

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Novohistorická interpretace alžbětinského dramatu -
analýza v kontextu současných teorií interpretace**

Bc. Linda Vrchlavská

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Novohistorická interpretace alžbětinského dramatu -
analýza v kontextu současných teorií interpretace**

Bc. Linda Vrchlavská

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

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

Plzeň, duben 2013

.....

Poděkování

Děkuji PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za vedení práce a cenné připomínky.

OBSAH

ÚVOD	1
1 NOVÝ HISTORISMUS.....	3
1.1 PŘEDSTAVITELÉ	5
1.2 METODOLOGIE	9
1.3 ZDROJE A INSPIRACE	14
1.4 KRITIKA NOVÉHO HISTORISMU	21
2 SOUČASNÉ TEORIE INTERPRETACE A NOVÝ HISTORISMUS	26
2.1 KOMPARACE VYBRANÝCH LITERÁRNÍCH TEORIÍ A NOVÉHO HISTORISMU	26
3 NOVOHISTORICKÁ INTERPRETACE ALŽBĚTINSKÉHO DRAMATU	35
3.1 ALŽBĚTINSKÉ DRAMA.....	35
3.2 NOVOHISTORICKÁ INTERPRETACE KONKRÉTNÍCH DĚL.....	40
3.2.1 <i>Hamlet</i>	42
3.2.1.1 Psychologie	42
3.2.1.2 Náboženství	44
3.2.1.3 Politika	47
3.2.2 <i>Kupec benátský</i>	50
3.2.2.1 Židé	50
3.2.2.2 Ekonomika	55
3.2.3 <i>Macbeth</i>	58
3.2.3.1 Čarodějnice	58
3.2.3.2 Šílenství	61
3.2.4 <i>Bouře</i>	64
3.2.4.1 Kolonialismus	64
3.2.4.2 Odchod.....	68
3.2.5 <i>Shrnutí</i>	71
ZÁVĚR.....	72
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	75
RESUMÉ.....	83

ÚVOD

Záměrem diplomové práce *Novohistorická interpretace alžbětinského dramatu - analýza v kontextu současné teorie interpretace* je kritická analýza a charakterizace nového historismu, směru literární interpretace, jehož texty jsou do češtiny přeloženy pouze sporadicky, se zaměřením na práci jeho čelního představitele Stephena Greenblatta. V souvislosti s tímto záměrem bude rovněž analyzováno postavení nového historismu vůči alternativním interpretačním teoriím a jeho návaznost na některé z nich. Dále se práce úžeji zaměří na novohistorické pojetí interpretace alžbětinského dramatu a na analýzu užívaných interpretačních metod a postupů, k čemuž budou využity především práce badatelů hlásících se k novému historismu v komparaci s díly zástupců odlišných směrů, kritiků nového historismu a sekundární literatury tomuto problému se věnující.

První kapitola se bude zabývat především charakterizací nového historismu a jeho postavením v rámci literární vědy se zohledněním jeho metodologie v souvislosti s mysliteli a myšlenkovými proudy, u kterých se nový historismus inspiroval v oblasti literární teorie, jako je například nová kritika, strukturalismus či dekonstruktivismus. Stručně zde budou zmíněni hlavní představitelé nového historismu a kapitola bude uzavřena nastíněním některých základních argumentů a problémů, se kterými vystoupili odpůrci tohoto směru.

Další část se bude věnovat komparaci s jinými teoretickými proudy 20. století z hlediska inspirace a společných charakteristik, včetně rozdílností novohistorické metodologie a jejich cílů, a to například s marxismem, feminismem, postkoloniálními studii či psychoanalýzou, které se ve svých pojetích literární teorie také věnovaly dílu Williama Shakespeara. Práce se v tomto směru pokusí poukázat na jejich metodologické a obsahové souvislosti s novým historismem.

Následující kapitola se bude zabývat charakterizací alžbětinské doby, především z hlediska kulturního, politického a sociálního utváření, v rozsahu, který je relevantní pro praxi novohistorické interpretace, jež ve své práci vychází z kulturního kontextu vzniku díla. Kapitola bude dále rozpracována se zaměřením na dílo Williama Shake-

speara pod zorným úhlem Stephena Greenblatta, který se věnuje problematice anglické renesance a interpretaci Shakespearových děl. Následovat bude analýza samotné novohistorické interpretace tohoto tématu, která bude provedena jak v abstraktní, teoretické rovině, tak v praxi, na kterou bude z důvodů praktického zaměření nového historismu kladen důraz. Práce se bude soustředit především na díla Williama Shakespeara, která jsou v rámci alžbětinského dramatu Greenblattem, resp. představiteli nového historismu nejčastěji interpretována. V této práci se bude jednat o hry *Hamlet*, *Kupec benátský*, *Macbeth* a *Bouře*, které z hlediska žánrové různorodosti a s ohledem na vývoj techniky Shakespearova psaní představují bohatý zdroj interpretací. Konkrétní postup bude založen především na Greenblattových pracích a bude obsahovat konkrétní příklady a analýzu jeho postupů a závěrů při interpretaci anglického renesančního dramatického díla.

1 NOVÝ HISTORISMUS

Pojem nový historismus se v americké literární vědě objevuje již ve třicátých letech 20. století, tedy v době, kdy se rozvíjí taktéž tzv. nová kritika, o níž bude v této souvislosti v práci dále pojednáno v kapitole 2.3 *Zdroje a inspirace*. Ve své práci se zaměřím na aktuálnější podobu nového historismu z 80. let, tj. takovou, již mu vtiskl především Stephen Greenblatt, dodnes hlavní představitel tohoto směru. Jednou ze základních charakteristik tohoto způsobu interpretace, pro nějž se zpočátku užívalo i označení „kulturní poetika“, je tendence chápat kulturu jako text, k čemuž nalézají novohistorici inspiraci u antropologa Clifforda Geertze,¹ který ve svém bádání využívá metodu tzv. hustého popisu [thick description],² a u strukturalismu.³ Jeden z představitelů nového historismu, Louis Montrose, shrnuje tento předpoklad ve výstižném chiasmu „historicitu textu a textualita historie“.⁴ To v sobě shrnuje základní charakteristiku přístupu nového historismu: předpoklad kulturní specifičnosti textu a dosažitelnosti žité minulosti pouze skrze text, který tak zosobňuje „dějiny“.⁵

Pojem „historie“ tu tak spíše nežli diachronní vývojovou linii předznamenává synchronní kontextuální pole konkrétního díla, jeho společenský, politický a ekonomický rozměr, na kterém se podílejí i neliterární texty, protože byly dle tohoto přístupu utvářeny totožnými postupy a ideologiemi. „Historismus“ se zde chápe jako pojetí interpretace textu v souvislosti s jeho původním prostředím, které jednoduše „existovalo v minulosti“,⁶ a na nějž je aplikována metoda hustého popisu.⁷ Největší zájem je

¹ Autor esejů o kulturní antropologii, ve kterých pojímá kulturu jako systém znaků, které je možné „číst“ a interpretovat podobně jako literární text. BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 278-9.

² Geertzem používán v oblasti etnologie, s novým historismem sdílí důraz na praxi oproti teorii a zájem o význam znaků a jak je tento význam tvarován kulturními výměnami. ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 42-43.

³ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 258.

⁴ MONTROSE, L. Literární studie o renesanci a předmět historie, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 48.

⁵ Tamtéž, s. 48.

⁶ BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 287.

⁷ Např. Dominick LaCapra nový historismus obviňuje až z „překontextualizování“, při kterém je dle něj původně užitečná Geertzova metoda dohnána do extrému, do podoby nekritického a neodborného pravidla: čím hustší popis, tím lepší. ZAMMITO, J. H. *Are We Being Theoretical Yet?*, s. 789.

v současnosti směřován na studium renesanční epochy, ve 20. století poněkud diskontinuálně pojímaného předělu mezi středověkou civilizací a moderní dobou.

V případě renesančních literárních děl Greenblatt napadá jejich pojetí jakožto pevně dané autonomní formy a věrného odrazu své doby, a zpochybňuje společenské konstrukce, které v díle bez účasti autora oddělily umělecký prostředek od prostředku politické subverze.⁸ Napadá tím klasickou podobu renesančních studií, jak byla formována na základě prací J. Burckhardta,⁹ který renesanci přisuzuje veskrze moderní chápání sebe sama bez návaznosti na předchozí středověkou tradici, či E. M. W. Tillyarda, který mluví o „alžbětinském obrazu světa“, jež je skrze literaturu pro historiky objektivně poznatelný, čímž dochází dle novohistoriků k trivializaci jak literatury, tak její interpretace.¹⁰

Svým zájmem o kulturní souvislosti díla se Greenblatt do jisté míry posouvá z pole čisté literární vědy ke kulturním studiím. S nimi sdílí zájem o studium takových témat, jako jsou například ideologie, rasa, identita, kolonialismus, sexualita, gender atd. Na rozdíl od nového historismu však mohou mít kulturní studia tendenci k odklonu od zkoumání literatury.¹¹

Je nezbytné si uvědomit, že nový historismus sebe sama chápe spíše jako praktickou vědu než doktrínu. I proto mu chybí striktně definovaný teoretický systém, jeho metodologické zásady je nicméně možné vysledovat z konkrétních prací jeho představitelů. Hlavní myšlenkou je u nich rozšíření pohledu na zkoumané, což by umožnilo vidět nové souvislosti, v čemž by jej příliš rigidní soustava pravidel omezovala. V ideálním případě se tak snaží o obrat od teorie k historii.

⁸ GREENBLATT, S. Úvod ke knize *Moc forem v anglické renesanci*, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 43.

⁹ Zároveň se Greenblatt u Burckhardta inspiruje jeho dílem *Civilization of the Renaissance in Italy*, ve kterém Burckhardt postuluje předpoklad role autonomie člověka v procesu utváření identity v daném období, z čehož Greenblatt vychází a dále přidává důraz na sociální determinanty individuálních voleb a možností. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning*, s. 161-162.

¹⁰ HOWARD, E. Nový historismus ve studiích o renesanci, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 58-60.

¹¹ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 25.

1.1 PŘEDSTAVITELÉ

Hlavním dosud vlivným představitelem a zakladatelem nového historismu je Stephen Greenblatt (nar. 1943), na angloamerické akademické půdě známý literární kritik a teoretik a vysokoškolský profesor, v současnosti v oboru humanitních věd na Harvardské univerzitě. Pojem „nový historismus“ použil poprvé v úvodu ke své knize *Moc forem v anglické renesanci* jako označení pro specifickou interpretační praxi a přístup k textu, a až později jeho samotného překvapilo, jak se tento termín uchytil.¹² Z původního označení nesystematického pokusu o inovaci přístupu k interpretaci textu se stal obor, který se zakládá na vyhnutí se hypertrofovanému teoretickému systému. Primární název nového přístupu zněl „cultural poetics“, kulturní poetika, což dle mnohých, i Greenblatta samotného, lépe vyjadřuje podstatu tohoto snažení než „nový historismus,“¹³ který však postupem času získal převahu jakožto název označující tento směr.

Poetika kultury připomíná řecký termín *poesis* odkazující k procesu utváření, a tím přibližuje kulturu jakožto cosi vytvořeného, konstruovaného mnoha různými vlivy a myšlenkovými systémy, které následně sama zpětně ovlivňuje. Tento termín Greenblatt zavedl poté, co se rozhodl k odtržení svého bádání od teorie marxistické estetiky, kterou původně vyučoval a v rámci které se odmítl přesněji identifikovat.¹⁴ Teoretický rámec interpretace, jaký nabízel marxismus či poststrukturalismus, je dle Greenblatta nedostačující a omezený, a je to právě poetika kultury, která dokáže sledovat historicky specifický posun významů v naší kritické terminologii s ohledem na estetické hledisko. Samotné vnímání kulturní sféry je tak doplněno o pozornost vůči její poetice, což umožňuje odhalit možné vztahy mezi dílem a časem a prostorem, ve kterém se nachází.¹⁵

Stephen Greenblatt se ve svém bádání orientuje především na anglickou renesanci a její spisovatele, jako jsou Christopher Marlowe, Thomas Kyd, Edmund Spenser a především William Shakespeare. Renaissance mu slouží jako námět už v jeho raných pracích, například *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* [Sebeutváření rene-

¹² GREENBLATT, S. Towards a Poetics of Culture, in: VEESER, H. A. (ed.), *The New Historicism*, s. 1.

¹³ GREENBLATT, S. *Moc forem v anglické renesanci*, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 43.

¹⁴ GREENBLATT, S. Towards a Poetics of Culture, in: VEESER, H. A. (ed.), *The New Historicism*, s. 2.

¹⁵ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 29-32.

sance od Morea po Shakespeara] (1980), ve které se na toto období zaměřuje jako na první etapu vytváření a reprezentace identity v Anglii, která byla vnímána jako otevřená společenskému a individuálnímu tvarování, Greenblattovými slovy „fashioning“, utváření. Značnou roli zde hrály i zámožské objevy, které napomáhaly utváření a utvrzování identity tváří v tvář „jinému“, se kterým se v cizích zemích konfrontovala a které často asimilovala.¹⁶ Následuje tímto C. Geertze v pronikání do problému, jak zakomponovat fenomén estetické síly mezi ostatní projevy sociální aktivity, do textury konkrétního vzoru života.¹⁷ Zároveň podobně jako M. Foucault vnímá Greenblatt tyto kulturní praktiky ve vztahu k moci, nebo jako její vyjádření.¹⁸ V duchu obou těchto myslitelů se tak dostává k obrazu kultury jako spojitého celku, ve kterém lze chápat vytváření díla jako společenský čin, a samo dílo jako odražený a odrážející obraz společenských činů.¹⁹ Stručně řečeno, jeho hlavní zájem se zaměřuje na zkoumání vztahu uměleckých děl a literatury s jejich dějinným kontextem, který je chápán jako jejich součást.

Mezi jeho nejnovější díla patří, kromě *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže* (2005, v Čechách vydáno 2007), která tvoří páteř praktické části této práce, například *The Greenblatt Reader [Greenblatt čtenář]* (2005), v němž soustředil výběr ze svých esejí týkajících se kultury, renesančních studií a Shakespeara, dále *Shakespeare's Freedom [Shakespearova svoboda]* (2010), ve které považuje Shakespeara za schopného proniknout svým uměním skrze absolutistické nároky své doby, jako je nezpochybnitelná autorita monarchy, Boha, rodičů, sociálního statutu atd. Greenblattovo doposud poslední dílo *The Swerve: How the World Became Modern [Odchýlení: Jak se svět stal moderním]* (2011), za které v roce 2012 obdržel Pulitzerovu cenu, se zabývá dopadem Lucretiova spisu *De rerum natura*, který byl znovuobjeven v 15. století, na vývoj moderního myšlení. Mimo to je hlavním editorem osmého vydání *The Norton Anthology of English Literature* (2006) a spolueditorem *The Norton Shakespeare* (1997). Velké množství Greenblattových prací je do češtiny stále nepřeloženo, na angloamerické literární půdě však v současnosti zažívá jeho dílo značný ohlas.

¹⁶ Problematice zámožských objevů a „jinakosti“ se Greenblatt podrobně věnuje ve své knize *Podivuhodná vlastnictví: Zázraky Nového světa*, která u nás vyšla v roce 2004.

¹⁷ GEERTZ, C. *Art As a Cultural System*, s. 1475.

¹⁸ BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 281-2.

¹⁹ STRIER, R. *Identity and Power in Tudor England*, s. 384.

Mezi další představitele nového historismu patří například Catherine Gallagherová (nar. 1945), historicko-literární kritička se zájmem především o viktoriánské období, jež se ve svém bádání zaměřuje na britský román a kulturní historii 19. a 20. století, například v kontextu s problematikou těla a genderu, či v souvislosti s estetickými a politickými aspekty dějin. Její nejnovější kniha v tomto odvětví je *The Body Economic: Life, Death, and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel* [Ekonomika těla: Život, smrt a vnímání v politické ekonomii a ve viktoriánském románu] (2005). S Greenblattem je spoluautorkou díla *Practicing New Historicism* [Praktikování nového historismu] (2010). V současnosti působí jako profesorka anglické literatury na Kalifornské univerzitě v Berkeley a jako předsedkyně redakční rady časopisu *Representations*. Časopis *Representations*, který byl založen S. Greenblattem společně s podobně smýšlejícími osobnostmi²⁰ a vychází již od roku 1983, je dodnes centrem novohistorické literární interpretace. Vzhledem k rozšíření nového historismu o další představitele a jejich osobitá podání nutně dochází, vzhledem k absenci pevně dané metodologie, k pluralizaci jejich názorů. Pro potřeby této práce se však budeme držet především Greenblattova výkladu a přístupu.

Dalším literárním teoretikem, kterého lze označit za zastávce nového historismu, je profesor na katedře literatury na Kalifornské univerzitě v San Diegu, Louis Montrose. Ve svém díle se zaměřuje na literaturu, performanci a vizuální kulturu v alžbětinské době, čímž sdílí tuto oblast zájmu s Greenblattem. Ve své studii *Literární studie o renesanci a předmět historie* hovoří mimo jiné o odlišnosti renesanční literatury od pozdějších prací světové literatury, jež může být vodítkem k pochopení přitažlivosti alžbětinské doby a jejích produktů pro nové historiky. Montrose píše, že v 16. a 17. století teprve začínalo oddělování literatury a umění od „explicitně didaktických a politických diskursů nebo od disciplín, jako je historie či morálka a přírodní filosofie.“²¹ Texty tak nebyly čistě literárním, nýbrž i společenským výtvozem. V eseji *Professing the Renaissance:*

²⁰ V době vzniku časopisu se jednalo o různorodou skupinu, ve které bylo možné nalézt zástupce literární kritiky, historie umění, historie, politologie, lacanismu, freudismu, neopragmatismu a příznivce i odpůrce formalismu, kteří se z různých úhlů věnují problému veřejné aktivity zobrazení/znázornění [representations] v kultuře, která je na nich vystavěna. GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 252.

²¹ MONTROSE, L. Literární studie o renesanci a předmět historie, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 52.

The Poetics and The Politics of Culture [Ztvárnění renesance: Poetika a politika kultury] obhajuje odůvodnění postavení nového historismu v rámci literárních teorií, ačkoliv se jedná o značně heterogenní skupinu literárně kritických přístupů beze snahy o solidní teoretické zakotvení, ze kterého časem nutně vyplývají rozporuplné varianty chápání povahy nového historismu.²²

Kromě nového historismu zabývajícího se renesančními studii, kterému se věnuje tato práce, existuje i jeho variace více se zaměřující na období a literaturu romantismu. Mezi jeho představitele patří například Marjorie Levinson, Jerome McGann, Paul Hamilton a Marilyn Butler, jejichž eseje vyšly ve sborníku *Rethinking Historicism* (1989). Nový historismus romantismu se liší ve svých cílech, předmětu zkoumání a teoretické explicitnosti. Na rozdíl od Greenblatta Levinson klade větší důraz na teoretičnost svého bádání a ve své esejí *The New Historicism - What's in a Name?* předkládá kompletní popis svých postupů.²³ Zároveň zde tvrdí, že nelogičnosti historického textu vyvstávají teprve při pohledu z naší, současné perspektivy čtení, protože nám již není přístupná ideologie, pod jakou text vznikl. To, co Montrose nazývá „historicitou textu“, formuluje Levinson jako tendenci homogenizovat text a kontext jejich skloubením do kategorie „sociálního textu“, a tím text a kontext umělcovy přítomnosti politizovat.²⁴ Podle J. Klanchera má však Levinsonové program „dekonstruktivního materialismu“, v rámci kterého se pokouší skrze textuální dekonstrukci o historickou rekonstrukci, teoreticky mnohem blíže ke kulturnímu materialismu než k novému historismu.²⁵

²² MONTROSE, L. *The Poetics and Politics of Culture*, in: VEESER, H. A. (ed.) *The New Historicism*, s. 18-19.

²³ LEVINSON, M. *The New Historicism - What's in a Name?*, in: LEVINSON, M. (eds.) *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History*, s. 6.

²⁴ Tamtéž, s. 55-56.

²⁵ KLANCHER, J. *English Romanticism and Culture Production*, in: VEESER, H. A. (ed.) *The New Historicism*, s. 80-81.

1.2 METODOLOGIE

Nový historismus se od bezprostředně předcházejících literárně-kritických směrů liší především samotnou podstatou přístupu k literatuře. Ta pro něj představuje zásadní součást kultury, kterou je proto třeba se také zabývat, protože i naopak, kultura představuje předpoklad literatury. Při takové míře provázanosti není možné studovat jedno bez druhého.²⁶ Každé literární dílo, ač mnohé mohou působit nadčasově a na své době de facto nezávisle, a tím se zasloužit o své zařazení literárními kritiky do „kánonu“, jsou produkty určitých podmínek, určité éry, určité osobnosti, a je tak nasnadě, že v sobě ponese jejich stopy. Tento kánon tvoří právě díla, která společnost a kritikové považují za excellentní výtvořky a jejich schopnost přežítí a úspěch v kterékoliv době jim zajišťuje srozumitelnost a aktuálnost jejich poselství, před pěti sty lety i dnes. Zde se však otevírá prostor pro otázku, zda není možné, aby tyto texty libovolným přenášením na časové ose ztrácely něco ze své původní myšlenky a naopak získávaly jiné, nepůvodní konotace, jelikož myšlenky v nich popisované jsou při svém vzniku pevně svázány s určitým prostředím, určitou kulturou.²⁷ Ta je právě kontextem, ve kterém události dostávají smysl.²⁸ Dalším významným východiskem je předpoklad nerozlučitelnosti díla a osobnosti a životních zkušeností jeho autora, jež se navzájem podmiňují, v čemž nový historismus vychází z myšlenky „starého“ historismu z 19. století,²⁹ „tvorba závisí na individualitě spisovatele, a pokud jí vůbec něco podmiňuje, nejsou to poetická kompendia, nýbrž geografické a společenské prostředí, národ a historická epocha.“³⁰

Zásadním činitelem, který má nový historismus na zřeteli při svém nahlížení na literaturu, je historický a kulturní kontext díla. Ve svém výkladu se tak obrací i k neliterárním textům, pod čímž si lze představit různé dobové zápisky, účty, politické dokumenty, dopisy, deníky, teologická pojednání či letáky; a k dílům konsensuálně menší estetické

²⁶ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 21-24.

²⁷ TUREČEK, D. Doptávání po metodě dějin literatury, in: PAPOUŠEK, V. - TUREČEK, D. *Hledání literárních dějin*, s. 10.

²⁸ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 43.

²⁹ Jehož představitelé byli např. J. G. Herder či G. W. F. Hegel.

³⁰ MITOSEK, Z. *Teorie literatury*, s. 18.

hodnoty, což mohou být jiná díla umění, která kritika neuznala za tak hodnotné.³¹ Ve svém zkoumání se zaměřuje i na díla neusilující o formální a obsahovou dokonalost v rámci křesťansko-evropského paradigmatu snahy o přiblížení se božské dokonalosti, a která ve své době došla zavržení, jako byla psaní kacířů, pornografie či díla černé magie.³² Centrální umělecké dílo tak nezkoumá jako izolovaný objekt, ale jako součást dějin a života.

Společně s Gallagherovou formuluje Greenblatt čtyři nejvýznamnější kroky, jaké na poli literární teorie nový historismus učinil. Jedná se zaprvé o tendenci přechodu od diskuzí o „umění“ k diskuzím o „znázornění“ (reprezentacích).³³ Pojem reprezentace, jak lze odhadnout z názvu časopisu, kolem kterého se dnešní novohistorici sdružují, *Representations*, je pro tento směr literárně historického bádání zásadní, vyjadřuje historickou podmíněnost artefaktu a propojenost důsledků jeho významů s historií. Odráží to výše nastíněnou situaci, kdy se představitelé nového historismu odvrací od zkoumání děl pouze v rámci jich samotných, a dochází tak k rovnocennému přístupu i k oficiálně nedocenenému umění, tj. dalším, i především více prakticky, než čistě esteticky zaměřeným dílům, která jsou vnímána jako odraz své doby a tím i dalších textů. Za tímto snažením lze nahlédnout snahu o proniknutí do samotného vnímání, pocitů a chápání historického objektu vůči dílu. Zařazením díla do řádu „smrtných“ dějin dochází k jeho „demystifikaci“, a podle kritiků nového historismu také k jeho devalvací, o čemž bude více pojednáno v této práci v samostatné kapitole věnující se kritickým ohlasům.

Dále zmiňují „posun od materialistických výkladů historických jevů ke zkoumání historie lidského těla a lidského subjektu,“³⁴ za čímž se skrývá snaha pokusit se znovu uchopit člověka a tělo tak, jak byly chápány v historii. Studie, které se objevují v Evropě a ve Spojených státech 60. letech 20. století dokazují, že jejich vnímání, hodnocení, prožívání i znázorňování se v historii proměňovaly, a reflektují historické studie o lid-

³¹ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 259-260.

³² PAPOUŠEK, V. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, A. a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 187.

³³ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 267.

³⁴ Tamtéž, s. 267.

ské sexualitě, genderu, náboženství, lékařství, či fenomén zobrazování státu jako lidského těla.³⁵ Zároveň je tato tendence součástí procesu diference nového historismu od marxismu, u něž se inspiroval, ale jehož zájem je především sociologický, kdežto zájem nového historismu leží více v poli antropologie, kde se pokouší pochopit možnosti jedince spíše než celé společenské vrstvy.³⁶

Jako třetí bod připomínají možnost objevu neočekávaného diskursivního kontextu,³⁷ kterého se podaří dosáhnout právě zaměřením se mimo centrální témata i na marginální výroky, což lze rozšířit i na jejich způsob nakládání s nekanonickou literaturou, jak již bylo výše poukázáno. Zapojením těchto širších souvislostí je umožněno širší poznání historických podmínek, ve kterých se mohou projevit i matoucí protichůdné vlivy, kdy je oficiální diskurs v rozporu s dobovou praxí, avšak není samo o sobě zárukou větší objektivitě výkladu. Prakticky neomezená práce s různými úhly pohledu na text a jeho propojení s kontextem doby je novému historismu umožněna jeho záměrnou neideologičností, následkem čehož dochází k nové re-evaluaci kánonu, aniž by byl rušen či nahrazován. Nový historismus se pokud možno vyhýbá estetickému hodnocení děl, spíše se zaměřuje na porozumění procesu, jakým toto hodnocení vzniká, jak vzniká sám kánon, a jak se v toku času proměňuje.³⁸

A jako poslední v rámci shrnutí zásluh nového historismu uvádí Gallagherová a Greenblatt postupný přesun od kritiky ideologie, kterou se inspirovali u marxistických teorií, a která poskytla základ jejich kritickému, mnohdy až agresivně působícímu, přístupu k literatuře, směrem k analýze diskursu. K tomu se uchyluje především z důvodu novému historismu nevyhovujících klíčových pojmů, se kterými marxismus pracoval, jako byly například pojmy „základna“ a „nadstavba“ či „třídní vědomí“³⁹ (místo nich pracuje

³⁵ GALLAGHER, C. - GREENBLATT, S. Brambora v materialistické imaginaci, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 221.

³⁶ PAPOUŠEK, V. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, A. a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 193.

³⁷ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 267.

³⁸ PAPOUŠEK, V. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, A. a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 194.

³⁹ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 258.

nejčastěji s pojmy „cirkulace“ [circulation], „vyjednávání“ [negotiation], „výměna“ [exchange].⁴⁰ Český literární teoretik Vladimír Papoušek ohledně neideologičnosti nového historismu upozorňuje na nebezpečí, kdy badatel sice není pod ideologickým tlakem, který by mu předem udával, co má jeho práce prokázat či vyvrátit, ovšem může se objevit „skrytá ideologičnost“, tj. „touha prokázat nefunkčnost kanonické řady za každou cenu,“⁴¹ k čemuž může dojít, pokud je badatel odhodlán za každou cenu prokázat funkčnost své metody, a je proto dobré tuto nebezpečí reflektovat hned na začátku diskursivní analýzy.⁴²

Zvolenou formou většiny novohistorických prací je esej, která umožňuje prozkoumat pouze určitou část problému a nabídnout jiné možnosti než jaké nabízejí zavedené teoretické systémy, tj. vyhnout se některým totalizujícím formám diskursů, což vyhovuje deklarovaným záměrům nového historismu. U Geertze se esej stala nedocenitelnou formou etnografických studií, které často neměly podobu utváření převoditelné teorie, ze které by následně bylo možné vyjmout jistý nástroj analýzy ke zkoumání jiného problému, ale spíše měly charakter hlubšího rozvíjení určitého předpokladu. V osmdesátých a devadesátých letech 20. století se esej stává převládající formou v kulturních interpretacích.⁴³

V Greenblattově případě esej obvykle obsahuje anekdotu, malý příběh z historie - historiku [petite histoire], nebo ze života s osobnějším charakterem, kterým propojuje literární a neliterární složku vyprávění a vztahuje ho k realitě.⁴⁴ Může se nacházet na začátku, uprostřed či na konci eseje, přičemž není početně omezena. Tohoto prostředku před Greenblattem využívali i Geertz a Foucault. To, co Greenblatt ve svých esejích

⁴⁰ Metafory z tržního prostředí mohou evokovat vliv kapitalismu nejen na text, ale i na kritiku. Řečená cirkulace není pouze otázkou peněz a vědomostí, ale dle novohistoristů i prestiž, které stejně jako peníze kolují společností ve formě sociálních výhod, ale není tak snadno zachytitelná vzhledem ke své nehmotnosti. V důsledku tak v Greenblatta dochází k rozpadu dichotomie ekonomické a ne-ekonomické sféry společnosti, ve které se snaží zachytit stopy této sociální cirkulace, tj. znovu objevit praktickou sociální funkci textu. VEESER, H. A. (ed.) *The New Historicism*, s. xiv.

⁴¹ PAPOUŠEK, V. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, A. a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 195.

⁴² Tamtéž, s. 195.

⁴³ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 44-46.

⁴⁴ Tamtéž, s. 38-40.

sám produkuje, zároveň zkoumá, pokud se objeví i ve velkých, historických vyprávěních [grand récit], kde tvoří pro historiky zajímavý materiál k interpretaci pro jejich předpokládané propojení s tehdejším stavem věcí. Tato pomyslná okénka do minulosti však mohla být napsána i „lháři, [jejichž] postoj je v podstatě založen na strategické manipulaci, zkreslování a přímém potlačování pravdy,“⁴⁵ což je třeba mít při čtení textu na paměti.

⁴⁵ GREENBLATT, S. *Podivuhodná vlastnictví*, s. 17.

1.3 ZDROJE A INSPIRACE

Nový historismus vzniká v době, kdy literární vědě v USA vévodí nová kritika. Nová kritika mezi americkými literárními vědci dominuje mezi 30. a 50. léty 20. století a mezi jejími představiteli patří například J. C. Ransom, C. Brooks, K. Burke či W. Wimsatt. Vzniká jako reakce na jí předcházející filologické přístupy k literatuře, které kladly důraz na historickou dimenzi změny jazyka a biografii a záměr autora. Nová kritika chce naopak ukázat literaturu jako soběstačnou v otázce interpretace jejího významu, jejíž čtení je potřeba provozovat jako akt neosobní, profesionální a s důrazem na jeho a historickou hodnotu a formální záležitosti textu. Wimsatt se o textu vyjádřil jako o „verbální ikoně“ ne nepodobné soše nebo váze.⁴⁶ Jejím cílem je zkoumat kanonická díla izolovaně, v odtrženosti od jejich historického kontextu jako autonomní entity, pouze na základě jejich „dokonalé“ formy. Stejně tak její nástupce na americké akademické půdě, strukturalismus, žádal „vytržení literárních děl z jejich kulturního kontextu a chtěl je interpretovat jako jednotlivé případy komplexních [...] jazykových a mytických struktur.“⁴⁷

Nový historismus vzhledem ke svému charakteru, tzn. absenci systematizace a metodologického aparátu, není od počátku Greenblattem zamýšlen jako plnohodnotný obor,⁴⁸ ale spíše jako další možnost náhledu na text, jiný, než jaký nabízí nová kritika, na irelevanci jejichž postupů případně poukazuje. Tímto pojetím se zároveň vyhýbá nutnosti explicitnějšího vymezení se vůči nové kritice. Na rozdíl od tradiční metody pečlivého čtení [close reading], u které Greenblatt vidí sklon k oslavnému obdivu génia, nese v sobě novohistorická interpretace vedle svého obdivu a vcítění i jistou dávku agrese, jež se projevuje skepticismem, obezřetností, demystifikací a kritičností. Inspiraci k tomuto postupu nachází v marxistické teorii kritiky ideologie.⁴⁹ Právě neideologičnost je jedním z základních pilířů nového historismu, v tom smyslu, že nepracuje formou

⁴⁶ WIMSATT, W. K. *The Verbal Icon*, s. 62.

⁴⁷ BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 7.

⁴⁸ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 249-250.

⁴⁹ Tamtéž, s. 258.

analytického potvrzení nebo vyvracení předem známých faktů, naopak očekává překvapení a „úžas“ [wonder].⁵⁰

Nový historismus v těchto podmínkách vzniká jako reakce na vládnoucí formalistické teorie osmdesátých let, které nevyvrací, ale svým důrazem na historická fakta v procesu interpretace se vydává opačným směrem.⁵¹ Realizuje se jako výraz nespokojenosti s novou kritikou a jejími postupy, které dle Papouška s postulátem objektivní analýzy svým „úsilím po vnitřní koherenci všech součástí díla [potvrzovaly] genialitu a nadčasovost díla“.⁵² Podobně dle něj činil i strukturalismus.⁵³ Rozcházejí se i ve svém pohledu na důležitost postavy autora. V novohistorickém ohledu na spisovatele a vliv jeho osobních přesvědčení a prožitků na jeho dílo je možné nalézt reakci na strukturalistickou „smrt autora“, koncept, se kterým přichází Roland Barthes,⁵⁴ a ve kterém se naopak těchto vlivů zbavuje, odmítá autora jako člověka, který jediný může svými intencemi ustanovit zákonitý význam díla, a nahrazuje jej jazykem, který jediný považuje za autorův výstup. A tento je pro něj zajímavý právě teprve až ve své vytrženosti ze svého prostředí a kontextu. Ve své nejzazší formě tak usazuje na pozici hlavního kritika místo autora čtenáře, kdy „text má tolik významů, kolik má čtenářů“ a není metody, jak stanovit jejich platnost či neplatnost.⁵⁵

Ani v oblasti strukturalismu však nelze zobecňovat. Například, Jan Mukařovský, člen pragmatičtější zaměřené Pražské školy, konstatuje odlišnost přístupu strukturalismu od tehdy působících směrů vykládajících dílo jako přímý obraz umělcova života, kdy ve vztahu básníka k jeho dílu nefunguje vztah jednostranné závislosti, ale souvztažnosti, u které existuje jistá polarita mezi životem pojatým jako fakt umělecký či jako fakt ži-

⁵⁰ PAPOUŠEK, V. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, A. a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 195.

⁵¹ NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, s. vii – viii.

⁵² PAPOUŠEK, V. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, A. a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 183.

⁵³ Tamtéž, s. 183.

⁵⁴ Francouzský literární teoretik, kritik, filosof, lingvista a sémiotik, jehož práce ovlivnila vývoj strukturalismu, sémiotiky, sociální teorie, antropologie a post-strukturalismu.

⁵⁵ BARTHES, R. *Death of the author*, [online] Dostupné z: <<http://www.deathoftheauthor.com/>>. [cit. 2013-3-5].

votní.⁵⁶ Osobně se věnuje problému autora i vnímatele, ovšem vyhýbá se snahám o odhalení jeho vnitřních psychologických stavů. Uvažuje například o abstraktním subjektu, jehož existence se promítá do díla, ale který není totožný s autorem, ani žádnou jinou konkrétní osobností.⁵⁷ Tento subjekt je jednak zárukou významové jednoty díla, která zaručuje jeho interpretovatelnost, a zároveň dává vnímateli možnost se ztotožnit s tímto subjektivním „já“.⁵⁸ Strukturu, na kterou se ve svém bádání zaměřuje, však podobně jako u nového historismu netvoří pouze osamocené umělecké dílo. I podle Mukařovského je nutné jej zkoumat v kontextu toho, co mu předcházelo, a co mu bude následovat, žádné dílo není vyjmuté z proudu času. Zároveň jej ovlivňuje i vývoj jeho autora, jehož tvůrčí metody se mohou během času proměňovat, což zapříčiňuje postupnou proměnu jeho charakteristické tvorby. Více než jiné druhy znaků klade umělecké dílo dle Mukařovského větší důraz na vznik jeho vztahu se skutečností, než na jeho výslednou podobu.⁵⁹

Jestliže však existuje „nový historismus“, pak mu zřejmě předcházel historismus „starý“. Prvky historicismu jsou k nalezení například v díle G. B. Vica, Michela de Montaigne, byl rozvinut v dialektice G. W. F. Hegela, a svého odpůrce našel například v K. R. Popperovi, jenž jej kritizuje v eseji *Bída historicismu* (1957). Ve zkratce lze říci, že nový historismus se od něj odlišuje otevřenějším pojetím společnosti a skeptičtějším pohledem na lidské vědění. Odmítá jeho pojetí autonomie estetické sféry, když předpokládá, že do procesu interpretace textu je vhodné zapojit i neliterární texty a jiné aspekty historie. Tak je možné zpochybnit snahy starého historismu odhalit „jedinou politickou vizi, obvykle totožnou s tou, kterou údajně zastává celá vzdělaná vrstva, anebo rovnou celá populace,“⁶⁰ a která hrála roli pevně daného historického faktu a stála by za jednotnou interpretací díla, ve které dle starého historismu nijak nefiguruje historikova vlastní interpretace, jak činí ve své eseji i Popper. „Historickou interpretaci“ Popper definuje jako „selektivní stanovisko nebo objekt historického zájmu, pokud je nelze formulovat

⁵⁶ MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*, s. 24.

⁵⁷ Tamtéž, s. 258.

⁵⁸ Tamtéž, s. 264.

⁵⁹ Tamtéž, s. 28-31.

⁶⁰ GREENBLATT, S. Úvod ke knize *Moc forem v anglické renesanci*, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 42.

jako ověřitelnou hypotézu.“ Problém historicismu dle něj spočívá v povyšování těchto interpretací na teorie, jako například pojetí historie jakožto historie třídního boje, boje ras o nadřazenost, náboženských idejí či vědeckého a industriálního pokroku atd., které prezentuje jako dogmata a zapomíná na možnou pluralitu interpretací.⁶¹

Nový historismus se na místo toho snaží poukázat na vnitřní rozpory v díle a nalézt nejrozdílnější fenomény, které měly na utváření díla vliv.⁶² Dále se liší v poněkud materialističtějším a radikálnějším pojetí, kdy jsou texty vnímány jako prostředky proudění moci sloužící něčím zájmům ve společenském pojetí. Především pak na rozdíl od starého historismu, který zastává stanovisko odstranění anachronismu osobní odezvy při četbě historických textů, nový historismus předem uznává, že primárně nemáme jinou možnost, než do textu vnášet konotace své vlastní současnosti.⁶³

Hnutí „nové historie“ lze nalézt už u francouzské školy *Annales*, která byla založena v roce 1929 L. Febvrem a M. Blochem. Vzniká jako shrnutí zásady pro výklad dějin jako heterogenní, dynamické struktury, ve které jsou propojeny události v různých oblastech (politické, ekonomické, demografické, technologické, kulturní apod., a která podobně jako nový historismus využívá induktivní metody, kdy na základě pozorování konkrétní povahy společenských pohybů a hypotéz formují vztahy mezi řečenými různorodými hledisky historie. Přínos tohoto přístupu spočívá mimo jiné ve snaze vysvětlit těmito aspekty nejen „velké“ události v historii, ale i jejich vliv na život konkrétního jedince. Tím bylo umožněno pojetí historiografie jakožto diskursu, který spojuje teoretické a praktické bádání, tj. filosofii dějin a heuristiku.⁶⁴

Na možnosti komplexnějšího uchopení dějin, jaké bylo francouzskými historiky předstřeno, navazuje americký historik Hayden White, další význačný předchůdce nového historismu. Argumentuje proti opodstatněnosti v 19. století upevněné opozice beletrie a historiografie, která předpokládá, že aby bylo možné faktické poznání minulosti, je

⁶¹ POPPER, K. R. *Bída historicismu*, s. 116-117.

⁶² GREENBLATT, S. Úvod ke knize *Moc forem v anglické renesanci*, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 42.

⁶³ LERNER, L. *Against Historicism*, s. 275.

⁶⁴ PROCHÁZKA, M. Nový historismus, Stephen Greenblatt a střet kultur při dobývání Ameriky, in: GREENBLATT, S. *Podivuhodná vlastnictví*, s. 222.

nutné ji demytizovat, tedy de-beletrizovat. Proces demytizace zde splývá s odstraněním veškerých básnických prostředků, které dle zastánců tohoto procesu vyjadřují pouze „možné“ či „představitelné“, oproti reprezentaci „skutečného“ historií. White je však zastáncem toho názoru, že fakta nehovoří sama za sebe, jejich význam je vysloven teprve historikem, jehož cíl je v podstatě společný s cílem spisovatele, tj. spojení událostí (ať se již jedná o události reálné či smyšlené) do koherentního celku, který slouží jako předmět reprezentace.⁶⁵ Historické psaní je tak stejně jako beletrie ze své podstaty poetické a je spíše diskursem znázornění nežli objektivní reflexí reality.⁶⁶ A protože z povahy náplně práce historika vyplývá, že ve své praxi propojování dochovaných fragmentů historie nutně nalezne i „bílá místa“, musí se nevyhnutelně uchýlit k vlastní interpretaci materiálu, aby byl schopen podat ucelený výklad událostí.⁶⁷

V roce 1973 vydává White dílo *Metahistorie*, ve kterém analyzuje vztahy mezi různými filosofickými koncepcemi dějin v 19. století (Hegel, Marx, Nietzsche,...) a díly historiografickými (de Tocqueville, Burckhardt,...) a dochází k závěru, že není v moci těchto přístupů nalézt onu „vyšší pravdu“, objektivně a nezpochybnitelně daná fakta o minulých událostech, a obrací svou pozornost k jazyku a rétorickým figurám jakožto k tvůrčímu principu historického poznání, přičemž postuluje „čtyři základní mody dějinného vědomí na základě prefigurativní (tropologické) strategie, která je pro ně charakteristická: metaforu, synekdochu, metonymii a ironii.“⁶⁸ Na jeho důraz na literárnost historiografie a filosofie dějin a problematičnost objektivitu v historickém bádání navazuje ve svém zkoumání i nový historismus, který však přesouvá hlavní ohnisko svého zájmu více na zkoumání vztahu mezi historickými a uměleckými texty.

Své pojetí kultury jako textu sdílí nový historismus s dekonstruktivismem.⁶⁹ Na rozdíl od něj se však odmítá ve svém pojetí textualismu omezovat pouze na literární práce

⁶⁵ WHITE, H. Literární postupy při reprezentaci faktů, in: BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus*, s. 29-31.

⁶⁶ COMPAGNON, A. *Démon teorie*, s. 232.

⁶⁷ WHITE, H. *Interpretation in History*, s. 281.

⁶⁸ WHITE, H. *Metahistorie*, s. 11.

⁶⁹ Pojem cirkulace, jak jej užívá Greenblatt, je ovlivněn dílem dekonstruktivisty J. Derridy, avšak jeho citlivost vůči praktickým strategiím výměny a vyjednávání závisí spíše než na post-strukturalistické teorii na aktuální cirkulaci zahrnující veškerou sféru produkce a konzumace v rámci americké politiky. GREENBLATT, S. *Towards a Poetics of Culture*, in: VEESER, H. A. (ed.), *The New Historicism*, s. 8.

a klade větší pozornost na kulturně a historicky specifické roviny analýzy, to znamená, že dekonstruktivismus, který takto nečiní, dle novohistoristů „znovu vztyčuje hierarchická privilegia literatury.“⁷⁰ Zde se dekonstruktivismus stýká s novou kritikou, když odmítá čtení textu na pozadí jeho společenského kontextu. Na rozdíl od ní však nepředpokládá perfektní celistvost textu, ale pokouší se zachytit jeho nedokonalosti a prohloubit problém koherence znaku a reality. Nový historismus na rozdíl od dekonstruktivistické pantextuální metody považuje text za stopu určité dobové dynamiky, jejíž myšlení či vnímání krásy a bolesti atd. se skrze něj pokouší uchopit.⁷¹ V případě kanonických děl se tato potřeba může zdát nepodstatná, právě kvůli jim často připisované nadčasové kvalitě, ale obecně po odstranění kulturního kontextu díla může dojít například ke ztrátě analogického významu z hlediska politického, tj. hraje roli, zda dílo ve své době bylo psáno se souhlasem a podporou režimu, obsahující prostředky sociální kontroly, či na jeho úkor, svou subverzí centrální moc podryvající, viz problematika českých budovatelských románů.⁷²

Kromě již zmíněného Geertze se Greenblatt inspiroval například u Michela Foucaulta a jeho pojetí textu nejen jako znakového systému, jako je tomu u strukturalismu, ale i jako projevu diskursu ve společnosti, dynamického řádu reprezentací, čímž se účastní na produkci autority a utváření vnímání reality. V počáteční fázi vývoje měly na nový historismus vliv především dvě Foucaultovy knihy ze sedmdesátých let, v Čechách vydané po názvy *Dohlížet a trestat* a *Vůle k věděni*. V poslední zmíněné nachází Greenblatt inspiraci v pojetí moci jako produktivní a zároveň represivní síly, která je přítomna v nejrůznějších veřejných projevech (ať už se jedná o „disciplinární“ struktury, mezi které patří například škola či továrna), či přímo v projevech vládnoucích těles.⁷³ Z knihy *Dohlížet a trestat* Greenblatt přejímá pojetí individuality jako konstruovaného kulturního artefaktu.⁷⁴

⁷⁰ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. *Nový historismus v praxi*, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 264.

⁷¹ PAPOUŠEK, V. Souvislosti literární vědy v USA, in: HAMAN, A. a kol., *Kritické úvahy o západní literární teorii*, s. 189-190.

⁷² Tamtéž, s. 189-191.

⁷³ BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus*, s. 281-2.

⁷⁴ FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat*, s. 424.

Text pojatý jako projev diskursu se nutně stává součástí širšího kontextu a nelze jej zkoumat izolovaně. A protože součástí platného diskursu se stává jak zkoumaný text, tak i interpretace, dochází tu ke stejnému závěru jako White, totiž že nelze najít dokonale spolehlivý historický pramen ani dojít ke správnému výkladu dějin.⁷⁵ Podle Foucaulta se v historickém zkoumání neustále projevuje tendence projektovat do něj svou přítomnost a tím konstruovat kontinuitu dějin.⁷⁶ Významně Greenblatta ovlivnily i Foucaultovy teorie moci a subjektivity, které napomohly formování novohistorického pojetí cirkulace moci a autority skrze zobrazení, většinou ve formě literárních textů.⁷⁷ Foucault se vymezuje oproti marxistickému pojetí moci, komodity vlastněné dominantní třídou, vlastním pojetím moci jakožto síly, která cirkuluje diskursy, tj. systémy vědění/vědy formované člověkem. Tato kombinace moci a vědění, epistémé, se může v běhu dějin měnit. Například v alžbětinském období, jemuž je zde věnována pozornost, potažmo v celé před-moderní době, leží jádro moci v její viditelnosti. Je soustředěna do osoby monarchy a odznaků jeho moci, veřejných obřadů a poprav.⁷⁸ V moderní době dochází k jejímu skrývání, autority se stahují do stínů a zločinci jsou zavíráni a ne veřejně trestáni.⁷⁹

V neposlední řadě lze u Foucaulta konstatovat inspiraci pozdějšího novohistorického obratu k lékařským a psychologickým dokumentům, zvýšení pozornosti věnované lidskému tělu a sexualitě; stejně jako inspiraci specifického druhu vyprávění preferujícího synchronní výklad a četný výskyt historek, na mnoha místech protínající centrální dílo.⁸⁰

⁷⁵PROCHÁZKA, M. Nový historismus, Stephen Greenblatt a střet kultur při dobývání Ameriky, in: GREENBLATT, S. *Podivuhodná vlastnictví*, s. 225.

⁷⁶ STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. *Michel Foucault*. [online] Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/foucault/>>. [cit. 2013-3-10].

⁷⁷ BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 270.

⁷⁸ FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat*, s. 67-70.

⁷⁹ Tamtéž, s. 319-320, 417.

⁸⁰ BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 282.

1.4 KRITIKA NOVÉHO HISTORISMU

Současné podobě nového historismu založené na těchto základech se nevyhýbá ani kritika. Z různorodých kritických ohlasů se zaměříme především na ty nejčastěji se opakující. Nejhlasitěji patrně zní podezření, že se nový historismus snaží umenšit význam a estetickou hodnotu díla. Má tak činit především tím, že je staví na roveň s texty neliterárními či z hlediska kánonu méně hodnotnými, a svým obecně skeptickým přístupem k dílu. Greenblatt v kooperaci s Gallagherovou uznává, že na obvinění, že nový historismus oslabuje estetický objekt, je něco pravdy,⁸¹ nicméně také píše, že „nikdy jsme neměli v plánu umenšovat nebo znevažovat sílu uměleckých zobrazení, dokonce ani těch, které měly velmi problematické následky, ale nikdy jsme nevěřili tomu, že když tuto sílu uznáme, musíme zároveň buď opomíjet kulturní síť, z níž zobrazení vyrůstá, nebo nekriticky schvalovat představy, které daná zobrazení vyjadřují.“⁸² Nový historismus nepřistupuje ke kanonickým dílům s primárním záměrem její degradace, ačkoliv jejich postavení přezkoumává, ale spíše zajišťuje možnost určitého otevření, uvolnění rigidního uspořádání kanonické knihovny obrácením pozornosti i k dílům sem zpravidla nezařazovaným. Připomíná tak, že literární kánon není nezměnitelným a pevně daným faktem, čímsi „shůry“ daným, ale sociálním konstruktem, který lze měnit.⁸³

Nejasnost metodologických postupů a teoretických základů vytváří kolem nového historismu pomyslnou mlhu, která by dle Howardové měla být rozehnána tak, že nový historismu bude „v každém okamžiku otevřeněji reflektovat své metody a teoretická východiska, [...] to znamená otevřeně a přímo řešit řadu otázek, [...] například zda literatura produkuje nebo reflektuje naše vnímání reality, jak literaturu co nejlépe vztáhnout k jiným aspektům společenské struktury...“⁸⁴ atd. Na její slova Greenblatt reaguje v eseji *Rezonance a úžas*, přičemž není proti myšlence uvědomovat si vlastní metodologii, avšak nepovažuje za nutné ji jednoznačně formulovat, protože „některé nejzajíma-

⁸¹ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. Nový historismus v praxi, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 261.

⁸² Tamtéž, s. 258.

⁸³ HOWARD, J. Nový historismus ve studích o renesanci, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 74.

⁸⁴ Tamtéž, s. 91.

vější a nejpůsobivější myšlenky v kulturních studiích se naopak objevují v okamžicích odloučení, rozpadu či nevyrovnanosti.⁸⁵

Koncept moci, který je neoddělitelnou součástí zkoumání nového historismu, je sám o sobě nevyčerpatelným zdrojem spekulací a kritických ohlasů na nový historismus, především v jeho rané fázi. Tím, že se tento literárně kritický směr pokouší odhalit spojení mezi textem a diskursem, při kterém se snaží přehlížet oficiální hierarchii, se sám vystavuje otázkám o svém vlastním diskursivním kontextu a historické „neobjektivitě“. Kvůli nejasně danému zaměření se tak objevují například obvinění, že je pouze jakousi hrubou formou marxismu (E. Pechter) či formalistickým ekvivalentem kolonialismu (C. Porter).⁸⁶ Například Jan R. Veenstra, který jej porovnává s hermeneutikou, dochází k závěru, že interpretativní metody nového historismu jsou problematické, neboť fenomény jako sociální energie, sebeutváření a dialekt mezi totalizací a diferenciací mohou být pouze záležitostí Greenblatovy interpretace textu a nikoliv skutečnou součástí sociálního a historického kontextu díla. Považuje proto nový historismus, navzdory jeho radikálním prohlášením, za hermeneutiku pojatou ve více či méně tradičním směru.⁸⁷

S novohistorickým pojetím moci, především v podobě, v jaké se projevuje v Greenblatových dílech, polemizuje Edward Pechter například ve své eseji *The New Historicism nad Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama*, [Nový historismus a jeho neduhy: Politizace renesančního dramatu] z roku 1987. Ačkoliv celkově kladně hodnotí snahu navrátit text do historie (či spíše, jak říká, historií: našich historií a historií textu), s ohledem na to, že zkoumání textů vytržených ze svého kulturního kontextu už nepovažuje za dostatečně produktivní,⁸⁸ odmítá foucaultovské pojetí moci jakožto síly totálně formující lidskou podstatu a svět, které vyčetl i z novohistorických prací,⁸⁹

⁸⁵ GREENBLATT, S. Rezonance a úžas, in: BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus*, s. 201.

⁸⁶ GALLAGHER, C. Marxism and the New Historicism, in: VEESER, H. A. (ed.) *The New Historicism*, s. 37.

⁸⁷ VEENSTRA, J. R. *The New Historicism Of Stephen Greenblatt*, s. 174.

⁸⁸ PECHTER, E. *The New Historicism and Its Discontents*, s. 302.

⁸⁹ Tamtéž, s. 300-301.

ve kterých se Greenblatt například zmiňuje o autonomii a svobodě pouze jako o nutné iluzi.⁹⁰

Dále se přínosu nového historismu věnovala Carolyn Porterová například v článku s názvem *Are We Being Historical Yet? [Jsmo už historičtí?]* (1988), ve kterém uznala jeho možnosti nápravy směrů vyznávajících ahistorickou ideologii autonomního textu, v té době ovládajících akademické prostředí USA, avšak na vznesenou otázku odpovídá záporně.⁹¹ Na vině dle ní stojí přílišná fixace na Foucaultovo pojetí moci, které stále odděluje novohistoriky od efektivní historizace.⁹² Pokud chtějí nahlížet alžbětinské divadlo skrze optiku diskursu, což samo o sobě je nejednoznačné, dostávají se tak dle Porterové do nekompromisního dualismu buď-nebo, kdy buď je divadlo nástroj subverzivní a autoritu podrývající, nebo je naopak jejím základním projevem.⁹³ Zde se nám nový historismus ukazuje znovu jako směr bez jednoznačného teoretického vymezení, ve kterém je zásadním problémem, zda dát přednost inklinaci ke ztotožnění divadla s projevem moci či odporem k ní, což ovšem vyplývá z předpokladu, že na toto dilema novohistorici znají odpověď, v čemž se (dle mého názoru) Porterová poněkud ukvapuje. Greenblatt tento problém dále komplikuje například ve své eseji *Exorcism Into Art [Exorcismus v umění]* (1985), kde dochází k závěru, že divadlo nelze považovat za prosté rozšíření ustanovené náboženské nebo politické autority, ani za proticírkevní či subverzivní útok na řečenou autoritu. V této eseji zastává stanovisko, že se jedná o mnohem komplikovanější strukturu s neustále se proměňujícími vztahy.⁹⁴

Méně vyhrocený a pragmatictější přístup k tomuto problému zastává Walter Benn Michaels, který ve své eseji *Oběti nového historismu* reaguje na Porterovou a její kritiku v rámci článku *Are We Being Historical Yet?*. Michaels se ohrazuje vůči jejímu chápání nového historismu jako textualizujícího historii stejně, jako jistý druh dekonstrukce tex-

⁹⁰ GREENBLATT, S. *The Renaissance Self-Fashioning*, s. 257.

⁹¹ PORTER, C., *Are We Being Historical Yet?*, s. 782.

⁹² Pochyby o foucaultovských metodách jsou k nalezení i u dalších zastánců nového historismu, např. F. Lentricchia, *Foucault's Legacy: a New Historicism?*, s. 231-242; G. Graff, *Co-Optation*, s. 168-181, především s. 172; a B.Thomas, *New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*, s.182-203, in: VEESER, H. A. (ed.) *The New Historicism*.

⁹³ PORTER, C. *Politics, Aesthetics, and the New Histories*, s. 28.

⁹⁴ GREENBLATT, S. *Exorcism Into Art*, s. 23.

tualizuje skutečnost. Podle Michaelse, pokud nelze historii „literarizovat“ (říci, že skutečnost je text), je nutné literaturu historizovat (tj. texty jsou *skutečné*). Tento projekt historizování, tj. vkládání textu do jeho vlastní historie, předpokládá, že tento akt literatura potřebuje, neboť od ní byla jakýmsi způsobem oddělena. To však Michaels popírá jako nemožné, vznik básně je podle něj stejně historicky podmíněn jako vznik úřední vyhlášky, a proces historizování je tedy přirozený a nevyhnutelný a provádíme jej každým čtením, takže otázka podle něj není *zda* historizovat, ale *jak*. Z tohoto hlediska pro něj neexistují ani „více“ či „méně“ historické interpretace, pouze „jinak“ historické interpretace. Odmítnutím propasti mezi literaturou a historií se tak vzdává celého problému jako neexistujícího.⁹⁵ Pokud historizace odkrývá možnost, že minulost se od přítomnosti lišila, na druhé straně z ní ústí předpoklad, že i budoucnost se může lišit od současnosti, čímž diskuze o odporu, subverzi a kontrole vznikají jako projekce toužebných přání ohledně politických a společenských změn s účelem učinit z nich progresivní politiku. Subverze, kterou tak v Shakespearových hrách nalézáme, je podle Michaelse „jen pro nás,“⁹⁶ zatímco Greenblatt parafrázuje Kafkovu poznámku: „Je tu subverze, nesmírně mnoho subverze, jen pro nás ne.“⁹⁷

Z neteoretičnosti nového historismu vyplývá i jeho neohraničenost, která může mít v jistém ohledu za následek ztrátu specifičnosti tohoto směru, kdy se mohou i jiné protiformalistické eseje dostat pod označení novohistorické, ať už s novým historismem sympatizují či ne, nebo ho dokonce výslovně kritizují.⁹⁸ Sami novohistorici v osmdesátých letech podle S. Fische především mluví o praktikování nového historismu, než aby ho skutečně převáděli do praxe.⁹⁹ Poněkud bizarně však působí tehdejší prohlášení F. Lentricchia, který dokonce tvrdí, že hnutí nového historismu je už oficiálně mrtvé, avšak současná teorie zůstala nakažena jeho odkazem, tj. snahou vymýtit formalismus.¹⁰⁰

⁹⁵ MICHAELS, W. B. Oběti nového historismu, in: BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus*, s. 151-153.

⁹⁶ Tamtéž, s. 156-157.

⁹⁷ GREENBLATT, S. Neviditelné střely, in: BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus*, s. 117.

⁹⁸ PORTER, C. *Politics, Aesthetics, and the New Histories*, s. 25.

⁹⁹ FISH, S. Commentary: The Young and the Restless, in: VEESER, H. A. (ed.) *The New Historicism*, s. 303.

¹⁰⁰ PORTER, C. *Politics, Aesthetics, and the New Histories*, s. 26-27.

V literární kritice osmdesátých let, kdy byl nový historismus na vzestupu, je však obtížné jednoznačně říci, co pro ni formalismus znamená. Dle Porterové jej definuje jednoduše protikladné postavení k historicky orientované kritické praxi, čímž se ustálila binární pozice formalismu a historismu. Z toho odvozuje i opodstatnění obvinění nového historismu z toho, že je marxistický - před novým historismem žádná velká neformalistická teorie mimo marxismus neexistovala.¹⁰¹

Zároveň je v době před třiceti lety zářející i fakt nadšení pro historicky orientovanou literární vědu, když na univerzitách byla v rozporu s tím stále praktikována výuka ve formalistickém stylu, což zahrnuje čtení velkého množství kanonické literatury a tichý předpoklad jejího propojení v rámci literární teorie, které bylo pro studenty těžko rozluštitelné, pokud jejich studium postrádalo větší interdisciplinaritu, a zaměřovalo se na trénované a sofistikované čtení, již řečené close reading [pečlivé čtení]. Dnešní představitelé nového historismu jsou absolventy podobného či stejného typu výuky, a, jak upozorňuje Porterová, i oni jsou především čtenáři, kteří se však zaměřili na jiné texty, a je tedy proto dle ní relativně obtížné je odlišit od formalistických proudů.¹⁰²

Na závěr lze konstatovat, že snaha nového historismu aplikovat při čtení textu i jeho historické pozadí a zacházet s jakýmkoliv dokumentem jako s textem, je sice záležitost reakčního charakteru vůči nové kritice, která takto nečinila, jinak se ovšem nejedná o věc novou, protože podobný přístup je v neliterární rovině tradičně zastáván historiky. Ti primárně nepředpokládají stejnost dřívějších populací a naší současné, a tak každý nálezk naznačující jistou podobnost je více než čím jiným příjemným překvapením.¹⁰³

¹⁰¹ PORTER, C. *Politics, Aesthetics, and the New Histories*, s. 27

¹⁰² Tamtéž, s. 30

¹⁰³ LERNER, L. *Against Historicism*, s. 278.

2 SOUČASNÉ TEORIE INTERPRETACE A NOVÝ HISTORISMUS

Kromě již zmiňovaných směrů, jako byly strukturalismus vycházející z formalismu, dekonstrukce se zásadou, že mimo text nic neexistuje, či nová kritika a její neosobní a „objektivní“ přístup, nový historismus se ve své existenci vztahuje i k dalším myšlenkovým proudům. Následující kapitola se zaměří na zmapování hlavních metodologických podobností a rozporností s dalšími směry, se kterými nový historismus v současnosti koexistuje na poli literární teorie a určitým způsobem reaguje na jejich podněty. Účelem této práce není přednést kompletní komparaci těchto směrů, nýbrž poukázat na jejich souvislosti v oblasti zkoumání Shakespearova díla a případně doby.

Marxismus, feminismus, postkoloniální studie či psychoanalýza, všechny tyto směry se v rámci artikulace svého pohledu na svět vyrovnávají s jedním z nejvýznamnějších literárních odkazů, s dílem Williama Shakespeara, a to vždy po svém. Jejich interpretace a vyvozování důsledků z těchto děl je zásadně ovlivněno prizmatem daného proudu. Například, marxismus se bude věnovat podmíněnosti *Kupce benátského* ekonomickou situací alžbětinské Anglie, feminismus se pokusí na základě jednotlivých děl definovat možnosti ženy v renesanci a psychoanalýza se bude věnovat vnitřním pohnutkám rozporuplných postav dramatu. Přes značnou rozdílnost cílů je možné vysledovat jistou metodologickou návaznost mezi těmito směry samotnými a mezi nimi a novým historismem.

2.1 KOMPARACE VYBRANÝCH LITERÁRNÍCH TEORIÍ A NOVÉHO HISTORISMU

V současnosti má nový historismus charakterově patrně nejbližší k tzv. kulturnímu materialismu. Jedná se o pojem odvozený z prací R. Williamse a v praxi představuje jakousi politicky vyhraněnější britskou paralelou amerického nového historismu. Vzniká stejně jako nový historismus v 80. letech na základě nové kritiky, se kterou se však použít do polemiky. Jeho cílem je analyzovat kulturu „nikoli jako soubor izolovaných uměleckých pamětihodností, nýbrž jako materiální tvorbu, jíž k úplnosti napomáhaly

vlastní tvůrčí mody, silové působení, společenské vztahy [...] a historicky podmíněné způsoby myšlení.”¹⁰⁴ Co jej s novým historismem spojuje, je především zájem o historický kontext a řada konkrétních témat, např. sexualita, feminismus, sociologické kulturní studie,¹⁰⁵ čímž se oba odlišují od tradičního marxismu, u nějž se nový historismus inspiruje a nový materialismus s ním sdílí materiální pojetí kultury. Obecně je pojí dědictví marxisticko-strukturalistické a post-strukturalistické teorie, především Althusser, Foucault a další.¹⁰⁶ Shakespearovskému tématu se v oblasti kulturního materialismu věnuje například J. Dollimore ve spolupráci se A. Sinfieldem ve sborníku esejí *Political Shakespeare [Politický Shakespeare]*, zaměřeném na zasazení Shakespearových děl do jeho společenského, historického a ideologického kontextu, a do kterého přispěl mimo jiné i Stephen Greenblatt, a to svou esejí *The Invisible Bullets [Neviditelné střely]*. Na životnost tohoto směru lze soudit z toho, že dle literárního teoretika a kritika Terryho Eagletona stanovisko velice podobné kulturnímu materialismu dodnes zaujímá většina britských levicových intelektuálů.¹⁰⁷

Marxismus, kterému se ve svých studiích věnuje především C. Gallagherová, inspiroval nový historismus ve svém předpokladu, že dílo je ovlivněno dobou, ve které bylo napsáno, a kterou následně reflektuje skrze sociální a ekonomické vztahy v něm obsažené, a odmítá na ně nahlížet jako na nadčasová díla.¹⁰⁸ Z povahy své ideologie považuje literaturu pouze za „nadstavbu“ ekonomické „základny“, a lze v ní vyčíst reflexi dominantního způsobu výroby a následného třídního boje, který je hnací silou vývoje. Zaměřuje tím v rámci své verze dialektiky Hegelova ducha za ekonomiku, čímž formuje tzv. filosofii dialektického materialismu.¹⁰⁹ Například v díle *Grundrisse* Marx vyslovuje předpoklad nutnosti chápání literárních děl v souvislosti s jejich dobovým kontextem, uvažuje například o řeckém umění, které bylo podmíněno řeckou představivostí, mytologií, jež byla dána stavem technického a ekonomického vývoje společnosti, a kterou zároveň

¹⁰⁴ EAGLETON, T. *Úvod do literární teorie*, s. 267.

¹⁰⁵ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 27.

¹⁰⁶ DOLLIMORE, J. – SINFIELD, A. *Political Shakespeare*, s. 2-3.

¹⁰⁷ EAGLETON, T. *Úvod do literární teorie*, s. 268.

¹⁰⁸ S heslem „vždy historizovat“ přišel v *The Political Unconscious* marxista Frederic Jameson. JAMESON, F. *The Political Unconscious*, s. 9.

¹⁰⁹ HARRIS, J. G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 144.

zpětně předpokládá.¹¹⁰ Ekonomická sféra je v marxismu pojata jako jakási vše ovlivňující síla, která formuje i lidské vědomí a na něm vyrůstající kulturu. Tento vztah byl nejvýznamněji zpochybněn L. Althusserem, který poukázal na možnost relativní nezávislosti nadstavby nad základnou, a zdůraznil vliv výchovy a literatury atd. při procesu utváření lidské mysli.¹¹¹

Podobně jako nový historismus bere marxismus v úvahu vztah literatury a historie, a oba svým specifickým způsobem pracují s ideologiemi, které se na těchto vztazích podílí. Nový historismus se však od kritiky ideologie postupně vzdaluje a nahrazuje ji analýzou diskursu.¹¹² Greenblattův výchozí bod ve zkoumání otázky kapitalismu tvořil kromě marxismu (především W. Benjamin, raný Lukács, F. Jameson) i poststrukturalismus (J. F. Lyotard) a jejich porovnání v otázce vztahu umění a společnosti.¹¹³

Marxovým hlavním snažením byla analýza efektů industriálního kapitalismu a odpor vůči jeho projevům, jehož ideální cíl spatřuje v nastolení režimu komunismu, ve kterém se předejde psychologickému i ekonomickému odcizení pracujících. Konkrétní příklad marxistického zkoumání alžbětinského dramatu lze nalézt například v Marxově eseji *The Power of Money in Bourgeois Society [Moc peněz v buržoazní společnosti]*. Zde se zabývá ekonomickým hlediskem Shakespearovy doby a považuje hru *Timon athénský* za „skvělou ukázkou skutečné povahy peněz,“¹¹⁴ u nichž zdůrazňuje jejich schopnost změnit člověka skrze odcizení. V rozporu se svým předchozím prohlášením o poplat-

¹¹⁰ MARX, K. *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, [online] Dostupné z:

<<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1857/grundrisse/ch01.htm#3>>. [cit. 2013-2-23].

¹¹¹ HOWARD, J. E. Nový historismus ve studiích o renesanci, in: BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus*, s. 72.

¹¹² GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. *Nový historismus v praxi*, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 258.

¹¹³ Oba se chápou konfliktů: pro marxismus jsou známkou potlačovaných třídních sporů, pro poststrukturalismus jsou zjevením ukrytých prasklin v předstírané jistotě logocentrismu. Oscilace mezi jejich odlišným pojetím kapitalismu, diference a totalizace, rozmanitost a uniformita, rozšiřování rozličných entit a jednotná pravda, jsou následně dle Greenblatta vestavěny do poetiky každodenního života v Americe. GREENBLATT, S. *Towards a Poetics of Culture*, in: VEESER, H. A. (ed.), *The New Historicism*, s. 8.

¹¹⁴ MARX, K. *The Power of Money*. [online] Dostupné z:

<<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/power.htm>>. [cit. 2013-3-28].

nosti děl jejich době, zde formuluje obecně platnou „pravdu“ - ve společnosti, která prakticky „uctívá“ peníze jako nejvyšší hodnotu, mají dle Marxe peníze božskou moc umožnit člověku provést akce, kterých by sám ze své přirozenosti nebyl schopen, či proměnit jeho původní nevyhovující kvality (ošklivost, hloupost,...) v jejich pravý opak tím, že jejich vlastník přebírá vlastnosti připisované penězům – úctyhodnost, dobrotu, čest. Podobně však peníze působí i jako deformační síla, převracející v doslovný protiklad i svazky společnosti.¹¹⁵

Shakespearův vliv lze s trochou fantazie hledat i v jiných Marxových projevech, například *Hamletem* inspirovaný „přízrak obcházející Evropou“ v *Komunistickém manifestu*, atd.¹¹⁶ Plnohodnotnou shakespeareovskou teorii však sám Marx nevytvořil, té se věnovali až jeho následníci, mezi kterými novohistoristy nejvíce inspirovali západní marxisté - Frankfurtská škola a Georg Lukács.¹¹⁷ Lukács ve své práci použil Marxovy teorie, aby vysvětlil, jakým způsobem literatura vyjadřuje sebevědomí autorovy třídy a svou ekonomickou bázi. V případě Shakespearových her leží Lukácsův hlavní prostředek interpretace v identifikaci kolizí (propůjčený Hegelův termín) mezi generacemi a osobnostmi, které pramení z jejich odlišných příslušností k ekonomicko-politickým pojetím, tj. feudalismu a nastupujícímu kapitalismu (a individualismu), který ho má nahradit. Ke kolizím dochází z důvodu pojetí těchto charakterů jako součásti jednoho společenského systému. Tím vysvětluje například rozkol v *Králi Learovi*, *Romeu a Julii* a *Hamletovi*.¹¹⁸

Dalším již zmíněným teoretickým proudem, který sdílí určité znaky s novým historismem, je feminismus. Ačkoliv hlavní zájem nového historismu se nezaměřuje na postavení žen ve společnosti a literatuře, feminismus, a následně vzniknuvší gender studies, inspiroval zastánce nového historismu k objevování nových oblastí zájmu a předmětů studia, a k určitým způsobem demokratizujícímu narušení tradiční hodnotové hierarchie

¹¹⁵ MARX, K. *The Power of Money*. [online] Dostupné z: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/power.htm>>. [cit. 2013-3-28].

¹¹⁶ MARX, K. – ENGELS, B. *Manifest komunistické strany*, s. 16.

¹¹⁷ GALLAGHER, C. Marxism and the New Historicism, in: VEESER, H. A. *The New Historicism*, s. 39-40.

¹¹⁸ HARRIS, J. G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 151.

- jak mu přiznává sám Greenblatt,¹¹⁹ což už jsme si naznačili například u novohistorického zájmu o literární počiny marginálního významu a dále v souvislosti se zájmem například o etnické, genderové a postkoloniální studie.

Svým zájmem o reprezentace žen ve společnosti, politice i umění se feminismus dostal na pole literární kritiky, kde svou pozornost na Shakespeara soustředila například členka první vlny feminismu, britská spisovatelka Virginia Woolfová. Ve svých esejích se zabývá například problémem neodhalenosti Shakespeareových osobních přesvědčení, vzhledem k faktu, že se nenalezl žádný osobní spis. Zároveň posuzuje Shakespeara, jeho možnosti a tvorbu prizmatem kulturních axiomů jeho doby, která jako patriarchálně uspořádaná společnost nechávala mužům značné možnosti v oblasti seberealizace. Klade si otázku, zda by v této společnosti v období renesance bylo pro ženu možné dosáhnout jako spisovatelka takového úspěchu jako Shakespeare, a zda jsou její omezení charakteru společenského nebo biologického. Ve své eseji *A Room of One's Own* [*Vlastní pokoj*] upozorňuje na historický obraz postavení ženy v Anglii v době renesance, kdy je její život veskrze podřízen patriarchální moci a její místo je v domácnosti. Oproti tomu poukazuje na paradoxní existenci výrazných ženských osobností, se kterými se můžeme v některých Shakespeareových hrách setkat, jako je například lady Macbeth či Kleopatra. Metodou komparace literárních figur a historických zdrojů společně s důrazem na vzniknuvší rozpor lze hodnotit jako velice podobnou s novohistorickou praxí.

V další části eseje se pokouší simulovat osud fiktivní Shakespeareovy sestry Judith, která je stejně literárně nadaná jako její bratr. Dochází k závěru, že za historicky daných podmínek by se jí stejně nepodařilo se prosadit, už jen z důvodu nerovných možností přístupu ke vzdělání a zaměstnání, a její potenciál by ji nakonec dohnal k šílenství, sebevraždě či smrti v bídě a osamění.¹²⁰ Náhled na jedince jako utvářeného a vymezeného jeho materiálními podmínkami, nikoliv tyto podmínky předcházejícího, jaký je zde užíván, sdílí s Woolfovou i marxismus, nový historismus však na tento aspekt neklade ta-

¹¹⁹ GREENBLATT, S. - GALLAGHER, C. *Nový historismus v praxi*, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 260.

¹²⁰ WOOLF, V. *A Room of One's Own*. [online] Dostupné z: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/chapter3.html>. [cit. 2013-2-20].

kový důraz, jak bylo již výše vyloženo. Intelektuální svoboda podle Woolfové závisí na materiálním aspektu, a ženy byly vždycky „chudé“. ¹²¹ S marxismem sdílí i představu, že zlepšení stávajících poměrů je možné skrze radiální proměnu. Neuchyluje se však k naprosté skepsi, ale v duchu sekulární formy křesťanského progresivismu očekává zlepšení situace, kdy se žena dostane k možnostem rovnoprávného prosazení se i v intelektuální sféře. ¹²²

Kromě feminismu inspirovaného Woolfovou lze konstatovat další dvě geografická odvětví, feminismus francouzský, který našel inspiraci v existencialismu a jeho zásady existence předcházející esenci a v lacaniovské psychoanalýze, o které bude ještě promluveno později, a v dekonstrukci, která mu nabídla možný způsob čtení a přemýšlení v rámci binární opozice patriarchátu. Jednou ze zakládajících osobností byla Simone de Beauvoir, studiu Shakespeareových děl se věnovala např. Helene Cixous. Francouzský feminismus je odhodlán především dokázat, že samotná kategorie „ženy“ je patriarchálním konstruktem a je potřeba ji přepsat. ¹²³ Jeho metody se dočkaly rozporuplného přijetí u feminismu na americké půdě, jehož zástupkyní je například Elaine Showalter. Americký proud feminismu se oproti francouzskému vymezuje například odmítáním konstrukce nového jazyka *écriture féminine* [ženské psaní], očištěného od patriarchálních pojmů, ale i dekonstruktivismu a lacaniovské psychoanalýzy, které pracují s konceptem identity. ¹²⁴ Tyto charakteristické prvky lze nalézt například v eseji Showalter *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism* [Představení Ofélie: Ženy, šílenství a povinnosti feministického kriticismu], ve které se věnuje problému šílenství představeného nikoliv v osobě hlediska Hamleta, ale Ofélie. ¹²⁵

Dekonstrukce, marxistická kritika a feminismus udaly novému historismu popud ke zjištění, že „pečlivé čtení“ nemusí nutně text zbožňovat a lichotit mu; to pak Greenblatt

¹²¹ WOOLF, V. *A Room of One's Own*. [online] Dostupné z: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/chapter3.html>. [cit. 2013-2-20].

¹²² HARRIS, J. G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 112.

¹²³ SHOWALTER, E. *Feminist Criticism in the Wilderness*, in: SHOWALTER, E. (ed.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, s. 249.

¹²⁴ CIXOUS, H. *The Laugh of the Medusa*, in: MARKS, E. – DE COURTIVRON, I. (eds.) *New French Feminisms*, s. 253.

¹²⁵ SHOWALTER, E. *Representing Ophelia* [online]. Dostupné z: http://docenti2.unior.it/doc_db/doc_obj_19739_04-06-2012_4fcce4e0aebc4.pdf.> [cit. 2013-4-9].

a jeho kolegové dále rozvinuli odhlédnutím od konkrétních politických programů a ukázali literárním kritikům, že vůči zkoumanému textu je možné zaujmout i skeptické, kritické a demystifikující, dokonce svými projevy až nepřátelské stanovisko.¹²⁶

Mocí, konkrétními dopady jejího působení v souvislosti s kulturním dědictvím kolonialismu, se v současnosti zabývají rovněž interdisciplinární postkoloniální studia. V oblasti literární vědy je za zakladatele považován Edward Said a jeho dílo *Orientalismus* (1978). Dnes se tato studia snaží vysvětlit následky kolonialismu, mezi které zahrnují vysídlení a vyvlastnění následující rasismus a interkulturní nevraživost, a nabídnout nějaké řešení. Podobně jako nový historismus se o to pokouší cestou pochopení společenských a ekonomických tlaků, kulturních předsudků a politických útisků.¹²⁷ Zároveň se pokouší umožnit dialog mezi rozličnými kulturami za podmínek zachování a přijetí jejich odlišnosti, což je snaha charakteristická i pro feminismus.

Kritika lingvistického kolonialismu nabývá v Americe na síle v poválečném období šedesátých let, která jsou příznačná studentskými hnutími proti válce ve Vietnamu a post-koloniální politikou - to vše je namířeno proti imperialistické vládě, později i obecněji proti bílým, levicově liberálním heterosexuálním studentům mužského pohlaví, ze strany feministek, etnických skupin a homosexuálů.¹²⁸ Jak Greenblatt zmiňuje ve své eseji *Rezonance a úžas*, jeho vlastní kritický přístup byl formován právě v tomto období, a Amerika šedesátých a sedmdesátých let společně s odporem proti válce ve Vietnamu jej silně ovlivnila.¹²⁹ Na tomto a na vedlejším, v podstatě generačním konfliktu mezi usedlými univerzitami a radikálními studenty, lze ilustrovat další možný zdroj zájmu (mimo Foucaulta) nového historismu o otázky moci, ideologie, subverze a ovládnutí odporu.¹³⁰

Shakespearovy hry nemohly ujít ani pozornosti psychoanalytiků. Zde by bylo možné se obrátit na značné množství pojetí, ať se jedná o samotného Sigmunda Freuda a jeho

¹²⁶ BOLTON, J. (ed.). *Nový historismus*, s. 305.

¹²⁷ THE INSTITUTE OF POSTCOLONIAL STUDIES. *Postcolonialism and IPCS*. [online] Dostupné z: <<http://ipcs.org.au/about-ipcs/postcolonialism-and-ipcs>>. [cit. 2013-3-15].

¹²⁸ NEWTON, J. - STACEY, J. *Learning Not To Curse.*, s. 57.

¹²⁹ GREENBLATT, S. *Rezonance a úžas*, in: BOLTON, J. (ed.). *Nový historismus*, s. 199.

¹³⁰ BOLTON, J. (ed.). *Nový historismus*, s. 288-289.

výklad o překnutích, slovních hříčkách a pochopení *Hamleta* na bázi oidipovského komplexu, či jeho následovníky, kteří dále rozvíjeli freudovskou psychoanalýzu v rámci literární kritiky, jako například Ernest Jones nebo Melanie Klein.¹³¹ Psychoanalýza se pokouší nalézt v literárním díle stopy nevědomí, které je autor schopen do textu přenést, na základě jeho osobní zkušenosti, jak je vidět například o Freudova přesvědčení, že události v *Hamletovi* a jejich význam mají silnou vazbu na Shakespearova otce, jeho smrt a Williamovo vyrovnávání se s ní, či naopak vliv smrti Shakespearova syna na hru *Macbeth*, založené na tématu bezdětnosti.¹³² Tomu, jak tyto události a jejich odraz v Shakespearově díle pojímá Greenblatt, se věnují kapitoly ve třetí části této práce. Další významnou osobností freudovské psychoanalýzy je Jacques Lacan, jenž spojuje Freudovy teorie s prvky strukturalismu a dekonstruktivismu, se značným důrazem na jazyk, jakožto vyjádření nevědomí, a falickou teorií,¹³³ která pomohla formulovat myšlenky především francouzského feminismu směrem k identifikaci současného diskursu jakožto falocentrického.

V souvislosti s psychoanalýzou se Greenblatt zabývá problémem identity a jejím utvářením, především v knize *Renaissance Self-Fashioning*. Období renesance je charakteristické nárůstem vědomí vlastní identity jakožto ovlivnitelného procesu,¹³⁴ po němž následují staletí snah o pochopení, jak je tato identita utvářena. Greenblatt, který se věnuje vývoji tohoto fenoménu v období od Thomase Mora po Williama Shakespeara, ve svém zkoumání dochází k závěru, ve kterém identitu pojímá jakožto kulturní artefakt. Možnosti svobodné volby vidí jako ohraničené společenskou a ideologickou silou doby. Odmítá tak vrozenou přirozenost člověka i existencialistickou nutnou svobodu utváření sebe sama.¹³⁵ Zde lze nalézt úzkou návaznost právě na odmítání nelimitované nadčasovosti, například právě v případě uměleckého díla. Na závěr však uznává, že ačkoliv

¹³¹ HARRIS, J. G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 78.

¹³² MITOSEK, Z. *Teorie literatury*, s. 187.

¹³³ Lacan koriguje Freudův koncept oidipovského komplexu, u Hamleta tak odmítá touhu po matce, ale spíše předpokládá neschopnost vymanit se z matčiných tužeb, ze záměrů všech ostatních, jen ne svých, což se mu povede pouze, pokud se dokáže osvobodit od falu (*Phallus*), symbolického identifikátoru, a nahradit jej něčím jiným, čím se identifikuje. HARRIS, J. G. *Shakespeare and Literary Theory*, s. 97-99.

¹³⁴ GREENBLATT, S. *Renaissance Self-Fashioning*, s. 2.

¹³⁵ ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*, s. 63-64.

vyhodnotil možnost vytváření své vlastní identity jako iluzi, rád jí bude, jako ostatní lidé, dál věřit.¹³⁶

Z toho, co bylo řečeno o zdrojových a interakčních okruzích nového historismu, zřetelně vyplývá jeho návaznost na poststrukturalistické odvětví literární vědy, které zahrnují změny v lingvistice, Lacanův neo-freudismus, Althusserův marxismus, Derridovu dekonstrukci či Foucaultovy diskursy, které působily v době formování nového historismu a jehož představitelé jsou tak nutně těmito teoretickými přístupy zasaženi, ač se ve svých pracích pokoušejí o odtržení se od teorie a obrat k bezprostřednějšímu přístupu k (interpretační) praxi.

¹³⁶ GREENBLATT, S. *Renaissance Self-Fashioning*, s. 257.

3 NOVOHISTORICKÁ INTERPRETACE ALŽBĚTINSKÉHO DRAMATU

Následující kapitola, která předchází seznámení s novohistorickými interpretačními postupy a závěry na konkrétním díle alžbětinského dramatu, se bude věnovat stručnému nastínění společenské situace v alžbětinské éře, tj. 16. – 17. století v Anglii. Taková charakterizace je namísto z důvodu lepší orientace v postupech nového historismu při zasazování zkoumaného díla do jeho historického a kulturního kontextu, v případě zkoumání Shakespearových děl především období vlády královny Alžběty I.

Renesanční Anglie tvoří jedno z největších témat, jakým se nový historismus věnuje. Jedná se o období charakteristické svým postupným odklonem od středověké společnosti směrem k novověku. Je předmětem mnoha zkoumání, jak rychle a jakým způsobem tento posun probíhal, a mezi nimi se na vedoucích pozicích střídají nejrůznější paradigmaty. Dříve věda zdůrazňovala především jeho kontinuitu, návaznost na minulé a předjímání budoucího. Pokud je však v současnosti nejvlivnější důraz na diskontinuitu této přeměny, jak předpokládá Howardová, renesance může vědcům, kteří se sami cítí být na pomezí přeměny moderní éry v nový epistém, dokonce připomínat jejich vlastní historickou situaci, v čemž lze identifikovat atraktivitu tohoto tématu pro novodobá zkoumání.¹³⁷

3.1 ALŽBĚTINSKÉ DRAMA

Charakter období vlády Alžběty I. v Anglii mezi lety 1558 až 1603 je do značné míry utvářen předcházejícím děním v zemi. Jedná se především o události od nástupu Tudorců na trůn v 15. století v osobě Jindřicha VII., čemuž předcházely finančně i společensky vyčerpávající války růží. Praktické vyvraždění staré feudální šlechty uspíšilo postupný přechod z feudální, cechové společnosti na kapitalismus, nájemnou práci, manufaktury a monopolní korporace, Londýnu v té době vládne oligarchie. Vzhledem k soustředění Anglie na vývoz surovin, především vlny, dochází již v 15. století k tzv.

¹³⁷ HOWARD, J. Nový historismus ve studiích o renesanci, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 58-59.

„ohrazování“ půdy, tj. jejímu vyvlastňování za účelem chovu ovcí.¹³⁸ Thomas More toto vnímá velice negativně a zmiňuje se v tomto smyslu o ovcích požírajících a pohlcujících lidi, tj. původní majitele a uživatele zabavené půdy.¹³⁹

Vláda jeho nástupce, Jindřicha VIII., je poznamenána především církevním schizmatem, ke kterému došlo v roce 1534, a s ním spojeným vznikem původně katolické, později se částečně protestantizující anglikánské církve. Následuje nábožensky velice neklidná doba. Jeho syn Eduard vládl krátce a jako ortodoxní protestant, ale po něm nastoupivší Marie „Krvavá“ znovu prosazuje poměrně drastickým způsobem v zemi katolictví. K jistému ustálení dochází až za vlády její sestry Alžběty I., která cestou mnoha kompromisů obnovuje anglikánskou církev jako na papeži nezávislou, vedenou monarchou země.¹⁴⁰ Kolem roku 1570 se v Anglii vylodují jezuité, členové Společenstva Ježíšova založeným Ignácem z Loyoly o třicet let dříve, aby se pokusili o protireformaci a návrat země ke katolicismu, což poměrně úspěšně prováděli v Evropě. Mise Edmunda Campiona a Roberta Parsonse je alžbětinskou vládou prohlášena za invazi a pronásledována. O rok později je Campion chycen a popraven, Parsons prchá do Evropy.¹⁴¹

Ačkoliv se jezuitské misii nepodařilo obnovit katolické uspořádání, přispěla k zachování malé katolické komunity v zemi.¹⁴² Ta se ocitla v alžbětinské době ve velmi ohroženém postavení, vzhledem k oficiálním snahám vlády ztotožnit podporu papeže s velezradou a anti-katolictví s patriotismem, který se značně prohloubil po porážce španělské Armady v roce 1588. Katolíci, vedení seminárními kněžími, se zpravidla shromažďovali kolem domácností venkovských katolických šlechticů, (kde se kněží často schovávali na půdách, pod podlahami či mezi zdmi)¹⁴³ a přežití jim umožnilo jejich vyhýbání se politickým aktivitám (na rozdíl od jezuitů) a loajálnost ke koruně.¹⁴⁴ Za Alžbětino krédo lze označit heslo *video et taceo*,¹⁴⁵ vidím a mlčím, tj. věrnost koruně

¹³⁸ BEJBLÍK, A. - HORNÁT, J. - LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*, s. 12 -15.

¹³⁹ MORE, T. *Utopie.*, s. 32.

¹⁴⁰ MORGAN, K. O. *Dějiny Británie*, s. 239-241.

¹⁴¹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 80-98.

¹⁴² WAGNER, J. A. *Historical Dictionary of the Elizabethan World*, s. 167-168.

¹⁴³ Tamtéž, s. 243.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 56.

¹⁴⁵ NEALE, J. E. *Queen Elizabeth I: A Biography*, s. 386.

je pro ni dostačující, odmítá zkoumat lidská srdce. Ačkoliv jsou tak katolické bohoslužby zakázány a vůči aktivním katolíkům podezřelým z úmyslu sesadit či dokonce zabít královnu jsou aplikovány tvrdé postihy a pronásledování, u mnohých je okázalá příslušnost k protestantismu pouze naoko. Podobný postoj zaujímá královna i v otázce rozkvétajícího divadla v rámci všeobecného kulturního rozvoje, i přes výrazný odpor puritánů.¹⁴⁶ Všechny nové hry musely sice projít cenzurním řízením, královna však zpravidla povolila vše, co nebylo přímo namířeno proti koruně. Kromě toho existovalo i tabu ohledně zobrazování žijících velmožů a soudobých či nedávno minulých událostí v Anglii ve hrách.¹⁴⁷

Pojem puritánství, jež zde byl zmíněn, nepředstavuje organizovaný a uniformovaný proud, ale označuje především radikální protestanty, kteří usilovali o úplné odstranění veškerých katolických zvyklostí a znaků z anglikánské církve. Zatímco anglikánská církev přijala relativní svobodu, kdy je dovolené vše, co není v Bibli výslovně zakázáno, puritáni cítí povinnost dělat jen to, co Bůh výslovně přikázal. Jejich cílem je vykořenit z církve mravní zkaženost a „papeženecké rituály“.¹⁴⁸ V 90. letech 16. století se objevují separatistické tendence, se snahou vymanit se zpod autority biskupa a koruny, což vede k rozporům s královnou Alžbětou I., a nakonec je jedním z faktorů při pádu monarchie v Anglii.¹⁴⁹ Zároveň se vyskytují požadavky větší přísnosti v morálních otázkách, zahrnující i snahu o zákaz divadel a jiných forem zábavy,¹⁵⁰ včetně mnohých náboženských svátků, obvykle doprovázených hostinami a pitkami, v 17. století.¹⁵¹

Alžbětinské drama, navzdory svému jménu, nepokrývá pouze období vlády Alžběty I., ale zahrnuje anglické divadlo až do jeho zákazu při vypuknutí občanské války a s tím spojeným uzavřením divadel v roce 1642. Zatímco období vlády Alžběty I. se zhruba kryje s anglickou vrcholnou renesancí, následné stuartovské období už vykazuje jistý

¹⁴⁶ GREENBLATT, S. Úvod ke knize *Moc forem v anglické renesanci*, in: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*, s. 39.

¹⁴⁷ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 296.

¹⁴⁸ MORGAN, K. O. *Dějiny Británie*, s. 242.

¹⁴⁹ Nástup republiky (Commonwealth of England), v období 1649 – 1653 a 1659 – 1660; 1653 – 1659 protektorát (Oliver Cromwell).

¹⁵⁰ WAGNER, J. A. *Historical Dictionary of the Elizabethan World*, s. 248-249.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 155.

příklon k baroku a manýrismu, nicméně drama si po celou dobu drží velice obdobný základní typologický výraz.¹⁵²

Renesance v Anglii kromě určitého vlivu italské renesance klade značný důraz na svou středověkou tradici, mezi nimiž tvoří most humanistický proud. Samo divadlo navazuje na kočovné divadelní skupiny z dřívějších dob tudorovské éry a na středověké náboženské morality, miráky a interludia. Pojem miráky označuje náboženské hry o zázracích s epickým zaměřením spíše než dramatickým, do kterých jsou dle Hornáta postupně začleňovány prvky fraškovitého humoru. Už v nich se značnou naturálností a brutálností výjevů konstituovala tradice jevištního naturalismu, na kterou navázalo i alžbětinské drama, ač to bylo v rozporu s antickou tradicí. Plnokrevné frašky pak byly k vidění na jarmarcích a veselicích.¹⁵³ Náboženské morality představovaly personifikované postavy ctností a neřestí, např. Zhýralost, Zahálka, Nepravost, Krása, Síla či Drzost. Stephen Greenblatt předpokládá, že tyto hry, které patrně Shakespeare jako mladý vídal, jej inspirovaly například k vytvoření postav nevěstek Vášnivé Doroty a Jany Šukalové či strážníků Pařáta a Chytila ve hře Jindřich IV. nebo nepřímo v označení Hamletova strýce jako krále Neřest.¹⁵⁴ Interludia pak označují sekularizovanější podobu moralit, které již rozvíjí dramatický konflikt.¹⁵⁵ S antickými díly se chlapci setkávali již na školách, kdy se je v rámci učení latiny měli učit nazpaměť anebo dokonce společně hrát Plautovy a Terentiovy komedie.¹⁵⁶

Raná dramata alžbětinské doby měla často podobu historické hry s patriotickým nádechem, mnohdy přímo či nepřímo oslavující královnu Alžbětu I., její úspěch nad španělskou Armadou, a rozšíření obzorů spojené i se zámořskými objevy. Hlavními postavami her byly vesměs aristokraté, králové a knížata nebo lidé urození duchem, a přechody mezi nimi.¹⁵⁷ Vzniká tak zvláštní paradox, kdy úkol stojící před chudými herci, kteří byli oficiálně řazeni mezi spodinu společnosti, spočívá v osvojení si vystupování

¹⁵² HORNÁT, J. *Alžbětinské drama*, s. 6.

¹⁵³ Tamtéž, s. 11.

¹⁵⁴ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 22.

¹⁵⁵ ABRAMS, M. H. – GREENBLATT, S. (eds.) *The Norton Anthology of English Literature Vol. I*, s. 341.

¹⁵⁶ WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 34.

¹⁵⁷ BEJBLÍK, A. - HORNÁT, J. - LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*, s. 42.

aristokracie.¹⁵⁸ Herecké společnosti formované jakožto „služebníci“ určitého šlechtice vznikají mimo jiné jako preventivní opatření před hrozbou zatýkání a veřejné trestání herců za potulku.¹⁵⁹

První divadelní budova jménem Červený Lev byla v Londýně otevřena za vlády Alžběty I., roku 1567, a další divadla¹⁶⁰ se objevila brzy po něm a mimo pevné divadelní domy se i nadále hrálo v soukromých domech a halách, hostincích a v palácích, z čehož vyplývá zvýšená poptávka po hercích i dramaticích. V té době již Shakespeare působí v Londýně. Zde se dostává do působivé konkurence „chytráků z univerzity“, Christophera Marlowa, Roberta Greena, Thomase Nashe, Thomase Watsona, George Peela a dalších, kteří na Shakespeara jako na samouka shlížejí skrz prsty.¹⁶¹ Drtivá většina těchto dramatiků však zemřela mezi svým třicátým a čtyřicátým rokem, po roce 1593 tak Shakespeare pozbývá konkurenci,¹⁶² nicméně pracuje dále s neutuchající vervou.

Při interpretaci Shakespearova díla v souvislosti s jeho životem zde vycházíme z předpokladu, že skutečně žil, byl hercem a dramatikem a své hry napsal skutečně on, ačkoliv jeho doba nebyla ohledně plagiátorství přehnaně citlivá. Ohledně jeho vlastní osoby je k dispozici omezené množství mlhavých informací, především pak dokumenty typu povolení k sňatku, doklady majetkových transakcí, daňové stvrzenky a závěť a několik dalších dokumentů. Chybí však osobnější stopy, jakými by byly například dopisy. To vše v kombinaci s dobovou tendencí relativně volného nakládání se zapisováním jmen, kdy hledáme Shakespeara pod nápisy jako „Shakeshaft“ či „Shaxberd“¹⁶³ dává velký prostor fantazii. Pro tuto svou historickou neurčitost je Shakespeare velice vděčným námětem pro různé interpretace a spekulace, pod něž spadají i skandalizující teorie o jeho manželství, sexuální orientaci, příslušnosti k určitému pohlaví a samotné existenci.

¹⁵⁸ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 59.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 59 - 60.

¹⁶⁰ Například Divadlo Jamese Burbage, Mezivalí, Růže, Labuť, Červený býk, Štěstěna, Naděje a v neposlední řadě Svět, jehož podílníkem se stává právě Shakespeare. Tamtéž, s. 253.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 170.

¹⁶² Tamtéž, s. 181.

¹⁶³ WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 42.

3.2 NOVOHISTORICKÁ INTERPRETACE KONKRÉTNÍCH DĚL

Další část práce bude zaměřena na Greenblattovy interpretace konkrétních Shakespearových děl. Na rozdíl od děl některých Shakespearových spisovatelských kolegů, jako byl například Spencer nebo Lyly, kteří se ve své práci pokoušeli o vzkříšení rytířských ideálů cestou dvorské lyriky, jeho dílo je považováno za jedno z nejlépe vystihujících svou dobu a ustanovující se národní vědomí Anglie 16. století.¹⁶⁴

V procesu interpretace Shakespearových děl hraje jistou roli i fakt, že se nezachovaly původní Shakespearovy rukopisy. Jeho díla jsou nám k dispozici hlavně díky souboru *První folio*, který připravili jeho herečtí kolegové, mezi nimi John Heminges a Henry Condell, v roce 1623, tj. sedm let po Shakespearově smrti.¹⁶⁵ Úvodní část obsahuje mimo jiné pochvalné básně na Shakespearovu tvorbu, mezi kterými se najde i příspěvek Bena Johnsona, jenž Shakespeara oslovuje jako „sladkou labuť avonskou“.¹⁶⁶ Potíž s tímto vydáním tkví ve spontaneitě jeho vydavatelů a neúčasti samotného spisovatele na této akci. Dle Wellse, díla v něm otištěná mnohdy nejsou dobře připravená do tisku, tj. mohou obsahovat úryvky, které nebyly správně začleněny do hotového textu, nebo je možná autor neměl nakonec vůbec v úmyslu použít, navíc hru nemusel nutně psát od začátku do konce. Pokud víme, Shakespeare do tisku sám připravil pouze svou sbírku epických básní, ostatní soubory neprošly jeho úpravami a autorizací, ani neexistuje žádná známka, že by měl s těmito publikacemi cokoliv společného, například žádná neobsahuje jeho věnování, seznam postav nebo epištolu čtenáři. Condell a Heminges nechali vytisknout v podstatě neupravené podklady pro divadelní hry.¹⁶⁷

Nezachoval se bohužel žádný nesporný Shakespearův rukopis. Existuje pouze dochovaný rukopis hry *Sir Thomas More*, jehož oficiální autor je sice neznámý, považuje se za kolektivní dílo několika dramatiků, ale Shakespeare je mnohými badateli od 19. století

¹⁶⁴ STRÍBRNÝ, Z. *Dějiny anglické literatury*, s. 122 - 123.

¹⁶⁵ HODEK, B. *William Shakespeare*, s. 254.

¹⁶⁶ WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 111-113.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 122-123.

považován za jednoho z jeho revizorů,¹⁶⁸ a je v něm tedy patrně k vidění ukázka jeho rukopisu.¹⁶⁹

Vydání Shakespearových her byla mnohdy upravovaná svými editory, jedním z nejaresivnějších byl dle Wellse například Alexander Pope, který se mimo pozitivně hodnocenou modernizaci pravopisu a interpunkce uchyloval i k výraznějším zásahům do her samotných, jako je přidávání vlastních veršů či vyškrtávání celých pasáží, aby text více odpovídal jeho požadavkům a estetickému cítění. V této podobě vydává Shakespearovo dílo roku 1725. Na tuto praxi reagovala například vědecká monografie *Vzkříšený Shakespeare* z roku 1726 od Lewise Theobalda, ve které se pokouší o revizi Popeových úprav směrem k lepšímu uchopení původního Shakespearova textu.¹⁷⁰

V současnosti je nemožné prokázat, zda se některé, a případně které, pasáže z her či sonetů kompletně shodují se Shakespearovými názory, o kterých nevíme prakticky nic.¹⁷¹ Ve svém díle vytvořil značné množství postav, z nichž každá oplývá svým specifickým filosofickým přístupem k vyskytnuvším se problémům a situacím. Je tedy prakticky nevyhnutelné, aby se v řádu staletí, kdy se literární vědci věnují pokusům o hlubší poznání významu Shakespearových děl, objevily i pokusy ztotožnit některý fiktivní hlas s hlasem samotného dramatika či dokonce identifikovat ho s některou z jeho postav. Tato možnost je reflektována i v případě nového historismu, především v případě hry *Bouře*. Další prakticky nevyčerpatelné možnosti výzkumu jsou v této souvislosti k nalezení i v oblasti náboženských představ, která je značně ovlivněna politicko-náboženskou situací tudorského období v Anglii.

¹⁶⁸ Revize byla tehdy nutná z důvodu odstranění případných politicky kritických poznámek. WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 119.

¹⁶⁹ Shakespearovo autorství tzv. „rukopisu D“ je až na výjimky všeobecně přijímáno. Další ukázky jeho písma už tvoří pouze šest dochovaných podpisů. HODEK, B. *William Shakespeare*, s. 152.

¹⁷⁰ WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 209-210.

¹⁷¹ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the Thinker*, s. 1.

3.2.1 HAMLET

Tragédii Hamlet napsal Shakespeare ve vrcholném období své tvorby a dopad jejího vyjádření krize humanismu a renesančního optimismu na myslitele, malíře, vědce a spisovatele dalších generací je nepopiratelný. S její záhadností a zároveň lidskostí se snažily vyrovnat takové osobnosti, jako Goethe, Freud, Coleridge, Delacroix, Turgeněv, Shaw či Šalda,¹⁷² a i nadále je nevyčerpatelným zdrojem pro literární interpretaci.

Příběh o Hamletovi není, jako většina prací Williama Shakespeara, jež je inspirována staršími hrami či historickými událostmi zaznamenanými v kronikách, prací originální ve smyslu zápletky a děje. Původní příběh je zaznamenán v dánské kronice Saxa Grammatika a k Shakespeareovi se patrně dostal v přepisu Françoise de Belleforestu.¹⁷³ Navíc je možné, že jedna z jeho verzí byla před rokem 1600, kdy patrně vznikl Shakespeareův *Hamlet*, k vidění v londýnských divadlech, jejím autorem byl podle Greenblatta patrně Thomas Kyd, a Shakespeare ji s největší pravděpodobností shlédl.¹⁷⁴ Je to tedy otázka zpracování a nikoliv námětu, co Shakespeareově verzi přineslo společností udržovanou nesmrtelnost.

3.2.1.1 Psychologie

Podoba Shakespeareovy hry je odlišná od svých předchůdců. Původně se jedná o hru o pomstě, Shakespeare se však spíše než na samotný akt pomsty zaměřuje na období, které mu předchází, na obraz duševního zmatku samotného Hamleta započaté zjevením ducha jeho otce, který zdůraznil i vynecháním té části příběhu, která má jeho šílenství předcházet a vysvětlovat ho. Zde upozorňuje Greenblatt na určitý zvrát v technice, ke kterému Shakespeare nejspíše došel mimo jiné postupným zdokonalováním způsobu vykreslení postav, tj. na schopnost životného vyjádření stavu lidského nitra, chodu jeho myšlenek, a to aniž by působil příliš jevištně, jako tomu bylo ještě ve hrách *Richard III.* a *Richard II.*;¹⁷⁵ a dále na nenadálé obohacení slovní zásoby, kdy Shakespeare

¹⁷² STRÍBRNÝ, Z. *Dějiny anglické literatury I*, s. 192.

¹⁷³ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 256.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 254.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 258-262.

v *Hamletovi* použil značné množství slov, které se dosud v jeho hrách neobjevují¹⁷⁶ v souvislosti s užíváním různého tempa řeči, podtrhující rychlost spádu děje.¹⁷⁷ Feno- mén Shakespeareova postupného či skokového zlepšování dramatického projevu je však značně závislý na předpokladu posloupnosti vzniku konkrétních her. Na ten se nelze spolehnout, vzhledem k faktu, že není možné dohledat skutečnou dobu vzniku díla, na- nejvýše se lze přibližně orientovat dobou jejího vydání, je-li známa.

Klíč k těmto změnám, schopnosti výmluvného ztvárnění utrpení lidského nitra, hledá Greenblatt v osobní tragédii, jež by snad Shakespeara mohla dovést až k temnému, se- bevražednému rozpoložení, které by slavné větě „Být či nebýt“ propůjčovalo osobní emocionální konotace. Detailně zde rozpracovává možné okolnosti a důsledky smrti Shakespeareova syna Hamneta,¹⁷⁸ jemuž byl nejspíše roku 1596 dramatik na pohřbu. V *Hamletovi* je však spíše než ztráta syna motivem ztráta otce, který se Greenblatt po- kouší analyzovat v kontextu s patrně již brzy očekávanou smrtí Shakespeareova otce, jenž byl pohřben v roce 1601.¹⁷⁹

Samotná postava Hamleta, prince dánského, je velice populární záhadou, kterou se sna- ží mnozí rozluštit. Jedná se především o psychologické hledisko jeho jednání/nejednání. Shakespeareův Hamlet vytváří mnoho otázek, na které nejsou jasné odpovědi. Zájem odborníků i laiků budí především vnitřní rozpor v jeho osobnosti, tj. vyhýbání se úkolu zadaného mu duchem jeho otce, který spočívá ve vraždě Hamletova strýce, otcova vra- ha, a na druhou stranu téměř neproblematické provádění krajně krvavých činů na jiných osobách. Rozpor plyne i z podstaty pomsty jako činu nutného pro zachování Hamletova lidství na základě pradávného chápání, kdy muž, který nepomstí smrt svého otce, je méně než člověk. Proti tomu přichází se svým vlivným stanoviskem Bible, která ji pro- hlašuje za špatnou až hříšnou, z čehož pro toto si uvědomujícího Hamleta vyplývá značné etické dilema.¹⁸⁰ Mezitím se projevuje jako osoba nervózní, melancholická, pro- krastinující, nerozhodná, která přemýšlí tolik, až jí to brání v činu, v čemž se odlišuje od

¹⁷⁶ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 267.

¹⁷⁷ KERMODE, F. *Shakespeare's Language*, s. 124.

¹⁷⁸ V jiném přepisu „Hamlet“, pojmenovaný patrně podle souseda Shakespeareových, Hamneta Sadlera, ve Stratfordu. GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 270

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 270.

¹⁸⁰ NUTTALL, A. D. *Shakespeare the Thinker*, s. 203.

původního, barbarštějšího Hamleta, či i jedné z předpokládaných *Hamleta* inspirujících her *Španělská tragédie* od Thomase Kyda, která je typickou hrou o pomstě. Podle Williamsona se tak Hamlet mění z poměrně barbarské postavy dřívější doby na alžbětinského filosofa.¹⁸¹

Dále existuje značné množství interpretací Hamleta a jeho „šílenství“, které se už nicméně neobracejí pro oporu do Shakespearova reálného života, ale vycházejí čistě z postavy samotné, a ve kterých se objevují témata, jako je například Hamletovo znechucení činy své matky či Freudem inspirovaný problém vědomí a nevědomí – vědomí, které ho nutí splnit otcovu vůli a udělat, co považuje za správné, a na druhé straně v této akci mu zabraňující nevědomí.¹⁸²

3.2.1.2 Náboženství

Greenblatt tento problém pojímá úzce ve spojení s tehdejší nábožensko-politickou situací. Jak již bylo řečeno, státním náboženstvím bylo ustanoveno protestantské anglikánství a katolické obřady byly postaveny mimo zákon. V lidských myslích však již byly zakořeněny představy o katolickém pojetí posmrtného života, tj. o nebi, pekle a očistci, který čeká na většinu duší, a ve kterém stráví v utrpení i tisíce let, než dojdou očistění.¹⁸³ V tom jim mohli podle tehdejších zvyklostí jejich katoličtí pozůstalí, (kteří mnohdy věřili, že viděli ducha zesnulého, jak prosí, aby se na něj v očistci nezapomnělo), ulehčit například tak, že se za ně modlili, zaplatili za ně mši či rozdávali almužny v památce na zesnulého.¹⁸⁴ To představovalo nedocenitelný zdroj financí pro každou sebemenší farnost a bod sváru protestantských reformátorů s křesťanskou doktrínou. Sám Jan Vikleř, předpokládaný předchůdce protestantské reformace, sice věřil v existenci očistce, ale už nesouhlasil s možností zakoupení duchovních výhod, která samozřejmě znevýhodňovala chudší vrstvy obyvatelstva, a později měla souvislost

¹⁸¹ WILLIAMSON, C. C. H. *Hamlet*, s. 88 – 92.

¹⁸² Tamtéž, s. 97-99.

¹⁸³ Ačkoliv byla představa očistce z doktrinnálního hlediska propracována relativně pozdě, patrně ve 12. století, v pozdním středověku v západní Evropě slavil tento konstrukt značný úspěch i v sociální rovině, kdy se stal součástí širokého pojetí křesťanské víry a smyslu života. GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 13-14.

¹⁸⁴ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 271-272.

s kauzou prodávání odpustků, zatímco jiní protestanti přímo přikračovali k prohlášení, že očištec je pouhou smyšlenkou.¹⁸⁵

V katolickém křesťanství byla tedy možná jakási strohá forma jednostranné komunikace ze strany pozůstalých, která však skončila s nástupem protestantismu, který podobné nadpřirozené úkazy považoval za výmysly. Podle Greenblatta je tak možné, že Shakespeare, který svého syna patrně velice záhy po jeho narození opustil, aby se vydal do Londýna, a jehož náboženské cítění nám není nikterak zjevné, pociťuje určitou nedostatečnost protestantských obřadů, a zároveň se vyrovnává s myšlenkou, že tím je jeho syn naprosto beze stopy pryč, mimo jeho dosah, a že už mu nemůže v jeho dalším putování nijak pomoci. Tato roztržičnost by mohla být dle Greenblatta zapříčiněna i náznaky, že otec Williama Shakespeara, John, se hlásil ke katolicismu, a vzhledem k tomu, že s Hamnetem strávil patrně více času než William, chtěl by pro něj to ve svých očích nejlepší a především nezbytné. A to samé mohl žádat po svém synu, aby udělal pro něj, až nadejde čas.¹⁸⁶ Greenblatt považuje tyto záležitosti za dostatečně zdrcující a emocionálně nabitě, aby se dalo předpokládat, že na ně Shakespeare musel reagovat a nějakým legálním způsobem ventilovat své pocity, a za výsledek považuje hru *Hamlet*.

Proč a kdy Shakespeare odešel bez své rodiny do Londýna, je předmětem spekulací. Ve hře lze nalézt jednak jeho touhu po divadlu, pak je ale také možné, že ze Stratfordu odejít musel, protože se zde dostal do nějakého druhu potíží. Greenblatt zmiňuje historku o Shakespearově mladickém pytláctví, jež zapříčinilo roztržku se šlechticem Thomasem Lucym, pravděpodobněji se mu však na základě historických událostí zdá pronásledování katolíků, do něhož spadá i proces a popravy jezuitských misionářů a Campiona. S ním se Shakespeare možná setkal, možná ne, zůstává však možnost, že jeho případ jej ujistil ve volbě uchovávat si svá náboženská přesvědčení pouze pro sebe a veřejně je neprojevat.¹⁸⁷ Za jednoho z katolíků byl označen i Edward Arden, patrně příbuzný Williamovy matky, a následně dekapitován. Greenblatt však považuje za pravděpodobné, že Shakespeare četl katolickou knihu *O modlitbě a meditaci*, přičemž tuto svou domněnku opírá o podobnost replik ze hry *Hamlet*, zaobírajících se myšlenkami o smrtel-

¹⁸⁵ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 23-26.

¹⁸⁶ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 274.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 94-97.

nosti a konkrétně zmiňující úvahu, zda Alexandr v zemi také takto vypadal a „a takhle páchl,“¹⁸⁸ a pasáže právě z řečené knihy, jež vyznívá velice podobně: „Je něco váženějšího, než tělo vládce, dokud žije? A co je opovrženějšího než totéž tělo, když je mrtvé? Udělají pak do země díru o délce sedmi či osmi stop (o nic delší, byť by to bylo pro Alexandra Velikého, jehož celý svět nedokázal pojmout)“¹⁸⁹ Impulsem k jeho odchodu tak mohla být obava z prohledávání podezřelých domů, prováděném právě smírčím soudcem Thomasem Lucym, a opatrnost, kterou sleduje Greenblatt za jeho všeobecným sklonem k neodhalování osobních preferencí a názorů ve svých hrách, v této neklidné době především z náboženského hlediska.

Pro předpoklad, se kterým Greenblatt pracuje, tedy že rodina Williama Shakespeara měla tajné sklony ke katolicismu, z čehož by mimo jiné mohlo vyplývat jakési Shakespearovo „dvojí vědomí“,¹⁹⁰ které u něj definuje, nejsou jisté důkazy. Jedním z těch, s nimiž Greenblatt pracuje, by mohla být jezuitská „duchovní poslední vůle a závět“, ve které signatáři stvrzují svou katolickou víru a žádají o katolický pohřeb, která v té době kolovala lidem a kterou podepsal i John Shakespeare.¹⁹¹ Jsou-li, ovšem, jak sám Greenblatt připouští,¹⁹² písemnosti objevené v 18. století při přestavbě Shakespearova rodného domu pravé.¹⁹³

Jak již bylo řečeno, v době protestantismu již byly přízraky odsouzeny jako přeludy či převlečení démoni. Zjevení o pomstu žádajícího ducha Hamletova otce, kterým Shakespeare svou hru zahajuje, tak získává netradiční nádech. Jednak z důvodu nepřímého popisu v té době již zakázané představy očištění, ve kterém se podle svých náznaků duch

¹⁸⁸ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, V, 1. s. 226.

¹⁸⁹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 133.

¹⁹⁰ Pojmem „dvojí vědomí“ Greenblatt označuje jisté ambivalentní úkazy, na které při svém zkoumání Shakespearova života narazil. Konkrétně se jedná například o Shakespearovu snahu o získání erbu, v čemž jeho otec neuspěl, a zároveň zesměšňování okázalosti takového požadavku ve svém díle (*Veselé paničky windsorské*), či jeho investování do nemovitostí, aby v *Hamletovi* takového podnikatele zesměšnil. GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 130.

¹⁹¹ SCHOENBAUM, S. *William Shakespeare*, s. 48-49.

¹⁹² GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 274.

¹⁹³ Podle Břetislava Hodka, českého literárního vědce a znalce Williama Shakespeara, byla tato „závět“ (nyní ztracená) dříve pokládána za podvrh, později se však zjistilo, že se jedná o překlad italského originálu, sestaveného pravděpodobně sv. Karlem Boromejským, který v alžbětinské Anglii šířili zejména jezuité, aby posílili anglické katolíky ve víře. HODEK, B. *William Shakespeare*, s. 162.

nachází,¹⁹⁴ a dále nabádáním ke zločinu,¹⁹⁵ což nekoresponduje s představou očišťování duše. Toto a dále fakt, že duchové jsou dle tehdejšího přesvědčení démoni svádějící na scestí, zapříčiňuje dlouhodobý souboj v Hamletovi - čemu věřit, jak se rozhodnout a jak se s rozhodnutím vyrovnat.¹⁹⁶ V podobném dilematu se možná nacházel i Shakespeare, když se rozchází oficiální nařízení Anglie a přání jeho otce. Vyznání samotného Shakespeara je věcí nejasnou, z jeho her snad pouze vysvítá, že zaujímal postoj pokud možno neutrální a nekonfliktní. Jeho dílo proto nabízí bohatý materiál argumentů pro protichůdná stanoviska, tj. jak pro předpoklad Shakespeareova anglikánství, tak pro provokativní teorie dokazující jeho tajnou příslušnost ke katolictví, či dokonce i nejnovější pokusy o dokázání jeho ateismu.

3.2.1.3 Politika

Stranou náboženského kontextu, při snaze nového historismu zasadit dílo do svého dobového, sociálního a kulturního kontextu, nový historismus svou interpretací nachází větší množství soupeřících center kulturní moci, v čemž se odráží jeho snaha neomezovat se na představu jediné politické vize, ale otevřít se více možnostem, a zároveň chápat kulturní prostředí ne jako neměnný fakt, ale jako jev konstituovaný historickou interpretací. Především ve svých raných pracích Greenblatt zastává stanovisko, že Shakespeareovy hry (a nejen jeho) produkují a kontrolují subverzi a chaos, a to ze všeho nejvíce hry, které paradoxně pojednávají o upevnění státní moci.¹⁹⁷ Je přesvědčen, patrně inspirován Foucaultem, že Shakespeareovy hry prezentují sociální energii proudící mezi centry a okraji jeho kultury, se kterou může autor pracovat.

Existuje teorie, podle které je postava Hamleta mimo historické podoby příběhu inspirována i postavou hraběte z Essexu, který byl přítelem hraběte ze Southamptonu,

¹⁹⁴ „Jsem přízrak tvého otce
odsouzeného na nějaký čas
obcházet za nocí a ve dne hořet
a lačnět v plamenech, až hnusné hříchy
mé lačnosti v nich uhoří.“ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, I, 5. s. 137.

¹⁹⁵ „... Jestližeš miloval kdy svého otce - ...

- pomstě tu hnusnou, neslýchanou vraždu!“ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, I, 5. s. 137.

¹⁹⁶ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 276-277.

¹⁹⁷ GREENBLATT, S. *Learning To Curse*, s. 40.

Shakespearova mecenáše, a kterého Shakespeare patrně znal. Essex se roku 1601 odhodlal ke spiknutí proti královně Alžbětě I., které skončilo neúspěšně, a byl na jeho konci s'at. Podle Stříbrného se v postavě Hamleta odráží obraz Shakespearovy politicky neklidné doby, ve které kulminují střety mezi feudálním alžbětinským dvorem a formující se kapitalistickou Anglií, jejíž podnikatelské záměry a obecně renesanční svobodný duch jsou shora omezovány.¹⁹⁸ Možnými styčnými body s touto událostí se ve velké míře zabývá i Greenblatt. V případě, že by byl *Hamlet* Shakespearem napsán až v roce 1601, je možné, že se do procesu psaní promítl otřes, který Shakespeare vzhledem ke svým předpokládaným konexím v souvislosti s povstáním patrně zažil. Jedná se jednak o přímé ohrožení hraběte ze Southamptonu, a dále Greenblatt zmiňuje možné politicky nebezpečné narážky v Shakespearových hrách, jež na něj mohli vrhnout negativní pozornost úřadů a tak jej přímo ohrozit na životě. Jednou z nich je původní jméno tlustého rytíře Falstaffa ve hře *Jindřich VI.*, které znělo Oldcastle, jež lze vyložit jako skrytou urážku tehdejšímu lordu komořimu, který svůj původ odvozoval od historické postavy jménem Oldcastle a který byl známým nepřítelem Essexu a Southamptonu, a bohužel také ze své pozice odpovědný za vydávání divadelních licencí.¹⁹⁹ Jako další vybočení ze Shakespearova obvyklého nevyjadřování se k současnému stavu společnosti a politiky Greenblatt vidí část ze hry *Jindřich V.*, návrat krále do Londýna po bitvě u Azincourtu, ve které je vykreslen energický dav procházející Londýnem, připravený podpořit slavného velitele vracejícího se z Irska, který přinesl vzpouru, což silně připomíná záležitost hraběte z Essexu.²⁰⁰ Současně s objednáním představení hry *Richard II.*, která pojednává o svržení krále, několik dní před povstáním, které zaplatili lidé s touto vzpourou spojovaní, někteří z nich v této souvislosti i popravení. Tyto události podle Greenblatta obracejí po spiknutí na Shakespeara nebezpečnou pozornost vyšetřujících úřadů. Zdá se, že hru jako subverzivní chápala i sama královna, když prohlásila: „Richard II. jsem já. Copak to nevidíte?“²⁰¹ Shakespeare však podle všeho dále riskoval, kdy v takto neklidné době přichází na jeviště *Hamlet*, vysoce politická hra o zradě a atentátu.²⁰²

¹⁹⁸ STRÍBRNÝ, Z. *Dějiny anglické literatury*, s. 190-191.

¹⁹⁹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 267 - 268.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 257.

²⁰¹ GREENBLATT, S. Úvod ke knize *Moc forem v anglické renesanci*, BOLTON, s. 39.

²⁰² GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 267-269.

Spojení Shakespearových her s tehdejší politickou situací je však stále nutno chápat v rovině interpretačních spekulací. Například Leeds Barroll, který se tímto problémem také zabýval, dochází k odlišným závěrům. Přímé vztažení *Richarda II.* k povstání Essexu považuje za v současných historických diskusích populární klišé. Ve svých vývodech předkládá hypotézu, že tato divadelní hra nebyla vnímána jako státu nebezpečná a ve skutečnosti vyšetřující úřady zajímala minimálně. K tomuto závěru dochází například na základě faktu, že tři šlechtici, kteří hru objednali, byli následně při vyšetřování a vykonávání trestů (které pro jiné účastníky spiknutí zahrnovali i stětí a doživotní uvěznění) postiženi pouze pokutou a vězením do šesti měsíců, či na neexistenci důkazů vyslychání či zatčení Shakespeara nebo jeho vydavatele ohledně vytisknuté verze *Richarda II.* Podle Barrolla to znamená, že pokud stát nepovažoval objednání hry těsně před povstáním za vážný prohřešek, těžko hru samotnou mohl považovat za nebezpečnou propagandu.²⁰³ Barroll na tomto příkladě a dále na svých závěrech o působení divadla za krále Jakuba I.²⁰⁴ naznačuje, že představitelé novohistorismu připisují působení dramatického umění výraznější politickou funkci, než jakou patrně mělo.²⁰⁵ Podobně se vyjadřuje i C. C. H. Williamson, tyto politické konotace byly dle něj hře dodány až zvnějšku, ať už Shakespearovými současníky či pozdějšími až současnými interpretátory, a považuje za celkem jisté, že sám Shakespeare žádné politické implikace nezamýšlel.²⁰⁶

²⁰³ BARROLL, L. *A New History for Shakespeare and His Time*, s. 442–446.

²⁰⁴ Představa, že drama za krále Jakuba I. fungovalo jako prostředek politického dialogu mezi králem a jistými dramatiky, nebo jako nástroj propagandy v politických programech krále, je založena především na předpokladu královy osobní náklonnosti k divadlu. Barroll tuto koncepci zpochybňuje a předkládá argumenty pro závěr, že to možná nebyl Jakub I., ale jeho manželka a syn, kdo iniciovali další podporu dramatického umění. Tamtéž, s. 455–458.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 454–455.

²⁰⁶ WILLIAMSON, C. C. H. *Hamlet*, s. 90.

3.2.2 KUPEC BENÁTSKÝ

Hra *Kupec benátský*, která vznikla patrně mezi lety 1596-1597, spojuje romantický příběh o krásné Porcii s drsně realistickou zápletkou o kupci Antoniovovi a jeho věřiteli Shylockovi, a literární historici a kritici mají dodnes problém s jejím žánrovým určením, vzhledem k dramatickému tónu, jež do komedie vnáší postava žida Shylocka. Z historického hlediska je hra velice neobvyklá výběrem jednoho z hlavních hrdinů, žida Shylocka, jejichž život v Anglii v tehdejší době byl přinejmenším komplikovaný. Je pravděpodobné, že Greenblatt se na tento aspekt ve své interpretaci zaměřuje i z důvodu vlastní příslušnosti k židovské víře.

3.2.2.1 Židé

Postavení židů v alžbětinské Anglii je celkem problematické. Ve 13. století byli ze země králem Eduardem I. vypovězeni, čímž se Anglie stala první středověkou křesťanskou zemí, která se zákonně zbavila veškerého židovského obyvatelstva, a to bez důkladného odůvodnění. Desítky let před tímto krokem bylo židovské obyvatelstvo vystaveno nejruznějším útokům, obviňování ze zabití Krista, vražd křesťanských dětí, znesvěcení hostie či byli nenáviděni jako lichváři. I generace po svém odchodu židé v lidském povědomí představovali osoby bez cti, odvahy, podlé, bezcitné a hrabivé, otravující studny a způsobující morové rány, kterými byla Anglie stále sužována.²⁰⁷ V případě, že za Alžběty I. v Londýně opět žila malá židovská komunita, jednalo se pravděpodobně vesměs o uprchlíky z katolického Španělska a Portugalska, kteří doufali, že protestantská Anglie bude nábožensky tolerantnější.²⁰⁸ Patrně museli, jak již bylo naznačeno v souvislosti s královninou náboženskou tolerancí, předstírat příslušenství k anglikánské církvi, nicméně v soukromí provozovali své vlastní obřady spojené s vírou. Oficiálně královna k žádným rozsáhlejší perzekucím vůči nim veřejnost nevyzývala.²⁰⁹ Sama svého času měla židovského doktora, Portugalce Roderiga Lopeze, který se za své praxe

²⁰⁷ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 222-224.

²⁰⁸ Tehdejší židům po nějaký čas nakloněn i sám Luther, který předpokládal, že pouze odmítají zkaženou podobu křesťanství. Když však odmítali i jeho očištěnou a reformovanou verzi, Luther se obrací proti nim a vyzývá křesťany, aby židy upálili v jejich synagogách. Tamtéž, s. 225-226.

²⁰⁹ SCHOENBAUM, S. *William Shakespeare*, s. 59-60.

v Anglii hlásil k protestantismu. Ten je bohužel později v závěru tzv. Lopezovy aféry²¹⁰ popraven za podezření z velezrady a v Londýně na konci 16. století v návaznosti na tuto událost propuká krátkodobá antisemitská hysterie, jejíž dozvuky lze patrně vysledovat i v umění, avšak bez jasných důkazů, například v dramatických hrách vznikající v té době, konkrétně v Shakespearovu *Kupci benátském* či v Marlowově *Maltském židu*. Dlouhodobá „židovská otázka“ však v 16. století v Anglii neexistovala, už jen vzhledem k jejich minimálnímu počtu.

Marlowe byl v otázce nenávisti vůči cizincům zdiskreditován v souvislosti se štvavým pamfletem, který kdosi přibil na zeď holandského kostela v Londýně, a ve kterém se jedovatě vyjadřoval o přistěhovalcích. Protože listina obsahovala několik odkazů na Marlowovy hry a byla podepsána „Tamerlán“, úřady proti němu pojaly podezření a několikrát ho v souvislosti s touto událostí vyslyšaly. Pokud bylo obvinění plané, minimálně to podle Greenblatta poukazuje na životnost Marlowových her a jeho reprezentace židovského charakteru ve vědomí Londýňanů, pokud na ně skutečný pachatel takto zhusta odkazoval s očekáváním, že mu bude veřejností porozuměno.²¹¹

Podrobněji se *Maltskému židu* věnuje Greenblatt například v eseji *Marlowe, Marx, and Anti-Semitism*, která v časopise *Critical Inquiry* vyšla roku 1978. Za cíl si zde klade čtení uvedeného díla prizmatem Marxovy eseje *On the Jewish Question*. Marxistické pojmy, jako například občanská společnost, politická situace, občanství, i jeho centrální téma, že politická emancipace není totožná s lidskou emancipací – to vše by bylo nesrozumitelné alžbětinské době, ve které se sotva rodí moderní pojetí politiky a která nepředpokládá, že by bylo možné osamostatnění člověka od státu i náboženství. Greenblatt tyto dva přístupy spojuje skrze stejný objekt – žida, pojatého jako mocný rétorický prostředek, jako centrální předmět odcizení, ne z rasového ani náboženského důvodu, ale z ekonomického a sociálního.²¹² V předestírání stavu antisemitských stereotypů v alžbětinské éře se Greenblatt obrací pro ilustraci i k Shakespearovu *Kupci benátské-*

²¹⁰ Lopez využil svého vlivu, aby u Anglie zajistil podporu Donu Antoniu, který si dělal nárok na portugalský trůn, který roku 1580 uchvátil Filip II. Výprava Francise Drakea nicméně neuspěla. Lopez se následně zapletl do podezřelé korespondence se Španělskem, čehož využila jeho opozice u dvora. Lopez byl popraven 1594. WAGNER, J. A. *Historical Dictionary of the Elizabethan World*, s. 169.

²¹¹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 226.

²¹² GREENBLATT, S. *Marlowe, Marx, and Anti-Semitism*, s. 291-292.

mu, kterého zde uchopuje jako hru založenou na sérii zásadních konfliktů, mezi Starým a Novým zákonem, spravedlností a milosrdenstvím, pomstou a láskou, kalkulací a lehkomyšlností, a především mezi židovským fiskalismem a nežidovským merkantilismem.²¹³

Narážky na židy v Shakespearových hrách většinou zaznívají jako součást lidové promluvy uvyklé na užívání určitých metafor, konkrétně jako způsob vyjádření, že někdo je necitelný, lakomý, atp. Greenblatt nepředpokládá, že to tyto projevy byly projevem Shakespearova osobního přístupu k židům, jedná se spíše o dramatický prostředek přiblížení děje a situace postav publiku, které má tato přirovnání zažitá, čímž spisovatel dosahuje větší realističnosti hry.²¹⁴

Jak již bylo nastíněno, Shakespearově *Kupci benátskému* předchází Marlowova hra *Maltský Žid*, která se pravděpodobně hrála poprvé roku 1589, a jejíž hlavní postavu, antihrdinu, představuje žid Barabáš. V průběhu hry jsou však jako amorální vykresleny i postavy muslimské a křesťanské.²¹⁵ Svou explicitní krvežíznivostí (svou kariéru započal jako lékař, čehož využíval k nenápadnému vraždění svých křesťanských pacientů, v čemž je možné nalézt návaznost na Lopezovu aféru) se tato postava stává groteskní a absurdní, a hra tak může působit jako určitá katarze napětí vůči těmto postavám.²¹⁶

Shakespeare se však ke svému židu Shylockovi staví odlišně. Samotný příběh je inspirovaný italským příběhem *Il Pecarone* od Ser Giovanniho. Hra tedy neoslovuje ani tak svým dějem, který není nijak originální, ale Shylockem, kterého na rozdíl od Marlowa Shakespeare dokázal vyjádřit jako postavu s jakousi skrytou strunou, ne jen čistě nenávidění-hodný objekt. Postava žida Shylocka v Shakespearově hře *Kupec benátský* svým pojetím jako postava komická i tragická zároveň znejasňuje jinak jednoznačné zařazení hry mezi komedie. Jedním z prvních, kdo upozornil na rozpor v komickém ztvárnění žida Shylocka a předpokladu původního záměru Shakespeara pojmout jeho postavu jako tragickou, byl jeden ze Shakespearových editorů, Nicholas Rowe, který se v 18.

²¹³ GREENBLATT, S. *Marlowe, Marx, and Anti-Semitism*, s. 293-294.

²¹⁴ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 228-229.

²¹⁵ HORNÁT, J. *Alžbětinské drama*, s. 60.

²¹⁶ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 230.

století jako jeden z mála pokoušel o sepsání Shakespearova životopisného eseje, v čemž však dle svých slov pro nedostatek pramenů nebyl příliš úspěšný.²¹⁷ Touto svou realistickou ambivalentností se tak Shylock zařazuje mezi nejživotnější postavy Shakespearových her a pro literární kritiky a historiky není jednoduché ji klasifikovat. Jan Neruda v polemice s nimi zastává stanovisko, že Shylock není ani tragický mstitel židovského národa, ani klaun,²¹⁸ což nám dle Stříbrného dovoluje hrát tuto komedii vyváženě a v duchu Shakespearova nesentimentálního humanismu a renesančního realismu.²¹⁹

V pokusu o nastínění pozadí Shakespearovy inspirace k vytvoření postavy Shylocka se Greenblatt vrací k aféře židovského lékaře Lopeze. Předpokládá, že Shakespeare byl této velké události, popravě, osobně přítomen, a spekuluje, jaký dojem v něm tato záležitost mohla zanechat.²²⁰ Znovu se zde naléhavě vynořuje fakt, že naprosto chybí Shakespearovo osobní ohodnocení jakékoliv události, která se v jeho životě udála či jíž byl svědkem, a že historici mají k dispozici jen jeho hry. Greenblatt ve svém rozvažování dochází k závěru, že veškeré jisté styčné body Lopezova případu a děje *Kupce benátského* lze shrnout do faktů, že se jedná o cizince (Lopez byl Portugalec žijící v Anglii a Shylock je žid žijící v Benátkách) a v příslušnosti k židovské víře, ačkoliv Lopez se oficiálně hlásil k protestantství.²²¹

Greenblatt se však poněkud psychologicky pokouší proniknout do protizidovské atmosféry Anglie. Především se soustředí na samotnou událost popravy. Podle alžbětinského historika Williama Camdena Lopez pod šibenicí prohlásil, že miluje královnu stejně jako Ježíše Krista. Myšlenky vyslovené těsně před smrtí jsou obvykle chápány jako upřímné, když již není naděje, že by jakékoliv prohlášení mohlo situaci změnit. V případě Lopeze se však dle Camdena dav stojící pod šibenicí začal tomuto prohlášení pro jeho předpokládanou dvojakost nepokrytě smát.²²² Z prohlášení nevinny se tak nedůvěrou a smíchem davu, který Lopeze navzdory jeho protestantskému vyznání dále po-

²¹⁷ WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 208.

²¹⁸ NERUDA, J. Shylock Clown či Jidáš Machabejský?, in: NERUDA, J. *České divadlo* 2, s. 620-622.

²¹⁹ STRÍBRNÝ, Z. *Dějiny anglické literatury*, s. 183.

²²⁰ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 241-242.

²²¹ Tamtéž, s. 247.

²²² Tamtéž, s. 239.

važovalo za žida, stalo přiznání viny.²²³ Shakespeare ve své hře pracuje s podobně obviňujícím smíchem, pro který možná našel inspiraci zde pod šibenicí, především v postavách Saleria, Solania a Graziana, narážející na již zmíněné stereotypy spojované se židy.²²⁴ Podle Greenblatta se mu tak podařilo vzbudit smích v reakci na zlotřilého žida, avšak zároveň jej činí psychologickou hloubkou, již Shylockovi propůjčuje (například jeho přechody mezi pomstychtivostí, pocity citové a peněžité ztráty), čímsi znepokojivým. Tento obrat neleží snad ve zmírnění Shylockovy zlé povahy, ale v možnosti diváka nahlédnout tuto postavu ve větší hloubce, než aby bylo možno se jí bez omezení smát. Na rozdíl od Marlowa, jehož hra vyjadřuje neúprošnost a ironii a živí mýty o otrávených studnách a zabitých křesťanských dětech, Shylock, potažmo Shakespeare, v jedné ze svých promluv připomíná, že židé jsou taky lidé, že židé a křesťané jsou v podstatě stejní.²²⁵ Dotyčnou řeč lze samozřejmě chápat i pouze jako Shylockovu snahu o ospravedlnění své pomstychtivosti. Greenblatt se zde ptá, za co jiného mohou být židé považováni, v případě, že Shylock považuje za nutné připomenout, že i oni jsou lidé? V tomto případě poukazuje na časté užití slova *tribe* [kmen] při odkazování na židy v *Kupci benátském*, v souvislosti s čímž se pouští do úvah nad Shylockovou identitou jako jedince a jako člena určité skupiny, která ho nutně definuje. Svě židovství chápe jako záminku pro svou nenávist k ostatním/křesťanům a zároveň pro jejich nenávist k němu.²²⁶

Shylockova nenávist, která tvoří neodmyslitelný motiv hry, jakkoliv se zdá být bezbřehá, se nakonec ukazuje jako omezená. Shylock nakonec není ochoten své pomstě obětovat svůj život. Portia totiž najde klíčku ve smlouvě, kterou žid uzavřel s Antoniem, což mu zabraňuje v jejím právoplatném vyplnění, tj. legálnímu uzmutí Antoniovy libry

²²³ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 239-240.

²²⁴ Např. když Solanio předvádí Shylockovu reakci poté, co se dozvěděl, že mu utekla dcera i s jeho penězi. „Má dcera! Moje dukáty! Má dcera!

Utekla s křesťanem! Mé dukáty dá pokřtít!

... Mé klenoty! Mé pytlíky! Má dcera!“ SHAKESPEARE, W. *Benátský kupec*. II, 8. s. 206.

²²⁵ „... Že jsem žid. Nemá oči žid? Nemá žid ruce, ústrojí, údy, smysly, náklonnosti, vášně? Jednou živ potravou, jedněmi zraňován zbraněmi, k jedněm náchylný nemocem, jedněmi léčen léky, jedním zahříván létem, jednou ochlazován zimou jako křesťan? Když nás píchnete, neteče nám krev? ... A když nám ubližujete, pomstít se nemáme? Když jsme jako vy ve všem ostatním, budeme jako vy i v tomhle. ...“ SHAKESPEARE, W. *Benátský kupec*. III, 1. s. 213.

²²⁶ GREENBLATT, *Shakespeare's Freedom*, s. 65-67.

masa z těla v nastalém případě nesplacení půjčených peněz židovi. Shylock Antonia z duše nenávidí, avšak než by naplnil svou touhu po pomstě a následně za to byl odsouzen k smrti, vybírá si raději její nenaplnění, polovinu svého majetku, život a konverzi ke křesťanství. Jak Greenblatt poukazuje, tato jeho konverze, ztráta odlišnosti, která původně rozdmýchávala negativní emoce, učinění žida „jednoho z nás“, ústí v jeho zmi-
zení, které podtrhuje význam jeho židovství jako základního kamene jeho identity.²²⁷ Zdánlivě osobní nenávist založená na ekonomických peripetiích Shylocka k Antoniovi tak dle Greenblatta přerůstá v obraz pradávne nenávisti mezi křesťany a židy, podobné jako panuje mezi křesťany a muslimy.²²⁸

Celková konstituce hry vede k velice širokému poli možností interpretace. Na *Kupce benátského* tak lze dle W. Cohena nahlížet například jako na jednoznačný triumf dobrých křesťanů nad zlým židem; záměrně nejednoznačný triumf křesťanů; neúmyslně dvojznačný, a tedy umělecky nedokonalý triumf křesťanů; jako na tragédii Shylocka, buržoazního hrdiny; rovnocenný útok na křesťany i židy, či jen jako snahu na základě italské humorné hry vytvořit velkou hru s propracovanými problémy a dějem a realistickými charaktery.²²⁹

3.2.2.2 Ekonomika

Poslední třetina 16. století byla svědkem ohromného veřejného spílání rozšíření lichvářství. Jedná se o stejnou nesnášenlivost, již mezi lidem vzbuzovali kromě lichvářů i bankéři, ale i kněží a papež s jejich předpokládaným i faktickým bohatstvím, které pocházelo právě od lidu, jak již bylo výše zmíněno, například formou odpustků.²³⁰ James O'Rourke ve své eseji o *Kupci benátském* vychází z předpokladu, že kolem roku 1594 v Londýně žádní židovští lichváři nebyli, a že tito nenávidění cizí lichváři byli v této době tvořeni především skupinou Italů, pocházející z oblastí severní Itálie, tak zvané Lombardie, a přezdívaní proto Lombardané. V očích anglického obyvatelstva už delší dobu zdatně sekundovali židům v oblasti obchodnické a lichvářské činnosti. Jediný roz-

²²⁷ GREENBLATT, *Shakespeare's Freedom*, s. 67-69.

²²⁸ Tamtéž, s. 61-62.

²²⁹ COHEN, W. *The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism*, s. 767.

²³⁰ GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*, s. 28.

díl lze snad spatřit pouze v absenci náboženského hlediska v případě Lombard'anů.²³¹ Ať už se tak Shakespeare za svého života setkal s nějakými židy nebo ne, podle Greenblatta měl pravděpodobně zkušenost s lichvářstvím, minimálně skrze praktiky svého otce, jenž byl dvakrát obviněn z porušení zákona účtováním lichvářského úroku, a na základě dochovaného dopisu o domluvě zapůjčení peněz panem „Wm. Shacksperem“ soudí, že tato zkušenost byla i osobní.²³²

Zmíněná teorie o dobové nesnášenlivosti Angličanů vůči Italům tak může dále pozměnit možnosti náhledu na *Kupce benátského*, kdy je rozrušen předpokládaný axiom morální nadřazenosti italských křesťanských kupců nad židovským.²³³ Dále se nabízí otázka, zda anglické pozadí, jaké Greenblatt v knize *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže* převážně užívá, k interpretaci tohoto díla postačí, vzhledem k faktu, že tento *kupec* je *benátský*. Walter Cohen, společně s Greenblattem jeden z editorů *The Norton Shakespeare*, poukazuje na nesrovnalost reálných podmínek v Benátkách a podoby Benátek vykreslené ve hře. V době Shakearova působení byli židovští lichváři z Benátek vypovězeni a židovská komunita, především obchodníci, musela přispívat na neziskové úvěrové instituce, které sloužily pro chudé křesťany. Židé vlastně napomáhali rozvíjení kapitalismu, a to ne jako lichváři, ale jako obchodníci mající podíl na mezinárodní, celoevropské ekonomické síti, což podle Cohena nepodporuje předpoklad teorie konfliktu mezi křesťanskými obchodníky a židovskými lichváři, a dále znovu otevírá možnosti chápání Shylocka jako protagonistu kapitalismu či naopak kvazifeudálního fiskalistu.²³⁴

Greenblatta však nelze obvinít z neznalosti těchto nesrovnalostí, protože se k situaci v severoitalských městech vyjadřuje ve výše zmíněné eseji *Marlowe, Marx, and Anti-Semitism*, kde obecně byli křesťanští obchodníci slabší, a v Benátkách se pokoušeli podřídit vliv židovských lichvářů ustanovením Monte di Carità,²³⁵ křesťanské úvěrové instituce, jež byly popsány v předchozím odstavci. Na rozdíl od Cohena však Greenblatt

²³¹ O'ROURKE, J. *Racism and Homophobia in The Merchant of Venice*, s. 373.

²³² GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 234.

²³³ O'ROURKE, J. *Racism and Homophobia in „The Merchant of Venice“*, s. 377-378.

²³⁴ COHEN, W. *The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism*, s. 770-771.

²³⁵ GREENBLATT, S. *Marlowe, Marx, and Anti-Semitism*, s. 294.

právě v tomto, společně s principem hry jako pře nejrůznějších protikladů,²³⁶ vidí možnou pravděpodobnou příčinu Shylockovy a Antoniovy vzájemné nenávisti, kterou Antonio přisuzuje faktu, že: „já nejednou jsem úpějíci obět', užuž mu propadlou, mu vyrval z drápů.“²³⁷

V momentě, kdy Greenblatt nahlíží na Shylocka optikou materialistického Marxe, zajímavým se stává například projev ekonomických souvislostí (kromě jeho lichvářství a odmítání účasti na benátském společenském životě) projevujících se na jeho domě, který je studený a prázdný a v prudkém kontrastu k domu Portie, která disponuje značným množstvím likvidních aktiv a zahradou zalitou měsíčním světlem, kouzelnou hudbou, pohostinností, sociální prestiží. Tím je Portie vztažena ke svému prostředí ekonomickou spojitostí nikoliv jako nástrojem s účelem výdělku, ale jako sítě ušlechtilých hodnot a morální uspořádanosti. Shylock se projevuje v kontrastu s tímto světem, stejně jako s křesťanským merkantilismem v Benátkách. Stává se tak, Marxovými slovy, odciženým, z hlediska lingvistického, psychologického, etického i náboženského. Trvá však na své podobnosti, vyslovené nejexplicitněji v jeho prohlášení „Nemá oči žid? ...“,²³⁸ čímž zde dle Greenblatta Shakespeare naznačuje jemnou, paradoxní linku podobnosti židovského a nežidovského, která probíhá celou hrou, ačkoliv Shylock je tu pro diváka především abstraktním zosobněním odlišného, jiného.²³⁹ A stejně tak pro Marxe je žid Shylock obrazem lidského odosobnění. Avšak zatímco Marx na něj poukazuje s úmyslem pohnout diváky k usilování o lidskou emancipaci, u Marlowa a jeho žida Barabase, jemuž se v této souvislosti Greenblatt věnuje, nachází spíše snahu o rozptýlení jistých iluzí diváka, z nichž největší je v duchu této analýza ta, že emancipace může být dosaženo.²⁴⁰

²³⁶ Mezi Starým a Novým zákonem, spravedlností a milosrdenstvím, pomstou a láskou, kalkulací a lehkomyšlností, hospodárností a rozhazovačností, a především mezi židovským fiskalismem a nežidovským merkantilismem. GREENBLATT, S. *Marlowe, Marx, and Anti-Semitism*, s. 294.

²³⁷ SHAKESPEARE, W. *Benátský kupec*, III. 3, s. 225.

²³⁸ Tamtéž, III, 1. s. 213.

²³⁹ GREENBLATT, S. *Marlowe, Marx, and Anti-Semitism*, s. 295.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 307.

3.2.3 MACBETH

První zmínka o inscenaci další Shakespearovy vrcholné hry, tragédie *Macbeth*, spadá do roku 1606, jedná se tedy o období vlády Alžbětiny následníka, Jakuba I. A právě on bude významným faktorem v Greenblatově výkladu *Macbetha*. Hra je inspirována postavou skotského krále Macbetha I. a obsahuje i tak mystické prvky, jako jsou tři věšticí čarodějnice, což obojí muselo u Jakuba I., skotského a anglického krále se zájmem o čarodějnice, vzbudit zájem.

3.2.3.1 Čarodějnice

Odrazu čarodějnictví v této hře věnuje Greenblatt ve své knize *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže* značnou pozornost. Jednalo se o na anglickém venkově v té době stále značně rozšířený fenomén. Špatnou úroda a nemocný dobytek neměli „na svědomí“ pouze židé, ale i čarodějnice, obzvláště šlo-li o nečekanou ránu. Původ jejich kouzelných schopností podle tehdejšího vysvětlení tkví ve smlouvě s ďáblem, který je jimi obdařil za účelem zničení křesťanského světa. Proto vydává papež Innocenc VIII. v roce 1484 bulu, ve které zavazuje církve k vyhlazení čarodějnictví v celé Evropě. O dva roky později vychází *Malleus Maleficarum*, encyklopedie čarodějnictví a démonologie obsahující konkrétní návody na procesy s čarodějnicemi (protože za agenty ďábla jsou považovány v drtivé většině právě ženy), jejíž autoři jsou dva dominikánští mniši, Heinrich Kramer a Jacob Sprenger.²⁴¹

První zákon proti čarodějnictví byl v Anglii vydán v roce 1542. Největší rozmach čarodějnických procesů přichází až teprve za vlády Alžběty I., kdy v roce 1563 vychází oficiální legální podmínky, za kterých je možno někoho usvědčit z čarodějnictví. Na rozdíl od prvního zákona bylo potřeba předložit nezvratitelný důkaz o prováděném kouzlení s negativními účinky, (takzvané „černé čarodějnice“ jsou proto nebezpečnější než čarodějnice „bílé“, pod kterými si lze představit např. léčitelky), přesto na jeho základě bylo mnoho podezřelých osob usvědčeno a pověšeno. Ačkoliv existují dokonce domněnky o ekonomickém pozadí honů na čarodějnice – zbavit se chudých žen, které by jinak spo-

²⁴¹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 298-299, 306.

lečnost musela žít z veřejných peněz, hlavní hnací silou honů na čarodějnice v této době bylo sílící puritánství a jeho koncepce zla.²⁴²

Velkým problémem bylo čarodějnictví ve Skotsku, kde od roku 1590 probíhaly po dobu dalších dvou let intenzivní procesy plné upalování a mučení. Odtud byl patrně s tímto fenoménem obeznámen i budoucí anglický král Jakub VI.,²⁴³ který projevil veliký zájem o tyto záležitosti a zároveň téměř posvátnou hrůzu z nich. Považuje sám sebe prakticky za odborníka na tyto záležitosti a v roce 1597 dokonce vydává knihu *Démonologie*.²⁴⁴ Podle ní se cítí být osobně ohrožen těmito praktikami, protože ďábel dle něj nemá v úmyslu zničit pouze libovolnou vesnici, ale celé království, a proto své „studenty“ učí takové triky, kterými by získal moc nad panovníkem. Rád uznává, že mnohá nařčení jsou jen planými pomluvami, nicméně nabádá k tomu, aby se lidé vyvarovali úplnému skepticizmu, protože úplnou nevíru považuje za krok k ateismu a zatracení.²⁴⁵

Pro závěr, že Jakub I. měl dispozice k úzkostlivosti a paranoie, jsou obstojné předpoklady. Jeho otec byl zabit při atentátu, jeho matka, skotská královna Marie Stuartovna byla za intriky vůči anglické koruně vězněna a následně popravena Alžbětou I., na jejímž trůně teď Jakub seděl. Obavy, zda ho anglický lid přijme či mu bude usilovat o život, jsou patrně na místě. Určitého uklidnění se mu dostalo na uvítacím ceremoniálu na St. John's College v roce 1603, který představoval jakýsi malý živý obraz z pera Matthew Gwinna. Tři chlapci převlečení za antické věštkyně v něm přistoupili ke králi a pronesli slova obsahující odkaz na postavu Banqua, Skota, od kterého Jakub I. odvozoval svůj původ, a kteréhož potomkům tři sudičky předpověděly nekonečnou moc, a obligátní provolávání slávy králi personální unií spojené Británie. Tato událost značně rezonuje v pozdější podobě Shakespearovy hry *Macbeth*. Podle Greenblatta lze tedy usuzovat, že Shakespeare byl buď svědkem, nebo alespoň o králově pozitivní reakci na toto představení slyšel.²⁴⁶ Králi však nebylo dopřáno pokoje. Dva roky po jeho nástupu na anglický trůn chybělo málo, aby anglický parlament, ve kterém se měl Jakub I.

²⁴² JOHNSON, R. *Dějiny anglického národa*, s. 128-129.

²⁴³ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 299-301.

²⁴⁴ WAGNER, J. A. *Historical Dictionary of the Elizabethan World*, s. 328.

²⁴⁵ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 299-300.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 288-290.

účastnit zahájení parlamentní sezóny roku 1605, posazený nad sklepy plných sudů se střelným prachem patrně nanošených na místo odsouzeným Guyem Fawkesem a jeho společníky, vyletěl do povětří.

Podle Greenblatta je tak pravděpodobné, že Shakespearova hra, ve které vystupují postavy tří tajemných čarodějnic nejasně předpovídajících budoucnost, byla napsána přímo s úmyslem potěšit vyděšeného krále, ujistit ho o jeho právoplatnosti coby panovníka a vzbudit jeho zájem, k čemuž by odkazovalo provedení úprav historických událostí tak, aby hra fungovala jako dynastická lichotka králi. Především jsou zde pozměněny činy Banqua, od kterého Jakub I. odvozuje po matce svůj původ.²⁴⁷ Ten tak ze hry vychází jako ctnostný muž, generál v králově armádě, kde slouží i Macbeth. Na rozdíl od něj však Banquo zůstává králi věrný a později je Macbethem odstraněn jako hrozba jeho vlastního postupu k moci. Je to jistý posun od původní verze příběhu, jak je zaznamenán v *Kronice* Raphaela Holisheda z roku 1577, ve které Banquo představuje hlavního spojence vraždícího Macbetha, nicméně stále umírajícího na Macbethův příkaz.²⁴⁸ Shakespearova verze byla tedy jistě pro uši krále příjemnější, vnášela do jeho bezprostřední minulosti plné spiknutí a zrady potenciál loajálního a poctivého základu rodové linie, což mohlo zajistit královi přízeň Shakespearovu divadelnímu souboru, tehdy zvanému Služebníci krále.²⁴⁹

I v případě *Macbetha* Greenblatt připomíná již zmíněný princip mlhavosti. V případě této hry se nejedná o tak explicitní odstranění motivů jako v případě Hamleta a jeho bezdůvodného předstírání šílenství či Leara a jeho nevyprovokované zkoušky tří dcer, u Macbetha je zjevné, proč se rozhodl zabít krále – aby získal jeho korunu. Zde se jedná o subtilnější nástin nedefinovatelnosti postav čarodějnic. Tyto tři záhadné postavy větší Macbethovi, že se stane králem. Nabízí se tedy otázka, zda teprve ony probudily tuto myšlenku, či už v jeho mysli byla přítomna. Mají snad nějakou souvislost s lady Macbe-

²⁴⁷ SHAKESPEARE NAVIGATORS. *Genealogy of King James VI of Scotland, I of England*. [online] Dostupné z: <<http://www.shakespeare-navigators.com/macbeth/JamesGen.html>>. [cit. 2013-2-27].

²⁴⁸ SHAKESPEARE NAVIGATORS. *Holinshed's Chronicles, Volume V: Scotland*. [online] Dostupné z: <<http://www.shakespeare-navigators.com/macbeth/Holinshed/index.html>>. [cit. 2013-2-27].

²⁴⁹ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 291, 297.

th, která sama manžela k vraždě pobízí? Tyto a mnohé další možné otázky nejsou ve hře nijak vysvětleny.²⁵⁰

Další nejasnost navozená odstraněním některého z faktů se uplatňuje hned na začátku, během Macbethova dilematu, zda má opravdu zabít krále, kterému se cítí být zavázán sloužit a jako jeho hostitel ho chránit, ne mu sám usilovat o život. Shakespeare zde znovu pracuje se zdrojem dle své vůle a vynechává doklad o neschopnosti krále Duncana jakožto vladaře, čímž mizí racionální podklad pro jeho vraždu.²⁵¹

3.2.3.2 Šílenství

Postavy čarodějnic, které mohou v jistém ohledu evokovat tehdejší náhled na židy, jako dětské vrahy a rouhače, mají svým podílem na přirozeném i nadpřirozeném, nejasností jejich genderu i samotné existence, svou konstitucí na hranici reality a fantazie, spirituálního světa a halucinace, psychického narušení a objektivní pravdy, jak je hodnotí Greenblatt, blízko i k problému šílenství.²⁵² Zdrojem největších hrůz je však vlastní mysl, která Macbethovi zprostředkovává očekávaný trest po smrti již za života a mučí jej zlými sny a představami.²⁵³ I lady Macbeth, původně psychicky silná a odhodlaná k uchopení moci skrze vraždy, nakonec propadá nočním můrám a náměsíčnosti a končí sebevraždou.

Motiv šílenství se vyskytuje v mnoha Shakespearových hrách (ve kterých by bylo velice zajímavé věnovat se jim z hlediska lingvistických specifik vyjádření u jednotlivých postav), ať se jedná o šílenství předstírané, skutečné či výsadu bezprostřednosti u klaunů a šašků. V příbězích Macbetha a Hamleta, o kterých se tato práce zmiňuje, tvoří neodmyslitelnou součást zápletky. Hamlet, Ofélie, Macbeth a lady Macbeth a z dalších her například král Lear, vykreslují, jak různorodé může šílenství být z hlediska jeho projevů i příčin. Svou pozornost k nim ve své knize *Dějiny šílenství* (poprvé vydány 1962) obrátil i Foucault, který u skutečného šílenství Shakespearových postav konstatuje jeho ne-

²⁵⁰ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 307-308.

²⁵¹ GREENBLATT, S. *Shakespeare's Freedom*, s. 75.

²⁵² Podobně se projevuje i Banquoův duch, kterého vidí pouze Macbeth. GREENBLATT, S. *Hamlet In Purgatory*, s. 192-193.

²⁵³ „Ach, ženo má, pln štírů je můj duch.“ SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, III, 2, s. 409.

odvolatelnost a nevyhnutelnou návaznost na smrt a vraždu. Považuje však jeho ztvárnění spíše za odkaz tragické zkušenosti šílenství, jak se zrodila v 15. století, než za reflexi pojetí „ne-rozumu“ v alžbětinské době.²⁵⁴ V 16. a 17. století dochází ke změně středověkého vnímání šílenství prizmatem protínání lidského a transcendentního. Postupný proces sekularizace v renesanci se vztáhne i na tuto oblast, a šílenství je pomalu oddělováno od nadpřirozena, spirituálna, čarodějnictví a uhranutí, a stejně tak jsou rozděleny i tělo a duše, muž a žena. Vedle většinové nekritické agresivní hrůzy, která vrcholí v upalování, existovaly i přístupy, které se pokoušely vysvětlit chování čarodějnic na medicínské bázi, většinou diagnózou psychologického rázu, melancholie či hysterie, jež je v té době přisuzována převážně ženám, a podle tehdejšího lékařství pramení ze sexuální frustrace.²⁵⁵ Zásadním termínem typickým pro alžbětinskou dobu se stává Bedlam, čili Bethlehem Hospital, instituce, jejímž účelem bylo držet mezi svými zdi šílence, ale především sloužící v alžbětinské a jakobínské kultuře jako heslo označující kontroverzní réma šílenství.²⁵⁶

O uchopení přirozených příčin stojících za fenoménem čarodějnictví při skeptickém náhledu na existenci démonů a kouzel se pokoušel i Samuel Harsnett, od roku 1629 anglikánský arcibiskup z Yorku. Od 18. století panuje obecný konsensus, doposud však málo probádaný, že jedno z jeho děl, *A Declaration of Egregious Popish Impostures* z 80. let 16. století, ve kterém popisuje a odsuzuje praktiky křesťanských exorcistů, četl i Shakespeare a čerpal z něj během psaní *Krále Leara*. Greenblatt se problematice exorcismu, Harsnetta a Shakespeara věnuje ve své eseji *Shakespeare and the Exorcists*.²⁵⁷ U Harsnetta se měl Shakespeare inspirovat například v pojmenování čtyř démonů, kterými je dle svého prohlášení posedlý Edgar, ukřivděný syn hraběte z Glostru donucený předstírat šílenství; či v samotném jazyce šílenství, různých attributech pekla a velkém množství přídavných jmen. Greenblatt však ani zde nepředpokládá takto uzavřený, jed-

²⁵⁴ FOUCAULT, M. *Dějiny šílenství*, s. 31.

²⁵⁵ NEELY, C. T. *Documents In Madness*, s. 318-321.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 316.

²⁵⁷ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiations*, s. 110-112.

nosměrný vliv a pouští se do odhalování širšího kulturního kontextu těchto proměn v alžbětinském období za účelem redefinování hlavních hodnot anglické společnosti.²⁵⁸

Pozoruhodné je u Harsnetta například upozornění na teatrální charakter exorcistických rituálů a na druhé straně demonizování divadla ze strany exorcistů. Podle Greenblatta to byla totiž především tato neautentičnost divadelní role exorcismu, která Shakespeara inspirovala ve ztvárnění Edgarova hraného přestrojení, během kterého vystupuje jako Poor Tom, přeneseně Tom of Bethlehem či Tom o'Bedlam, a kterým se ve své eseji Greenblatt mimo jiné zabývá.²⁵⁹

²⁵⁸ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiations*, s. 94-95.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 117.

3.2.4 BOUŘE

Hra *Bouře*, která byla pravděpodobně napsána v roce 1611 a je společně s *Komedii omylů* jediná Shakespearova hra, ve které je uplatňována aristotelská jednota času, děje a místa, je obecně považována za jedno z posledních Shakespearových děl. Jedná se především o poslední hru, kterou napsal sám, bez spoluautora, jak tomu pravděpodobně bylo u několika *Bouří* následujících děl. Pro interprety je tato hra zajímavá především tím, že se podle všeho jedná o hru originální. Hry, které zde byly dosud analyzovány, zpravidla přepracovávaly námět převzatý z kronik, z cizích her či jiných literárních počínů. *Bouře* by měla být původní Shakespearovo drama, a proto skýtá pro novohistorickou interpretaci množství materiálu,²⁶⁰ ačkoliv Stříbrný předpokládá, že i pro tuto hru se Shakespeare inspiroval starší hrou nebo povídkou, kterou však tentokrát nelze s jistotou doložit, a dále poukazuje na vliv Montaignových *Esejů* a obecně se šířících utopických představ.²⁶¹

3.2.4.1 Kolonialismus

Určitou inspiraci k této hře lze jistě nalézt ve zprávách cestovatelů z cest do Nového světa, dost možná především v osídlenecké výpravě do Virginie v roce 1609, kdy byla jedna z lodí ztracena v hurikánu na Bermudách, k nimž se patrně dostal díky známostem ve Virginia Company, jejímž podílníkem byl i hrabě ze Southamptonu.²⁶² Na ostrovech bylo možno nalézt pro tehdejší Angličany nepředstavitelná společenství, ve kterých neexistovaly takové zvyklostní zábrany jako v Anglii a pro tamější vládce bylo možné prakticky cokoliv.²⁶³ Silným motivem v renesanční literatuře se objevujícím je i konflikt mezi civilizací a přírodou, mezi „dvorem plným intrik, falše, lsti a brutálního násilí“²⁶⁴ a nezkaženou přírodou, přičemž Amerika se v tomto směru mohla jevit jako neposkvrněný ráj. Zároveň se objevují i hlasy opačné, vypovídající o drsnosti a nebezpečnosti americké přírody a obyvatel, které je třeba civilizovat, čímž vzniká podivuhodný paradox, který je reflektován i ve hře.

²⁶⁰ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 324.

²⁶¹ STRÍBRNÝ, Z. *Dějiny anglické literatury*, s. 211.

²⁶² HILSKÝ, M. *Shakespearova Bouře*, in: SHAKESPEARE, W. *Bouře*, s. 87.

²⁶³ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 325.

²⁶⁴ HILSKÝ, M. *Shakespearova Bouře*, in: SHAKESPEARE, W. *Bouře*, s. 88.

Ačkoliv královna Alžběta I. nezdědila otcovu dobyvačnost, období renesance patří cestování, zámořským koloniím a expanzi. Vizuální vyjádření této tendence lze nalézt ve variantách zeměkoule například na slavném Holbeinovu portrétu Ambasadorů, v erbu Francise Drakea, na portrétu samotné Alžběty I. s Armadou, a dalších. Využití motivu zeměkoule tak evokuje touhu prozkoumat svět, rozšířit své obzory a možnosti obchodu a zakládat kolonie, v ideálním případě dominovat celému světu.²⁶⁵

Jedním z velkých témat této doby je Nový svět. Z anglických panovníků to byl Jindřich VII., který měl příležitost financovat výpravu Kryštofa Kolumba, avšak příliš dlouho váhal. Později nicméně podpořil Johna Cabota, který při své cestě objevuje budoucí Newfoundland v Kanadě, přesvědčen, že doplul do Japonska. Jeho syn, který měl za úkol objevit severozápadní cestu do Asie, doplouvá do Hudsonova zálivu, odkud se vrací do Anglie. Jindřichův syn a následník, Jindřich VIII., příliš zájmu o Nový svět neprojevoval, jeho cíle ležely především na „starém“ kontinentu, a obecně zájem o další prozkoumávání nových možností za oceánem upadá. Teprve s nástupem Alžběty I. nabývá průzkum Ameriky a hledání severozápadní cesty do Asie na síle, značnou měrou poháněn rivalitou se Španělskem ohledně obchodu a zakládání kolonií.²⁶⁶

Světové působení Anglie v této době lze zaměřit především na Východoindickou společnost, která byla založena roku 1600. Vlastnila monopol na obchodování s východní Afrikou, přes Indii až po západní Indii, čímž měla být schopná především konkurovat Nizozemsko-portugalské dominanci na poli obchodu s kořením. V roce 1690 Společnost zakládá město Kalkatu, a v 17. století působí až v Číně, kam vozí z Indie opium a dováží odtud do Anglie čaj.²⁶⁷ Dále lze v rámci těchto expanzionistických snah zmínit například výměnu dopisů mezi vládci Mughalské říše a Alžbětou I. a později i Jakubem I., před fungováním Východoindické společnosti i po něm, zajišťující formálně přátelské vztahy a možnost obchodu.²⁶⁸ Živým zájmem o ostatní kultury dochází k obohacování vlastního repertoáru v oblasti kultury, umění, technologií či náboženství,

²⁶⁵ *A Companion to the Global Renaissance*, s. 2-3.

²⁶⁶ WAGNER, J. A. *Historical Dictionary of the Elizabethan World*, s. 8-9.

²⁶⁷ Lodě s čajem potopené při Bostonském pití čaje v roce 1773 patřily právě Východoindické společnosti. WAGNER, J. A. *Historical Dictionary of the Elizabethan World*, s. 93.

²⁶⁸ *A Companion to the Global Renaissance*, s. 4.

a lze hovořit o vzniku v určitých oblastech kosmopolitní společnosti a zároveň o vyskytující se xenofobii, což dobře ilustruje v době expanze velice ambivalentní vztah Anglie a muslimských zemí, jedná se především o osmanské Turky a severoafrické Maury, se kterými se dostala nejvíce do styku. Na jedné straně nadšení z dobrých obchodů a okouzlení orientálními dvory, na druhé straně protestantský odstup k odlišné muslimské víře a morálce.²⁶⁹

Vztah kolonizátora k domorodcům evokuje především Prosperovo ovládnutí domorodého a polozvířecího Kalibána s jakousi samozřejmou nadřazeností. Je otázka, do jaké míry lze dění ve hře přisuzovat politické pozadí. Revizionistický pohled se spíše než k obecnému historickému dění té doby přiklání k vnímání konkrétních vztahů a projevů moci v Novém světě. Nejde tedy ani tak o ozvěnu ztracené lodi cestou do Virginie, jako o odraz praktik anglického kolonialismu, pod kterým je zde nasnadě chápat především specifické užívání moci evropskými kolonizátory, která jim poskytovala ospravedlnění jejich činů a nakládání s domorodými obyvateli.²⁷⁰ To zahrnuje jejich „výchovu“ v duchu evropského diskursu, což zahrnuje boj proti domorodým pověrám, krvavým obětem, tabu či šamanismu směrem k „osvícenějšímu“ životu.²⁷¹

Jak připomíná M. A. Skura, nemáme žádné externí důkazy, že obecenstvo v 17. století vůbec vnímalo hru jako odkazující k Novému světu, natož k problému kolonialismu. Snaha restaurovat pojetí kolonialismu v této době je navíc velice komplikované, protože jeho chápání se s lety a staletími měnilo, patrně tedy nevycházíme z jeho autentické podoby.²⁷² Úvahy vychází až z podobnosti událostí ve hře a v historii, které jsou pro nový historismus tak „lákavé“, že mnohé více či méně významné rozdíly jsou odsunuty do pozadí.²⁷³ Stejně tak se děje s náznaky, že by hra mohla mít dokonce proti-

²⁶⁹ *A Companion to the Global Renaissance*, s. 6-7.

²⁷⁰ SKURA, M. A. *Discourse and the Individual*, s. 44.

²⁷¹ Tamtéž, s. 46

²⁷² Tamtéž, s. 51-52.

²⁷³ Např. jméno divokého domorodce Kalibána, bývá chápáno jako anagram slova „kanibal“, a tudíž se s ním v rámci evropských etnocentrických předsudků ztotožňován. Sám Kalibán se nicméně živí především kořínky, bobulemi a občas rybami, v kontrastu s detaily díla tedy tento předpoklad ztrácí na síle. Tamtéž, s. 51.

kolonialistický nádech – například v poukázání na Kalibánovy ctnosti či Prosperovo finální přenesení se přes svou kolonialistickou moc.²⁷⁴

Stříbrný se přímo proti kolonialistickému chápání *Bouře* ohrazuje, nepovažuje je za správné, spíše upozorňuje na postavu Kalibána jako na novou odnož Shakespearovy tvůrčí fantazie, kdy již nevystačí s postavami čistě lidskými, ale pouští se patrně pod dojmem starých i nových bestiářů, které mnohdy ukazují i křížence mezi lidmi a zvířaty, do oblasti zatím neprobádaných možností. Podobně lze charakterizovat i postavu až beztělesného ducha Ariel. V rámci jeho odporu proti pojetí Prosperova vztahu k nim upozorňuje na jejich úplné osvobození v momentě, kdy se čaroděj vrací ke svým vládařským povinnostem do milánského vévodství.²⁷⁵

Greenblatt se tématu střetu evropské kultury a mentality a indiánů Nového světa v 16. a 17. století věnuje ve své knize *Pozoruhodná vlastnictví: Zázraky Nového světa*, která u nás vyšla v roce 2004. Vychází v ní z dobových textů, především ze zpráv mořeplavců, dobrodruhů a dobyvatelů, u kterých identifikuje jejich poplatnost různým diskursům a strategiím a zaobírá se evropsky typickým chápáním „jiného“, jehož netolerantnost je dána prakticky všudypřítomným pocitem vlastní nadřazenosti u Evropanů, která je ve značné míře založena na jejich „vlastnictví“ písma, které jim podle některých zastánců této teorie poskytovalo nad indiány mocenskou převahu.²⁷⁶ V tomto ohledu Greenblatt polemizuje s T. Todorovem, autorem knihy *Dobytí Ameriky*, ve které pojímá absenci písma ve smyslu záznamu jazyka u Indiánů jako jeden z nejdůležitějších faktorů výsledku střetnutí těchto dvou kultur.²⁷⁷ Todorov pracuje s předpokladem vyspělejší „technologie symbolického označování skutečnosti“²⁷⁸ Evropanů, jež jim zároveň vkládá do rukou větší moc nad domorodou kulturou, ačkoliv ani u ní nelze nutně hovořit o adekvátnějším pochopení té druhé, cizí kultury. V závěrech o možnostech lepšího uchopení reality Evropany na základě ovládnutí písma se Greenblatt s Todorovem rozchází s poukazem na absenci přesvědčivých důkazů vlivu tohoto fenoménu na výsledné

²⁷⁴ SKURA, M. A. *Discourse and the Individual*, s. 47-49.

²⁷⁵ STRÍBRNÝ, Z. *Dějiny anglické literatury*, s. 211.

²⁷⁶ GREENBLATT, S. *Podivuhodná vlastnictví*, s. 20.

²⁷⁷ TODOROV, T. *Dobytí Ameriky*, s. 97.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 189.

vyvážení sil.²⁷⁹ Jisté je, že ani za nadřazené a intelektuálně vyspělejší se považující dobytci doprovázející Kolumba nedokázali přijmout a tolerovat „jinakost“ indiánských kmenů, a v jejich očích existovaly pouze dva možné způsoby nakládání s indiány - pokud je vyhodnotili pouze jako zvířata a barbary, nestálo už jim nic v cestě v jejich zotročení nebo pobití.²⁸⁰ Druhý případ bylo pochopení „divochů“ jako vývojového stádia Evropanů, kteří, dostane-li se jim patřičné výchovy, se stanou jejich dokonalými protějšky. Ať už se dostala ke slovu anihilace nebo asimilace, v žádném z těchto případů nebylo přípustné zpochybňování správnosti evropských způsobů.²⁸¹

3.2.4.2 Odchod

Ve své knize *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže* se Greenblatt zaměřuje především na možné konotace děje a postav v *Bouři* a Shakespearova soukromého života. V této jeho pozdní hře poukazuje především na přítomný „výrazný nádech podzimu života a retrospektivy“,²⁸² který dává do souvislosti se Shakespearovým možným bilancováním svého života a práce a uvažováním o odchodu na odpočinek. To podporuje okolnost, že hra se patrně hrála v roce 1611 poprvé u dvora na Svátek všech svatých, což s nadcházející zimou evokuje sezónní meditaci o konci a smrtelnosti.²⁸³ Značné možnosti se otevírají v nepřímé identifikaci hlavní postavy, čaroděje Prospera, se samotným Shakespearem, pro jeho schopnost vytvářet iluze, okouzlit, měnit čas a prostor. Je snílkem a vizionářem, čímž je i schopný dramatik, a podobně i moc, jakou má Prospero na svém ostrově nad domorodcem Kalibánem a duchem jménem Ariel, svou absolutností připomíná moc dramatika nad jeho postavami.²⁸⁴

Hlavní myšlenku této hry však Greenblatt nespatřuje v samotném disponování neomezenou mocí, ale v myšlence této moci se vzdát. Prospero, kterému se na ostrově dostanou do rukou lidé, kteří zapříčinili jeho pád a exil na tomto ostrově, a kterým se už tolik let touží pomstít, a nakonec se k této pomstě neuchyluje, odpouští. Vrací se do milán-

²⁷⁹ GREENBLATT, S. *Podivuhodná vlastnictví*, s. 23-24.

²⁸⁰ TODOROV, T. *Dobytí Ameriky*, s. 58-59.

²⁸¹ Tamtéž, s. 54.

²⁸² GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 322.

²⁸³ SKURA, M. A. *Discourse and the Individual*, s. 67.

²⁸⁴ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 324.

ského vévodství, jemuž vládl a znovu vládne, a při tom se vzdává vši své kouzelné moci a tajné moudrosti, která z něj, jak říká Greenblatt, učinila téměř boha. Tento posun Greenblatt vztahuje i na Shakespeara, u kterého předpokládá myšlenky na rozloučení se s dráhou dramatika a odchod na odpočinek, které v sobě obsahují jakýsi krok k uznání vlastní smrtelnosti. Hlavním motivem však není pasivní očekávání smrti, Shakespeareovi bylo v té době kolem padesáti let a jistě se ještě nechystal umřít, jak naznačují jeho investice do nemovitostí, ale vnímání sebe sama jako na vrcholu svých sil, kdy vzdání se své moci a návrat domů rezonuje jako jakési morální vítězství.²⁸⁵

Vzhledem k jeho zaměření se na nemovitosti víceméně v blízkosti Stratfordu, jeho rodného města, je podle Greenblatta velice možné, že se chystal vrátit se domů, kde žila jeho rodina a staří přátelé. Z povahy jeho závěti lze soudit, že nejlepší vztah měl se svou dcerou Susannou, která byla vdaná a měla dceru. Jeho poslední hry, *Perikles*, *Zimní pohádka* a *Bouře*, se intenzivně věnují právě vztahu mezi otcem a dcerou. Je tedy možné, že do Stratfordu se chtěl vrátit mimo jiné za představou určité variace na rodinné štěstí.²⁸⁶

O jeho dalších pohybech nicméně nejsou doklady. Z roku 1613 se však dochoval účet za koupi domu či bytu v Londýně, který ovšem vzápětí někomu pronajal, takže zde patrně nebydlel. Téhož roku došlo k požáru dřevěného divadla Svět, jehož byl Shakespeare podílníkem. Shakespeare však již do jeho renovace neinvestuje a svůj podíl pravděpodobně prodává, protože v jeho závěti o tři roky později už o jeho podílech, které vlastnil ve společnosti Služebníci krále a v divadle Svět, není zmínka.²⁸⁷ Tyto okolnosti si lze vyložit jako další náznak Shakespeareova rozhodnutí odejít na odpočinek a dále se aktivně neúčastnit na divadelní scéně Londýna. Povědomí o těchto událostech tak může dávat nový rozměr takovým prohlášením čaroděje Prospera, ve kterých říká, že „ze stejné látky jsme, z níž spřádají se sny a život je jen ostrůvek, co ze všech stran je obklopený spánkem,“²⁸⁸ a že „každá moje třetí myšlenka se bude týkat smrti.“²⁸⁹

²⁸⁵ GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*, s. 325-8.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 338-9.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 328-331.

²⁸⁸ SHAKESPEARE, W. *Bouře*, IV. 1., s. 69.

Na těchto posledních odstavcích je dobře vidět, jak Greenblatt pracuje, jak spojováním nejjemnějších a nejnejistějších náznaků spřádá nazpět události Shakespearova všedního dne. Jako velice poplatná se v jeho interpretaci kromě Shakespearových děl ukazuje jeho závěť a dochované doklady o transakcích za nemovitosti, které, skoro by se mohlo pod dojmem Greenblattova vypravěčského umu zdát, dávají dohromady prakticky kompletní obraz.

Co se českých poměrů týče, podobně se i Martin Hliský, český shakespearolog a překladatel, ve svém doslovu k vlastnímu překladu Shakespearovy *Bouře* vyslovuje v duchu chápání hry jako vyjádření odložení kouzelnických knih a schopností, a tím prakticky i své moci, a návrat domů, v případě Prospera jako Shakespeara.²⁹⁰ Dále jako další možný politický kontext hry uvádí, mimo renesanční debaty o přírodě a civilizaci a zprávy z Nového světa, ztrátu syna anglického krále Jakuba I. v roce 1612, a svatbu jeho dcery Alžběty s kurfiřtem falckým, Fridrichem, pozdějším „zimním králem“ českým, o rok později. Podobně tak na začátku hry po ztroskotání lodi král Alfonso věří, že je jeho syn mrtvý, přičemž se zrovna vraceli ze svatby jeho dcery, která se provdala až do dalekého Tunisu. V českém kontextu se věnuje Hliský i v další zajímavé paralele, kdy upozorňuje na okolnosti sesazení Rudolfa II. z trůnu, který pro sebe uchvátil jeho bratr, stejně, jako Alfonso uzurpoval trůn Prosperův, jenž, stejně jako Rudolf II., nacházel zálibení v okultních vědách a aktivně se jim věnoval, spíše než politice a vladařským povinnostem. U Rudolfa II. lze na závěr ještě poukázat na jeho slavný Arcimboldův manýristický „zeleninový“ portrét, který koresponduje s „vegetační hojností“, kterou ve hře představuje bohyně Ceres.²⁹¹

²⁸⁹ SHAKESPEARE, W. *Bouře*, V. 1., s. 85.

²⁹⁰ HILSKÝ, M. *Shakespearova Bouře*, in: SHAKESPEARE, W. *Bouře*, s. 98.

²⁹¹ Tamtéž, s. 91-92.

3.2.5 SHRNU TÍ

Na ukázkách konkrétních Greenblatových interpretací vybraných Shakespearových děl se práce demonstrovala metody a interpretační postupy nového historismu, jejichž teoretické předpoklady byly nastíněny v předchozích kapitolách. Za nejvýraznější z předpokladů lze považovat tendenci nového historismu k interpretaci díla v jeho vlastním historickém a kulturním kontextu, neboť tato linie je přítomna u každé hry, které zde byl věnován prostor, ať se již jedná o kontrast mezi křesťanskou tradicí a relativně nově zavedenou anglikánskou církví, který lze nalézt ve hře *Hamlet*, přezkoumání postavení židů v alžbětinské Anglii a následná komparace s pojetím žida Shylocka ve hře *Kupec benátský*, nahlédnutí pravděpodobného vnímání problému čarodějnic králem Jakubem I. a jejich zrcadlení a možné funkce v *Macbethovi*, či například odraz koloniálního rozmachu Anglie za vlády Alžběty I. v Shakespearově pravděpodobně poslední hře *Bouře*. Dále je v novohistorických postupech patrná snaha o interpretaci díla v souvislosti s událostmi v Shakespearově osobním životě, jako je tomu například v případě spekulativní identifikace dramatika s postavou čaroděje Prospera v *Bouři*.

Podle nového historismu je pro lepší pochopení díla nutné jej nevyčleňovat z jeho historických souvislostí. Greenblatt tak dílo v souladu s těmito záměry zkoumá v rámci jeho společenského kontextu, který chápe jako projev vztahů a působení moci. Výsledná podoba díla je proto podle něj ovlivněna i autorovými postoji a zkušenostmi s danou společností, a charakteristická je Greenblatova schopnost propojit známé dílo s nekanonickými, mnohdy i neliterárními textem náležejícími do zkoumaného období, obrátit pozornost k marginálním textům, a tím rozšířit možnosti interpretace.

Za Greenblatovými závěry leží ve většině případů dostatečně fakticky podepřené argumenty. Nabízí se však otázka po způsobu práce s těmito fakty, tedy zda Greenblatova narativní metoda sleduje proud historických faktů či jsou tato fakta dohledávána, aby podpořila dotyčné vyprávění, ve kterém se Greenblatt charakteristicky pokouší o propojení fikce s historií. Vzhledem k nemožnosti ověření všech jeho závěrů zůstává tento způsob interpretace spekulací, jejíž přínos lze spatřovat především v rozšíření možností zkoumání a interpretace díla.

ZÁVĚR

Cílem této práce byla analýza postupů a interpretačních technik, které nový historismus využívá při interpretaci alžbětinského dramatu. Za tímto účelem se práce v první části věnovala vymezení a charakterizaci nového historismu, jehož texty jsou v českém odborném prostředí zatím nepříliš známy, vzhledem k limitovanému množství do češtiny přeložených děl a malému počtu publikací tomuto tématu se věnujících. Práce dále představila metodologické vlivy figurující při vzniku tohoto směru, mezi kterými lze zmínit například práce H. Whita, C. Geertze a M. Foucaulta, a následně se věnovala analýze a komparaci interpretačních technik a závěrů nového historismu, především obsažených v pracích v současnosti nejvýznamnějšího novohistorika S. Greenblatta, se zaměřením na interpretaci alžbětinského dramatu. V závěru první části práce byla věnována pozornost i některým kritickým ohlasům vůči určitým prvkům v postupech či závěrech nového historismu.

Druhá část práce se zabývala komparací vybraných literárních směrů 20. století (např. marxismus, feminismus, koloniální studia a psychoanalýza), u kterých zdůraznila paralely a rozdílnosti, které mají vůči sobě navzájem a vůči novému historismu. Praktickým ukázkám novohistorické interpretace na základě Greenblattových prací se věnuje třetí část.

Nový historismus - především v díle Stephena Greenblatta - se jeví jako angažovaná snaha nahlédnout skrze text do historie. Disponuje značnou schopností imaginace a práce s historickými prameny i fámami, nacházení souvislostí, více či méně pravděpodobných, ve svém důsledku však tvořící ucelený příběh prohlubující potenciál známých skutečností. Greenblatt si je sám formální křehkosti svých konstrukcí vědom, podepírá je velkým množstvím „možná“, „asi“ a „pravděpodobně“, avšak to mu nijak neubírá na nadšení samotnými příběhy a vyprávěním, a snaze nahlédnout události očima těch, kdo je zažili. Potvrzuje tak svou prapůvodní touhu, jež stála u zrodu a formování novohistorického způsobu interpretace, „mluvit s mrtvými.“²⁹² Konečně za současného stavu zdrojů neexistují prostředky k naprostému vyvrácení či potvrzení určitých domněnek.

²⁹² GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiations*, s. 1.

Sám Greenblatt jedním dechem dodává, že to sice byl jeho vlastní hlas, který slyšel, když se pokoušel pochopit minulost, avšak jeho hlas byl hlasem mrtvých,²⁹³ z čehož je jasné, jak minimální jsou záruky objektivity při zkoumání historie, ať už literární nebo historiografické. Pokud v tomto případě opustíme toto stanovisko, další výklad nemá smysl. Nový historismus se tak dle svého původního záměru stává možností výkladu literárních děl v kontextu s jejich předpokládaným kulturním a historickým zázemím, čímž se ve spekulativní míře vymezil oproti jemu bezprostředně předcházejícím literárním teoriím, jako je nová kritika či formalismus.

Styl rétoriky nového historismu naznačuje aspiraci na konečné nahlédnutí skutečných podmínek a pohnutek působících při vzniku uměleckého díla, je však nutné mít na paměti, že se stále jedná jen o interpretaci. Jeho cíl je ztížen mimo jiné zaměřením na specifická témata při vynechání jiných aspektů, což neumožňuje náhled na situaci v její celistvosti. Dalším faktorem je užívání současných termínů a pojmů, které historii zkreslují a zamezují její nahlédnutí v plné autenticitě. Stejně tak se dá předpokládat jistá míra deformace v případě poněkud kontroverzní tendence výkladu světa skrze pojmy moci a diskursu. Greenblatt si je však vědom, že ani převládající oficiální diskurs nemusí nutně vyjadřovat přesný stav situace a může se lišit od smýšlení a života jednotlivců. Nový historismus, stejně jako kterýkoliv jiný směr, není možné přijmout nekriticky - jak říká Popper, „je třeba pochopit nutnost přijetí nějakého stanoviska, jasně toto stanovisko vyložit a stále si uvědomovat, že toto stanovisko je jen jedno z mnoha, a že i kdyby se rovnalo teorii, nelze je ověřit.“²⁹⁴

Hlavní přínos nového historismu lze spatřovat v osvobození historického bádání od metodologických a tematických omezení jiných směrů, které mu umožňuje zkoumání širších souvislostí díla a v ideálním případě i lepší pochopení z hlediska jeho dobového začlenění a opodstatnění. Samozřejmě takto teoreticky „rozvolněný“ přístup je zároveň pro příslušníky jiných směrů těžko uchopitelný a snadný terč kritiky. Nový historismus proto nelze nazvat „školou“, a lze zajít až k jeho jisté personalizaci – ve smyslu osobního vlivu každého novohistoristy na podobu jeho práce v rámci tohoto směru. Nicméně

²⁹³ GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiations*, s. 20.

²⁹⁴ POPPER, K. R. *Bída historicismu*, s. 117.

ačkoliv Greenblattův styl bádání může vytvářet dojem velice rozmáchlé fabulace postavené na mnohdy nejistých nohou, jeho dobře sledovatelné a zajímavé „vyprávění“ a nevtíravé závěry činí z nového historismu literární teorii dobře přístupnou i neakademickým kruhům.

Pro další výzkum by bylo zajímavé například sledovat, jakým způsobem se v rámci nového historismu vyvíjelo jeho diskursivní chápání dějin a jejich vlivu na literaturu v duchu mocenských vztahů v ní se projevujících. Jako každé odvětví, i tento směr prochází postupem času jistými změnami, v rámci jeho vývoje dochází k posunům v zaměření, k přehodnocení důrazu na jistá témata a k dalšímu formování ve spojitosti s novými představiteli, a bylo by možné se dále věnovat zmapování těchto proměn od 80. let do současnosti. Z hlediska zaměření této práce zde není pro podrobnější rozpracování těchto témat prostor, ale nabízejí se jako možné předměty mého dalšího bádání do budoucna.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ABRAMS, M. H. – GREENBLATT, S (eds.) *The Norton Anthology of English Literature Vol. I. W.* 8th edition. New York – London: W. Norton & Company, 2006. ISBN 0-393-92829-2.
- BARROLL, L. A New History for Shakespeare and His Time. [online] *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, No. 4 (Winter, 1988), s. 441-464. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2870707>>. [cit. 2012-12-6].
- BARTHES, R. *Death of the Author*. [online] Dostupné z: <http://www.deathoftheauthor.com/>>. [cit. 2013-3-5].
- BEJBLÍK, A. - HORNÁT, J. - LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi současníci*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980.
- BOLTON, J. (ed.) *Nový historismus*. 1 vyd. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-217-6.
- CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa in: MARKS, E. – DE COURTIVRON, I. (eds.) *New French Feminisms*. New York: Schocken, 1981.
- COHEN, W. The Merchant of Venice and the Possibilities of Historical Criticism. [online] *ELH*, Vol. 49, No. 4 (Winter, 1982), s. 765-789. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2872897>>. [cit. 2012-12-6].
- COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. 1. vyd. Brno: Host, 2009. ISBN 978-80-7294-324-1.
- A Companion to the Global Renaissance: English Literature and Culture in the Era of Expansion*. SINGH, J. G. (ed.) 1. vyd. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. ISBN 978-1-4051-5476-5.
- DOLLIMORE, J. – SINFIELD, A. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. 2. vyd. Manchester University Press, 1994. ISBN: 0719043522.

EAGLETON, T. *Úvod do literární teorie*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2005. ISBN 80-86138-72-0.

FOUCAULT, M. *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. B.p.v. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994. ISBN 80-7106-085-2.

FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-86019-96-9.

GALLAGHER, C. - GREENBLATT, S. *Practising New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. ISBN 0-226-27935-9.

GEERTZ, C. Art As a Cultural System. [online] *MLN*, Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976), s. 1473-1499. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2907147>. [cit. 2013-11-3].

GREENBLATT, S. aj. (ed.) *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*. 2. ed. W. W. Norton & Company, 2008. ISBN 978-0393929911.

GREENBLATT, S. Exorcism Into Art. [online] *Representations*, No. 12 (Autumn, 1985), s. 15-23. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3043774>. [cit. 2013-3-22].

GREENBLATT, S. *Hamlet in Purgatory*. Princeton University Press, 2002. ISBN 978-0691102573.

GREENBLATT, S. *Learning to Curse*. New York – London: Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-77160-3.

GREENBLATT, S. Marlowe, Marx, and Anti-Semitism. [online] *Critical Inquiry*, Vol. 5, No. 2 (Winter, 1978), s. 291-307. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1343013>. [cit. 2012-12-6].

GREENBLATT, S. *Podivuhodná vlastnictví: Zázraky Nového světa*. 1. vyd. Univerzita Karlova v Praze: Nakladatelství Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0861-8.

GREENBLATT, S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. University of Chicago Press, 205. ISBN 0-226-30659-3.

GREENBLATT, S. *Shakespeare's Freedom*. University of Chicago Press, 2010. ISBN 978-0226306667.

GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*. University of California Press, 1988. ISBN 0520061608.

GREENBLATT, S. *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2007. ISBN 978-80-00-01930-7.

HAMAN, A. - HOLÝ, J. - PAPOUŠEK, V. (eds.) *Kritické úvahy o západní literární teorii*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2006. ISBN 80-86078-58-2.

HARRIS, J. G. *Shakespeare and Literary Theory*. Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0199573387.

HILSKÝ, M. *Shakespearova Bouře*, in: SHAKESPEARE, W. *Bouře*. Přeložil Martin Hilský. 1. vyd. Praha: Evropský literární klub, 2001. ISBN 80-242-0599-8.

HODEK, B. *William Shakespeare: Kronika hereckého života*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1994. ISBN 80-206-0482-0.

HORNÁT, J. *Alžbětinské drama*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.

JAMESON, F. *The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act*. 2. vyd. Cornell University Press, 1982. ISBN 9780801492228.

JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*. 1. vyd. Řevnice: Rozmluvy, 2002. ISBN 80-85336-36-7.

KERMODE, F. *Shakespeare's Language*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000. ISBN 0-374-52774-1.

- LERNER, L. Against Historicism. [online] *New Literary History*, Vol. 24, No. 2, Reconsiderations (Spring, 1993), s. 273-292. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/469407>>. [cit. 2013-1-24].
- LEVINSON, M. The New Historicism - What's in a Name? In: LEVINSON, M. (eds.) *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History*. Basil Blackwell, 1989. ISBN 0631165916.
- MARX, K. – ENGELS, B. *Manifest komunistické strany*. 10. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1988.
- MARX, K. *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, [online] Dostupné z: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1857/grundrisse/ch01.htm#3>>. [cit. 2013-2-26].
- MARX, K. *The Power of Money*. [online] Dostupné z: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/power.htm>>. [cit. 2013-3-28].
- MITOSEK, Z. *Teorie literatury: historický přehled*. 1. vyd. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-332-6.
- MORE, T. *Utopie*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1978.
- MORGAN, K. O. *Dějiny Británie*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-432-9.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. 1. vyd. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-000-7.
- NEALE, J. E. *Queen Elizabeth I: A Biography*. 1.vyd. Londýn: J. Cape, 1954. OCLC 220518.
- NEELY, C. T. „Documents In Madness“: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture. [online] *Shakespeare Quarterly*, Vol. 42, No. 3 (Autumn, 1991), s. 315-338. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/2870846>>. [cit. 2012-12-6].

NERUDA, J. Shylock Clown či Jidáš Machabejský?. In: NERUDA, J. *České divadlo 2*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1951.

NEWTON, J. - STACEY, J. Learning Not To Curse, or, Feminist Predicaments in Cultural Criticism by Men: Our Movie Date with James Clifford and Stephen Greenblatt. [online] *Cultural Critique*, No. 23 (Winter, 1992-1993), s. 51-82. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/1354190>>. [cit. 2012-12-6].

NUTTALL, A. D. *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*. Yale University Press, 2007. ISBN 0300118651.

NUTTALL, A. D. *Shakespeare the Thinker*. Repr. ed. Yale University Press, 2008. ISBN 978-0300136296.

O'ROURKE, J. Racism and Homophobia in „The Merchant of Venice“. [online] *ELH*, Vol. 70, No. 2 (Summer, 2003), s. 375-397. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/30029881>>. [cit. 2012-12-6].

PAPOUŠEK, V. - TUREČEK, D. *Hledání literárních dějin*. 1. vyd. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2005. ISBN 80-7185-760-2.

PECHTER, E. The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama. [online] *PMLA*, Vol. 102, No. 3 (May, 1987), s. 292-303. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/462477>>. [cit. 2012-1-24].

POPPER, K. R. *Bída historicismu*. 1. vyd. Praha: OIKÚMENÉ, 1994. ISBN 80-85241-75-7.

PORTER, C. "Are We Being Historical Yet?". *South Atlantic Quarterly* Vol. 87, No. 1 (Winter, 1988): s. 743-86.

PORTER, C. Politics, Aesthetics, and the New Histories. [online] *Pacific Coast Philology*, Vol. 24, No. 1/2 (Nov., 1989), s. 25-31. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/1316597>>. [cit. 2013-3-7].

PROCHÁZKA, M. *Nový historismus, Stephen Greenblatt a střet kultur při dobývání Ameriky*. In: GREENBLATT, S. *Podivuhodná vlastnictví: Zázraky Nového světa*. 1. vyd. Univerzita Karlova v Praze: Nakladatelství Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0861-8.

ROBSON, M. *Stephen Greenblatt*. 1. vyd. Routledge, 2008. ISBN 0-415-34385-2.

SHAKESPEARE NAVIGATORS. *Genealogy of King James VI of Scotland, I of England*. [online] Dostupné z: <<http://www.shakespeare-navigators.com/macbeth/JamesGen.html>>. [cit. 2013-2-27].

SHAKESPEARE NAVIGATORS. *Holinshed's Chronicles, Volume V: Scotland*. [online] Dostupné z: <<http://www.shakespeare-navigators.com/macbeth/Holinshed/index.html>>. [cit. 2013-2-27].

SHAKESPEARE, W. *Benátský kupec*, in: SHAKESPEARE, W. *Komedie*. Přeložil Erik Adolf Saudek. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, s. r. o., 2012. ISBN 978-80-87391-46-4.

SHAKESPEARE, W. *Bouře*. Přeložil Martin Hilský. 1. vyd., Praha: Evropský literární klub, 2001. ISBN 80-242-0599-8.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, in: SHAKESPEARE, W. *Tragédie*. Přeložil Erik Adolf Saudek. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, s. r. o., 2012. ISBN 978-80-87391-47-1.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. SHAKESPEARE, W. *Tragédie*. Přeložil Erik Adolf Saudek. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, s. r. o., 2012. ISBN 978-80-87391-47-1.

SCHOENBAUM, S. *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*. Rev. ed. Oxford University Press, 1987. ISBN-13: 978-019505612.

SHOWALTER, E. *Feminist Criticism in the Wilderness*, in: SHOWALTER, E. (ed.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London: Virago, 1986.

SHOWALTER, E. *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*. [online] Dostupné z:

<http://docenti2.unior.it/doc_db/doc_obj_19739_04-06-2012_4fcce4e0aebc4.pdf> [cit. 2013-4-9].

SKURA, M. A. Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in "The Tempest". [online] *Shakespeare Quarterly*, Vol. 40, No. 1 (Spring, 1989), s. 42-69. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/2870753>>. [cit. 2012-12-6].

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. *Michel Foucault*. [online] Dostupné z: <<http://plato.stanford.edu/entries/foucault/>>. [cit. 2013-3-10].

STRIER, R. Identity and Power in Tudor England: Stephen Greenblatt, Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare. [online] *boundary 2*, Vol. 10, No. 3 (Spring, 1982), s. 383-394. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/302803>>. [cit. 2012-12-6].

STRÍBRNÝ, Z. *Dějiny anglické literatury*. 1. vyd. Praha: Academia, 1987.

THE INSTITUTE OF POSTCOLONIAL STUDIES. *Postcolonialism and IPCS*. [online] Dostupné z: <<http://ipcs.org.au/about-ipcs/postcolonialism-and-ipcs>>. [cit. 2013-3-15].

TODOROV, T. *Dobytí Ameriky*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0582-8.

VEENSTRA, J. R. The New Historicism of Stephen Greenblatt: On Poetics of Culture and the Interpretation of Shakespeare. [online] *History and Theory*, Vol. 34, No. 3 (Oct., 1995), s. 174-198. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/2505620>>. [cit. 2013-1-24].

VEESER, H. A. *The New Historicism*. 1. vyd. Routledge, 1989. ISBN 978-0415900706.

WAGNER, J. A. *Historical Dictionary of the Elizabethan World*. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. ISBN 1-57958-269-9.

- WELLS, S. *Věčný Shakespeare*. 1. vyd. Praha: BB art, 2004. ISBN 80-7341-405-8.
- WHITE, H. Interpretation in History. [online] *New Literary History*, Vol. 4, No. 2, On Interpretation: II (Winter, 1973), s. 281-314. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/468478>. [cit. 2013-3-7].
- WHITE, H. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. 1. vyd. Brno: Host, 2011. ISBN 978-80-7294-376-0.
- WILLIAMSON, C. C. H. Hamlet. [online] *International Journal of Ethics*, Vol. 33, No. 1 (Oct., 1922), s. 85-100. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2377179>. [cit. 2013-2-21].
- WIMSATT, W. K. *The Verbal Icon*. University Press of Kentucky, 1954. ISBN 0813128579.
- WOOLF, V. *A Room of One's Own*. [online] Dostupné z: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/chapter3.html>. [cit. 2013-2-20].
- ZAMMITO, J. H. Are We Being Theoretical Yet? The New Historicism, the New Philosophy of History, and "Practicing Historians". [online] *The Journal of Modern History*, Vol. 65, No. 4 (Dec., 1993), s. 783-814. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2124542>. [cit. 2013-3-7].

RESUMÉ

The thesis aims to provide an analysis of the New Historicist interpretation of Elizabethan drama. The thesis focuses on the Renaissance oriented branch of this movement in literary criticism, represented especially in the works of Stephen Greenblatt (1943 -), a literary and cultural critic, who has elaborated the grounds of the presently influential New Historicism and he has been its leading practitioner since 1980's.

The first part of the thesis deals with main characteristics, methods and specifics of the New Historicist approach to the texts, which include an attempt to read the work through the optic of its historical and social context, created and reciprocally influenced by the ever-present flow of power. To achieve that, Greenblatt often works with non-canonical and often even non-literary materials from the same period as the central work to extend the possibilities of the interpretation, and his interests sometimes stretch into the field of cultural studies.

The second part outlines and compares some of the dominant literary theories of the 20th century, for example Marxism, psychoanalysis, feminism and post-colonial studies. It concentrates on the main differences and various parallels with the New Historicism in general and in their way of interpretation of Shakespeare's work.

The last part of the thesis is mainly a critical analysis of Greenblatt's specific interpretative methods, which were described in the previous chapters, and his conclusions within four most investigated plays of Shakespeare.