako na soubor textů, které se samy o sobě řetězí do dalších souborů textů. V jejich interpretaci ale nastávají mnohá úskalí, a to především ve směru a v konkrétním záměru interpreta, který musí svou analýzu správně zasadit do kontextu i za předpokladu, že jeho bádání zabředne do dalších vědních oborů.⁴

¹ BOLTON, J. *Nový historismus*, s. 277-278.

² Geertzův příklad s kohoutími zápasy na Bali.

³ BOLTON, J. *Nový historismus*, s. 289-290.

⁴ GEERTZ, C. *Interpretace kultur*, s. 500-501.

Geertz poukazuje na roli subjektivity, se kterou člověk čte a pozoruje svět kolem sebe. Při pozorování kohoutích zápasů, stejně jako při percepci textu nebo jiného uměleckého díla, se nám otvírá brána do vlastního nitra, přičemž tato subjektivita vlastně ani neexistuje, pokud není do díla plánovaně zahrnuta. Autor ji chce zakomponováním pouze zobrazit, a ne ji vyvolat, ačkoliv se z pozice pozorovatele či čtenáře aktivně vytváří. De facto se skrze dílo člověk sám utváří.⁵

Hayden White (1928)

Hayden White se ve svém příspěvku *Fikce faktické reprezentace* (2010) a v předmluvě k *Metahistorii* (2011) zabývá rozdíly mezi tvůrčím procesem historika a romanopisce, potažmo filozofa v případě druhého z děl. Snaží se ukázat, že ačkoliv se tyto dva zdánlivě odlišné proudy ve svém pohledu na události rozcházejí, jejich formální postupy se prolínají. White se domnívá, že pokud by byla zkoumána dvě díla, jedno historické a jedno beletristické, budou se jejich formální stránky takřka shodovat. Historik se jistě zabývá fakty, které jsou zasazeny do určitého časoprostorového kontextu, a tak lpí na jejich pravdivosti. Romanopisec se těmito fakty může naopak pouze inspirovat, nebo je dokonce přetransformovat do kontradikce ke skutečnosti, ale jejich postup při tvorbě textu bude, dá se říci, stejný. Historikovi by jinak nezbyvalo nic jiného, než zapisovat holé teze, které jsou sice koherentní, ale nebyly by pro čtenáře čtivé. To znamená, že historik musí, stejně jako beletrista, využít takových jazykových prostředků a figur, aby byl schopen poskytnout čtenáři komplexní obraz reality. Pro oba je důležitá jak koherence, tak korespondence textu, která v obou případech ve čtenáři vyvolá určitou „uvěřitelnost“. S tímto tvrzením by ovšem nesouhlasil ani literární vědec ani historik doby dřívější, protože domény zkušeností, s nimiž historie a fikce pracují, jsou poněkud rozdílné, a tak se musejí rozcházet i diskurzy. V 18. století byla historiografie považována za umělecký směr po vzoru rétoriky, a ačkoliv byl názor na fiktivní složku historického vyprávění poměrně přísný, nebyla fikce tak snadno odlučitelná a tolerovala se jako výraz představivosti autora. Hlavní ovšem byla distinkce mezi „pravdou“ a „omylem“. Soudobá praxe totiž uznávala, že některé druhy pravdy lze čtenáři předložit pouze prostřednictvím fikce, k čemuž byly využívány básnické figury a tropy a informace podané tímto způsobem tak měly stejnou váhu jako vědecké výroky.⁶

⁵ GEERTZ, C. *Interpretace kultur*, s. 498-499.

⁶ WHITE, H. *Tropika diskurzu*, s. 154-155.

Práce historika tedy není podle Whita pouhou deskripcí událostí a historických faktů. I historik je nucen interpretovat data, která jsou mu svěřena vzhledem k faktu, že jejich hustota se často mění. Musí tedy odseparovat nadbytečné informace a postavit text tak, aby byl i přesto stále dynamický. Důležitá jsou pro historika „tvrdá“ data, mezi něž jsou posléze doplňovány další (i ne tak zcela ověřené) informace. Otázkou ale v tom případě je, zdali je v situaci, kdy je užita interpretace, zachována autorská objektivita, především pak v rámci analýzy metahistoriků, např. Hegela a Marxe. U standardního historika se má za to, že je pro něj metoda interpretace takřka zbytečná a v případě nutnosti použití na ni vždy čtenáře upozorní.⁷

White při analýze způsobu historického vysvětlování rozlišuje tři různé strategie – „vysvětlení pomocí formálního argumentu, pomocí konstrukce zápletky a naposledy pomocí ideologické implikace“⁸. V prvním případě se jedná o „*mody formismu, organicismu, mechanicismu a kontextualismu*“⁹. Druhá strategie se opírá o model, to znamená, zdali je text psán jako romance, satyra či komedie. Ideologickou implikací pak autor vyjadřuje na první pohled ne zcela zjevný postoj, tzn. radikální, liberální nebo anarchistické stanovisko. Už jen takováto struktura budí dojem poetické stavby textu. White tedy navrhuje postupovat pomocí *prefigurace*, díky které rozlišuje po vzoru poetiky čtyři tropy: synekdochu, metaforu, metonymii a ironii. Z těchto je posléze možné určit nezbytnou poetickou složku historického textu. Každý tento způsob zobrazuje charakteristickou podobu zápisu dokreslující celkový dojem. Na základě aplikace prefigurace nemůže být podle Whita pochyb o nutné přítomnosti poetické složky v historickém narativu. Uvědoměním si této skutečnosti je pak možné rozplést složité spekulace o úrovni adekvátnosti historiografického díla.¹⁰

Reaguje zde i na období devatenáctého století, kdy bylo srovnání beletrie s historickou prací v kontradikci. Román vypovídal o romantické reprezentaci „možného“ a historik o pravdě tak, jak se stala, což dalo historikům víru a naději ve vytvoření čistě orientovaného žánru zbaveného všech nežádoucích imaginativních prvků. Několik málo teoretiků si však bylo schopných uvědomit, že i dějepisec musí využít beletristických prostředků.

⁷ WHITE, H. *Tropika diskurzu*, s. 69-70.

⁸ WHITE, H. *Metahistorie*, s. 10.

⁹ Tamtéž, s. 10.

¹⁰ Tamtéž, s. 10-12.

Toto počínání dospělo do skryté fáze, kdy ke každému historiografickému stylu byl vytvořen i styl literární.¹¹

Podle Whita se filozofové dvě a půl dekády snažili přijít na to, jaký je vztah historie k ostatním vědeckým disciplínám a stejně tak se snažili i historikové skrze analýzu a její komparaci s minulostí a přítomností. Nezaměřovali se ale příliš na text jako na artefakt, patrně z důvodu, že kovaný historik nechce mít s literární vědou příliš společného a v určitých ohledech ignoruje svůj text jako literární výstup.¹² Přitom historik musí už při studiu materiálu cítit, že z těchto informací vznikne příběh, načež ho tak vnímá i čtenář, který si sám ujasní, zdali jde o romanci, či tragédii. V tomto smyslu je narativní styl nesmírně důležitý a stává se jakýmsi nezbytným backgroundem.¹³

2.2. Formování nového historismu

Nový historismus je především reakcí na americkou novou kritiku a dekonstruktivismus. Staví na několika málo jednoduchých principech: žádná systematizace, tzn. že novohistorici nikdy nejevili zájem o nějaké škatulkování, stanovování paradigmat, pokládání otázek a další omezující činnosti. Svou koncepci historismu budují na četbě klasických teoretických děl, o kterých diskutovali, přičemž si od každého eklekticky vzali právě to, co se jim hodilo pro formování nového interpretačního proudu. Ani ten se ale nevyhnul kritice, a to hlavně za nesystematičnost a nepřítomnost stanov ohledně metodologie a předmětu bádání. Greenblatt a Gallagherová píší ve svém úvodu k *Practicing New Historicism* z roku 2000, že jejich kritici zřejmě vůbec nedošli k pochopení skutečnosti, že se vydávají tímto směrem z důvodu „*fascinace teorií, ale zároveň z nechuti k ní*“.¹⁴ Vzhledem k širokému koloritu oborů, které reprezentovali jednotliví členové skupiny, jim přišlo čím dál více absurdní stanovovat nějaké abstraktní body, jichž by se měli držet¹⁵ a konkrétní metody a sklony spřátelených vědců lze vyzorovat z jejich určitých příspěvků v rámci novohistorické teorie.¹⁶

Jejich setkání fungovala na bázi vzájemného kritizování si svých výstupů. Postupem času zjišťovali, co je pro vývoj směru dobré a co nikoli, navzájem se od sebe učili a vzhledem

¹¹ WHITE, H. *Tropika diskurzu*, s. 156-157.

¹² Tamtéž, s. 106.

¹³ Tamtéž, s. 111.

¹⁴ GREENBLATT, S, GALLAGHEROVÁ, C. *Practicing New Historicism*, s. 2.

¹⁵ GREENBLATT, S, GALLAGHEROVÁ, C. In *Nový historismus*, s. 250-251.

¹⁶ KASTNEROVÁ, M. *Shakespeare a teorie interpretace*, s. 112.

k interdisciplinarity skupiny docházeli k novým a novým pohledům na klasická díla a zároveň se při tom všem snažili vyhnout případnému samovolnému zaškatulkování. Během několika málo let, kdy se nový historismus postupně rozvíjel, přišlo rozhodnutí založit odborné periodikum. Ústřední motiv našli v konceptu zobrazení (*representation*). Rok na to začal vycházet časopis *Representations*, ovšem při snaze vytvořit jakési programové prohlášení redaktorů se objevila stejná překážka jako na začátku jejich setkávání. Co bylo schůdné pro literárního kritika, bylo nemyslitelné pro historika, a tak se dostali do bludného kruhu, ve kterém se začaly vyjevovat hranice jednotlivých oborů a smýšlení přispěvatelů.¹⁷ V současnosti *Representations* prohlášení už má. Mluví se v něm o bourání bariér mezi zainteresovanými disciplínami a o snaze o transformaci a obohacení chápání kultury. Časopis zaštiťuje prostor pro sofistikovanou, ale vysoce historicky, jazykově a textuálně specifickou práci s důrazem na nové intelektuální obohacení komunity.¹⁸

Randolph Starn se ale ve svém kritickém článku *Historicizing Representations: Formal Exercise* (2008) domnívá, že ačkoliv by se to mohlo zdát, *Representations* není v žádných ohledech nijak radikální a revoluční. Zpočátku připouští, že hned první rok existence časopisu byl v *New York Times* označován jako „nejžhavější časopis“ s důrazem na překonání staršího směru nové kritiky a její zatíženosti na formální složky kanonických děl a autorů. U tohoto směru (nové kritiky) se objevovaly nějaké obměny a právě na jedné z nich se vyvinula generace zakladatelů *Representations* ovlivněné myšlenkami institucí sídlících na Východním pobřeží a kontinentálními myšlenkami Foucaulta a zaměřené na kontextualizaci. Na počátku devadesátých let nebyl časopis pro novohistoristy ještě tak významný a po několik předcházejících let probíhaly v redakci různé boje. Z původních patnácti zakládajících členů pracovali (v době uveřejnění Starnova příspěvku v roce 2008) pouze tři členové na editorských postech. Po prvních deseti letech vydávání přicházeli noví členové ve větším počtu, nejvíce v letech 2002-2003. Samozřejmě mnozí odešli za jiným zaměstnáním či do důchodu, ale Starna i tak tyto časté a velké změny velmi zajímají, stejně jako nepoměr zástupců a hustoty článků jednotlivých zainteresovaných oborů. Za stejně neobvyklé považuje některé názvy článků (*Alžbětinská literatura a tabák, Mužská hysterie, Vlčí děti a automat*, apod.), přičemž je taktéž nepovažuje za výjimečné.¹⁹

¹⁷ GREENBLATT, S, GALLAGHEROVÁ, C. *Practicing New Historicism*, s. 3-4.

¹⁸ *About: Editors' Statement* [online]. [cit. 2016-07-2]. Dostupné z: <http://www.representations.org/about/>

¹⁹ STARN, R. *Historicizing Representations: Formal Exercise*. *Representations*, s. 137-143.

Gallagherová se na počátku bála především jakési „opičí lásky“ zakládajících členů ke svým mateřským oborům až skupina došla k myšlenkám německého historika Herdera, který během své tvorby vystoupil s principem diversifikace. Tento princip pracuje s rozmanitým členěním prostředí, v němž vzniká společnost. Není podle něj tedy možné stanovit ideální podmínky a místo pro rozvoj ideálního národa, ale je nutno si všimnout jednotlivých nuancí, jedinečností a individualit. Toto tvrzení přesvědčilo vedoucí redakce natolik, že byli ochotni se jeho myšlenkám jistým způsobem přizpůsobit.²⁰

Jak už bylo uvedeno, okouzlení našli v antropologických přístupech Clifforda Geertze, hlavně pak v jeho pojetí kultury jako textu. Tato koncepce ukrývá hermeneutický předpoklad, že autor nechává v textu poselství, které bude pochopeno až s odstupem času, kdy skončí určitá etapa historie a bude možno ji posoudit objektivně. Pojetí kultury jako textu v sobě také ukrývá další lákadlo v podobě široké škály literárních i neliterárních předmětů určených pro práci a právě novohistoristé si všimají i neliterárních (neestetických) textů a autorů, čímž se markantně zvětšuje jejich okruh bádání.²¹ Důležitou součástí, respektive jednou z metod nového historismu je metoda „zhuštěného popisu“, kterou si Greenblatt půjčuje také u Geertze. Ten se ovšem takovou myšlenkou inspiruje už u oxfordského profesora Gilberta Ryla.²² U tohoto druhu popisu není kladen důraz ani tak na teorii, jako spíše na praktickou část pozorování. Jak už bylo řečeno, Geertz se snaží vidět určitou kulturu jako text, tedy jeho přístup k antropologii je z části literární. Geertz pouze nezaznamenává určité znaky jako etnografická data, ale zjišťuje, proč tyto znaky vyvstávají. V jednání spatřuje struktury označování, které jsou jeho součástí, a to buď jako produkty individuálního nebo předem daného, rituálního chování. Takový postoj mu dává možnost dostat se „za“ původní úroveň zkoumání, což může poskytnout nové poznatky. Novohistorici obdivují tento přístup právě kvůli prohlédnutí antropologických dat a věří, že jim tento volnější styl práce dává nahlédnout hlubšímu poznání některých lidských projevů a hlavně jejich příčin a cílů. Kultura pro Geertze není ani tak jakýmsi hnacím motorem činů, jako spíše kontext, v němž činy nabývají na smyslu. Radí antropologům neplout jen po povrchu s tím, že budou jen srovnávat určité znaky se znaky jinými, ale mají proniknout hlouběji do problému a analyzovat ho podrobněji.²³

²⁰ GREENBLATT, S, GALLAGHEROVÁ, C. *Practicing New Historicism*, s. 5-6.

²¹ Tamtéž, s. 8-9.

²² HAMILTON, P. *Historicism*, s. 155.

²³ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 42-44.

Vzhledem k nastínění rozvoje nového historismu, je nutno také dodat motiv. Jak už bylo řečeno, nový historismus je především kritikou nové kritiky a dekonstruktivismu. Zatímco novohistoristé se snaží proniknout „za“ text, rozšířit ho o kulturní a historické aspekty jeho vzniku, dekonstruktivisté tato hlediska de facto nezohledňují a tvrdí, že nic kromě textu neexistuje a veškeré záhady, které je třeba řešit, jsou obsaženy v něm. Není třeba se zabírat ještě dalším bádáním, jež s textem zdánlivě nesouvisí a pracují podle zadaných pokynů, pomocí jasně stanovených metod.²⁴ U nového historismu je důležitá právě i práce s kontextem, za předpokladu, že hranice mezi textem a kontextem je velmi proměnlivá, takže pozadí se může náhle stát středem pozornosti. To se událo patrně prostřednictvím neopatrného upřednostňování určitých uměleckých děl, a proto se Greenblatt a jeho kolegové pokoušejí udržovat privilegovaná – kanonická díla v konfliktu s kulturami, kdy vznikala. S tím souvisí i jejich obsah, čím si díla získala svou pozornost, zdali byla tato pozornost kontrolovaná, či ne a hledají různé neshody a souvislosti, kterých si tradiční disciplíny nevšímají.²⁵

Silnou inspirační bází nového historismu bylo i dílo německého historika Herdera. Ten tvrdil, že jazyk a literatura jsou produktem specifického časoprostoru, konkrétně se pak zaměřoval na geografickou polohu. Jazyk je spojen s národem a ten je zase ovlivňován geografickým uspořádáním. Zkrátka, literatura národa vychází z jeho povahy a národ z povahy geografického umístění. Kultura je také specifická pro historické období. Když srovnával řecké literáty s pozdějšími, mohl je srovnávat ne na základě identity, ale analogie – mohou být podobné ale nikdy stejné. Sofokles i Shakespeare byli oba autoři tragédií, ale vzhledem k rozdílu v době a místě jejich životů nemohou být jejich tragédie identické. Tento přístup si ve své práci osvojuje i nový historismus. Uznává Herderův přístup k rozdílnosti literatury na základě rozdílnosti národů a času, třebaže žánr může plnit podobnou úlohu. Greenblattovi a Gallagherové tak jde o částečné odmítnutí univerzální teorie tragédie a zaměření se spíše na individuální prvky a podporují tak historikovu tezi o spleť síti kultury, v níž jsou vizuální a psaná díla zachycována, a která propojují vše se vším.²⁶

Ačkoliv mají Herderovy myšlenky smysl, je nutno mít na paměti, že nacionalistická členění a projevy národní hrdosti patrně daly za vznik fašismu a podobným

²⁴ GREENBLATT, S, GALLAGHEROVÁ, C. Practicing New Historicism, s. 14.

²⁵ GREENBLATT, S, GALLAGHEROVÁ, C. In *Nový historismus*, s. 266.

²⁶ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 90-91.

despotickým režimům. Model literárního nacionalismu tedy lze odmítnout.²⁷ Názorným příkladem je Greenblattova práce, jakožto amerického profesora, vyučujícího anglickou renesanční literaturu, za přispění čtyř textů z různých koutů Evropy. Americká literatura byla po několik let roztržena do segmentů, které nezapadaly do tradičního modelu, který by byl slučitelný s nacionálními tendencemi literární kultury.²⁸

Ačkoliv by se mohlo zdát, vzhledem k zájmu nového historismu nejen o kanonické texty, ale i o texty neestetické a zdánlivě nesouvisející, nechce tento směr v žádném případě diskreditovat estetické prvky textu. Jeho stoupenci se se zájmem zaměřují mimo okolnosti, které dokreslují způsob formování díla. Dále se zajímá o proudění společenské energie (*social energy*), jakožto síly podrobující a spojující estetické s obyčejným a každodenním okolím.²⁹

Obecně lze základní myšlenky nového historismu shrnout do následujících několika řádek. Novohistoristé odmítají obecně platné, zavedené a univerzální teorie a zaměřují se na kouzlo konkrétního. Jak už bylo řečeno, neshodují se se staršími formami historismu nezohledňující sociokulturní pozadí a vyhledávají (skrze i nehistorické periferní texty) pozoruhodné vztahy a kuriozity, které dokreslují pozadí vzniku textu.³⁰ Greenblattův nový historismus byl mezi shakesparology vítán. Prvním stěžejním dílem nového historismu není, jak je často uváděno *Renaissance Self-fashioning* (1980), ale o dva roky mladší speciální vydání časopisu *Gerne*, v jehož editoriale se poprvé objevilo „vymezení“ zájmu. Hlavní článek „*Formy moci a moc forem v renesanci*“ se zabýval vzájemným vztahem společenského aspektu světa v literatuře a naopak. Zde se poprvé objevuje i původní název „poetika kultury“, který je podle Greenblatta méně doktrinální než nový historismus. Poselství článku v *Gerne* bylo dvojsmyslné. Na jednu stranu chtěl vytyčit hlavní zásady nového projektu prezentované vybranými články, na druhou stranu brojí proti jednotné metodě. „Nový historismus“ je de facto deštníkovým termínem zastřešujícím několik různých praxí, metod, které původně patří pod další obory a zároveň k těmto chová určitou nevraživost. Každopádně se primárně orientují na renesanci a Shakespeara, přičemž se na tomto poli uplatňovala kombinace klasického historismu s metodou pečlivého čtení nové kritiky. Zásadní prací Greenblattova historismu je raná interpretace *Bouře*, jakožto jednoho z vrcholných Shakespearových her.

²⁷ Tamtéž, s. 92-93.

²⁸ GREENBLATT, S. *What Is the History of Literature*, s. 462.

²⁹ GREENBLATT, S., GALLAGHEROVÁ, C. In *Nový historismus*, s. 261-262.

³⁰ KASTNEROVÁ, M. *Shakespeare a teorie interpretace*, s. 125-126.

Dílo prezentuje ideální, možná až modelový kus – je zde génius autora, zobrazení esence člověka a spojení fikce a reality.³¹

³¹ PIETERS, J. *Moments of negotiation*, s. 23-25.

3. Vliv Stephena Greenblatta na nový historismus

3.1. Dílo Stephena Greenblatta

Stephen Greenblatt (*1943) je jednou z nejrespektovanějších osobností na poli studia literatury. Jeho vědeckým zaměřením je primárně studium anglické renesanční literatury, přičemž využívá poznatků z mnoha dalších oborů od umění, až po náboženství a kulturu. Je zakladatelem směru nového historismu, který se rozvíjí od 80. let 20. století. Záměrem Greenblattovy práce a také tedy práce novohistoristů, je ukázat tradiční díla všeobecně uznávaných klasiků v poněkud netradičním světle. Příznivci nového historismu nejsou totiž pouze literární vědci, ale hlásí se k němu řada historiků, antropologů a jinak humanitně zaměřených vědců. Tento interdisciplinární směr má dokázat, že s využitím opakovaného čtení a zájmu o další okrajové informace týkající se textu a jeho autora, mohou vyplynout na povrch zcela nové poznatky a prokázat tak provázanost kultury, umění, historie a dalších aspektů a její dopad na dané dílo. Snaží se také dokázat, že historie není zcela uzavřena okamžikem konce určité události nebo epochy, ale je stále otevřena novým bádáním.³² Pro představu lze toto teoretické zaměření ilustrovat slovním spojením „poetika kultury“, které je pravděpodobně výmluvnější. Nový historismus nemá být označován jako jednotná škola, nýbrž má představovat soubor praxí napříč literárněvědnými, historickými a dalšími humanitněvědnými obory. V centru pozornosti Stephena Greenblatta je na počátku formování nového historismu složité proplétání kulturních a historických entit.³³

S obranou nového historismu a kritikou předcházející přístupu vystupuje v několika svých příspěvcích i Vladimír Papoušek. Podle něj je nutno jak v literární, tak i v historické teorii uznat přítomnost subjektivního hodnocení. Ovšem pouze v případě, že se jedná o určitý časový horizont, nikoli o průřez dějinami, pak by byli upřednostňováni jen určití kanoničtí autoři či díla, což slouží k zajištění kontinuity vyprávění. Papoušek obhajuje po vzoru Greenblatta odmítnutí této řídicí kontinuity. To znamená, že je nutné dát prostor i kánonem vyřazeným textům, přičemž patrně tento krok odkryje i soudobý mocenský boj mezi literárními a kulturními diskurzy a vědec má tak možnost zjistit, proč se určité texty upřednostňovaly více, než jiné. Upozorňuje ale také, že je třeba nepodlehout pokušení

³² ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 1-5.

³³ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 292-293.

přisuzovat těmto „vedlejším“ textům stejnou, především kulturní hodnotu, jakou mají ty kanonické. Důraz je zde kladen na střet jedinečného se společenským.³⁴

Nový historismus je především odpovědí na americkou novou kritiku, od které se chce „programově“ distancovat. Snaží se tedy odpoutat od striktně formalistických postupů charakteristických pro novou kritiku a jde vlastní, benevolentnější cestou, která vede od sociální fikce k historickým faktům.³⁵ Podle Nuttalla je důležité brát základní předpoklady doby vzniku textu v potaz více, než tomu bylo u předešlých teoretiků a míní, že literatura je schopna zobrazovat realitu, tak jak je.³⁶ Zmiňovanou cestou je spojení literatury s již řečenými vědními obory. Robson se zmiňuje o díle *Practicing New Historicism* (2001), kde Greenblatt společně s Gallagherovou píše o „organické jednotě“ literárního textu. Právě kvůli té se věnují i částem textu, které do sebe zdánlivě úplně nezapadají, tedy neuzavírají tuto „jednotu“ a analyzují ji na základě kulturních způsobů doby, kdy text vznikl. Reagují na text jako na celek, včetně netextového kulturního, politického a historického pozadí doby.³⁷

Nová kritika byl literárně vědný směr, který panoval na amerických katedrách v období zhruba od let třicátých až do poloviny šedesátých let minulého století. Nejednalo se ani tak o ucelený koncept, jako spíše o řadu vzájemně překrývajících se individuálních studií. Základním pojátkem novokritické koncepce byla především víra v hodnotu díla samotného, bez zřetele na okolní vlivy. Literatura se tak pro novokritiky stává určitým uzavřeným mikrosvětlem. V tomto směru byla uplatňována především metoda tzv. *close-reading*, tedy metoda pečlivého čtení abstrahujícího od veškerého mimotextového působení ze strany autora či politického a kulturního spektra doby. Vše, co potřeboval vědec ke studiu, bylo obsaženo v analyzovaném textu. Největším nedostatkem tohoto směru byla právě izolace textu od kulturního pozadí, čímž docházelo de facto k znelidštění textu. Novokritici si také vybírali určité klasické autory významných děl, a tím přispívali k jejich mytizaci. René Wellek, jeden z představitelů nové kritiky, hájí ve svém eseji *Útok na literaturu* (1982) zmíněné metody a i literární vědu jako prostředek možného vědeckého poznání. Jeho výchozí pozice byla adekvátní vzhledem k jeho znalosti moderního myšlení a komparistiky, přičemž ovšem nebyl ani odpůrcem historie. Během svého působení zkoumal význam literárního díla v různých kulturách a dobách a shledává, že literární dílo vždy vycházelo z mimořádného intelektuálního výkonu rodícího se v soudobém společenském

³⁴ PAPOUŠEK, V. In Hledání literárních dějin, s. 38-41.

³⁵ NUTTALL, D, *New Mimesis*, vii-viii.

³⁶ Tamtéž, x.

³⁷ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 6-9.

nastavení.³⁸ Nutno také zmínit již výše jmenovanou metodu dekonstrukce. Utvářela se na pozadí evropského existencialismu, který byl ve své době v Americe populárnější než v Evropě a jejím čelním představitelem byl Jacques Derrida. Derrida ostře vystupoval proti myšlence dominance mluvené řeči nad psaným textem. Dle jeho učení, není nic kromě textu a text nelze identicky prezentovat skrze řeč, jsou zde vždy rozdíly. Dekonstrukce jako analytická metoda čtení se začala v americkém prostředí formovat především na Yale a univerzitě v Chicagu. Hledala především rozdíly a kontradikce, které poskytovaly prostor pro nové mody porozumění, a které prvky textu jsou dominující nad ostatními. Konkrétně se snaží „demaskovat text jako permanentně se proměňující univerzum“ kdy je pomocí interpretace jeden aspekt vyzdvihnout, ale druhý zase potlačen. Ve vztahu k panující nové kritice byl dekonstruktivismus odmítající close-reading poměrně v opozici.³⁹ Nevidí text jako statickou entitu, ale jako proměnlivý organismus, jenž je zkoumán na mnoha úrovních. Následkem tohoto postupu je kromě demystifikace textu, i projevení se proměnlivosti hranic mezi periferními a hlavními texty a nakonec také zpochybnění zavedených pravidel.⁴⁰ To ovšem neznamená, že by dílo bylo nějakým způsobem znehodnocováno, naopak dochází k rozšiřování a doplňování původního kánonu. Umělecký text byl dříve vždy porovnáván s Písmem, jako hledající či směřující k dokonalosti Písma a text, který se o to nesnažil, byl zavržen. Toto paradigma v poněkud jiné podobě neuvádějící původní jádro – Písmo, přetrvávalo ještě ve smýšlení dvacátého století, ale místo hodnotících pojmů božské a ďábelské, se užívalo pozitivního a negativního hodnocení.⁴¹

Greenblatt použil pojem „nový historismus“ plánovaně, jako odpověď na kritiku zahrnující zájem o kulturu v dějinách. Ovšem pojem historismu je v mnohém zavádějící. Cituje tedy tři definice ze *Slovníku amerického dědictví*: „*Víra, že v historii dochází k procesům, které člověk téměř nemůže ovlivnit.*“, „*Teorie, že historik se při studiu minulých období a dřívějších kultur musí vyvarovat jakýchkoli hodnotících soudů.*“ A „*Uctívání minulosti nebo tradice.*“ V případě první definice se Greenblatt vymezuje vůči pasivní roli člověka v dějinách. Naopak podle nového historismu je jednání podmíněno lidským faktorem, který utváří dynamiku historie i v případě, že k žádnému jednání nedochází – i toto jednání má svůj význam.⁴² Člověk se tím, že něco dělá na základě vlastní vůle, stává člověkem. Svou vírou, společenským postavením a působením v rámci nějakých podmínek sám tvoří

³⁸ PAPOUŠEK, V. In *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 151-153.

³⁹ Tamtéž, s. 165-167.

⁴⁰ Tamtéž, s. 182.

⁴¹ Tamtéž, s. 186-187.

⁴² BOLTON, J. *Nový historismus*, s. 195-204.

část diskurzu historie. Zároveň se konání jedince z pohledu společnosti stává mnohonásobným a šíří se tak sociální energie.⁴³ U druhé definice Greenblatt nesouhlasí s podmínkou nezaujatosti historika. Konstatuje, že nový historismus se formuje v období šedesátých a sedmdesátých let v období vietnamské války a psaní o těchto událostech bez špetky názoru bylo pro novohistoristicky smýšlející vědce neúčelné. Komentoval-li autor takovéto momenty bez zaujetí, nemohl pak přicházet s novými poznatky a už vůbec neměl šanci odhalit příčiny a souvislosti vztahující se k historii. Greenblatt sám reflektuje svůj vztah k renesanci jako subjektivní vztah ke svým kořenům a zároveň odloučení od nich a vidí zde nepřekonatelné působení tehdejších událostí na ty současné.⁴⁴ Ve svém článku *What Is the History of Literature?* (1997) se odvolává k Baconovu dílu, a jeho myšlenkám o literatuře a její historii. Historie literatury musí totiž podle Bacona přecházet nejen mezi různými diskurzemi, ale také mezi kulturami, protože jinak by literatura (prostá schopnosti bourat, například své nacionální hranice) neměla šanci se více rozvíjet. Získala tedy možnost odlišovat literárně-historickou teorii od teorie vkusu.⁴⁵ Bacon také vyzdvihoval myšlenku, že je třeba pracovat s jakýmsi duchem literatury, což také značí kulturní rozpor mezi dvěma tábory – tím, který uznává faktickou existenci duchů a tím, jenž tvrdí opak. Historie literatury není bez „vyčarování“ ducha (*genia*) možná. Genius v sobě obsahuje literární smysl klasické antiky, je to cosi, co stojí na počátku. Genius v sobě držel schopnost někomu poskytnout schopnost tvořit a jinému to zase odpíral. Římané přiřkli tyto schopnosti svým bohům Lareovi a Penateovi. Bacon se tedy inspiroje takovouto tradicí a aplikuje ji pro své potřeby. Zkoumá tedy „ducha určité doby“, kde se zaměřuje ani ne tolik na autory, jako spíše na to, jak se jazyk demonstruje.⁴⁶

Zpět k citovaným definicím. Ačkoliv je Greenblatt kritizován za absenci jednotného metodologického sebeuvědomění, vidí ve své práci smysl a věří, že pro něj důležité výjimečnosti, se ukazují i v naprostých nuancích.⁴⁷ Poslední definice se částečně pojí s druhou. S uctíváním tradice je spojena zaujatost autora. Novohistorismus kritizuje historiky za sveřepé oslavování historie „tak jak byla“, načež je nový historismus nařknut, že do historie přimíchává zbytečné okolí. Pro něj je ale toto okolí nesmírně důležité už jen z metodologického hlediska – odsunuje prvoplánové centrum díla na druhou kolej,

⁴³ GREENBLATT, S. *Learning to curse*, s. 220-221.

⁴⁴ BOLTON, J. *Nový historismus*, s. 195-204.

⁴⁵ GREENBLATT, S. *What Is the History of Literature?*, s. 472-473.

⁴⁶ Tamtéž, s. 476-477.

⁴⁷ GREENBLATT, S. *Learning to curse*, s. 224-225.

aby se mohl zabývat pozadím a následně tyto fragmenty spojit do ustáleného celku.⁴⁸ Ostatní kritici jsou příliš zainteresováni do vyzdvihování neřešitelných konfliktů a hledání rozdílů, než do jejich integrace. Naopak nový historismus se dá se říci, shlédli v integraci všelijakých bizarností, hlášeních o epidemiích a statistikách úmrtnosti. Takovéto informace jsou právě to, co je pro novohistoristy důležité a co integruje okolnosti formování historie.⁴⁹ Greenblatovou náplní práce je tím pádem studium dobových textů, za předpokladu oproštění se od hierarchických uspořádání. Chápe literární i neliterární texty jako stopy reálného historického procesu, příčin a následků, čímž odmítá konstruktivistickou ideu „autonomního uměleckého textu“.⁵⁰

Greenblatt se ve svém raném díle *Self-fashioning Renaissance* zaměřuje postupně na několik autorů od Mora po Shakespeara a vykresluje jejich proces sebeutváření ne na základě institucionální moci státu, nýbrž na základě jejich nitra a okolností, ve kterých žili. Snaží se tedy o částečně empatickou analýzu jejich duševního a profesního vývoje a zároveň toho, jak jejich obraz světa dopadal na svět reálný. Samozřejmě na takovémto formování subjektu mají svůj podíl zrychlující se společenské proměny (především náboženský rozkol mezi katolickou pevninou a anglikánskou Anglií), nové vynálezy (knihtisk, apod.), či výpravy za novým územím.⁵¹ V *Self-fashioning Renaissance* se věnuje zrození nového pojetí lidské identity v humanismu – člověk jakožto kulturní artefakt působí na své volní sebeutváření. „*Self-fashioning*“ zároveň znamená přijetí vlastní tvůrčí identity, jehož výsledkem jsou takoví literáti jako T. More, T. Wyatt, Ch. Marlowe, či W. Shakespeare. V dalším svém ranějším díle, *Shakespearean Negotiations* (1988) vztahuje jakubovské a alžbětinské drama ke společenskému dění jako takovému.⁵²

Nový historismus se rozvíjí především na půdě americké, zatímco jeho kolega kulturní materialismus na půdě britské. I tento se distancuje od tillyardovského historismu, o němž bude ještě pojednáno a orientuje se podobně jako nový historismus na vztah literatury a kultury. Jako je ale jedním z pilířů amerického proudu Foucault, evropští akademici našli oblibu v Raymondovi Williamsovi, který se zaměřuje na moc projevující se skrze jazyk a kulturu. Jeho práce je ale více dialektická a méně formalistická. Vidí kulturu jako bojiště rozdělené na dominantní, zbytkové a emergentní struktury citění, což dává možnost dívat

⁴⁸ BOLTON, J. *Nový historismus*, s. 195-204.

⁴⁹ GREENBLATT, S. *Resonance and Wonder*, s. 226-227.

⁵⁰ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 294.

⁵¹ PIETERS, J. *Moment of negotiation*, s. 43-45.

⁵² MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 295-296.

se na diskurs jinak. Oba směry mají mnoho společného, ale na stejnou otázku najdou rozdílné odpovědi.⁵³

3.2. Vztah nového historismu k jeho předchůdcům

Směry, jež Greenblatt a jeho spolupracovníci začali kritizovat, byly starší historismus (Old historicism) a nová kritika (New criticism).⁵⁴ E.M.W. Tillyard, čelní představitel staršího historismu, se domnívá, že lidé alžbětinské doby věřili v hierarchicky organizované univerzum a literatura této doby to jen potvrzuje. Greenblattovský historismus se s tímto ztotožnit nemůže, jelikož je ovlivněn poststrukturalismem a tedy odmítá interpretace předešlých kritických směrů. Stejně je tomu u marxistických tendencí – i kdyby přijali linearitu, nezajímají je ekonomické aspekty, jak je tomu u marxistů. Greenblatt se namísto marxismu obrací k ideám Michela Foucaulta. Ve svém díle *Vědění a moc* (1980) (*Power/Knowledge*) kritizuje „ekonomickou funkcionalitu“ marxistického pohledu na sílu (moc) a jejich neustálé boje proti buržoazii. Na rozdíl od marxistů nebere moc jako věc, ale jako všudypřítomnou sílu prostupující absolutno. Tím míní, každý systém vědění vytvořený institucionálně a za pomoci věd jako je medicína, psychologie a antropologie. Člověk se podle tohoto utváří jako objekt vědění v opozici k určitým deviacím. Chce se tímto vymezit proti marxismu tak, že chápe moc jako něco, co produkuje určité dojmy a nikoho neutlačuje. Různé diskurzy kombinují různé podmínky vědění a moci (epistémé) podle epoch. Například absolutistická doba zakládá na viditelnosti moci panovníka. Síla vychází z jeho těla a demonstruje se v rámci oslav, ceremonií ale i skrze veřejné trestání zločinců. Dnes je tomu naopak – ti nejmocnější stojí v pozadí, zločinci jsou zavírání a převychovávání.⁵⁵

Novohistorici se inspirojí kromě již pojednávanými myšlenkami Haydena Whita a Clifforda Geertze také Foucaultovou ideou, že síla se v kultuře projevuje v systémech vědění a reprezentací, které se odráží v jejich inklinaci k četbě i neliterárních textů. Neostýchají se tedy ke studiu Shakespeara využít pramenů o objevení Ameriky či čarodějnictví. Využívají metody pečlivého čtení při studiu archivních dokumentů, které už sahají za rámec literárního kriticizmu (viz 2. kapitola). Pro formalistu na rozdíl

⁵³ HARRIS, J.G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 177-178.

⁵⁴ PIETERS, J. *Moments of negotiation*, s. 25-27.

⁵⁵ HARRIS, J.G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 176-177.

od strukturalisty by byl takový postup nemyslitelný. Doplnují také pomyslnou mřížku o další částečky studiem podvrtných entit (čarodějnice, devianti, apod.).⁵⁶

Starší historismus v čele s Tillyardem a Theodorem Spencerem redukuje heterogenitu historie na homogenitu a monolitický rámec a uchopují historii ve své podstatě a ne jen jako historikovu interpretaci. Podle obou je Shakespearovo dílo nepochybně nadčasové, ovšem Spencer ve svém *Shakespeare and Nature of Man* (1942) neodmítá ani fakt, že mezi jeho a alžbětinskou érou jsou rozdíly – alžbětinská doba směřuje k chaosu a Spencerova se z něj naopak chce vymanit, což je patrně ovlivněno blížící se hrozbou druhé světové války. Dalším aspektem doby, který je nutno zvážit byl spor o dialektiku, který hýbal renesancí a v neposlední řadě je zde i otázka svobodné vůle a utváření individua s možností úpadku člověka k nemorálním hodnotám. Podobně se vyjadřuje i Tillyard v *Elizabethan World Picture* (1944), kde odkazuje k tzv. řetězci bytí, jež spojuje středověk a renesanci. Obě tato období mají stěžejní díla, na něž navazují; středověk vychází z Platonova *Timaaia*, pro renesanční literaturu je stěžejní Shakespearova *Bouře* (1612). Poselství takovýchto děl prosakují do ideologických a politických směrů doby a autoři alžbětinské éry musí také podobným směrem působit. Tillyard si tedy stojí za názorem, že se bytí od středověku až do renesance řetězí a toto řetězení lze dobře vidět v *Bouři*. Nosné je hierarchické postavení ve hře – na vrcholu žebříčku stojí mág Prospero, pod ním jsou italští šlechtici, dále Stephano a Trinculo a na samém dně Caliban, napůl člověk a napůl zvíře. První a posledně jmenovaní představují extrémy v pojetí světa, Prospero je racionální složkou oplývající svobodnou vůlí, zatímco Caliban vězí v područí hvězd a tužeb.⁵⁷

Jak už bylo řečeno Tillyard zastává monolitický přístup. To, co se nehodí do daného historického data, tam prostě nepatří. Proti tomu stojí novohistorici, kteří sbírají právě i drobečky, co zdánlivě nemají s daným textem nic společného a odmítají se limitovat něčím takovým jako je přesné historické vymezení. Na monolitickou strukturu reaguje i Barthes, který tvrdí, že řetěz bytí je dalším mýtem, přičemž podle Tillyarda spočívá řetěz v tom, že Prospero je lepší člověk než Caliban, díky jeho větší blízkosti k bohu. Druhá strana mince, jak alespoň Greenblatt tvrdí je taková, že lidská nátura je proměnlivá na základě podmínek, ve kterých žije.⁵⁸

⁵⁶ HARRIS, J.G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 177.

⁵⁷ PIETERS, J. *Moment of negotiation*, s. 28-30.

⁵⁸ Tamtéž, s. 30-31.

Na toto tvrzení navazuje Greenblattovo pojetí subjektivity, kde reaguje na teorii ideologické interpelace Louise Althaussera ze 70. let. Tato teorie není zaměřena na podmínky, jak je definuje Greenblatt, ale na „pomyslný vztah individua k reálným podmínkám existence“. Těmi podmínkami je míněna ideologie, která je tedy v tomto smyslu cosi, co stojí nad člověkem a co ho limituje a řídí. To znamená, že zatímco starý historismus nahlíží na identitu idealisticky, pro Althaussera a Greenblatta je subjekt výsledkem sociálně-ekonomické dynamiky, jak pojednává úvod k *Renaissance Self-fashioning*. Tudíž zatímco „oldhistoricists“ jsou pro to, že hlavní postavy *Bouře* vděčí za svou existenci Bohu, pro „newhistorists“ jsou to sociopolitické podmínky. Prospero si svou ideologii utvrzuje prostřednictvím schopnosti manipulace, a to především pomocí strachu, a ačkoliv je hra v jistých ohledech fantastická, v tomto směru je analogická k politickým podmínkám Shakespearovy doby.⁵⁹

Pieters zastává myšlenku, že Greenblatt zakládá své bádání ohledně éry šestnáctého století a tedy i éry sebeutváření člověka na četbě klasických děl Burckhardta a Micheleta. Prvně jmenovaný vytyčil klasický směr analýzy tohoto období ve svém *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860). Greenblatt správně odušil plynulý přechod od středověku k nové sociopolitické situaci a obrat člověka k sobě samému, k emancipaci mentální i fyzické – „vzbuzení individuality“. Jiná analýza přechodu, Blumenbergova, se zase otáčí okolo tvrzení, že se radikální náboženská tradice mění v radikální antropocentrickou.⁶⁰

Tillyard pokládá sociální a umělecký aspekt textu za dvě odlišné a celistvé části. Tyto části mají svůj vlastní kontext a jejich význam tkví v jejich nitru, což může směřovat až k derridovskému tvrzení, že nic vně textu není. Greenblattovi je toto stanovisko známo již dlouho a přijde mu příliš limitující a překonává ho tak, že se snaží dostat za povahu textu, do jeho kontextu a rozplývá formální hranice. Stejně tak nepřijímá text jako něco, v čem si je stoprocentně jistý, něco statického a průhledného, ale naopak jako výsledek dynamického sledu kulturních a sociálních podmínek.⁶¹

⁵⁹ PIETERS, J. *Moment of negotiation*, s. 31-33.

⁶⁰ Tamtéž, s. 41.

⁶¹ Tamtéž, s. 33.

4. Novohistorická analýza aspektů alžbětinské literární kultury

4.1. Kultura

Pojem kultury je sám o sobě na jednu stranu poměrně vágní a na stranu druhou v sobě obsahuje mnoho, přičemž se definice kultury mění s jejím užitím. Také je důležité, že různá užití spolu nemusí souviset.⁶²

Dále je Robsonem vyložena distinkce mezi textualitou a kontextualitou textu. Kontext není pouze rámcem, podle kterého má čtenář text číst, není ani vně textu, ale je absorbován - je jeho součástí a spoluutváří dané dílo. Toto rozlišení tedy znázorňuje vnější a vnitřní složku díla a pro práci v rámci nového historismu je fundamentální nutnost znát obě tyto složky, tedy znát literaturu, ale znát i kulturu – není-li tomu tak, vědec nebude schopen správně analyzovat text.⁶³

Improvizace je zase termín zahrnující schopnost autora vcítit se do potřeb jeho doby a přizpůsobit se jim tak, aby byl náležitě oceněn. Nejuznávanější autoři renesance se Shakespearem v čele uměli dobře využít situace a proměn doby a správnou kombinací technik a témat vytvořili kanonická díla, která ale sama o sobě pomáhala kulturu transformovat.⁶⁴

4.2. Rezonance a úžas

Když se Gallagherová a Greenblatt snažili vymezit hranice umění v širším kontextu kultury, uznali, že postupně omezují estetické předpoklady odhalení geniality a originality autorů. To ovšem nechtěli zavrhnout a zaměřili se na aspekty, které nejsou běžně v pozornosti kritiky. Text tím ale ztrácí na úžasu. Úžas lze definovat jako psychosomatický proces, při němž se diváku či posluchači rozbuší srdce a kdy touží zjistit, co tento proces vyvolává. Může se podobat jiným pocitům, jako potěšení či dalším emocím, mnohdy doprovázeným překvapením. I to lze brát jako součást estetiky, jelikož ta je primárně spojena s pocity. Estetika v tomto případě udržuje smysl vztahu mezi objekty, světem a odezvami, který vyvolává pocity. Když Greenblatt vidí, jaké emoce vyvolává umělecké dílo, rád by tento postoj postavil za hranice umění i vůči jiným objektům. V tomto smyslu by byl efekt úžasu

⁶² ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 17-18.

⁶³ Tamtéž, s. 22.

⁶⁴ Tamtéž, s. 23-24.

posouzen jako neanticipovaná dimenze, protože pozorovatel nečeká, že v něm může vzbudit úžas i neumělecké dílo. Následně je ještě nutno doplnit pojem rezonance.⁶⁵

Greenblatt se hojně zaměřuje na téma rezonance a úžasu. Rezonancí míní vlastnost předmětu zanechat ve svém pozorovateli určitá kulturní vnímání. U úžasu jde především o psychologický proces, který je takovým předmětem vyvolán - moment překvapení a pocit jedinečnosti. Pro nový historismus je rezonance důležitým aspektem už od jeho základu vzhledem ke snaze uchopit kulturní a historický kolorit obklopující nejen text.⁶⁶ Jejím funkcí je nejen vyvolat v divákovi nějaké kulturní hnutí, ale také proces, při němž vystávají určité otázky po vzniku a příběhu díla. Jako příklad uvádí svou návštěvu pražského Židovského muzea, které je rozptýleno po celém Josefově a kde mají expozice dohromady tvořit jakýsi „památný celek“. Vystavují zde nejrůznější unikátní předměty vzbuzující úžas, ale také věci každodenní potřeby, které by za normálních okolností úžas vůbec nevyvolaly. Účinek exponátů není však často estetický, jak ho vyvolávají galerie a muzea s jinou tematikou, jako spíše skličující.⁶⁷ Při pomyšlení na vše, co se stalo jejich původním majitelům, se v návštěvníkovi objevuje nejen úžas, ale také je díky tomu hlavně schopen najednou zachytit význam těchto předmětů. Ironií těchto předmětů je, že se zachovaly jen díky konfiskací nacisty ve čtyřicátých letech.⁶⁸

K tomuto tématu se vyjadřuje v jedné z kapitol *Learning to Curse* (1990), kde Greenblatt začíná anekdotou o klobouku kardinála Wolseyho, jehož vlastníkem je nyní oxfordská Christ Church College. Jeho cesta až sem byla dlouhá a vyměnil si ho ne jeden vlastník. Nakonec ho oxfordská kolej odkoupila za pouhých šedesát tři liber od dcery herce Charlese Keana, který ji údajně nosil při představeních o Jindřichu VIII., kde hrál původního majitele klobouku. Touto anekdotou chtěl autor znázornit, jak je historie v neustálém pohybu a jak je pro jeho bádání tato dynamika důležitá. Klobouk si s sebou nese a postupně se stává součástí nových událostí – nejdříve je nepostradatelným kusem posvátného roucha kardinála, později, po reformaci, pouhou cetkou a rekvizitou v divadle. (Církevní reformátoři rozprodávali křesťanské obřadní rekvizity za mizivou cenu, aby tak dokázali, že je katolicismus plný pozlátka a lži.) Greenblatt se o cestě klobouku zmiňuje proto, že ho takové příběhy fascinují a stojí na nich část jeho tvorby.⁶⁹ Kočovnictví Wolseyho

⁶⁵ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 83-86.

⁶⁶ BOLTON, J. *Nový historismus*, s. 204-205.

⁶⁷ Tamtéž, s. 208.

⁶⁸ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 87-89.

⁶⁹ BOLTON, J. *Nový historismus*, s. 192-194.

klobouku je důkazem toho, jak je kultura stále živá a úzce propojená s kulturními a historickými konflikty a podmínkami. Kultura má v tomto případě referenta v kusu látky, který je ale jen malou částí v celém symbolickém komplexu a dokazuje, že i z řeznického synka se může stát jeden z nejvyšších církevních hodnostářů. A ačkoliv se do Christ Church dostal klobouk už v poměrně nedůstojném stavu, jeho cesta až sem, do skleněné skříňky, je přinejmenším důkazem společenské proměny a zajisté vyzařuje ohromnou společenskou a kulturní energii. Greenblatt vidí stejný proces i u literárních děl. Často procházela podobným procesem a dnes jsou obdivována pro svou stálost a možná i nadčasovost.⁷⁰

Tradice úžasu má v renesanci spojitost hlavně s kuriozitami a raritami. Nebylo úžasné si takovéto věci jen prohlížet, ale už jenom o nich slyšet. Greenblatt zde mluví takřka výhradně o textových záznamech, například o Mandevillově *Cestopisu*. Ale i moderní muzea mohou nabídnout prožitek úžasu a to správným vystavením exponátu, tak aby co nejvíce vyvolával pocit jedinečnosti.⁷¹ Nicméně doba se naučila kombinovat rezonanci a úžas tak, že vlastně nejsou skoro schopny existovat jedna bez druhé. Autor podotýká, že výstavy a expozice, které podle něj mají určitou hodnotu, často vystavují esteticky působící galerie a muzea.⁷² To znamená, že stejně jako je tomu u nezbytného pozadí u literatury, může podobně působit i dům, v němž se nachází galerie – bude-li působivý, bude i výstava úspěšná.

Otázkou je, zdali Greenblatt nepředpokládá jen to, že umělecká díla vyzařují úžas už jen na úkor své historie a toho, že jsou „uměleckými díly“, jak by se mohlo zdát z anekdot uvádějících tuto tematickou linku. Zde se hodí analogie k Lyotardovu pojetí úžasu, jako specifické zkušenosti časovosti. Díla k nám přicházejí z jiné epochy a vše závisí na způsobu myšlení. Důležitá je otevřenost badatele směrem k dílu.⁷³ Je ale Greenblatt také otevřený ke konkrétní události a úžasu z minulého a kde to lze poznat? Jednak v užití anekdot v historickém diskurzu a jednak v koncepci rozmluvy historika s mrtvým. Užití anekdot bylo občas aplikováno metodou pokusu a omylu a v jednom ze svých esejů to Greenblatt konečně uznává a mluví o snaze zapojit do minulého „dotek reálna“. To se znelíbilo některým jeho kritikům, například Carolyn Porterová soudí snahu o sjednocení jako monologickou. Joel

⁷⁰ GREENBLATT, S. *Learning to curse*, s. 217-219.

⁷¹ BOLTON, J. *Nový historismus*, s. 214-215.

⁷² Tamtéž. s. 218.

⁷³ PIETERS, J. *Moments of Negotiation*, s. 119-120.

Fineman naopak s Greenblatovým postupem sympatizuje a hodnotí anekdotu jako „samostatný žánr referující k reálnému“.⁷⁴

4.3. Způsob psaní

Jednou z dalších charakteristik rané tvorby je esejistická forma příspěvků nového historismu. Esej byla také základním příspěvkem časopisu *Representations* s Greenblattem a Gallagherovou v čele. Tento žánr je pro novohistoriky zajímavým už jen z důvodu, že esej byla stěžejním žánrem mnoha renesančních myslitelů a například Montaignovy *Eseje*, které obsahují řadu anekdot tak dávají základ mnoha Greenblatovým pracím. Novohistorici oceňují také netradiční kritický a víceméně subjektivní přístup k problému, o kterém esej pojednává, což také může reprezentovat jejich revoltu vůči formalismu a nové kritice, která nechce o subjektivním pohledu ani slyšet.⁷⁵

Greenblatt při své tvorbě využívá především vyprávění. Řada jeho prací, jak už bylo uvedeno, začíná anekdotou, k níž má osobní vztah, jelikož mu jeho rodiče často vyprávěli různé příběhy. Využívá tzv. story-telling, tedy způsob vyprávění, který zdánlivě míchá dva různé směry. Prvním směrem je vypravěčův vlastní vztah k příběhu a druhým je, že tento vztah vypravěč potvrzuje. Vyprávění náleží také dvě charakteristiky – estetická, která udává, zdali je příběh dobrý nebo ne a fyzická charakteristika, která vyvstává z anekdoty. Estetická a fyzická charakteristika pak dohromady poskytuje člověku možnost vidět sebe sama v anekdotě a současně pochopit i svůj externí kritický pohled na ni.⁷⁶

Novohistorici se odvracejí od abstrakce a ilustrují svůj zájem o problematiku za užití úvodních anekdot, různých šokujících informací a zajímavostí, které standardně nepřísluší ke zkoumanému textu nebo v něm nejsou přímo vyjádřena. Anekdota se snaží odpoutat od derridovského postoje, že není nic vně textu. Texty jakékoliv podoby jsou totiž stále narativní. Přesouvají tedy svůj zájem i na konkrétní způsoby reprezentace v komparaci s aktuální situací doby, což dobře reprezentuje kapitola „*Neviditelné střely*“ v Greenblatově *Shakespearean Negotiation*. Zde mluví o Christopheru Marloweovi a Thomasi Harriotovi, který je obviněn z ateismu, jenž je v alžbětinské Anglii nepřipustný a trestá se smrtí.⁷⁷ Funkcí anekdot v novohistorických pracích je především zdůraznit heterogenní prvky zájmu a vnést

⁷⁴ PIETERS, J. *Moments of Negotiation*, s. 125-127.

⁷⁵ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 44-47.

⁷⁶ Tamtéž. s. 33-38.

⁷⁷ HARRIS, G.J. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 182-183.

do epistemologického řádu konflikt, který otevírá nové cesty k analýze díla.⁷⁸ Anekdota má znázorňovat jedinečnost, která se fakticky vztahuje k realitě.⁷⁹

4.4. Otázka identity

Otázka identity je oblast, s níž je nutné se při studiu literatury seznámit co nejdříve. Je nutno, za prvé, rozlišit mezi aspekty, se kterými se už člověk rodí, a těmi, které jsou dány kulturně a sociálně. Za druhé se musí vědec pozastavit nad volbou, zdali se zaměří pouze na individuum nebo na nějaký komplex – pohlaví, náboženství apod. Robson v tomto ohledu cituje Johnatana Cullera, který říká, že tyto dvě otázky kombinují čtyři prvky smýšlení o identitě: je-li kombinována identita jako něco daného a individuálního, pramení z ní identita jedinečná, esence mluvního aktu a jednání. To také podle Cullera udává to, zdali je člověk dobrý nebo zlý. Jako příklad uvádí charakteristiku Shakespearova Jaga z pera Samuela Taylora. Podle Taylorova názoru je Jago zlý už ze své přirozenosti. Jeho konání nemá žádné příčiny, vychází z povahy jeho identity. Druhá kombinace mísí identitu danou a priori se sociálními atributy. Člověk se rodí do kultury a není v jeho kompetenci to příliš ovlivnit, tudíž se bude fundamentálně hlásit k určité víře, kultuře, sociálnímu začlenění. Další kombinace se blíží k existencialismu. Vztahuje se k individuální a volní složce chování, tomu jak člověk utváří sám sebe. Poslední pohled se skládá z konstruovaného, tedy volního a sociálního aspektu, který udává roli jedince ve světě a to, jak se on sám vidí.⁸⁰

Čtvrtý pohled na identitu je reflexí prvních dvou členění, přičemž se Greenblatt zaměřuje spíše na konstruovanou složku chování. Připomíná, že mezi postavou a světem je vždy nějaký vztah. Tento pohled na individualitu se zajisté pojí i s ústředním historickým obdobím jeho zkoumání, tedy k renesanci, která je charakteristická změnou pohledu na člověka a jeho vůli. Greenblatt vidí individualitu a s ní i kulturu jako dynamický a dialektický proces. Renaissance otevírá člověku nové obzory na poli sociálního postavení, možnost postupovat na společenském žebříčku a nejednat jen podle vůle vyšší moci, ale podle vůle své k čemuž dopomohly i dynamické proměny kultury a daly tak vzniknout takovým klasikům jako je Shakespeare, Moore, či Marlowe.⁸¹

⁷⁸ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 335.

⁷⁹ Tamtéž, s. 295-296.

⁸⁰ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 49-52.

⁸¹ Tamtéž, s. 52-54.

„Utváření“ je pro období renesance velmi stěžejní pojem. Kombinuje právě zmíněný proces nového sebeutváření člověka v jeho prospěch. Greenblattův pojem „*self-fashioning*“ značí, že člověk je formován a současně také formuje struktury a je tedy tvůrce i produktem kultury, v níž přebývá. Strukturami má na mysli vzdělání, sociální systém apod., které jsou kulturně podmíněné. Také podotýká, že je těžké vykreslit jednoznačnou hranici mezi literaturou a sociálním životem. Zde se lze opět odvolat ke Geertzově tezi o člověku jako kulturním artefaktu, člověku, který bez kultury nemůže existovat a naopak.⁸²

Robson se dále pozastavuje nad Greenblatovým vnímáním autora jakožto neoddělitelného článku literárního díla. V *Renaissance Self-fashioning* popisuje tři aspekty vlivu autora na dílo – reprezentace autorova chování, jeho vyjádření kódů, kterými je chování utvářeno a reflexe kódů, čímž také odmítá Barthesovu takzvanou „smrt autora“. Pro Greenblatta je autorův život a kulturní pozadí velmi důležitou součástí procesu posouzení díla. K problému se vztahuje i Montrosovo pojednání o textu a historii textu.⁸³ Ve své práci *Literární studie o renesanci a předmět historie* se zabývá vznikajícím novým historismem a charakterizuje ho jako skupinu vědců, kteří netradičně bádají v textech jako v kódu a hledají vzájemné spojitosti beletrie a historie. Kromě už několikrát zmiňované nevyhraněnosti a odporu ke škatulkování mezi „historií“ nebo „beletrií“ reflektuje i odmítnutí omezování se pouze na konkrétní, především výrazné autory na úkor společenského pozadí. Reaguje i na evropské kolegy kulturní materialisty, kteří se více zaměřují na tradiční třídní rozdělení společnosti, více přihlížejí k vlivu alžbětinské éry na soudobou Británii a tím pádem si i více stojí za svými stěžejními literáty. Jakožto novohistorista si Montrose stojí i za tvrzením, že vědec tvořící po vzoru tohoto směru, neodmyslitelně patří do historie společně s autorem, jehož dílo zkoumá. O zcela objektivním hodnocení, jako je tomu u starších historiků či příznivců Nové kritiky zde nemůže být řeč.⁸⁴

Důležité je nově si osvojit myšlenku „historičnosti textu“, kulturní specifikaci textu jako takového a „textuality historie“, čili smířením se s vírou, že to, co je psáno v historických dokumentech, je vážně pravda. Literatura má v tomto smyslu dvojí funkci – jednak je někým vytvářena, v tomto případě společností a jednak na společnost aktivně působí (viz Cirkulace společenské energie). Prostřednictvím této aktivity jsou texty ve skutečnosti poznamenány stigmatem ideologie. Ovšem Montrose odmítá přísné hledisko subjektivizace a strukturace,

⁸² ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 54-55.

⁸³ Tamtéž, s. 56-58.

⁸⁴ MONTROSE, L. In *Nový historismus*, s. 45-47.

kteří je myšlenkou ideologie vyvoláváno. Podle něj se tyto doplňují a jsou na sobě závislé a společně dynamicky dotváří společenské a behaviorální schémata společnosti.⁸⁵

Zmiňuje si i o dalším motivu vzniku nového historismu, a tím je soudobá (text vznikl v roce 1986) politicko-kulturní nálada na akademické půdě, která neoplývala hodnotami objektivního bádání a politická nestrannost byla kritizována ze všech stran. K tomuto se nicméně vyjadřuje i Catherine Gallagherová.⁸⁶ Podotýká, že nový historismus je kritizován zleva i zprava kvůli politické nezaměřenosti.⁸⁷

4.4.1. Dilema identity

Aby Greenblatt podložil své teze o otázce identity, demonstruje je na příkladu Thomase Mora, jehož díla vyjadřují dilemata identity. Podle něj je More vržen do rozkolu mezi „sebeutvářením“ a „sebeodvoláním“. Toto dilema se otiskuje i do *Utopie*, která je reakcí na tehdejší politické a společenské uspořádání Anglie. Výrazná je především Morova dvojitá role – politika ve službách Jindřicha VIII. na straně jedné a humanisty toužícího po rovném uspořádání společnosti, náboženství a filozofie na druhé. Hraje jakousi hru ve světě, ve kterém se cítí být cizincem.⁸⁸

Kapitola *Fikce a třenice ze Shakespearean Negotiations* pojednává především o sexuální orientaci, což je nepochybně také součástí identity. Začíná Montaignovou historkou z cest o ženě, která se převlékala za muže a byla schopná tak normálně žít. Zamilovala se do jiné ženy, pojala ji za manželku a po několika měsících byla zadržena a pověšena pro svou rozdílnost. V Shakespearově *Večeru Tříkrálovém* dochází k něčemu podobnému, zde ale nedochází až ke svatbě dvou osob stejného pohlaví.⁸⁹

V této době byla heterosexuality jedinou správnou orientací a cokoliv jiného bylo „proti přírodě“. Motiv takového vychýlení není ve hře náhodou, nýbrž má funkci jedné z hlavních struktur.⁹⁰ Ve *Večeru Tříkrálovém* dochází k setkání páže Cesaria a Olivie. Cesario není ve skutečnosti chlapec, ale dívka Viola, která se po ztroskotání lodi dostává na dvůr vévody Orsina. Domnívá se totiž, že její bratr Sebastiano při ztroskotání zahynul. Olivia se do Cesaria zamilovává a odmítá nabídku k sňatku od Vévody a dívka – páže se dostává do smyčky intrik ostatních postav. Na scénu se později dostává i Violin bratr

⁸⁵ MONTROSE, L. In *Nový historismus*, s. 48-50.

⁸⁶ Tamtéž, s. 52.

⁸⁷ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 331.

⁸⁸ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 59-64.

⁸⁹ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 66.

⁹⁰ Tamtéž, s. 68.

Sebastian, který se zamiluje do Olivie. Nakonec ale vyhrává příroda. Viola, už nepřestrojená chystá svatbu s Orsinem a její bratr Sebastian zase s Olivíí. Vítězství přirozené heterosexuální majority je zároveň vítězstvím společnosti, kdy je zažehnáno potenciální skandální manželství a vše je tak, jak si doba žádá. Podle C. L. Barbera je ve hře hlavním motivem rozdíl mezi mužem a ženou. Nejde zde ale o zobrazení nadřazenosti přirozenosti v oblasti sexuality, ale o uvědomění si renesančního vztahu mezi mužem a ženou.⁹¹

Renesance udržovala naživu určité společenské a normativní struktury. Podle těchto struktur požívali muži převážnou většinu sociálních výhod, kdežto ženy byly v tomto ohledu velmi znevýhodněny. Pohlaví bylo i pro autory jakousi hranicí, která pevně diferencovala, co komu přísluší, a pravidlem bylo, že se muž musel oprostít od ženy. Renesanční příběhy vypráví o mnoha případech změny společenského postavení z chudáka na boháče a i případech dívek převlečených za chlapce, ale tělo bez šatů nelže. Jak je tomu ale na jevišti? Ženy měly vstup na jeviště zakázaný, takže jejich role přebírali mladí chlapci. Z nich se v podstatě stali transvestité a na určitou dobu přebírali jiné pohlaví. Stejně tak se Shakespeare zaměřuje na ženy ve svých hrách. Ať už je to Viola nebo jiná žena převlečená za muže, přikládá jim velký význam. Dochází zde ke tření mezi sexualitami.⁹²

Greenblatt navazuje další anekdotou. V roce 1601 Francouzka Jeane le Febvre ubytovávala svou kolegyni Marii le Marcis během její rekonvalescence po dlouhé nemoci. Po několika týdnech, kdy sdílely stejné lože, se ukázalo, že Marie je muž a požádal ji o ruku. Jeane nejdříve nabídku odmítla, ale po nějaké době se do Marie také zamilovala. Pár nejdříve vztah tajil a čekal na požehnání, aby mohli mít klasickou svatbu. Nastal ale problém v náboženském vyznání a sociálním statusu Jeane, jakožto vdovy se dvěma dětmi. Jeane byla vychována jako protestantka a Marie přijala tuto víru podle svého zaměstnavatele. Mariina rodina byla ale katolická. Potřebovala tedy získat novou identitu. Marie byla pokřtěna a oblečena jako dívka. Obě ženy pak byly obviněny z podvodu a Marie měla být upálena a Jeane posléze vyhnána z Normandie. Nakonec se jejich trest změnil na uškrcení jedné a zbičování druhé. Marie se snažila dokázat, že není muž. Tvrdila, že má periodu a nejeví žádné známky maskulinity. Případ se dostal až před lékařský tribunál, kde se jeden z lékařů, Jacques Duval, vyjádřil k dosud neznámému hermafroditismu. Po několika prohlídkách byly nakonec ženy propuštěny. Marii bylo nařízeno nosit ženské šaty a byl jí zakázán jakýkoliv sexuální styk. Zdali se ale mohla konat svatba, nebylo jasné, jelikož byl tribunál skeptický

⁹¹ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 71-72.

⁹² Tamtéž, s. 76.

k jejímu opravdovému pohlaví, Marie si ale po dovršení dvacátého pátého roku mohla vybrat, jakého pohlaví chce být.⁹³

Zde je vhodné se vrátit k Duvalově fascinaci hermafroditismem, respektive znázornění rozdílu mezi běžnou veřejností a ojedinělým divem. Takoví lidé byli často považováni za znamení, za jakousi předzvěst věštby a museli čelit srovnávání s různými přírodními katastrofami a dalšími na jednu stranu, ale na stranu druhou byli důkazem proměnlivosti a dynamičnosti přírody. Duval tímto neotevřel jen rozpravu o anomáliích lidského těla, ale především rozpravu nad individuální sexualitou člověka a cestu našel právě v případě Marie le Marcis. Dochází k poznatku, že lidské tělo jakéhokoliv pohlaví obsahuje jak mužské, tak ženské zárodky a sexualita je jen jedna, jen je u mužů viditelná a u žen nikoliv. To, že tělo obsahuje obojí, ženské i mužské, je známo už od Galena, ale existovala zde převaha, která posléze zaručovala rovnováhu mezi pohlavím a sexualitou. Podle Duvala se tak hermafrodit narodil díky tomu, že nevznikla převaha ani jednoho z principů.⁹⁴

Nešlo jen o sexuální identitu ale i o identitu osobnosti v rámci společnosti. Poslední kapitola *Will in the World* se zabývá především několika posledními Shakespearovými hrami. Jsou jimi *Král Lear* a *Bouře*, jakožto hry představující pozdní období jeho kariéry. Zamýšlí se nad stářím, samotou a smrtí. Není ovšem známo, že by některá z her byla reakcí na smrt jeho otce v roce 1601. Spíše ho inspiroval soudní proces z roku 1603, kdy se starý šlechtic dostal před soud kvůli svým dvěma dcerám, které ho chtěly nechat prohlásit za neschopného a tím ho připravit o majetek. Jeho třetí, nejmladší dcera Cordell (zde nastává shoda jmen i s nejmladší Learovou dcerou) se za otce postavila. Je tedy více než pravděpodobné, že je Lear analogií k tomuto sporu. To je jedna část Shakespearovy inspirace. Druhou částí pro něj byl vnější svět a hlavně jeho vlastní obavy ze stáří. V tudorovské a Stuartovské Anglii bylo stáří velmi váženým statusem, ale zároveň velmi vrtkavým. Odchod člověka do důchodu byl i přes kulturní ustanovení plný strachu, zdali se o něj jeho potomci opravdu postarají, a to konkrétně nad tímto dramatik uvažoval ještě před čtyřicátým pátým rokem života. Patrně mu nešlo ani tolik o peníze nebo lásku svých dcer, dokázal si vše vydělat sám, vzhledem k tomu, že o veškeré dědictví přišel už jeho otec, ale bál se ztráty své vlastní identity. Finančně byl velmi dobře zajištěný. Badatelé se domnívají, že žil ve velmi skromných poměrech, uměl dobře investovat a soudy se snažil vést

⁹³ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 73-75.

⁹⁴ Tamtéž. s. 76-78.

pouze v případě nutnosti. Byl tedy schopen nashromáždit dostatek peněz na zajištění domu a dalšího majetku.⁹⁵

Shakespeare při tvorbě nových her využíval své dřívější práce a přetvářel je, například *Zimní pohádka* nese znaky *Othella*, kterého přetransformoval na romanci. Reflektuje ale ve hře i absurdnost své herecké kariéry, kdy pro pár pencí šálí obecnstvo lacinými triky. Podobnou reflexi sebe sama, jakožto dramatika přetvářejícího osud postav a inscenaci časoprostoru ve světě divadelním, vtiskuje i do Prospera v *Bouři*. Moc, kterou vládne tento čaroděj, je analogií na moc, jíž „vládl“ Shakespeare nad svými hrami. Ta je i ústředním problémem, ale ne v uchvatitelském smyslu, jako třeba v *Richardu III.*, ale jde o to vzdát se jí, přičemž dopady budou idealizovanější, než je tomu u *Krále Leara*.⁹⁶ Možná i Prosperův motiv vzdát se něčeho lze interpretovat jako dramatikovy myšlenky na zanechání práce, úplného opuštění Londýna a idealizovaného rodinného života doma ve Stratfordu.⁹⁷

4.5. Cirkulace společenské energie

Sociální energií je v tomto kontextu míněn vliv textů a děl na mysl čtenáře nebo diváka. Nejde ale jen o aktuální efekt, ale o jakousi nadčasovost díla. Takové dílo musí vzbuzovat emoce i v jiném časoprostorovém kontinuu. K tomu je ale potřeba určité know-how autora a finanční prostředky divadelní společnosti.⁹⁸ Společenská energie je samozřejmě nehmatatelná, ale lze ji zaznamenat při sledování nebo při četbě uměleckého textu vyvolávajícího emoce a další mentální prožitky. Taková díla, disponující společenskou energií, musí být nadčasová, aby byla schopna působit podobným dojmem i přes radikální změny společenského uspořádání a kulturních preferencí, které způsobují vytracení se původního dojmu. Společenská energie stále zůstává uzamčena v textu a i přesto vyvolávají zdání živého.⁹⁹

Greenblatt tvrdí, že vždy toužil po tom, hovořit s mrtvými, ačkoliv věděl, že to není možné. Ale v určitých chvílích, třebaže slyšel maximálně svůj vlastní hlas, mluvil se smrtí skrze text, který ukrývá hlas někoho živého. Nejvíce těchto momentů nacházel u Shakespeara. Pokládá si tedy otázku, jak je možné, že se život mohl tolik otisknout do textu. Shakespeareova díla vyvolávají dokonalý střet mezi tzv. úplným umělcem a totalizující společností. Úplným

⁹⁵ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 309-315.

⁹⁶ Tamtéž, s. 322-325.

⁹⁷ Tamtéž, s. 338-339.

⁹⁸ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 69-71.

⁹⁹ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 309.

umělcem míní autora, který si ve chvíli tvorby úplně vystačí sám se sebou, a totalizující společností takovou, která se domnívá, že existuje síť propojení mezi lidmi, vesmírem a přírodou, a která si prostřednictvím vládnoucí vrstvy přisuzuje privilegia a jež si vytváří díky byrokracii a náboženství sny o kontrole nad touto sítí. Střet umělce a společnosti tak dává vzniknout jedinečným uměleckým dílům.¹⁰⁰ Časem sice začal Greenblatt pochybovat o koncepci „absolutního umělce“ a „absolutizující společnosti“, nezačal ale pochybovat o Shakespearových schopnostech a snaze renesanční společnosti být absolutní. Na vážkách byl kvůli soběstačnosti autora, vzhledem k jeho předešlé práci o sebeutváření renesančního člověka a kritizuje sám sebe za pokus poslepoovat různorodé motivy kultury pod jedno téma moci.¹⁰¹

K odhalení odpovědi na otázku otisku života do textu může vést jednak metoda pečlivého čtení, praktikovaná už po několik dekad, anebo možnost se zaměřit na okrajové části textu, hlavně pak na kulturní pozadí. Zde se právě projevuje opozice k soběstačnosti autora. Shakespearovo dílo je dle něj nepopíratelně dílo kolektivní, přičemž kolektiv je jakýmsi symbolickým aspektem – není vidět, ale přesto tu je. Tímto jsou míněny narativní vzorce, jazyk, či díla, kterými se autor inspiruje, a také samozřejmě obecnost. Tento background nazývá Greenblatt poetikou kultury, jež je zmíněna již výše. Otázkou se stávají podmínky, díky nimž publiku učarovala ta či ona hra. Někteří teoretici vytvořili pro tuto podmínku označení spjaté s Aristotelovou rétorikou a přijali označení „energie“. Výsledkem této energie je fakt, že ačkoliv autor už dávno nežije, existuje stále mezi ním a jeho čtenáři spojení – společenská energie.¹⁰² Shakespearovy texty jsou výsledkem pohybu různých kulturních aspektů přecházejících z jedné kultury a doby do druhé a je nutno porozumět tomu, jak tento „pohyb“ vypadá a kde jsou hranice jednotlivých kultur. Existuje několik způsobů výměn kulturních aspektů například mezi společností a umělcem.¹⁰³

Prvním je přivlastnění, způsob, kdy věci nemají takřka žádnou hodnotu a jsou veřejně přístupné, jako je tomu například u jazyka. Koupě probíhá v případě obchodu mezi spisovatelem a hereckou společností. Sem je možné zařadit potřebné vybavení, za něž byly společnosti ochotny vynakládat nemalé částky. Samozřejmě jde také o honorář pro autora. Třetím způsobem je symbolické přivlastnění, způsob výměny, který není ani placený, ale ani zadarmo, jako předešlé dva. Lze ho rozdělit do dalších tří podkategorií. První je nabytí

¹⁰⁰ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 302-303.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 303.

¹⁰² Tamtéž, s. 305-309.

¹⁰³ Tamtéž, s. 310-311.

prostřednictvím simulace, jakožto analogie tzv. hry ve hře viděné například v *Hamletovi*, další je metaforické nabytí, kdy cirkulace společenských energií přichází nepřímou. Na počátku sedmnáctého století dochází k zákazu brát jméno boží nadarmo. Herci tak pod hrozbou pokuty deseti liber museli nahrazovat slova „Bůh“, „Duch svatý“ apod. jinými – např. Joviš, Jupiter, čímž se neztratil původní význam slova. Posledním podtypem je nabytí prostřednictvím synekdochy nebo metonymie, kdy je na scéně zobrazována nějaká společenská praxe, často zakázaná, jakožto symbol reprezentace celku.¹⁰⁴ Greenblatt si při studiu této problematiky uvědomuje, že neexistuje ani autor, dílo či společenská energie, která by vznikala samovolně, bez časoprostorového zařazení a bez důvodu, respektive kultury, ba naopak. Kulturní směna je v tomto kontextu velmi důležitá, protože tvorba převratného díla není ani tak závislá na samotném autorovi, jako spíše na podmínkách, interpretacích a reprodukcích děl doby – nové je tvořeno prostřednictvím přejímání a pozměňování.¹⁰⁵

V Shakespearově době bylo divadlo svázáno mnoha předpisy, a tak bylo, spíše než místem svobodného umění, institucí. Tato skutečnost otevírá prostor pro bádání ve vztahu k analýze cirkulace společenské energie. Shakespearova díla jsou v tomto případě uprostřed procesu čerpání praxe umocňování sil institucionalizovaného divadla a zpětného nasávání motivů z této praxe. Autor měl zájem jak na výdělečnosti představení, tak na přispění ke kulturnímu koloritu. To ovšem neznamenalo, že by divadlo mimo divadelní jeviště odráželo realitu. Tato harmonie se často stávala disharmonií, například když byla katolická mše nazývána protestanty divadlem. Divadlo samo o sobě obsahovalo určitá omezení a předurčení, což také vyjadřuje možnost tato omezení a motivy překračovat, a i když se představení pohybovalo ve vytyčených mezích, lze ho považovat ze strany divadelníků za strategický krok za účelem zisku. Překročení hranic bylo v šestnáctém a sedmnáctém století značně perzekuováno, ale vzhledem k rozpolcenosti nařízení bylo překročení hranic potrestáno až posléze, po „přenastavení“ nových hranic. Obdobně může na tomto problému vědec pozorovat a pochopit i konkrétní zájmy divadla. Mnoho nařízení bylo tedy ustanovováno operativně.¹⁰⁶

Jako improvizovali úředníci, museli improvizovat i dramatici. V Shakespearově tvorbě lze rozpoznat řadu ideologických omezení ale i svobodné volby žánru a příběhu, který poté

¹⁰⁴ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 311-315.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 315-316.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 317-320.

posouval hranice. Je pravdou, že část her, které psal, měla idealizovaný konec a jejich děj zcela nekorespondoval s reálnou skutečností. To mohlo samozřejmě v divácích budit pocit, že to, co se zdálo být spontánním projevem, je ve skutečnosti do posledního kroku promyšleno ve jménu panovníka či Boha a mělo by tak mít jakýsi výchovný charakter zaobalený do zábavy. Předpokládá se ale, že divák má svobodnou vůli, tudíž může příběh odmítnout a svým potleskem jen vyjadřovat zájem o divadlo. Takovou funkci zajisté mít mohlo, ale jeho hlavním praktickým motivem jsou příjmy pro herce a ostatní, kteří na něm profitují. Zásadní je, že představení budilo v divácích dojem neužitečnosti a nepraktičnosti pro reálný život a v určitém psychologickém smyslu mělo praktický zájem i na obecnstvu, protože když se lid bavil a byl spokojený, neměl tendence k revoluci.¹⁰⁷

Divadlo bylo pro soudobé úředníky něco, co je velmi děsilo. Báli se nekontrolovatelnosti představení a podněcování vzpour a revolucí, takže do míst, kde se hrálo, to znamená, kde se scházelo více lidí, vysílali špehy, přičemž se obyvatelstvo vyzývalo k tomu, aby se nebálo udání. Pro Shakespeara byl příchod do Londýna a tím pádem i do světa zábavy zcela nový. Za prvé se setkal s velkým městem, za něž se Stratford považovat nemohl, a za druhé vstoupil do teprve ustalujícího se prostředí stálých londýnských divadel. Neexistovaly žádné státní podpory a herecké společnosti a divadla byla nucena spoléhat na své mecenáše a na stálé obecnstvo, což pro ně znamenalo obměňovat repertoár častěji, než tomu bylo potřeba při kočovných turné. Tato situace na druhou stranu nahrávala Shakespeareovi jako herci i literátovi. Nebyl ničím omezený, nepotřeboval doporučení, mohl své služby nabídnout komukoliv.¹⁰⁸ Divadlo bylo v renesanci, jak už bylo řečeno, na jednu stranu omezováno, ale na stranu druhou bylo téměř i vše dovoleno. Na jevišti byly zobrazovány nejrůznější akty spojené s vládnoucí třídou, náboženstvím a jazyk šlechty byl mísen s jazykem poddaných. V tomto směru bylo divadlo naprosto odtrženo od vnějšího světa za zdmi budovy.

Greenblatt dochází k přesvědčení, že otázka, co je cirkulace společenské energie, je ve své podstatě nesmyslná, jelikož cirkulovat může téměř vše, a hranice toho, co sem ještě spadá je velmi proměnlivá a její obsah je nevyčerpatelný. Co je obsaženo v jednom žánru, je v jiném nahrazeno.¹⁰⁹

¹⁰⁷ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 321-323.

¹⁰⁸ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s.159-160.

¹⁰⁹ MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu*, s. 324.

4.6. Představitost a inspirace

Blízký je Greenblattovi i koncept představitosti. Podobně jako mnoho dalších jím užívaných termínů, je imaginace spojována s vnitřní funkcí sociální interakce i u mimouměleckých předmětů. Robson se zde zabývá dvěma Greenblattovými knihami – *Hamlet in Purgatory* (2002) a *Will in the World* (2005), kde ukazuje vliv kultury na formování Shakespearovy tvorby. Ve *Will in the World* podotýká, že k porozumění Shakespearovu dílu je nutno sledovat cesty, které jsou v pozadí jeho života a součástí světa, kterému byl otevřen a aby čtenář pochopil, jak Shakespeare užíval svou představitost, musí užít i tu svou. To znamená, že kritik musí postupně sbírat drobečky, z nichž si později může udělat konzistentní obraz o autorovi a jeho době.¹¹⁰

Koncepce představitosti má dlouhou historii a její definice je proměnlivá v různých kulturách a čase. Obvykle se vztahuje k žánrům obsahující fikci a je charakterizována jako mentální proces osvětlující předměty, které často neexistují, ale lze o nich mluvit jako o potenciálně existujících. Imaginace je také důležitou součástí kreativní tvorby, kdy jsou umělci schopni nahlédnout „za“ běžné pojetí světa a tvořit tak nové předměty či texty. To ovšem neznamená, že je představitost striktně postavena mimo realitu. Například Morova *Utopie* (1516) sice pojednává o zemi a společnosti, se kterou neměl autor reálnou zkušenost, zároveň se ale v mnohém vztahovala ke světu, v němž žil. Je ale nutno mít na paměti jak rozdílná

je představitost autora a jeho čtenáře – čtenářova představitost se díky autorovi dostává do pohybu.¹¹¹

Greenblatt prezentuje své pojetí imaginace skrze touhu „hovořit s mrtvými“, a to především ve svém *Shakespearean Negotiation* a *Hamlet in Purgatory*. Je si vědom, že rozmlouvat s mrtvými není fakticky možné, takže se obrací k literatuře, respektive k literátům a umělcům. V práci o Hamletovi nejdříve rozpracovává různá pojetí očištky, který pro protestantskou církev de facto neexistuje.¹¹² Protestanští reformátoři také kritizovali katolickou církev, že si katolíci pomocí úplatků vykupují svou duši, aby se očištky vyhnuli. Na straně protestantů také stojí fakt, že tato část mezi nebem a peklém není ani zaznamenána v Bibli a Greenblatt se domnívá, že byla vymyšlena až ve středověku, patrně pro posílení vlivu křesťanské ideologie. Bere tedy ideu očištky, stejně jako nebe a pekla za možnost

¹¹⁰ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 101-102.

¹¹¹ Tamtéž, s. 102-103.

¹¹² Tamtéž, s. 106-110.

představivosti – toho, co bude po smrti. Literatura dává tomuto nehmotnému aspektu imaginace jméno i tvar, což vyvolává dojem, že je reálnější, než se zdá.¹¹³

S mimopozemským prostorem jsou také neodmyslitelně spjaty postavy duchů v Shakespearových dílech, především pak v Hamletovi. Duch starého krále má ztělesňovat zmiňovaný očistec, tím pádem dokázat, že to není pouhý výmysl, a že zde existuje prostor, kterým si musí každý smrtelník projít, aby se vypořádal se svými pozemskými činy. Problémem je, že duchové nejsou součástí reálného světa a jejich zjevení jsou neuvěřitelná. Hamlet tak váhá, zdali opravdu vidí ducha svého zavražděného otce nebo ho posedl d'ábel, který mu vnuknul myšlenku pomsty. Stejně dilema podstupují diváci.¹¹⁴

O představivosti už bylo řečeno mnoho. Jak ji ale Shakespeare využíval, a kde bral inspiraci? Hojně užíval metafor zobrazujících různé hry a zábavy. Fascinovala ho hra „bowls“, která byla takřka nepředvídatelná, a hráč musel na houpající se kouli mířit úplně jinak, než by bylo nasnadě. Odtud přebírá potřebu zahrnout do her neočekávané zvraty. Musel být stále v obraze a mít přehled o tom, co je zrovna nejžádanější kratochvílí Londýňanů. Patrně navštívil i v té době tolik oblíbené medvědí zápasy. Oblíbenou podívanou byly i popravy, takže na mnoha londýnských prostranství bylo možno nalézt šibenice, pranýře a podobně, přičemž tyto atrakce často sousedily s nevěstinci. Vykríčené domy často vyobrazoval jednak jako centra hříchu, ale i společenská místa, která dávala dohromady členy všech tříd. Ve své postatě podobnou společenskou funkci reprezentovala divadla.¹¹⁵

Shakespearova práce stála především na jeho paměti a imaginaci. Je patrné, že se autoři navzájem vykrádali, což ale tehdy nebyl důvod k nějakým rozsáhlým rozepřím a je tedy také velmi pravděpodobné, že když psal svá dramata, už předem znal původní příběh, ať už z díla některého jeho předchůdce, nebo z historických zdrojů a bájí. Po svém příjezdu do Londýna začal okamžitě navštěvovat divadla. Patrně jednou z prvních her, kterou ve městě shlédl, byl Marlowův *Tamerlán*, inscenace popírající snad veškerá mravní ustanovení vštěpovaných výchovnými institucemi. Marlowe mladého Shakespeara uchvátil a pochopil rozdíl mezi maloměstským divadlem a zhýralým Londýnem, který spíše než šťastnému vítězství dobra nad zlem tleská uchvatitelskému vítězství tyрана. V Marlowovi viděl něco jako svého mentora. Byli stejně staří a pocházeli z chudších maloměstských tříd. Nebýt tohoto autora, Shakespeare nejspíš nevytvoří taková klasická díla, jaká za svůj život

¹¹³ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 13-14

¹¹⁴ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 110-112.

¹¹⁵ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 150-153.

vytvořil.¹¹⁶ Marlowe do svého Tamerlána nepochybně otiskl velkou část sebe a svého životního příběhu. Prokazatelně byl špehem a dvojitým agentem beze vztahu k náboženství a morálce, a díky studiu na Cambridgi měl přístup k poměrně exotickým publikacím, kde čerpal poznatky obsáhlou četbou.¹¹⁷ Marlowe se stal špiónem ve svých 21 letech. Verbování do řad tajné policie probíhalo na mezi studenty Cambridgi v polovině osmdesátých let. Byli najímáni jako kurýři nebo jako informátoři (udavači) lidí, kteří chtěli přestoupit na katolické školy mimo Anglii. Nepochybně mu tato profese přinesla řadu výhod i v jeho tvůrčí kariéře. Těžil z cest a nových poznatků v rámci politiky a loajality k zaměstnavateli. Měl ovšem i výčitky svědomí z pocitu zrady a nepochybně mu jeho práce dopomohla k brzké tragické smrti. Jak už bylo řečeno, dobře se orientoval v soudobém systému tajné policie a její fungování bylo často vzorem pro jeho literární výstupy.¹¹⁸ Shakespeare neměl na rozdíl od Marlowa možnost navštěvovat univerzitu, a tak se ke knihám musel dostávat přes přátele. Klíčovou roli v tomto období měl stradfordský rodák Richard Field, který se stal učedníkem v tiskárně Thomase Vautrolliera, vydavatele učebnic, kanonické literatury, ale také klasických děl. Mladý začínající dramatik si zde oblíbil Plútarchovy *Životopisy*, které daly základ mnoha historickým postavám jeho pozdějších děl. Richard Field se po smrti svého mistra oženil s vdovou Vautrollierovou a převzal živnost. Po několika letech se stal významnou osobností na poli nakladatelství a jeho portfolio tvořil úctyhodný seznam autorů. Dveře do velkého autorského divadelního světa Shakespeareovi otevřel historický epos o Jindřichu VI., který byl obdobou a snad i odpovědí na *Tamerlána*.¹¹⁹ Co se týče vztahu Shakespeara a Marlowa, nebyli ani tak konkurenti, jako obchodní partneři, a to především v tažení proti divadlu Růže Williama Henslowa v letech 1591-1592. V době, kdy nebyl Shakespeare ještě tolik slavný a naopak Marlowe byl na vrcholu, spolupracovali například na hře *Jindřich VI.*, a stejně jako Shakespeare navštěvoval Marlowova představení, i Marlowe se ve své podstatě nechal inspirovat Shakespearem. Ve svém *Edwardu II.* (1592) využil po jeho vzoru strohého jazyka a realističtějšího vykreslení samotné postavy.¹²⁰

Ačkoliv byla Shakespeareova tvorba převratná a v mnohém je považována za reprezentaci alžbětinského dramatu, je nutno podotknout, že v té době působilo na anglické půdě několik dalších talentovaných autorů – Christopher Marlowe, Ben Jonson, a jiní, jejichž díla pravděpodobně posloužila jako inspirační zdroje pro Shakespeareova díla. Právě například

¹¹⁶ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 161-163.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 164-168.

¹¹⁸ HONAN, P. *Christopher Marlowe: Poet and Spy*, s. 121-124.

¹¹⁹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 164-168.

¹²⁰ HONAN, P. *Christopher Marlowe: Poet and Spy*, s. 292-295.

Marlowova žida Barabáše lze považovat za předobraz Shakespearova Shylocka z *Kupce benátského*. Vědci rovněž spekulují o autorství Shakespeara či Jonsona u několika her z pozdního období, na nichž společně pracovali.¹²¹ Pokud jde o srovnání těchto dvou osobností, Jonson uznával génia svého kolegy a přítele, ačkoliv nesouhlasil s jeho tvůrčími postupy. Shakespearovi hry jsou oproti Jonsonovým jednodušší a méně propracovaná, co se týče jazykových prostředků a výstavby textu, zatímco Jonson využívá svého učenického vzdělání a volí vznešenějších vyjádření.¹²² Dryden přirovnává Shakespeara k Homérovi, vzhledem k jeho velikosti a síle, a Jonsona k Vergiliovi kvůli literárnímu stylu. Neméně důležití jsou i jeho pokračovatelé. Předně je nutno zmínit Williama Devenanta, údajného nemanželského syna, Johna Drydena a Johna Milтона či Johna Drydena.¹²³

4.7. Náboženství

Jeden z Greenblattových esejů „*Neviditelné kulky*“, se zabývá bojem proti ateismu. V šestnáctém století byl ateismus v Anglii trestán stejně tvrdě jako velezrada, takže lidé stejně lhali o své víře a mnoho z nich se ubíralo ke skepticizmu, třebaže to v té době nebylo nutné, protože byla ještě tolerována různá náboženství. Až v reakci na vládní usnesení Jindřicha VIII. o anglikánské církvi nastal rozkol mezi dosavadními fungujícími církvemi. Pro katolíky byli protestanté oběťmi ateismu a naopak. Posléze se Greenblatt přesouvá k historickým hrám, aby vysvětlil vztah mezi ortodoxním náboženstvím a jeho subverzí. Tyto hry byly na jednu stranu konzervativní a na druhou radikální. Toto rozhodnutí nepochází ani tak ze Shakespearovy iniciativy, jako to vyplývá stejně jako historické narativy doby.¹²⁴

Křesťanské učení hlásá, že dobré duše jdou rovnou do nebe a ty špatné do pekla. Ovšem těchto „extrémních hříšníků a světců“ nebylo tolik a většina duší putovala do očiště, velkého vězení, kde si „umírněnější“ hříšníci odpykávali své činy a posléze pokračovali do nebe. Muka v očiště ale nebyla zrovna mírná a od intenzity strastí pekelných se asi příliš nelišila. Vyhnout se očiště nebylo možné, ale dal se zkrátit pobyt a míra muk v něm. Jako útěcha měly fungovat mše jménem hříšníka, nebo za nějakého již zemřelého, obdarování potřebných, či zřizování různých institucí, za účelem poskytnout blaho svým sousedům, ale i svojí duši (nejúčinnější měl být cyklus třiceti mší¹²⁵), přičemž délka pobytu v očiště byla

¹²¹ KASTNEROVÁ, M. *Shakespeare a teorie interpretace*. S. 17-18.

¹²² Tamtéž, s. 19-20.

¹²³ Tamtéž, s. 20-23.

¹²⁴ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiations*, s. 22-23.

¹²⁵ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 271-272.

individuální podle závažnosti pozemských hříchů. Názorným příkladem mohl být král Jindřich VII., který byl sice považován za velmi šetrného krále, co se týče financí, ale jako ostatní věřící se bál nástrah a úskalí, které očistec představoval. Nechal tedy, za účelem zkrácení pobytu jeho duše v tomto neblahém prostoru, dostavět část Westminsterského opatství a několik dalších nemocnic a chudobinců. Jejich obyvatelé se na oplátku měli za jeho duši modlit.¹²⁶ Pro protestanty byl celý očistec a vše okolo něj „výmyslem básníka“, jenž byl přednesen věřícím rozmanitých společenských tříd, aby z toho církev vytěžila co nejvíce. Za vlády Jindřicha VIII., jakožto náboženského reformátora, byly zrušeny kláštery a zádušní nadace a za období jeho následovníků Edwarda VI. a Alžběty už nebyly tolerovány ani modlitby za mrtvé duše v očistci. De facto přestali trpět křesťanské učení jako takové, především pak jeho část o této „přestupní stanici“.¹²⁷ Systém odpustků byl poměrně nespravedlivý a zvýhodňoval především bohatší elitu. Těm, kteří si nemohli dovolit zakládat různé instituce, nebo si platit odpuštění, musely stačit modlitby. Londýnský právník Simon Fish kritizovali celý koncept očistce. Píše, že pokud něco takového opravdu existuje a papež může za peníze poskytovat prominutí duši bohatého, proč by ho neposkytl bez poplatku a se stejným efektem? Tím pádem by očistec vůbec nebyl potřebný. Papež (a s ním i celá katolická církev) se tedy z tohoto pohledu stává pouhým tyranem, kterému jde jen o peníze bohatých farníků. Naopak král by se podle Fisha měl zmocnit tohoto bohatství a použít ho pro pomoc potřebným.¹²⁸ Ve Fishově kritice katolíků stojí, že lidé byli po desetiletí ochotni věřit v papežskou moc (přestože se o ničem takovém v Písmu nepíše) odpouštět hříchy a přirozeně se ze strachu z muk pokoušeli vykoupit. Katolická církev na tento jev reagovala touhou po větším a větším bohatství. Do svého systému zahrнула metody zastrasování a fyzických trestů a likvidací kacířů.¹²⁹ Dále se o problému vyjadřuje protestantský kazatel Hugh Latimer, který se zmiňuje o jakémsi „mezistavu“, kde to vypadá, že jsou duše mučeny, ale ony pouze nařikají pro Boha, „jsou v Bohu a Bůh v nich“.¹³⁰

Společně s odmítnutím křesťanství se dostala do nemilosti i víra v duchy. Pakliže někdo tvrdil, že se mu zjevil jeho dávno mrtvý příbuzný, byl to buď pouhý přelud, nebo hůře démon pokoušející svést věřícího na scesti.¹³¹ Není známo, zdali byl Shakespeare (přestože věřil v Boha) vzorným farníkem a není tedy ani doloženo, že by sloužil jedné nebo druhé

¹²⁶ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 19-22.

¹²⁷ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 273.

¹²⁸ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 28-29.

¹²⁹ Tamtéž, s. 32.

¹³⁰ Tamtéž, s. 34.

¹³¹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 277.

církvi. Na vrcholu své kariéry věřil hlavně v divadlo a celý se mu oddal a role Ducha v *Hamletovi* byla údajně jeho mistrovským dílem, co se týče herecké kariéry.¹³²

4.7.1. Exorcismus

V letech 1585 a 1586 provedla skupina jezuitů v čele s Williamem Westonem, neboli otcem Edmundem řadu exorcistických obřadů. Ty byly v té době zakázány a posuzovány jako velezrada trestaná smrtí. O několik let později sepsal kaplan Samuel Harsnett *A Declaration of Egregious Popis Impostures* (1603), což byl detailní výčet těchto případů. Knihou se Shakespeare patrně inspiroval při psaní svého *Krále Leara*. Ze jmenovaného vyprávění si patrně dramatik vybral některá jména a hlavně jazykové obraty a vyjádření. Ta byla sice přesně katalogizována, ale nikdy se vědci neptali na jejich původ ani význam. Byla přehlížena pouze jako podpůrný materiál ke stvoření dnes už klasického díla. Podobnosti těchto dvou textů se dále stávají ústředním bodem Greenblattova šetření. Inspiroval se Shakespeare Harsnettem, nebo tomu bylo naopak, a Harsnett si vzhlédl v Shakespearovi, který posléze dává obřadům divadelní podobu? A existují texty, u nichž se novohistoristé dostávají do té samé situace?¹³³

Harsnett ve svém *Declaration* odsuzuje jak jezuitský, tak později i veškerý exorcismus jako podvod. Nevěřil ve Westonův postoj k vymítání a tvrdil, že dialog mezi exorcistou a děblem není nic jiného než rozhovor mezi dábelským Westonem a jeho vlastním vnitřním děblem. Démonizace některých kultů či nepohodlných služebníků církve byla běžnou praxí. Jedním z příkladů může být italský kult označovaný jako *benandanti*, jehož členové věřili, že mohou proti čarodějnicím bojovat pomocí fenyklu. Po nástupu inkvizice k moci se kult znelíbil a byl sám prohlášen za čarodějnický. Kaplan neměl potřebu prohlašovat konkrétní osoby za dábly a čarodějnice, šlo mu spíše o to, ukázat nesmyslnost vymítačských obřadů. Když byl exorcismus zakázán a vytlačen z centra dění, přesunul se do odlehlejších koutů země, kde se stal poměrně mocným nástrojem k manipulaci s lidmi prostřednictvím šamanů a jim podobných. Harsnett také nepochyboval ani o příběhu, kdy Ježíš vymítal legii duší z těla muže, ale připomíná, že tyto doby zázraků už pominuly a posednutí člověka děblem je podle něj jen nahrané. To, co svědci údajných exorcistických obřadů popisují, bylo pouhou iluzí pro diváky, od kroucení se oběti do zvláštních poloh, až po vyluzování nepřirozených zvuků a skřeků. Nikdy nešlo o spontánní konání při záchraně oběti, nýbrž přesně strukturované

¹³² GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 279.

¹³³ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 94-95.

představení, kdy jsou diváci srozuměni s instrukcemi – respektive je jim vsugerováno, jak se mají chovat.¹³⁴

Harsnett se svou prací snaží vysvětlit, že v žádném případě nejsou vymítání žádným důkazem působení nějakého mystéria, ale že to jsou jen triky, přičemž údajné demony posednuté oběti jsou jen součástí těchto působivých triků. Jenže toto tvrzení vlastně nelze úplně vyvrátit. Harsnett zaujímal velmi nepřátelský postoj k jezuitům a ke křesťanství obecně. Ovšem jednou z obětí, kterými se zabýval, byl protestant žijící počestným životem. Jedním z argumentů pro uznání posednutí ďáblem totiž bylo, že Satan nechal svou oběť myslet si, že je posednuta. Démon se zaměřuje zpravidla na poslušné služebníky boží, aby v jejich těle mohl napáchat nenapravitelné škody. Jakmile mohla být jeho přítomnost v těle nešťastníka odhalena, vyslal znamení tak, aby se vše zdálo falešné. A jestliže dokáže démon de facto předstírat předstírané, kde je jistota, že opravdu není v těle přítomen?¹³⁵

Kaplan Harsnett tak stojí před složitou cestou, kdy musí do posledního bodu objasnit, jak je vymítání prázdné a samoučelné, jak je při něm ovlivňováno publikum, ale musí identifikovat i pozadí vzniku těchto obřadů, především v katolickém, tedy ideologickém směru, zázemí. Odpověď hledá v analogii k divadlu. Představuje si exorcistické obřady jako komorní divadelní inscenace, kde jsou diváci bezprostředně konfrontováni s něčím, co přesahuje hranice klasického divadla. Dokonce považuje otce Edmundse a jeho společníky za dobře fungující profesionální skupinu, která disponovala herci, ženou a mužem, a kteří byli nepozorovaně uvedeni do jakéhosi tranzu a na chvíli se cítili posedlími, aniž by věděli, že tato zkušenost vlastně není reálná. Jedním z mnoha takových příkladů může být demonstrován případ Thomase Perryho, který údajně upadal do záchvatů při poslechu úvodních veršů Janova evangelia. Chlapec byl toho času předvolán před biskupa Coventru a Lichfieldu, a kde biskup znovu předčítal z evangelia, nejdříve anglicky a pak řecky a Thomas znovu a znovu upadal do záchvatu. Jenže v řečtině už nebyly proneseny původní verše. Tím se prokázalo, že záchvaty byly nahrané, a Thomas později přiznal, že mu to poradil nějaký stařec s příslibem, že chlapec už nebude muset chodit do školy.¹³⁶ S jednou z údajných obětí, Sommersem, byl veden i soudní spor, při kterém měl Sommers dokázat, že jeho záchvaty byly opravdové a ne jen dalším z řady výmyslů. Tomu se Harsnett samozřejmě vysmívá a označuje to za dvojakost teatrálnosti exorcismu – oběť osciluje mezi

¹³⁴ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 97-101.

¹³⁵ Tamtéž, s. 104-106.

¹³⁶ Tamtéž, s. 106-108

autenticitou a iluzí. Vymítači se zase bránili tvrzeními o tom, že divadla jsou dílem ďábla.¹³⁷ Pakliže totiž přívrženci exorcismu přiznají prvky teatrálnosti ve svých obřadech, vše se může sesypat jako domeček z karet. To znamená nutnost zahnat celou katolickou církev do kouta a udělat z ní pouhé divadlo, stejně jako byly divadelníkům prodávány katolické relikvie a posvátné předměty během reformace. Zvláště ceněny byly kostýmy jednak pro jejich perfektní zpracování, a jednak pro jejich význam – obsesi historií. Ačkoliv už nebyla u moci katolická církev, její majetek měl stále alespoň symbolickou a historickou hodnotu. Nehledě na fakt, že se zásadní prvky náboženství opravdu staly aktivní součástí divadelního představení.¹³⁸ Shakespeare využívá exorcistických vymítání v několika hrách, například ve *Snu Noci Svatojánské* (1596), ale po roce 1600 užívá slova „exorcista“ jako synonymum pro podvodníka. Harsnettova práce kritizuje formy divadla, které předstírají opravdovou realitu. Zde nemá být prostor pro pravdu.¹³⁹

4.7.2. Čarodějnictví

Král Jakub I., který nastoupil na anglický trůn po Alžbětě, byl údajně velmi inteligentní a vzdělaný muž, ale byl také znám svým strachem. Pochopitelně se bál o život svůj a své rodiny vlivem několika událostí, včetně popravy jeho matky Alžbětou a spáchání několika atentátů na jeho osobu. Liboval si ale v čarodějnických procesech a rád jim sám přihlížel a vyslychal odsouzenkyně a dokonce napsal o čarodějnictví pojednání.¹⁴⁰ Jeho *Daemonologie* vznikla v roce 1597 a skládá se ze šesti kapitol koncipovaných ve formě dialogu mezi Philomathem a Epistemonem. Rozlišuje zde mezi dvěma druhy provinění se proti Bohu. V prvním případě se člověk zříká veškerých stanovených pravidel a v druhém případě, tak koná vědomě, proti svému přesvědčení a víře. Do první skupiny se řadí veškeré čarodějnice a nekromanti, ti se ovšem rozdělují ještě do dvou skupin – magie ve smyslu přivolání mrtvého zpět na svět (necromancie) a čarodějnictví. I zde panuje určitá hierarchie. Čarodějnice jsou podružné nekromantům.¹⁴¹ Každopádně se sklon k čarodějnictví a podobným nezákonným praktikám může vyvinout i z běžné činnosti, jako je léčitelství či astrologie v mnoha případech jsou ale využívány například byliny nebo kameny zcela nepřírodným způsobem. Astrologii je nutno rozlišit. Klasická astrologie zabývající se oblohou a počasím není nijak škodlivá, ale astrologii, která má zájem na věštění

¹³⁷ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 110.

¹³⁸ Tamtéž, s. 112-113.

¹³⁹ Tamtéž, s. 115-116.

¹⁴⁰ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 289.

¹⁴¹ *Daemonologie by King James I. First Booke. Chapter I, II.*

a předpovídání budoucnosti se musí člověk vyvarovat, protože může být předzvěstí přítomnosti ďábla.¹⁴²

Jak už bylo řečeno, Jakub jevil velký zájem o čarodějnictví a Shakespeare slýchal historky o uhranutém dobytku nebo neúrodě už v mládí. Většina obvinění ale stála na základě rozkmotřených sousedů a výmyslů. Král se ovšem velmi obával ďábla. Ten měl mít totiž zájem na zničení království a postupoval při tom opravdu pomalu a s pečlivostí. Učil své oběti trikům v kartách, jak manipulovat s myslí někoho jiného a nechával propadat lidi do pokleslých mravů. Těmito malými krůčky se pak měl dostat do blízkosti člověka pomazaného Bohem – krále.¹⁴³ O snaze ďábla uchvátit pozemský trůn Jakuba I. ho přesvědčil i případ Agnes Thompsonové, která se měla zúčastnit čarodějnického sabatu na Halloween roku 1590. Toho dne mělo připlout na dvě stovky čarodějnic po do North Berwicku a v tamním kostele holdovat ďáblu, který vedl kázání proti Jakubovi. Při mučení podezřelá doznala, že mohla za bouři na moři, když se král vracel z Dánska, a že kdyby se dostala ke kusu látky z jeho šatstva, otrávil by ho ropuším jedem a on by zemřel. Z cesty se vrátil jen díky své zbožnosti a vůli Boha. Jakub svědectvím pravděpodobně věřil, ale nechtěl působit před poddanými naivně. V jeho víře ho utvrdila Agnes Sampsonová, která mu také v ústraní zopakovala rozhovor mezi ním a královnou Annou při jejich svatební noci v Norsku. Král se čarodějnic tedy na jednu stranu bál, a možná i proto až s nekonečným obdivem sledoval výslechy a brutální mučení obviněných žen, které pod náporom bolesti patrně přiznali vše, co se po nich chtělo. Když byl tedy Shakespeare obeznámen s královou nezvyklou zálibou, rozhodl se, že mu poskytne, co si jeho Výchost ve skrytu duše žádá – čarodějnice, reje a zařikávání.¹⁴⁴

O případu Agnes Thompsonové se píše v anonymním pamfletu *News from Scotland* (1591). Stať popisuje uvěznění a proces s touto starší čarodějnici. Součástí mučení bylo oholení celého ženina těla, jelikož tehdy věřili, že znamení ďábla se nachází na částech těla porostlých vlasy a chlupy, aby nebylo vidět. Posléze byla předvedena před krále a koncil, kde se doznala k setkání jí a mnoha dalších čarodějnic o halloweenské noci, kdy tančili, popíjeli víno a zpívali. Dalšími obviněnými byli například doktor Fian neboli John Cunningham či Geillis Duncane, která udala několik lidí ze spřízněnosti s Ďáblem.

¹⁴² *Daemonologie by King James I., First Booke. Chapter IIIII.*

¹⁴³ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 297-300.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 301-303.

Všichni byli mučeni velmi nehumánními způsoby, načež se doznali k leccjakým činům.¹⁴⁵ Dominikánští inkvizitoři se domnívali, že démon se neusazuje nikoliv v těle oběti, ale především její mysli a vyjevují tak člověku nebývalé halucinace, například v podobě dýky, jež se zjevuje i Macbethovi.¹⁴⁶ Shakespearova divadelní společnost měla to štěstí, že se dostala do milosti Jakubova dvora a přejmenovali se na Služebníky krále. V této době nejspíš psal Shakespeare především na objednávku dvora. Jednou z takových her byl i *Macbeth* (1606), který byl napsán ve stínu nedávného Spiknutí střelného prachu, kdy měla tajná jezuitská komunita nechat rozmetat celý parlament se šlechtici a králem uvnitř. Hra se explicitně nevěnuje těmto událostem (neslušelo se zobrazovat žijícího krále a nedávné události na jevišti), ale je jimi jistě inspirovaná, a měla primárně sloužit pro potěchu a útěchu krále.¹⁴⁷ Není známo, jak král na inscenaci reagoval, ale Služebníci krále neztratili svůj postoj u dvora.¹⁴⁸

4.8. Politika

4.8.1. Kontrola a „governmentalita“

Greenblatt, Foucault, Todorov i De Certau sdílejí podobné ideje o interpretaci renesance. Kolonizační výpravy, vznik nových institucí a politických praxí, útlum feudálního systému a vzestup kapitalizmu jsou aspekty, kterými se tito pánové zabývají. Neopomínají ani vzrůstající rozpor a krizi mezi církví a světskou mocí, který vrcholil právě v období mezi středověkem a renesancí. A právě ve stínu těchto událostí bylo nutné udržovat řád a pořádek.¹⁴⁹ Toho lze dosáhnout skrze soudobou absolutistickou vládu.

Greenblatt našel podnět ve Foucaultovi a jeho učení o technice moci (*Discipline and Punish* (1975) a *History of Sexuality* (1976-1984)), a ačkoliv se ani jedno z těchto děl bezprostředně nevztahuje k Shakespearovi, Greenblatt si v nich našel inspiraci pro interpretaci různých aspektů moci, vědění, či sexuality.¹⁵⁰ V první publikaci vyjadřuje svůj obdiv k řecko-románské kultuře a ve druhé k době osvícenské.¹⁵¹ Jak už bylo řečeno, Greenblatt, stejně jako Foucault, věří v kontinuitu přerodu mezi historickými obdobími a ve spojitost dřívějších událostí s událostmi současnými. Každá epocha byla ohrožena nějakou krizí

¹⁴⁵ *Newes from Scotland*, p. 12-19.

¹⁴⁶ GREENBLATT, S. *William Shakespeare*, s. 305-306.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 291-293.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 308.

¹⁴⁹ PIETERS, J. *Moments of Negotiation*, s. 66-67.

¹⁵⁰ HARRIS, J.G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 179.

¹⁵¹ PIETERS, J. *Moments of Negotiation*, s. 59.

(finanční, sociální, náboženskou, ad.), které musely být nějakým způsobem kontrolovány shora, přičemž se k tomu přidalo postupné formování společnosti. V tomto ohledu se tedy Foucault střetává s bojem identity a s problémem individualizace, jež novohistorici pojmají jako proces přechodu od „*self-fashioning*“ k *self-fashioning*“. Foucault tento jev pozoruje už v antice jako „ekonomii moci“, vytvořenou z nového způsobu kontroly a souboru institucí čelících otázce formování individua a společnosti. Centrálním pojmem analýzy se potom stává „governmentalita“ (spojení institucionální moci a aktuálního mentálního rozpoložení vládnoucích). Neologismem se chce na jednu stranu kriticky vyjádřit k tradičnímu pojetí moci a ustanovit nový způsob analýzy.¹⁵² Pod svůj pojem „governmentality“ řadí tři soubory věcí: za prvé jde o institucionální složku moci tvořící politickou ekonomii, taktiky, strategie a bezpečnostní aparáty specifické formy vlády, za druhé jím chápe linii vytváření konkrétních vládních společenství a konkrétních poznatků a v poslední řadě jsou to výsledky utváření státního aparátu ve středověku a v 15. a 16. století a jeho postup až dodnes.¹⁵³

Proč ale byla kontrola společnosti tak důležitá? Důvodem byly převážně epidemie, drobné krádeže stále dražšího jídla kvůli rozrůstající se populaci. Na druhou stranu měla omezení vliv i na soukromí lidí a strach byl výborným nástrojem pro řízení společnosti. Mašinerie využívající strach a manipulaci nebyla tedy zobrazována jen na jevišti, ale stala se součástí reálného světa renesanční Anglie. Greenblatt dokáže vysvětlit fungování takového systému, bohužel ale není schopen odpovědět proč se tak děje a jeho analýza se zaměřuje pouze na princip suverenity, takže není možné se dostat k nějaké konečné odpovědi v otázce moci.¹⁵⁴ Barry Allen se k Foucaultově způsobu analýzy governmentality vyjádřil jako k dvěma opozitním morálním dispozicím, na jedné straně etos sdílené individuality nadšené z možnosti volby a etosem autority, která si nechce vybírat a nechce to ani pro ostatní.¹⁵⁵

4.8.1.1. *Bouře*

Prosperova postava se patrně inspirovala příběhem skutečné historické postavy guvernéra Gatese, který symbolizoval kombinaci suverenity a foucaultovské „governmentality“. Jako zdroj pro tvorbu této postavy Shakespeareovi pravděpodobně posloužily *Bermudské pamflety*, dopisy Williama Stracheyho působícího ve Virginia Company při plavbě do Jamestownu v letech 1609-1610. Kritici ovšem soudí, že tato informace není zcela ověřená, a že jako zdroj pro *Bouři* mohly posloužit i jiné poznámky. K podobnosti *Bermudských pamfletů* s *Bouří*

¹⁵² PIETERS, J. *Moments of Negotiations*, s. 60-61.

¹⁵³ FOUCAULT, M. *Security, Territory, Population*, s. 108-109.

¹⁵⁴ PIETERS, J. *Moments of Negotiations*. s. 68-69.

¹⁵⁵ Tamtéž. s. 66.

ale spojuje fakt, že mecenášem Shakespearovy herecké společnosti byl stejný člověk, který financoval i Virginia Company, nehledě na skutečnost, že Strachey a Shakespeare byli akcionáři firmy. V pamfletech tajemník Strachey píše o krizi velení, k níž došlo při ztroskotání jedné ze tří lodí u bermudských břehů. Guvernér Gates, který byl hlavou jamestownské kolonie, nařídil okamžité opravy lodí, avšak jeho příkaz nebyl uposlechnut. Mořeplavci totiž poznali i jiný svět, jenž byl úplně odlišný a kde byla alžbětinská a jakubovská ideologie de facto neplatná a pouze umělá – neměli tedy pádný důvod věnovat velitelovým rozkazům pozornost a jejich strach se rozplynul. Guvernér se rozhodl pověsit jednoho z rebelů, přičemž mu později udělil milost v domnění, že se mu tím navrátí pozbytá autorita. Námořníci se pustili do obnovy lodí, ale ani ne tak ze strachu, jako spíše s ekonomických důvodů, aby byly zachovány investice, které do společnosti vložili akcionáři v Anglii. Nicméně v době nepřítomnosti guvernéra se u zbývajících dvou posádek, které přistály v Jamestownu, objevily podobné problémy, a tak byl ustanoven první zákonodárný kodex *Laws Divine, Moral and Martian*. Mořeplavci z opravené lodí u Bermud se rázem dostali ze stádia absolutní svobody zpět do absolutní kontroly.¹⁵⁶

Bouře není ve své podstatě ani tak o analogické znázornění událostí plavby do Jamestownu s příměsí světa fantazie, jako spíše o otázce moci a její funkci. Na jedné straně chtěl Shakespeare v textu ukázat sílu patriarchální a absolutní moci nad obyčejným člověkem, ale zároveň vyvolal celou řadu otázek po důvodu takového absolutistického chování. Zatímco vzorový guvernér Gates usiluje o znovunastolení absolutistických zákonů Anglie, Prospero dochází k poznání, že moc je křehká a omezená, co se týče ovládaných lidí.¹⁵⁷ Novohistorici už neberou *Bouři* jako romanci, ale snaží se proniknout do nitra hry. Ve finále z interpretací vyplývá, že pravidla vládnoucí na ostrově, nejsou vlastně jiná než ta pevninská a celé dílo je vlastně o obrazotvornosti moci.¹⁵⁸

Charakteristickou vlastností governmentality je schopnost vládnout dá se říci utilitaristicky, tak aby konání bylo ku prospěchu všech za absence použití represivních opatření. Prospero má neomezenou moc, což ale také neznamená, že je schopen vládnout v tomto ve smyslu, jak ho předvedl Foucault a nakonec dojde do tohoto stupně až na konci samotné hry, kdy odchází se svou dcerou a budoucím zetěm zpět do Milána a nechává ostrov původním

¹⁵⁶ PIETERS, J. *Moments of Negotiations*. s. 69-71.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 72.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 25-27.

obyvatelům. Na počátku hry se může zdát kouzelník poměrně machiavelistický, stejně jako Gates.¹⁵⁹

Nadvláda slova je také jedním aspektem historie a literatury, jímž se Greenblatt zabývá, a to ve svém díle *Learning to Curse*. Zatímco Greenblatt vidí v Shakesparových hrách kritiku hierarchičnosti mocenské společnosti nastavenou filosofií, Tillyard vidí autentický obraz soudobé ideologie. Lze tedy vidět rozdíl mezi povrchností historika bez zájmu o background vzniku hry a novohistoristy snažícího se najít v postraní textech maximum, a který věří, že se skrz jeho pečlivou četbu objeví nové skutečnosti, které vyjeví nové hranice bádání. Bouře je patrně stejně jako Marlowův *Tamerlán* (1587) a *Maltský Žid* (1590) projektem zakládajícím na nových zkušenostech s objevováním Nového světa. Marlowe v dílech reflektuje kořeny chování obchodníků a dobrodruhů připlouvajících do něčeho neznámého. Využívá zápisků obchodníka Johna Sarracolla z výpravy do Sierry Leone roku 1586. Mořeplavci jsou ohromeni estetikou místní usedlosti, ale ani to je neodradí od toho ji vypálit. Sarracoll se ale nepodivuje nad tím, proč se tak rozhodl, ale nad rychlostí, jakou vesnice shořela.¹⁶⁰ V tomto případě mohlo jít i přes obdiv k estetice vesnice o určitý strach a vyrovnání se s jinakostí jiné kultury. Tímto tématem se Greenblatt zabývá více ve své publikaci *Podivuhodná vlastnictví* (2004). Prospero se na ostrově setkává s jinými bytostmi a jinou kulturou, než s tou, kterou znal z pevniny a je pro něj ze začátku těžké se s tím vyrovnat.

4.8.2. Strach a manipulace

Greenblatt začíná tematiku strachu a manipulace kázáním Hughu Latimera. V něm se vypráví o cambridgeské těhotné ženě obviněné z vraždy svého dítěte. K vraždě mělo dojít v nepřítomnosti jejího manžela. Žena tvrdila, že její dítě bylo dlouhodobě nemocné a zemřelo přirozeným způsobem. Když ale potřebovala pomoci s pohřbem, nikdo nebyl doma. Pohřbila ho tedy sama, a když se vrátil její manžel, neuvěřil jejímu vyprávění a obvinil ji. Vězenkyně čekala v žaláři na popravu, která se odložila do doby, než porodí. Latimer se s nešťastnicí setkal a uvěřil v její nevinu. Vydal se za Jindřichem VIII. pro odpuštění a také ho získal. Po návratu ale o amnestii pomlčel. Žena byla vyděšená z popravu ani ne kvůli smrti, ale z absence očištění sebe sama po porodu, které přísluší katolíkům. Vysvětlil jí, že zákon purifikace jí nepřísluší, a že se před Bohem neprovinila a nechal ji jít.¹⁶¹

¹⁵⁹ PIETERS, J. *Moments of Negotiations*, s. 73.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 75-77.

¹⁶¹ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 129-130.

Touto anekdotou chtěl Greenblatt naznačit, jak to v renesanci chodilo ve vztahu k pohlaví. Toto kázání bylo věnováno ženám a chtěl tím naznačit, že ženské tělo je po porodu přirozeně znečištěno, ale v očích božích se nijak neprovinilo. Žena je v tomto ohledu podřízena muži, jako je muž podřízen Bohu. Latimer odkrývá, že muž se pokusil vyjádřit svou sílu nad ženou, ale neuvědomil si, že patriarchální autorita funguje jinak v manželství a jinak v sociálním prostředí. V neposlední řadě kněz odkazuje k transformaci náboženského očištění k očištění civilnímu.¹⁶²

K přetransformování náboženského rituálu do civilního dochází i v *Zimní pohádce* (1611). Sicilská královna si žádá své právo na dítě. Král jí toto právo odpírá, protože věří, že je cizoložnice a je pošpiněna, a musí tak být zničena. V kontextu doby se Latimer rozhodl spíše než nechat ženu popravit, vymluvit jí dogma a přivést ji na správnou cestu. Takovou cestou, tedy cestou manipulace se strachem se vydává i alžbětinské a jakubovské divadlo. Shakespeare prezentuje tuto techniku ve svém *Othellovi* (1604). Přivádí obecnstvo k pocitu, že nelze zastavit řetězení smrtících lží a intrik. Naopak v *Komedii omylů* (1593) se snaží autor působit obdobně, ale na herce.¹⁶³

Dramatici měli možná účelně působit tak, aby varovali obecnstvo před možnými riziky nadřazenosti muže nad ženou a varovali muže, aby nepodléhali paranoie, ale všechny tyto apely byly podřízeny snaze potěšit a patrně i poučit obecnstvo. Latimer se ale musel vypořádat s reálným strachem, tím, že nechal vězenkyni tápat ve strachu a její emoce využil jako učební pomůcku. Samozřejmě, budování nejistoty v lidech bylo vhodným nástrojem i pro vládnoucí menšinu, čímž si utvrzovala loajalitu u svých poddaných. Využívali k tomu především spiklence, kteří byli mučeni a jejich těla byla pro výstrahu vystavována na městských hradbách. Ovšem, aby si Jakub I. nebudoval špatnou reputaci, nechával některé mučené odvést až na popraviště, kde je v poslední chvíli šerif omilostnil. Král musel být v těchto případech obezřetný, čímž sám čelil různým důvodům ke strachu. Musel najít správnou hranici mezi tyranským a příliš milosrdným přístupem k odsouzcům.¹⁶⁴

Manipulace se strachem může být tedy dobrým nástrojem pro utvrzení loajality lidu, jako edukační prostředek, ale také, jak lze vidět v *Bouři*, jako prostředek k formování identity. Vévoda Prospero ovládá kouzla a tak v jedné ze scén nepozorován nechá zmizet stůl, okolo kterého sedí několik jeho nepřátel. Pod úlekem se jeden z nich začne vyznávat ke zločinům

¹⁶² GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 131.

¹⁶³ Tamtéž, s. 132-134.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 134-137.

proti vévodovi.¹⁶⁵ Greenblatt ukázal praxi reálnou, tedy Latimerův příběh a praxi uměleckou, tedy ovlivňování člověka strachem v *Bouři*, přičemž se tyto dvě praxe ovlivňují.¹⁶⁶

¹⁶⁵ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation*, s. 142-146.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 147.

5. Závěr

Jak už bylo řečeno zpočátku, definovat nový historismus jako jednotnou školu s pevně stanovenými mantinely a metodikou je takřka nemožné a de facto neúčelné. Tento směr se v době svého rozpadu v 80. letech vydával jinou cestou než jeho předchůdci s formalistickým zaměřením. Novohistorici viděli budoucnost v multidisciplinárním pojetí kultury, proměnlivých hranicích mezi obory a doménami zkoumání a na tomto poměrně nestabilním základu se rozhodli stavět.

Nová kritika ve své době jistě doufala v osvícenský nápad emancipovat literární vědu, jehož následkem mělo být postavení literárně-vědných oborů na roveň věd přírodních. Ovšem ne všechny její metody byly pro tento posun dobré. Přestala se zajímat o kulturně-politické prostředí vzniku textu a tím i přehled o jeho vlivu na autora, potažmo na celý text. Dekonstruktivistické myšlenky francouzského filozofa Jacqua Derridy částečně vedly literární a historickou analýzu do stavu, kdy se zaměřovali pouze na text a nepřipustili do rozboru textu ani drobnou zmínku o kultuře či společenském nastavení doby.

V 80. letech se tedy na amerických katedrách rozvíjí až volnomyšlenkářsky a nevázaně vypadající nový historismus skupiny kolem Stephena Greenblatta a Cathrine Gallagherové. Po několika letech opakovaného shledávání se společně rozhodli pro založení časopisu *Representations*, který měl být otevřeným prostorem pro příspěvky badatelů v oblasti poetiky kuluruty, jak byl občas nový historismus také nazýván. Nicméně jakkoliv se zdál tento vzkvétající směr skvělý a revoluční, sklízel i celou řadu kritických připomínek právě pro svou volnost. Mnohé akademiky pobuřovala jeho rozvolněnost ohledně programového založení a metodiky práce. Dále byla kritizována, ve vědeckém prostředí poměrně neobvyklá, subjektivita jednotlivých autorů. Především Greenblatt se nebojí vyjádření svého vlastního subjektivního vztahu k renesanční kultuře či k anekdotě (na základě zkušeností z dětství).

Domnívám se, že právě osobitý přístup novohistoriků k práci s textem je v současném vědeckém prostředí hodnotný. Zároveň je, díky široké škále oborů schopen pohybovat se takřka neomezeně a rozšiřuje tak prostor pro nové objevy a informace. Greenblatt a jeho kolegové tedy projevují snahu o zpřesnění a aktualizaci dobových diskurzů pomocí analýzy i dalších, často neestetických a nekanonických dokumentů, které jim pomáhají vykreslit kompletní obraz a vlivy doby i za cenu porušení kontinuity předchozích a starších interpretací. Starší literárně-vědné a historicky zaměřené skupiny se těchto dokumentů zřikají

a považují je za nepodstatné a dle mého názoru si tímto krokem příliš zužují zorné pole pro další výzkum a pokrok svých oborů možná až zbytečně zpomalují. Věda, stejně jako kultura je proměnlivý organismus, který je nutno rozvíjet a Greenblattův historismus k tomu jistým způsobem přispívá i za cenu kritiky ohledně absence programového uspořádání a nevyhraněné metodiky práce.

6. Literatura

BOLTON, J. *Nový historismus*. Brno : Host vydavatelství, s. r. o., 2007. ISBN 978-80-7294-217-6.

FOUCAULT, M. *Security, Territory, Population*. Picador, 2009. ISBN 978-0312203603.

GEERTZ, C. *Interpretace kultur*. Praha : SLON, 2000. ISBN 80-85850-89-3.

GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*. Princeton : Princeton University Press, c2001. ISBN 0-691-10257-0.

GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiation: the circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley : University of California Press, c1988. ISBN 978-0-520-06160-6.

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

GREENBLATT, S. *Learning to curse: essays in early modern culture*. New York : Routledge, c2007. ISBN 0-415-77160-9.

GREENBLATT, S., GALLAGHEROVÁ, C. *Practicing New Historicism*. Chicago : University of Chicago Press, 2000. ISBN 0-226-27935-9.

HAMAN, A., HOLÝ, J., PAPOUŠEK, V. *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha : ARSCI, 2006. ISBN 80-86078-58-2.

HAMILTON, P. *Historicism*. New York : Routledge, 2003. ISBN 0-415-29010-4.

HARRIS, J.G. *Shakespeare and Literary Theory*. Oxford : Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-957338-7.

HONAN, P. *Christopher Marlowe: Poet and Spy*. Oxford : Oxford University Press, c2005. ISBN 978-0-19-923269-7.

KASTNEROVÁ, M. *Shakespeare a teorie interpretace: Hledání adekvátního přístupu*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni; Epocha, s. r. o. 2011. ISBN 987-80-261-0064-5.

MÜLLER, R., ŠEBEK, J. *Texty v oběhu: antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře*. Praha : Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2447-3.

NUTTALL, A.D. *New Mimesis*. New Haven : Yale University Press, 2007. ISBN 978-0-300-11865-0.

PIETERS, J. *Moments of negotiation: the new historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam: Amsterdam University Press, c2001. ISBN 90-5356-502-7.

PAPOUŠEK, V., TUREČEK, D. *Hledání literárních dějin*. Praha : Paseka, 2005. ISBN 80-7185-760-2.

ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*. New York : Routledge, 2008. ISBN 978-0-203-40801-8.

WHITE, H. *Metahistorie*. Brno : HOST, 2011. ISBN 978-80-7294-376-0.

WHITE, H. *Tropika diskurzu: Kulturně kritické eseje*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1123-5.

Elektronické zdroje:

About: Editors' Statement. *Representations* [online]. [cit. 2016-07-02]. Dostupné z: www.representations.org/about/

Daemonologie by King James VI of Scotland (King James I of England) in the form of a dialogue, divided into three books. (Bodleian Library, Oxford.) *Watch Unto Prayer* [online]. [cit. 2016-03-22]. Dostupné na WWW: <http://www.watch.pair.com/daemon.html>.

GREENBLATT, S. What Is the History of Literature? *Critical Inquiry* [online]. The University of Chicago Press, 1997, No.3(vol. 23), 460-481 [cit. 2016-03-21]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1344030>

News from Scotland [online]. [cit. 2011-08-22]. Dostupné z: <http://www.sacredtexts.com/pag/kjd/kjd11.htm>>

STARN, R. Historicising Representations: Formal Exercise. *Representations* [online]. Fall 2008 (vol. 104), 137-143 [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2008.104.1.137>

7. Resumé

The key topic of this diploma thesis are problematical aspects of study of history and culture – the contribution of new historicism. The main line of work floats through characteristics and reasons for the formation of new historicism and the presentation of its main leader Stephen Greenblatt to analysis of several specific aspects contained in Elizabethan and Jacobean literature. The aim of this work is to verify whether Greenblatt's historicism is somehow helpful on the field of studying history and culture and eventually specify methods of new historicism.

Theoretical part is engaged in shaping of new historicist theory. Firstly are mentioned inspirational courses of Greenblatt's historicism with Clifford Geertz and his thick description and Hayden White with his critical of historical narrative in forehead. Secondly are introduced specific points of older historicisms and their comparison with new historicism. Practical section want to analyze several traits of Elizabethan literature with emphasis on Shakespeare's composition.

For a processing of diploma thesis was used comparative method of monographic publications and secondary literature.