



# SHAKESPEARE

## a obraz člověka v západní kultuře

Autor: prof. Jaroslav Vostrý  
Škola: Akademie múzických umění v Praze  
Fakulta: Divadelní fakulta  
Katedra: Katedra činoherního divadla  
Studijní program: Herectví činoherního divadla, Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

**a/ Od komedianta k představiteli jednající  
osoby dramatu a od králova šaška  
ke králi šaškovi**

a/1 Od komediantských produkcí  
k profesionálnímu divadlu

a/2 Od šaška k herci, který hraje šaška

a/3 A kdo je tu vlastně blázen?

**b/ Evropské dějiny lásky a individuální  
hodnota člověka**

b/1 Od jednající osoby k individu

b/2 Individuum a obecný řád a spor  
veřejného zájmu individua a individuální  
vášně

b/3 Individuální zájem a dané nebo získané  
postavení

**c/ Mezi hrdinou a individuem**

c/1 Individualismus antický a renesanční

c/2 Shakespeare a krize renesančního  
individualismu

c/3 Porušování svatých povinností a pády  
hrdinů

**d/ Individuum a role, problém identity a  
integrity**

d/1 Člověk a role

d/2 Shakespearovo divadlo na divadle (nebo  
o divadle?)

d/3 Má člověk opravdu nějakou identitu  
a může být opravdu integrovaný?

**e/ Genologie Shakespearových postav  
a středověký everyman**

e/1 individuum a charakter

e/2 Král je nahý

e/3 Tragédie a patos

# Literatura

**Z (Shakespearových) her: Hamlet, Othello, Lear, Večer tříkrálový a další** podle vlastního výběru

## **Doplňující literatura:**

Bejblík, A. „Ekonomické a společenské pozadí alžbětinského dramatu“, in Bejblík, A. / Hornát, J. / Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi současníci*, Praha 1980: 9–58

Bejblík, A. „Nárys specifických znaků řeči a syžetu alžbětinského dramatu“, in Bejblík, A. / Hornát, J. / Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo. Drama po Shakespearovi*, Praha 1985: 24–40

Greenová, G. *Shakespeare*, Praha 1996

Hornát, J. „Zrcadlo života a božský dar“, in Bejblík, A. / Hornát, J. / Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi předchůdci*, Praha 1978: 118–134

Lukeš, M. „Literatura na divadle“, in Bejblík, A. / Hornát, J. / Lukeš, M. *Alžbětinské divadlo. Drama po Shakespearovi*, Praha 1985: 9–23

Werich, J. „Klauni“, in (týž) *Úsměv klauna*, Praha 1984: 133–172

Případně také:

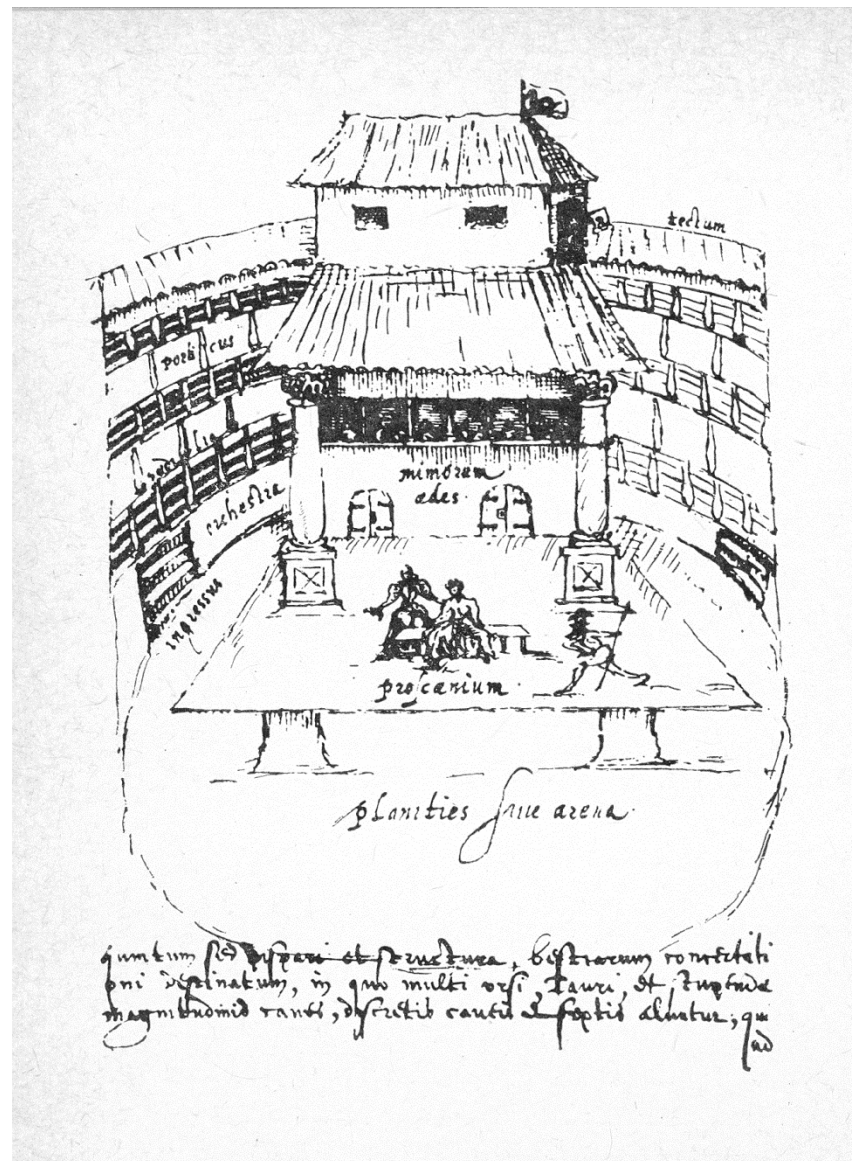
Bejblík, A. *Shakespearův svět*, Praha 1979 (k danému tématu viz kap. „Skvostní pobudové“ na s. 126–166)

Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, Praha 2010



obr. č. 1:

Pieter Bruegel ml., Venkovský trh na počest sv. Huberta a sv. Antonína



obr. č. 2:

Představení v divadle Labuť, náčrt z roku 1596

# **a/ Od komedianta k představiteli jednající osoby a od králova šaška ke králi šaškovi**

a/1 Alžbětinské divadlo vzniká nahrazením komediantských produkcí hraním dramatu na komediantském pódiu.

Alžbětinské drama se vlivem renesančního humanismu rodí ze Senecovy římské tragédie pomsty, ale i u Shakespeara si zachovává časoprostor cesty.

Místo *playera* (komedianta) *actor*.  
Toto divadlo, vznikající spojením mimu a dramatu, je divadlem herců a dramatiků.

O znovuzrození dramatu ve středověku se dlouho mluvilo v souvislosti se scénou tří Marií u Kristova hrobu, předváděnou o velikonocích v kostele při mši. Ale lze této dramatizaci biblického výjevu říkat divadlo? Nebyla to pořád součástí mše? Vede cesta ke zrození evropského novodobého divadla opravdu či aspoň hlavně od středověkého náboženského dramatu? Nebo máme místo většinou ochotnický hraných mystérií vzít v potaz především produkce potulných jokulátorů a histriónů?

V druhém případě máme opravdu co dělat s podhoubím budoucího renesančního *profesionálního* divadla; v jeho rámci se z hraní provozovaného ponižovanými pobudy stal postupně dokonce velmi výnosný druh podnikání; ne náhodou zrovna v Anglii s jejím novými hospodářskými poměry, které představovaly jakousi předehru kapitalismu a v bohatém a rušném Londýně s jeho 200 tisíci obyvatel.

Potulní baviči museli být všeumělci: jejich produkce zahrnovaly nejen provozování hudby a zpěvu či akrobacii, ale i kouzelnické triky. Jejich postavení nebylo lehké: mohli být kdykoli stíhání pro potulku. Členové divadelních společností, patronovaných velmoži i samotnou královnou, byli skuteční (profesionální) herci. Alžbětinské divadlo vzniká nahrazením komediantských produkcí hraním dramatu na komediantském pódiu. Alžbětinské drama se vlivem renesančního humanismu rodí ze Senecovy římské tragédie pomsty, ale zachovává si i u Shakespeara časoprostor mysterií, tzn. chronotopos cesty. Pro herce, který při svém hraní vychází z psaných textů, se už nehodí název *player*: nově pojmenovaný *actor* už také není žádný improvizující mim-všeuměl, ale ztělesnitel *jednajících osob* (jak byly nazývány postavy dramatu). Toto divadlo, které vzniká spojením mimu a dramatu, bylo jako divadlo hrané při athénských dionýsiích *divadlem herců a dramatiků*.



obr. č. 3:

Richard Tarlton jako klaun s píšťalou a bubínkem, dobová kresba, cca 1640



*a/2 Od šaška k herci, který hraje šaška*

Od bláznů skutečných ke královským šaškům  
a od královských šašků k Tarltonovi:  
proměna šaškovského výstupu ve výjev dramatu.

Hamletova vzpomínka na šaška Yoricka  
a jeho pokyny hercům:

proměna „skutečného“ šaška/blázna  
v *postavu* šaška/blázna.

Klaunské výstupy v Shakespearových hrách:  
sluhové ve *Dvou šlechticích veronských* (II.3)  
a výstupy klauna Feste ve *Večeru tříkrálovém*.

Vedle histriónů jsou předchůdci profesionálních herců šaškové (blázni, klauni) na dvorech králů a velmožů. Postup od královských šašků/bláznů k hercům ztělesňuje Richard Tarlton: o něm se mluvilo jako o „králi epochy“ a on byl také „prvním klaunem“ společnosti „služebníků královny Alžběty“, herecké družiny 80. let 16. století. Co odlišovalo Tarltonova vystoupení od jeho předchůdců, byla proměna výstupu (byť stále ještě extemporujícího Tarltona) ve výjev souvisle předváděné hry. (Některé z těchto her „služebníků královny Alžběty“ posloužily Shakespearovi jako předlohy: viz *Krále Leira*, *Strastiplnou vládu krále Jana*, *Skutečnou tragédii Richarda III.* či *Slavná vítězství Jindřicha V.*).

Památku šašků, jako byl Tarlton, uctil Shakespeare v *Hamletovi*, a to ve výstupu Hamleta s Horatiem na hřbitově (V.1), když hrobníci vykopou lebku Yoricka, údajného šaška Hamletova královského otce. Pokud jde o herce, kteří podle Hamletových pokynů vystupují před královským dvorem, má k nim Hamlet hned na počátku řeč; její jádro ukazuje proměnu šaška v herce: ten nemá přehánět a pitvořit se, aby se zavděčil publiku, ale držet se slov dramatického básníka. Tento požadavek souvisí s proměnou bavičů včetně králova blázna ze samostatné instituce v *postavu* šaška či blázna, jak se s ním setkáváme např. v komedii *Jak se vám líbí*; zde proti „čistokrevnému“ šaškovi stojí i jakoby nechtěný šašek-intelektuál Jacques.

Tak se Shakespeare ani čistých klaunských výstupů nikdy nevzdával, svědčí o tom i šaškovští sluhové ze *Dvou veronských pánů*, kde ve II.3. máme co dělat s typickým klaunským výstupem (i se psem). Viz i výstupy klauna Feste ve *Večeru tříkrálovém* (např. in IV.2). Jde ovšem už vždy o výstupy napsané.

*a/3 A kdo je tu vlastně blázen?*

Skutečný blázen/šášek Feste  
a Malvolio, ze kterého šáška/blázna  
Marie a spol. udělají.

Lebka šáška/blázna Yoricka v rukou Hamleta,  
který hraje blázna v příběhu hry.

Kolik je bláznů v *Králi Learovi*?

„Všechny své tituly jsi rozdál, s tímhle ses narodil!“

Šášek a hodnocení člověka  
v rámci „lidové“ smíchové kultury.

V rámci karnevalu žebřák šáškovským králem,  
v *Learovi* král ubohým šáškem žebřákem.

Cesta tedy jako by vedla od skutečných bláznů, jimž se prokazuje milosrdenství na královském dvoře, kde současně slouží k obveselení, k bláznům, kteří mohou králům říkat pravdu. A od bláznů-šasků improvizujících své klauniády o jarmarcích a při různých slavnostech k profesionálům, kteří jen *hrají* blázny. Máme ovšem například ve *Večeru tříkrálovém* co dělat jednak s profesionálním šaškem či bláznem jménem Feste a jednak s Malvoliem: z něj Marie s rytíři Belchem (Říhalem), Aguecheekem (Třasořitkou) i šaškem teprve blázna udělají. V *Hamletovi* se o bláznovi-šaszkovi Yorickovi jen mluví a tím, kdo ze sebe záměrně dělá blázna či šaška, kdo *hraje* blázna, je samotný Hamlet.

Albert Camus mluvil o tom, že *Král Lear* je vlastně sotie (pamatujeme se, že jde o hru pojmenovanou podle francouzského výrazu *sot* blázen) a že se v něm vyskytují dokonce čtyři blázni: jeden z povolání, druhý z vlastní volby a dva z utrpení. Šašek z povolání po půlce ze hry zmizí, protože jeho roli převezme vypuzený Edgar. Hlavní rozdíl mezi profesionálním šaškem a samotným králem Learem je pak jenom ten, že ten první si je svého šaškovství vědomý, zatímco ten druhý je blázen, ačkoli myslí, že jedná správně. Ne náhodou sám už tvrdě poučený Lear říká „Při narození pláčem, že jsme přišli na velkou scénu bláznů“, zatímco ještě nepoučenému Learovi, když se zeptá, proč ho šašek nazývá bláznem, tázaný odpoví: „Všechny své tituly jsi rozdal, s tímhle ses narodil“.

Ostatně, když Jacques v komedii *Jak se vám líbí* mluví o tom, že „Celý svět je scéna / a muži, ženy jsou jen herci“, šlo by poslední slovo docela dobře nahradit výrazem šašci. Význam slova blázen či šašek je tedy u Shakespeara pohyblivý a hodnocení obsahu slova ambivalentní: Stejně jako blázen/šašek může být jediný moudrý, může být i bývá mudrc ve skutečnosti šašek. Tak jako by postavení blázna-šaška u Shakespeara souviselo s takovým hodnocením člověka, které je obvyklé v rámci „lidové smíchové kultury“: Sám Learův příběh není tak vzdálený klíčovému karnevalovému obřadu, kterým je nastolení blázna za krále karnevalu: šaškovským králem se tu stává obvykle žebrák, zatímco v Shakespearově hře se stane šaškem a žebrákem skutečný král.

# **b/ Evropské dějiny lásky a individuální hodnota člověka**

## *b/1 Individuum*

od *in* (záporka) a *divido, dividere* (dělím, dělit)  
= jedinečná, dále nedělitelná, sobě rovná,  
se sebou totožná (identická) bytost.

Juliino „Tys jen ty“ a objev individua.

Individuální hodnota člověka = jediný důvod a záruka lásky  
se svými počátky v kurtoazní poezii:

*Od Tristana a Isoldy k Romeovi a Julii.*

*V Romeovi a Julii* jde o přirozené právo na lásku.

*V Hamletovi* Claudius také miluje Gertrudu  
a trůnu se domáhá za cenu vraždy:

kde má platit individuální *vůle*, se uplatňuje i *z vůle*.

## *Od jednající osoby k individuu*

Vývoj od komediantů k představitelům jednajícím osob dramatu souvisí s vývojem člověka jako příslušníka rodu k individuu a od hodnocení člověka jako bytosti poslušné božích příkázání k subjektu jednajícímu z vlastní vůle. Individuum (od *in*, což je zápor, a *dividere* dělit) představuje ideál člověka, který je teprve sám o sobě jako *jedinečný* dále nedělitelný. A jako takový se může a musí – v duchu, který se v Shakespearově době rázně prosazuje – rozhodovat sám jako samostatný subjekt, vědomý si sám sebe a svých nároků.

V balkonové scéně z *Romea a Julie* (1594/95) Julie, která o Romeově přítomnosti zatím neví, apostrofuje Romea jako *individuum*: tj. jen jako jeho, emancipovaného od všech rodových vazeb, které stojí v cestě jejich náhlému prudkému milostnému vzplanutí; ztělesněním rodové vazby je v následujícím citátu jméno:

*„Jen podle jména jsi můj nepřítel.  
Ty nejsi Montek, ty sám jsi jen ty.  
Vždyť Montek není ruka ani tvář,  
není to paže, noha, cokoli,  
z čeho je člověk. Tak se přejmenuj!  
Co to je jméno? To, co růží zvem,  
nazváno jinak, vonělo by stejně.  
Kdyby ti neříkali Romeo,  
nic na tvé vzácné dokonalosti  
by nebylo. To jméno dej pryč.  
Za to, co není ani částí tebe,  
vem si mě celou!“*

(Překlad Josefa Topola)

Individuální hodnota jako jediný důvod a záruka lásky se prvně objevuje v kurtoazní kultuře coby kompenzace sňatků uzavíraných z důvodů, které s láskou neměly nic společného. Láska stojí v citované Shakespearově tragédii proti rodové nenávisti: rodová nenávist tu funguje coby akcentovaná manifestace vázanosti člověka na nějaký celek, v daném případě rod, který omezuje jeho právo rozhodovat se za sebe. Láska v *Romeovi a Julii* se staví proti rodové závislosti a stává se demonstrací přirozených práv individua.

Jako se Romeo a Julie domáhají svého práva na lásku, domáhá se ovšem a domůže – za cenu vraždy! – také Claudius z *Hamleta* (1600/1) svého nároku žít s Gertrudou a kralovat na úkor svého bratra. Hrdinové atické tragédie se obvykle rozhodovali mezi dvěma příkazy (mstou a zákazem vraždy či nařízením a božským zákonem) – příkazy, které oba souvisejí s nějakým nadindividuálním řádem. Shakespearovi hrdinové se rozhodují ve světě, kde by měla platit individuální vůle, ale uplatňuje se vzhledem k tomu i zvůle.

## *b/2 Individuum a vášeň*

Tajný sňatek Romea a Julie  
i sňatek Desdemony a Othella  
výsledkem individuálního rozhodnutí  
přijatého bez ohledu na patriarchální morálku.

Makbethovo rozhodnutí ovlivněné Lady  
a jeho souvislost s intimní sférou  
jako Antoniovo jednání v *Antoniově a Kleopatře*  
ovlivněné vášní;  
vášeň a veřejné postavení člověka.

*Romeo a Julie* nejen oslavou lásky coby individuální volby:  
ukazuje také individuální volbu ovlivněnou vášní  
jako osobní riziko.



### *Individuum a obecný řád a spor veřejného zájmu individua a individuální vášně*

Tajné manželství Romea a Julie je stejně jako sňatek Desdemony s Maurem Othellem ve stejnojmenné tragédii (1604/5) výsledkem individuálního rozhodnutí přijatého bez ohledu na patriarchální morálku. Tajný sňatek znamená porušení patriarchálního pořádku v privátní sféře. Dotýká se ale i Othellova veřejného postavení: Jako ho porušení patriarchálního řádu vystavuje sobě samotnému, tak ho intimní zájem činí dvojnásob zranitelným.

Makbethovo rozhodnutí souvisí i s ambicemi milované Lady, jejímuž nátlaku je vystavený, a tedy také s intimní sférou: to zpochybňuje dokonce individuální samostatnost jeho rozhodování. Podobně je na tom mužský titulní hrdina tragédie *Antonius a Kleopatra* (1606/7) v důsledku trochu pozdní milostné vášně: Individuální nárok v intimní sféře, tj. vášně, společenské postavení člověka oslabuje a jeho vlastní individuální rozhodování omezuje tak, že mu nejenom bere status hrdiny, ale činí problematickým i jeho postavení individua řídícího se svým zájmem.

Romeo a Julie končí tragicky ne proto, že se vymkli patriarchálnímu pořádku, ale protože – viz závěrečné smíření hlav rodů – jednali z vášně (krásně) mladicky bezhlavě: Nejdůležitější tematický rozdíl Shakespearovy tragédie proti italské novele, kterou dramatisoval, tkví v tom, že dramatisátor zásadně zrychlil její dějový spád. *Romeo a Julie* není jen oslavou lásky coby individuální volby: ukazuje individuální volbu jako osobní riziko.

## *b/3 Individuální zájem a dané nebo získané postavení*

Jago staví do protikladu  
„pokorné horlivce“ a „skutečné mužské“:  
feudální ideál služby  
a novodobý individuální zájem.

Othello jmenoval svým zástupcem Cassia:  
Jagova zloba a protiklad daného místa a individua  
rozlišujícího mezi vlastní hodnotou a postavením.

Místo dané původem a patriarchální morálka.

Tristanův rozpor mezi ideálem služby a láskou.  
Nová morálka: zpochybnění ideálu služby a konec rytířství?

Když se Roderigo ptá Jaga, proč tedy Othellovi slouží, když ho nemá rád, Jago mu odpoví:

*„Jen žádný strach. Vždyť já mu jenom sloužím,*

*aby mi posloužil, až přijde čas.*

*Ne každý může pánem být, ne každý*

*pán věrně obsloužen. Jsou ovšem blázni,*

*pokorní horlivci, a je jich dost,*

*co zrovna zbožňují svou otročinu*

*a slouží, slouží jak ten pánův osel,*

*za trochu řezanky – a k stáru letí.*

*Zpráskat je, poctivce! A jsou zas jiní,*

*co sice nosí livrej oddanosti,*

*leč srdce si v ní zachovají své,*

*a házejíce pánům zdání služby,*

*si při nich přijdou na své, až z nich samých*

*jsou milostpáni. To jsou u mne mužští!*

*A do řehole těch se hlásím já.“*

(Přeložil Erik Saudek)

Tak v 1. výstupu *Othella* staví Jago do protikladu oddané služebníky, a ty, kteří se sami díky svým schopnostem stanou nakonec pány. Za protikladem feudálního ideálu služby a novodobého vědomí vlastního zájmu se skrývá protiklad předem daného postavení a individua, rozlišujícího už mezi tímto svým postavením a vlastní individuální lidskou hodnotou. S tímto rozlišením pak logicky souvisí myšlenka, že hodnota člověka může jeho postavení zásadně převyšovat a zakládat tak jeho právo na takové místo, které by ho bylo skutečně hodno. V Jagově případě zaujímá toto místo – podle jeho přesvědčení neprávem – někdo jiný. V uvedeném konkrétním případě jde tedy o „místo“ ve smyslu postavení na společenském žebříčku. Význam tohoto pojmu v obecnějších souvislostech, o které nám jde, je ale mnohem širší.

„Vlastní“ místo je v patriarchální společnosti víceméně apriorně dané a jako takové pokládáno za určené božím úradkem. Tak přijímá své postavení Tristan, který trpí rozporem mezi povinnostmi ke králi a láskou k Isoldě. Jago proti povinnosti služby klade svůj individuální nárok, kvůli kterému se neštítí ani podlé intriky – stejně jako Edmund v *Learovi*, který je dokonce považovaný za „parchanta“, jenom proto, že ho hrabě z Glostru nezplodil s vlastní manželkou. Tristanův postoj je postojem rytíře zavázaného službou. Námezdný voják Jago, který se řídí individuálním zájmem, nemá už o nějaké rytířské službě ani ponětí. Nabízí se otázka: Nezpůsobuje rozdíl mezi postojem Tristana a Jaga jejich rozdílný charakter? Není Edmund nakonec prostě opravdu parchant?

Šlechticem se člověk sice může v jistých případech stát za zásluhy, ale jeho děti se do šlechtického stavu už narodí. Tak se sám Othello domohl svého vojevůdcovského postavení navzdory svému původu díky své mimořádné statečnosti a vojenským schopnostem – jako se později na rozdíl od poměrů v předrevoluční Francii mohl za Napoleona stát generálem či dokonce maršálem každý, kdo prokázal příslušnou kvalifikaci; to v Rakousku-Uhersku nikdy možné nebylo. Ale bylo to možné už v alžbětinské Anglii. Shakespearova Anglie prožívala převratnou dobu; v ní přestalo platit božské určení daného místa určeného už narozením. Do té doby bylo zaměnitelné za vyšší jen v knížecím a šlechtickém rámci díky úspěchu v boji – samozřejmě i nezaslouženému (o dvorských intrikách nemluvě). Domoci se peněz a lepšího postavení bylo najednou možné díky rozvoji trhu, který přeje šikovným – byť šlo z hlediska morálky o šikovnost všelijakého druhu, uplatňovanou v tvrdé konkurenci. Ta ovšem nebyla zcela svobodná: zasahoval do ní absolutistický stát. Kvůli novému způsobu hospodaření bylo také množství venkovanů nuceno opustit své vesnice: ve městech byli k dispozici novým způsobům výroby, pokud nekončili jako pobudové, ze kterých se také stávali herci.

## c/ Mezi hrdinou a individuem

*c/1 Individualismus antický a renesanční:*

U Platona a Aristotela vyzařuje lidská bytost *obecné* bytí: to souvisí s homérovským obrazem hrdiny, který obec symbolizuje, tedy je s ní totožný.

*Macbeth* (1605/6) a *Coriolanus* (1607/8):

Zájem jedince v rozporu s právem,  
obecným zájmem či povinnostmi,  
vyplývajícími z postavení:

nadřazení individuálního zájmu a ztráta statusu hrdiny.

Proměna žánrové kategorie *hrdiny* na *individuum*.

O individualismu v antice můžeme mluvit až u Euripida, s posunem individua do samého středu zájmu máme co dělat až v helenismu. U Platona a Aristotela vyzařuje lidská bytost *obecné* bytí; helenistická filosofie bere lidskou bytost v její konkrétní každodenní podobě a naplňuje ji obsahem, který by jí mohl poskytnout (jen jí) *vlastní* smysl a *svébytnou* existenci. Platonovské a aristotelovské pojetí souvisí s homérovským obrazem *hrdiny*, který obec symbolizuje a v tomto smyslu je s ní totožný. S úpadkem starořecké obce je spojený helenistický individualismus, na který navázal individualismus renesanční.

Makbethovo rozhodnutí zmocnit se trůnu vraždou (v tragédii s vnočením 1605/6) má vliv na osud celého království: Tak jsme ve hře, představující na začátku titulní postavu jako *hrdinu*, svědky individuálního mravního pádu. Nebezpečí ztratit status hrdiny je od počátku vystavený i *Coriolanus* (1607/9), který v důsledku zneuznání přejde k nepříteli.

Z odborného hlediska jde vlastně o proměnu „žánrové kategorie“ člověka v důsledku nadřazení individuálních nároků platnému právu: taková proměna se v daném případě rovná stále číhající možnosti pádu hrdiny. V hrdinově příběhu nešlo oddělit veřejné od intimního zájmu individua, tzn. „přírodu“ či „přirozenost“ od „politiky“.

## *c/2 Shakespeare a krize renesančního individualismu*

Pico della Mirandola a jeho *Řeč o lidské důstojnosti* (1486):  
člověk jako bytost schopná dosáhnout toho, oč usiluje  
a být tím, čím chce, tzn. *tvůrcem sebe sama*.

Srovnání tohoto ideálu se Shakespeareovými postavami,  
které z hlediska renesančního individualismu  
reprezentují jeho druhou tvář.

Rozhodování antických hrdinů mezi dvěma příkazy  
a novodobé rozhodování na základě vlastního zájmu  
a snahy vymanit se z vlastní určenosti.

Individuální překračování mezí  
daných morálním zákonem či posvátným pravidlem:  
Shakespeareova tragédie a *hybris*.



Máme tu co dělat s realizací ideálu selfmademana, odvoditelného z přesvědčení renesančního humanismu o možnostech člověka, který – jako bytost schopná dosáhnout toho, oč usiluje, a být tím, kým sám chce – je tvůrcem sebe sama. Tak nějak to aspoň tvrdil ve své *Řeči o lidské důstojnosti* roku 1486 Pico della Mirandola. Konfrontace této představy s postavami Jaga, Claudia, Edmunda, Makbetha atd. ukazuje, že u Shakespeara máme už co dělat s krizí renesančního individualismu, který ve jmenovaných postavách předvádí svou druhou tvář.

Tajné manželství Romea a Julie i Desdemony je výsledkem individuálního rozhodnutí přijatého bez ohledu na příkazy patriarchální morálky: takové rozhodnutí je pro emancipované individuum příznačné.

Hrdinové atické tragédie se při svém jednání řídí vyšším příkazem (včetně příkazu krevní msty) a překračují meze, tj. dopouštějí se *hybris*, aniž si jsou těchto ne vždy jasně vytyčených mezí vědomi. Shakespearovi protagonisté a protagonistky i jejich antagonisté a antagonistky tyto meze překračují, protože je přestali uznávat: vědomě se řídí *vlastním zájmem* a přitom je často řídí *vášeň*.

### *c/3 Porušování svatých povinností a pády hrdinů*

Jago se proti příkazu služby řídí jen svou zneuznaností,  
Makbeth nedodrží ani povinnosti hostitele  
a Goneril či Regan z Leara povinnosti dcery.

Zájmy hrdinů (zpočátku jimi Othello, Makbeth, Coriolanus)  
nejdřív totožné se zájmy království či obce;

Othella ovládne milostná vášeň

Makbetha mocichtivost a Coriolana uražená pýcha.

V *Coriolanovi* sociálně ekonomická základna rozkladu;  
pro hladovějící plebs Coriolanův heroický ideál nepřijatelný:  
obec atomizována (atomos = individuum).

V Othellovi znemožněno ztotožnění s obcí už původem;  
trpěný jen jako voják (tj. v roli), ne jako (celý) člověk.

Starořeční dramatičtí hrdinové se také rozhodují: až to je činí *jednajícími osobami*. Když se rozhodují mezi dvěma příkazy, vydávají se osudu. Jago se proti příkazu oddané služby řídí jen svou zneuznaností. Jeho rozhodnutí vzít osud do svých rukou má osudové následky pro všechny ostatní. Jeho rozhodnutí se rovná popření původního řádu a s ním spojených svatých povinností: k nim ho zavazovalo jeho postavení, na jehož úkor uplatňuje svůj individuální zájem. Tak se může octnout individuální zájem v rozporu s povinnostmi, které byly podle starého řádu posvátné, v různých případech: v citovaných Shakespearových hrách nedodrží ani Makbeth svou povinnost hostitele samotného krále, ani Julie nebo Desdemona či Goneril a Regan (z tragédie *Král Lear*) své povinnosti dcery.

Othello se stane z hrdiny individuem, když ho ovládne vášeň. I v *Makbethovi* či *Coriolanovi* máme co dělat s proměnou hrdiny v individuum. Zájmy obou jsou na začátku totožné se zájmy království či obce. Až když se Makbeth přestane řídit platným řádem, stane se z jeho heroického směřování mocichtivost. Až když je Coriolanus vypovězen z obce, stane se z příběhu bohatýra, který chtěl oddaně sloužit své vlasti, tragédie uražené pýchy. Zatímco Makbethova proměna je výrazem rozpadu vědomí o platném řádu, v *Coriolanovi* je předvedena sociálně ekonomická základna tohoto rozkladu. Pro hladovějící plebs je Coriolanova heroická morálka nepřijatelná: Máme co dělat s obcí, která je vlivem sociálního rozdělení atomizovaná (lat. *individuum* je přesným překladem řeckého *atomos*).

Stejnou roli při proměně hrdiny v individuum hraje oddělení od příslušného společenství i v *Othellovi*: zde je ideální ztotožnění osobnosti s obcí a obce s osobností znemožněno už Othellovým maurským původem, který tak vadí Desdemoninu otci.

# **d/ Individuum a (hraní) role, problém identity a integrity**

*d/1 Člověk a role:*

Jagovo nadřazení individuálního zájmu  
feudálnímu řádu;

„Nejsem, co jsem“ výrazem difference mezi člověkem a *rolí*.

Vědomí o rolích a povědomí o vlastní (individ.) hodnotě;  
viz Montaigne v 80. letech 16. století.

Nápis na divadle Globe: „Totus mundus agit histrionem“

Shakespearovy hry a příběhy lidí, kteří jsou  
nucení hrát (přidělené) role,  
či s požitkem hrají své (zvolené) role.

Už jsme citovali první část úvodního Jagova monologu. Jeho druhá část zní tak:

*„Když sloužím jemu [Othellovi], sloužím jenom sobě. Bůh je můj svědek, z lásky k němu ne, jen na oko, jen za svým vlastním koncem.*

*Vždyť jak dám najevo, co v srdci mám,  
co v skutku jsem a chci, svým počínáním,  
svým tónem, nebude to trvat dlouho  
a kavkám na klovačku budu nosit  
své srdce na rukávě. Nejsem, co jsem!“*

Jagovo „Když sloužím jemu, sloužím jenom sobě“ nadřazuje osobní zájem feudálnímu řádu s jeho zásadou oddané služby. A „Nejsem, co jsem“ manifestuje diferenci mezi *člověkem* a *rolí*. Jago se ve své roli neuplatňuje takový, jaký je. Hned na začátku ho zastihujeme mimo roli, ale „jaký je“, se teprve ukáže.

Vědomí o roli či rolích, které člověk zastává nebo hraje, se objevuje současně s povědomím o vlastní (individuální) hodnotě člověka. Montaigne v 80. letech 16. století píše: *„Člověk musí poctivě hrát svou roli, ale přitom nezapomínat, že je to všeho všudy jen role, kterou nás pověřili. Z masky a z vnějšího vzhledu nelze dělat podstatu a cizí nelze učinit svým. Neumíme odlišovat košili od kůže. Stačí posypat si moukou tvář, aniž jí současně posypeme i srdce.“*

Na divadle Globe byl nápis: *„Totus mundus agit histrionem.“* Shakespearovy hry vlastně ukazují, co se děje s lidmi, když jsou nuceni hrát či s požitkem hrají své role, které přece jenom nejsou identické s nimi samými.

## *Ego a self*

*Self* se do češtiny překládá ‘hlubinné já’  
na rozdíl od pouhého ‘já’ čili *ego*,  
které vědomě s větším či menším úspěchem formujeme  
a které je totožné s tím, jak se – ve snaze prosadit se –  
snažíme jevit ostatním;

*self* by se mohlo ovšem překládat i jako  
‘vlastní osobnost’,

protože jde o to, kým a čím jsme – aniž o tom obvykle víme,  
*sami o sobě*:

ocitáme se tu v takové hloubce, v níž se ovšem to naše zcela osobní  
nejužším způsobem snoubí i střetává  
s tím, co je, lépe řečeno co všechno *může být* člověk.

Je oprávněné podezření, že právě na střetávání *ego* a *self*  
je založeno herectví.

## *d/2 Shakespearovo „divadlo na divadle“*

Je-li jednání postavy totožné s jejím údělem,  
mluví se o *hrdinovi*.

Konkrétní člověk,  
který vždycky existuje i sám o sobě (*self*),  
zcela totožný s rolí být nemůže.

Král Richard II. s přesvědčením (už zastaralým)  
o královském údělu.

Richard III. a mistrovství vědomé přetvářky,  
které končí tím, že on sám  
už ani neví, kdy vlastně hraje.



Rosalinda v *Jak se vám libí* s potěšením hraje chlapce jako dívka, kterou hraje chlapec. Viola ve *Večeru tříkrálovém*, když si v zájmu sebeochrany zvolí úlohu chlapce, dostává se do situací velmi choulostivých. Malvolio v převleku, který mu Marie a její kumpáni předepsali, se přesvědčí, že ho jeho paní Olivie nemiluje, ani když má na sobě žluté punčochy.

Je-li jednání postavy totožné s jejím *údělem*, mluvíme o *hrdinovi*, jehož jednání dokazuje, že je něco takového možné. Splynout s *rolí* může znamenat ztrátu sama sebe. Role je něco jiného než konkrétní člověk, který existuje vždycky (i) „sám o sobě“. (Psychologie mluví o *self*, ale už Montaigne mluvil o košili a kůži.)

Pokud jde o vztah *self* k *rolí*, můžeme říct, že i když se člověk s rolí zcela sžije, to, co v něm je a není přitom s danou rolí v souhlasu, se vždycky někde nějak a obvykle velmi nepříjemně ozve.

Richard II., který se – už ve vězení – přirovnává k herci středověkého divadla, je přesvědčený, že být králem je úděl. Toto přesvědčení je ovšem už tehdy zastaralé a Richard III. (z tragédie s vročením 1592/3) si podobné starosti nedělá: zatímco Richard II. ze stejnojmenné hry (1595/6), byl herec z donucení, Richard III. hraje naprosto uvědoměle:

V monologích jako by nám sděloval to, co z něj zbývá, když uzurpovanou roli odloží. Ale co vlastně zbývá? Kdo je opravdu on „sám o sobě“? Ve 3. výstupu 5. jednání má tento monolog:

*„Koho se bojím? Sebe? Vždyť tu nikdo není.*

*A Richard Richarda má rád. A já jsem já.*

*Je tu nějaký vrah? Ne – ano, já.*

*Tak uteč. Před sebou? Prosím tě, proč...*

*Abych se nepomstil. Sám na sobě?*

*Já se mám přece rád. Proč? Copak sis*

*v životě prokázal nějaké dobro?*

*Ach, ne! To se už spíše nenávidím,*

*pro všechny ohavnosti, co jsem spáchal.*

*Vždyť já jsem lotr. Ne, to je lež. Nejsem.*

*Šílenče, vychvaluj se. Blázne, nelichoť si.*

*Mé svědomí zná tisíc různých jazyků*

*a každý říká jiný příběh*

*a každý příběh tvrdí, že jsem lotr.“*

Atd. (v překladu Břetislava Hodka)

Ano, Richard III. ví, že nakonec už ani sám neví, kdy hraje a kdy ne.

*d/3 Má člověk opravdu nějakou identitu  
a může být skutečně integrovaný?*

Není znepokojivé, že si lidé mohou plést  
jednoho s druhým?

Dvojčata v *Komedii omylů* (1592/3) i *Večeru tříkrálovém*.

Může být člověk vůbec skutečně integrovaný,  
když hraje různé (i nesouhlasné) role?

Člověk u Shakespeara *homo ludens*:  
jako subjekt i jako objekt.

Hraní v životě a hraní na divadle.

Ptáme-li se, co či kdo (po odložení role) zbývá, ptáme se po integritě a identitě. Ale jak je to s lidskou identitou, když existují různí lidé, které si lidé pletou s jinými, protože jsou od nich nerozeznatelní? To je otázka, kterou klade už raná *Komedie omylů* (1592/3) napsaná podle Plautovy hry o dvojčatech; dvojčata se opět objevují i ve *Večeru tříkrálovém*. Tak se Shakespeare ve svých hrách ptá, kdo a kdy je ten či ona opravdu ten a ona a kdy hraje a zda o tom (a co vlastně hraje) ví či neví.

Ať je hra (jako v případě Rosalindy) nakonec hlavně radostným plodem energie, nebo s člověkem cloumá (jako v případě Malvolia), ať člověk nějakou hru nastrojí (jako Jago nebo Richard III.), nebo je její neuvědomělou obětí (jako v případě Othella), vždycky je tato hra u Shakespeara metaforou přírody a jejích sil, které jsou temné či světlé jen v zrcadle lidského jednání.

Člověk u Shakespeara je *homo ludens* – a to jako subjekt hry i její objekt – a herci a herečky mohou nárokům jeho postav dostát, jen když skutečně hrají a vzhledem k tomu nám poskytují potěšení, které z her v životě vždy nemáme: to potěšení totiž způsobuje právě rozdíl mezi hraním ve skutečném životě a hraním na scéně.

# e/ Genologie Shakespeareových postav a středověký everyman

## *e/1 Individuum a charakter*

Podáří se Jagovi jeho intrika,  
protože je Othello žárlivý?

Motivace Jagova podlého záměru  
nevyplývá z jeho charakteru, ale z důsledků  
jeho vědomí vlastní (zneuznané) hodnoty:  
Jago není charakter ve smyslu realismu 19. století,  
ale *individuum* i jako žánrová kategorie postavy.

Pochybnosti o Desdemonině věrnosti logické: když neplnila  
povinnosti vůči otci, bude je plnit vůči manželovi?

Také Othello není charakter, ale *individuum*, jehož vědomí  
o vlastní hodnotě bývá v lásce snadno otřesitelné.

Ve srovnání s hrdiny atické tragédie jako by Shakespeare uměl vytvářet jedinečné charaktery. Toto mínění se ne náhodou zrodilo v kontextu realismu 19. století. V rámci jeho první fáze, ztotožňující postavu s charakterem a její ztělesnění s vnější charakterizací, se Othellov příběh motivoval nejčastěji jeho žárlivostí. S touto Othellovou charakteristikou polemizoval už Puškin, který spojoval Othellov příběh s jeho důvěřivostí.

Jagova energie, nespotebovaná přiměřeným úkolem, se změnila z potenciálně pozitivní v negativní; to mívá tragické následky. Ty se vzhledem ke křehkému vztahu stárnoucího Maura a dívky ze vznešené benátské rodiny daly předpokládat, ale bez Jagovy intriky by nenastaly. Motivace Jagovy intriky nevyplývá z jeho povahy intrikána, ale spočívá v Jagově vědomí vlastní individuální ceny a z ní vyplývajících nároků. Jago není nějaký *charakter* ve stylu realismu 19. století, ale *individuum* i jako *žánrová kategorie* postavy. To, co stimuluje jeho jednání, není charakterová vada, ale neuspokojený individuální zájem v době, kdy rozpad patriarchálního řádu ničí jakoukoli jistotu a úspěch úsilí o splnění individuálního nároku je – jako vždycky – apriorně nejistý.

A proč Othello Jagovi snadno uvěří? Je tak žárlivý, nebo důvěřivý? Pochybnosti, jimiž Jago nakazí Othella, jsou logické a Othello jim může bez ohledu na míru žárlivosti či důvěřivosti podlehnout právě vlivem této logiky: Řídila-li se Desdemona při svém tajném sňatku s Othellem svou vášní místo povinností k otci, proč by se měla řídit povinnostmi manželky? Vždyť podlehnout vášni, jak Othello ví ze své vlastní zkušenosti, je tak snadné. Tak v prostředí uplatňování vlastních přání bez ohledu na kdysi platný řád udělala Jagova intrika z *hrdiny* Othella i z hlediska genologie (žánrosloví) postavy nikoli *charakter*, ale *individuum*, jehož vědomí o vlastní hodnotě bývá v lásce tak snadno otřesitelné.

# *e/2 Král je nahý*

## *Král Lear*

a tradice středověkých dialogů se smrtí  
a tanců smrti,

tzn. s židovsko-křesťanskou tradicí:

časoprostor cesty a Learovo putování za poznáním  
při proměně krále v nahého člověka.

Různé přijetí Shakespeara u Voltaira a Lessinga  
či romantiků

i potíže realistů 19. století s jeho interpretací,  
o to lákavější pro moderní divadlo.

Když chtěl Lev Tolstoj dokázat, že na rozdíl od všeobecného mínění se u Shakespeara žádné jedinečné charaktery ve skutečnosti nevyskytují, vybral si ne náhodou *Krále Leara* (1605/6). Charakterem ve smyslu žánrové kategorie postavy Lear opravdu není. Co za žánr postavy tedy vlastně je? Za *hrdinu* bychom ho mohli pokládat vzhledem k jeho legendárnímu původu. V Shakespearově tragédii máme ale co dělat nikoli s hrdinou, nýbrž se starcem. Ze světa legend a pohádek ovšem přichází a odtud si také přináší naivní důvěru ve shodu mezi slovy a skutky. A odtud pochází i přesvědčení, že zůstane králem, i když rozdělí své království mezi své dcery. Richard II. viděl v královské hodnosti úděl, Richard III. jen roli a pro Leara je král totožný s ním samým. Průběh událostí ho přesvědčí, že královská hodnost je vzhledem k člověku vnější a že přestane být králem hned, jakmile rozdá své království. Bez něj je najednou jako *každý člověk*.



Tak poukazuje tato tragédie k moralitě *Everyman* (pt. *The Ummoning of Everyman* čili *Výzva každému z nás*), prvně tištěné 1495: to je hra o bohatém člověku, pro kterého si přichází smrt, a před ní jsou si všichni rovni. Tak souvisí *Král Lear* s tradicí středověkých dialogů se smrtí, tanců smrti a moralit, tzn. s židovsko-křesťanskou tradicí, která se v jeho díle jako v celé evropské kultuře spojila s tou antickou. Proti klasickým principům Shakespeare mísí roviny skutečnosti v rámci časoprostoru cesty: tak jsme v této jeho tragédii svědky strastiplného Learova putování za poznáním při postupné proměně krále v člověka „bez atributů“: v *nahého člověka*, který v bouři na pusté pláni žaluje přírodě na špatné uspořádání světa; jeho slova v té chvíli připomínají žaloby biblického Joba. Tak je při čtení třetí Jobovy odpovědi Elífazovi, kde je řeč o špatném uspořádání světa včetně veršů o ubožácích, co nocují nazí, těžko nevzpomenout na slova Learova monologu:

*„Vy nazí ubožáci, ať jste kde jste,  
jak s holou hlavou, vychrtlými těly,  
do kterých fučí všemi děrami  
zedraných cárů, dokážete čelit  
tak nelítostné slotě? O tohle*

*jsem nikdy nedbal! Uč se, zpupná pýcho!  
Na vlastní kůži prožij úděl chudých  
a zbav se toho, čeho máš až příliš  
ve jménu božské spravedlnosti.“*

(Upravený překlad Jiřího Joska)

Doslovnost lidské nahoty v *Learovi* je ovšem 'doslovností' realizované metafory. Nahý člověk je v obou případech člověk zbavený všeho včetně titulů a majetku, všeho, co není on sám jako každý; tj. jako člověk, který aspoň tváří v tvář náhlé bídě, nemoci a smrti je si se všemi rovný – a nejenom to: který je najednou doopravdy *jen* člověk a právě jako takový – tedy jako *každý* člověk – jistě oprávněný klást základní lidské otázky. Když Job nebo Lear v duchu příslušné tradice kladou otázky a vyjadřují své city a pocity, jako by je tedy nevyjadřovali jen oni, ale každý.

Daný způsob traktování člověka je založený na tom, že na rozdíl od příběhů o *hrdinech* je jeho východiskem *everyman*. Ale také na tom, že v protikladu k zobrazování *charakteru* ve smyslu obrazu člověka pozorovaného zvnějšku, tj. v protikladu k *pozorování a popisu*, vychází z židovsko-křesťanské tradice *prožívání a výrazu* těchto prožitků, které jsou vyjádřením podobných prožitků každého člověka. Pro nedodržování klasických pravidel Shakespeara nakonec odsoudí francouzský osvícenec Voltaire, a bude ho obdivovat německý osvícenec Lessing. Pro romantiky a vznikající národní dramatické kultury se stane inspirací při vyrovnávání se s problémy modernity. Žánrová kategorie jeho postav ze zápasu s předzvěstí této modernity vychází; proto se bude divadlo měšťanského realismu 19. století vyrovnávat s velkorysostí jeho řešení s obtížemi. Tím lákavějším zůstane pro divadlo i nadále.

## *e/3 Od charakteru k tragické postavě*

Takové Shakespearovy postavy jako Makbeth, Coriolanus, Lear, jako Othello, ale i Jago apod. neukazují, co jako *typy a charaktery jsou*, ale co jako *lidé mohou*; právě jako takové jsou, na rozdíl od charakterů patřících do dramatu jako středního žánru, postavy z tragédie čili tragické postavy (Lear i jako blázen je bláznem z tragédie): jejich základní stylovou polohou je totiž *patos* (patho = cítím, trpím, pathos = utrpení, vzrušení vášně); odpovídající herectví musí čerpat z materiálu expresivního chování.

## *Tragédie a patos*

Takové Shakespearovy postavy jako Coriolanus, Makbeth, Antonius z *Antonia a Kleopatry*, Brutus z *Caesara* a Othello i Jago nedemonstrují, co lidé jako typy či charaktery *jsou*, ale ukazují, co jako lidé *mohou* – i když samozřejmě nepopírají úlohu konkrétních lidských vlastností. Tak není také Lear ani charakter, ani hrdina, ale everyman – i když si z někdejšího krále-rytíře zachoval určitou vznešenost; přesněji řečeno, znovu této vznešenosti nabyt, když se ze vzteklého, pyšného a ve své samolibosti nechápavého starého krále nakonec stal pouhým člověkem. Právě jako takové tyto postavy představují postavy z tragédie, tj. tragické postavy.

U Shakespearových postav vůbec nemáme co dělat s jednáním vyplývajícím např. jen ze žárlivosti (Othello), jen z pýchy (Coriolanus), jen ze ctižádosti (Makbeth) či intrikánství (Jago) apod. V tomto smyslu také nemají nic společného ani s barokními alegoriemi, ani s charaktery 1. fáze realismu 19. století a vůbec dramatu v užším smyslu středního žánru. Lear i jako blázen je bláznem z tragédie.

Podobné je to s Hamletem. A když jsme se znovu dostali k Hamletovi, musíme si znovu připomenout i poměr Lva Tolstého k Shakespearovi. Popuzovaly ho na něm monology jako např. právě Hamletův. Nevyplývají totiž podle Tolstého ze situace a z *charakterů*: Shakespeare jako by jen vkládal postavám do úst něco, co potřebuje říct *sám za sebe*. Ani v tomto případě není Tolstoj tak daleko od pravdy. Ano, Hamlet není žádný *charakter*, ale právě proto, že není, získávají jeho promluvy o základních věcech člověka oprávněnost: vyplývají z utrpení, které z tohoto prince teprve dělá každého člověka. Základní stylovou polohou takových Shakespearových postav je totiž *patos* (z řec. *patho*, *pathein* cítím, trpím, *pathos* utrpení, vzrušení, vášně); jeho postavy jsou vždy vedeny tragickou vášní, známou už z antiky. Jako není Hamlet jenom princ, není ani jenom nějaký váhavec nebo melancholik. K princovi, který v pohádkách nastoupí na místo mýtického hrdiny, bychom museli vzhlížet, na váhavce bychom se s největší pravděpodobností dívali spatra. Ale ať už bychom se dívali nahoru nebo dolů, v každém případě bychom z *jisté vzdálenosti* pozorovali. V případě 'každého člověka' se tato vzdálenost ruší: je-li to člověk, jsem to i já sám. Což se netýká jen mě jako diváka, ale i Shakespeara. A co je neobyčejně důležité: i herce! Má-li totiž postava mluvit za Shakespeara i za mne, musí nejdřív mluvit za sebe.

*Kontrolní otázky:*

1. Jaké jsou zdroje alžbětinského dramatu a divadla?
2. Kde se bere a kdo je u Shakespeara šašek?
3. Jak se u Shakespeara mění hrdina v (pouhé) individuum?
4. Jaký je u Shakespeara vztah mezi rolí a člověkem?
5. S jakou tradicí souvisí *Král Lear*?

## SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH A ZDROJŮ:

obr. 1 Pieter Breughel ml., Vesnický trh na počest sv. Huberta a sv. Antonína; zdroj: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Pieter\\_Brueghel\\_II\\_%28The\\_Younger%29\\_-\\_A\\_Village\\_Fair\\_%28Village\\_festival\\_in\\_Honour\\_of\\_Saint\\_Hubert\\_and\\_Saint\\_Anthony%29\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Pieter_Brueghel_II_%28The_Younger%29_-_A_Village_Fair_%28Village_festival_in_Honour_of_Saint_Hubert_and_Saint_Anthony%29_-_Google_Art_Project.jpg)

obr. 2 Náčrt představení probíhajícího v divadle Labuť, Londýn 1596, zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Swan\\_cropped.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Swan_cropped.png)

obr. 3 Richard Tarlton jako klaun s bubínkem a píšťalkou, dobová kresba, cca 1640, zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard\\_Tarlton\\_Pipe\\_Tabor\\_c1580s.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_Tarlton_Pipe_Tabor_c1580s.png)



Oponenti: doc. MgA. Jakub Korčák  
prof. PhDr. Miroslav Plešák

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 9. 9. 2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12,  
118 00 Praha 1, IČ 61384984



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

