

Shakespeare, Mácha a český romantický historismus

— Martin Procházka —

Spojení naznačené v titulu mého příspěvku je pozoruhodné především proto, že český romantický historismus, silně formovaný *Rukopisy královédvorským a zelenohorským* (1817, 1818) a Lindovou *Žáří nad pohanstvem* (1818), je ve snaze přijmout Shakespeara jako prototyp velkého umělce, který by – slovy Chmelenského – „hrdiny z dávnověkosti české nám smělým štětcem před oči“ (Chmelenský 1834: 383) stavěl, konfrontován se zcela jiným přístupem k minulosti, typickým pro Shakespearovy tragédie a historické hry. Zatímco v *Rukopisech* a Lindově idylickém zobrazení života starých Slovanů je minulost především slavným počátkem národní kultury, absolutní hodnotou a nadčasovým ideálem odkazujícím k „věčnosti“, u Shakespeara jsou dějiny, slovy hraběte z Warwicku ve druhé části *Jindřicha IV.* (1598), přítomny „v životech všech lidí“, kde „zjevují rysy časů zesnulých“, z nichž lze pak „předvídat možnost věcí budoucích“ (3.1.75–79).¹ V Shakespearově pojetí historie, které mj. vychází z dobové typologie, kde minulé

1 Veškeré citace ze Shakespearova díla uvádím ve vlastním překladu podle Shakespeare (1997). V závorkách v textu jsou čísla jednání, scén a veršů.

události „prefigurují“ události budoucí, ale zároveň často abstrahuje od metafyzického rámce této typologie, Boží prozřetelnosti, je minulost propojena s přítomností a budoucností nejen na základě nutných kauzálních souvislostí, ale zároveň i v důsledku figurativních kvalit jazyka, které ztotožňují čas s životním cyklem (v citované pasáži je čas procesem odumírání i „láhnutí“).

Stručně řečeno, proti obrozenskému alegorickému vidění historie odkazujícím k ideálnímu počátku a nejvyšší autoritě či k „věčným“ hodnotám, které se pochopitelně otevírají ideologizaci, stojí u Shakespeara důraz na dějinnost individuálního života, jež však nemusí být pozitivní a už vůbec není ideální hodnotou. „Špatnost“ odbojného hraběte z Northumberlandu, o níž je ve výše zmíněné pasáži z *Jindřicha IV.* řeč, totiž roste s dějinnými událostmi. Zcela novým momentem Shakespeareova tvůrčího přístupu je pak poukaz na schopnost figurativního jazyka tuto dějinnost umělecky vyjádřit. Ten se objevuje v soustavnější podobě až v *Nové vědě* Giambattisty Vica (1822), která přichází s koncepcí „poetické historie“, tedy dějinnosti založené na paralele cyklické dynamiky uměleckého jazyka, společenských forem a institucí, včetně morálky.

Jak už bylo řečeno jinde, souvisí napětí mezi Shakespeareovým a obrozenským pojetím dějin se změnou chápání znaků, které se z transparentních reprezentací idejí stávají symboly odkazujícími, slovy Michela Foucaulta, k „mezím reprezentace“, jimiž jsou „svoboda, touha a vůle“ (Foucault 1970: 219). Zatímco klasicisté mají se Shakespeareovou tvorbou vesměs potíže, protože se rozcházejí s ideálními normami, objevují v ní romantici dynamiku dění, kterou Foucault považuje za klíčový rys tzv. „moderní epistémé“. Mácha se vydává cestou romantiků, avšak mnozí představitelé mladší obrozenské generace, například Tyl, otálejí mezi idealizací dějin a pokusy o postižení jejich dynamiky.

Tato situace je příznačná, řečeno schematicky, pro jedno z nejzajímavějších setkání v dějinách rané české Shakespeareovy recepce a možná i obrozenské literatury vůbec, kterým se zabývá i můj příspěvek. Mám na mysli Tylovu adaptaci Shakespeareova *Krále Leara* (1835), jeho souběžnou i následnou dramatickou tvorbu a Máchovy dramatické zlomky, zejména ten nejobsáhlejší z nich, nástin historické tragédie *Bratři* (1832–1834). Zde se budu zabývat především Máchovým vztahem k Shakespeareovi, což je dáno nejen tematikou kongresu, ale též zjištěním, že k důkladnému poznání Tylova vztahu k Shakespeareovi je třeba nejprve podrobně prostudovat Tylovu práci s textem *Krále Leara* (1606) v kontextu jeho rané dramatické tvorby, a to nejen těch známějších her jako *Čestmír* (1835), ale i těch, které jsou považovány za okrajové.

Než se však začnu zabývat Máchou, chtěl bych přesto alespoň nastínit některé základní momenty Tylova vztahu ke *Králi Learovi*, protože tento vztah je důležitý také pro pochopení Máchovy kompozice *Bratři*. Veškeré mé závěry týkající se Tyla nemohou mít pochopitelně jiný než hypotetický charakter.

Podle Otakara Vočadla i Bohuslava Mánka je pravděpodobné, že Tylův „překlad byl pořízen přímo z anglického originálu“ a že jeho autor „mohl mít dostatečnou pasivní znalost angličtiny“ a také „možnost se poradit s několika přáteli“ (Mánek 2005: 348). Předpokládané snaze o věrnost překladu však odporuje zjištění, že „Tyl zkrátil hru skoro o polovinu, vynechal pesimistické pasáže, kritické politické zmínky o poměrech u dvora, které nemohly projít velice bdělou meternichovskou cenzurou, erotické dvojmysly a mytologické narážky, které by tehdejší převážně lidové publikum nepochopilo“ (ibid.). Je sice pravda, že až do roku 1838 se i v Británii hrály adaptace Shakespearovy tragédie, nejčastěji klasicistická úprava Nahuma Tatea z roku 1681, se smírným zakončením, nicméně daleko důležitější je kontext rozvíjející se obrozenské kultury, do něhož Tylův překlad vstupoval.

Domnívám se, že důležitým svědectvím o tomto kontextu, přesněji řečeno o „implicitním čtenáři“ a obecnstvu, k němuž se Tyl obrátil, jsou právě hry, které Tyl napsal v době, kdy Shakespearovu tragédii překládal, bezprostředně předtím nebo hned poté. K těmto hrám patří tragédie *Čestmír* (1835), romantická činohra *Slepý mládenec* (1836), dramatický „žert“ *Jeden za všechny* (1836) a konečně i pozdější činohra *Brunsvik nebo Meč a Lev* (1843).

Zatímco v *Čestmírovi* specifické learovské reference ještě chybějí, objevuje se zde jedno z hlavních témat Shakespearovy tragédie, problematizace lásky jako nejvyšší hodnoty. Zatímco Shakespeare se soustředí na ztrátu významu lásky a spojuje ji s krizí autority a veškerých mravních hodnot, vyjadřuje Tyl v tragickém osudu Čestmíra typickou romantickou rozpolcenost, „dvojí bolest“, která „srdce touhy plné roztrhá“ (Tyl 1957: 114). Hrdinovo rozervanectví však koriguje důraz na jednotu národa, a proto je nakonec „vykoupeno obětí“ (ibid.: 216), bojem za tuto jednotu končícím smrtí titulního hrdiny. Jeho smrt získává v tomto schématu místo dialektické syntézy, posvěcené metafyzickou autoritou bohů a jejich mluvčí, věštyně Bohuše. Na rozdíl od protagonistů *Čestmíra* jsou hrdinové *Krále Leara* ponecháni nejistotě a nutnosti jednat podle „tíhy“, s níž na ně doléhá „tragický čas“ (5.3.322), doba násilí, válek a společenského rozkladu. Tylův historický optimismus je v *Čestmírovi* nastolen pomocí národní ideologie, která chybí

v Shakespearově hře, jež mj. vyjadřuje skepsi ke sjednocení Anglie a Skotska kontroverzní postavou krále Jakuba I. V *Learovi* jsme spíše svědky rozsáhlejšího společenského přerodu, v němž se rozpadají staré mýty a ideologie (např. chápání Jakuba I. jako následovníka krále Artuše, sjednotitele keltské Británie, zdůrazňování božského práva králů), a nové ještě nemají pevné obrysy. Taková vize světa je v rozporu s tehdejší obrozenským programem, který spatřuje v současnosti moment obnovy předpokládaných dávnověkých hodnot. Citujme slova věštkyň Bohuše ze závěru tragédie:

Toť lidí
nejkrásnější cíl, z těch země pout se
vyvinout ku spasení národův.
Věky vidím zmizeti – a Praha
skví se slavná – slavné jméno Čestmíra!
Bozi mocni jsou – buď člověk v pokoře!
(Tyl 1957: 239–240)

Jak ukazuje další Tylova hra, *Slepý mládenec*, pilířem tohoto programu je především lidová moudrost a z ní vyplývající představy mezí a míry, které platí stejně v makrokosmu, jako i v mikrokosmu lidské duše:

Všemu světu mezník postaven;
v jisté míře běží noc a den,
a tak shodně celý svět se daří.
Běda, srdce-li svých mezí zmaří;
nechtě je vede plazivost neb pych, –
kročej přes meze jest vina, hřích.
(ibid.: 248)

Mluvčím tohoto postoje je sluha Záruba, jehož modelem je zčásti Shakespearův Kent. Záruba protestuje proti poštilému rozhodnutí šlechtice Božepora Žďárského předat své panství vzpurnému a násilnému synovi, kterého však otec neobyčejně miluje. Výchozí dramatická situace *Krále Leara* je zde zcela přepsána. Místo otce a dcery tu máme otce se synem, Learovo nepochopení skromné a neokázalé dceřiny lásky nahradila slepá a neopětovaná láska Božeporova. Záruba sice částečně sdílí Kentovu odvalu a jeho oddanost, ale na rozdíl od Shakespearova hrdiny vynáší o situaci ve hře jednoznačné soudy, jejichž zdrojem je nesporná autorita lidu.

Oslepení protagonisty Tylovy hry, zezvířetělého loupežníka Víta, není aktem bezmezní krutosti, jak je tomu v případě brutálního Cornwalllova činu, ale projevem vypočítavé pomsty za někdejší Vítovu erotickou eskapádu. V Tylově hře funguje navíc křesťanský koncept viny a vykoupení. Strádání Slepého mládence, někdejšího loupežníka, je vykoupeno nejen jeho věsteckou, vizionářskou schopností, ale i darem napravovat křivdy a obnovovat vztahy, které sám rozvrátil. Tak je možné, aby vykoupil i „hřích“ (ibid.: 320) lásky svého otce Božepora, jehož postava má Learovy a zároveň i Gloucesterovy rysy.

V Shakespearově hře se podobné východisko vůbec nenabízí: Kordélie je zavražděna a Lear umírá v šílenství. Metafyzika lásky, která, slovy Zárubových, „ocenila“ co „tady provinila“ (ibid.: 323) – tedy též metafyzika prvotního hříchu chápaného dialekticky jako *felix culpa* – v *Learovi* chybí právě proto, že dějiny nejsou výsledkem intervence nadpozemských sil, ale jsou přítomny v životech všech lidí a hlavně v jejich utrpení. Známy je Learův monolog: „Vy nazí chudáci...“, podle něhož se lidské utrpení má stát drastickou léčebnou kúrou pro mocné, kteří by měli ostatním ukázat, že „nebe je spravedlivější“ (3.4.30–36). To ale není podle Shakespearova Kenta vůbec jasné – i když „hvězdy vládnou podmínkám“ (4.4.32), v nichž žijeme, neznamená to, že jejich vliv je schopen překonat rozdíly a sváry mezi lidmi. Právě naopak.

V pozdější Tylově hře *Brunsvik* je konečně reflektováno Learovo šílenství. Podobně jako šílený Lear vidí nejprve Kordélii jako přízrak ze zásvětí (4.7.49), považuje i vyhnaný, zdětinštělý kníže Stojmír svého vracejícího se syna Brunsvika za ducha „z říše povětrné“ (Tyl 1957: 359). Věrný zbrojnoš Lev pak vyčítá lidem, že zapomněli na svého vladaře: „nemyslete, že je to [...] pán váš – myslíte jen, že je nahý, pouhý člověk... pomyslete, jaká křivda se mu stala – a jestli se vám i potom srdce nerozhřeje lítostí [...] tedy nejste lidé – nejste moji krajané! Hanba vám!“ (ibid.: 372). Na rozdíl od *Leara* je tu přítomna jednotící myšlenka lidství jako soucitu, která spolu s představou národní identity spojuje Stojmírovy poddané proti cizákům.

Z těchto příkladů je vidět, že Tyl podstatně přepisuje základní témata Shakespearova dramatu, jehož tragická vize dějin není přijatelná pro Tylovo pojetí spravedlnosti ani pro obrozený program. Jediným textem, kde Tyl Shakespeara cituje, je dramatický skeč *Jeden za všechny* (1836), parodující s největší pravděpodobností Máchu v titulní postavě Hynka. V Tylově scéně pronese protagonista verš z *Macbetha* (1606) z počátku slavného hrdinova monologu předcházejícího jeho vraždě krále Duncana: „Zdaž dýka jest, co tuhle vidím před

sebou?“ a pokračuje zjednodušenou parafrází jednoho z dalších veršů „O hrůzný obraze...“ („Art thou not, fatal vision, sensible?“ – 2.1.35), aby dospěl k zesměšnění prázdného tragického patosu: „V knize sice jenom jednou ‚hrůzný‘ stojí, / umělec to ale zdvojí – / je to pro zlou paměť pohovení. / Publiku to známo není, / to jen o efektě povídá“ (Tyl 1957: 403). Shakespeare se zde stává, společně se Schillerem a jinými dobovými autory, předmětem lehké parodie tehdejší divadelní praxe i exaltovaného chování Tylova někdejšího rivala.

Srovnáme-li nyní Máchův zlomek *Bratři* s Tylovými snahami vyrovnat se se Shakespearem, všimneme si, jak už bylo naznačeno, zejména odlišnosti v pojetí dějin. Máchův fragment polemizuje s obrozenskou představou historie jako Bohem předurčeného duchovního procesu, který se, jak to vyjádřil Jan Slavomír Tomíček ve známé recenzi *Máje* (1836), odehrává ve „věčnosti“ s jediným hlavním účelem, jímž je růst duchovního (a tedy i národního) vědomí. Hlavním agentem dějin není u Máchy Boží prozřetelnost, ale zápasící knížata a kmenoví vůdci, nechápající obsah suverenity a upřednostňující své partikulární mocenské zájmy. „Věčnost“ je v Máchově textu přítomna buď jen v okamžiku násilné smrti („Temně Oldřich v chrapotu ‚Věčnost!‘ vysloví a umře“ – Mácha 1959: 275) nebo ve spojení s tradičními představami kosmické harmonie („souzvuk věčný hvězd“) a „odpuštění“ hříchů (ibid.: 273). Že jde o ironii, je jasné díky motivu snu, který tyto obrazy doprovází: „jak by souzvuk věčný hvězd / hlásal v sen mne kolébaje: / Odpuštění! – odpuštění!“ (ibid.: 273).

Máchův přístup má jistě také určité rysy historického primordialismu (Smith 2000: 5–26), a proto se snaží hledat počátek největší dějinné krize, ztráty samostatnosti po bitvě na Bílé hoře, již na úsvitu českého státu. Více než zavraždění svatého Václava přitahují Máchu boje mezi knížaty v 11. století, Jaromírem a Oldřichem, a také, jak je patrné z novely *Křivoklad* (1834), některých zlomků historických próz a z poznamének v Zápisníku, neklidná vláda krále Václava IV.

Podobně jako Shakespeare a další alžbětiništi dramatici využívá Mácha (stejně jako Tyl) starších verzí historických vyprávění ve formě kronik a divadelních her. *Bratři* vycházejí z Hájkovy kroniky i z dramatu *Jaromír und Udalrich, Herzoge von Böhmen* Wolfganga Adolfa Gerleho (Jaromír a Oldřich, čeští vojvodové; hráno 1827). Zatímco Gerleho hra má blízko k romantické osudové tragédii především při zobrazení pokusu Vršovců získat český trůn, Máchův zlomek se zabývá především vztahem kronikářského vyprávění k tehdejšímu obrozenskému chápání minulosti. Jak ukazují Máchovy poznámky, zajímají ho především

současné morální a politické implikace pochmurného středověkého příběhu, zejména marnost obrozenské nostalgie po veliké dávné minulosti. V Zápisníku se vztahuje ke zlomku *Bratři* německý citát: „Eine ossianische weinerliche Sehnsucht nach dem Nebelhaften. – Mit kalten Armen umhalst ihn die eiserne Jungfrau (Nemesis), bis er zusammenbricht, eine Riesenleiche mitten unter den Trümmern des Baues, der mit ihm stürzt. (Brat[ři]. Jarom[ír])“ (Mácha 1972: 36). Přes určité problémy s výkladem tohoto záznamu lze říci, že proti idealizaci českého dávnověku tu staví Mácha představu spravedlnosti jako neosobní dějinné nutnosti a principu odplaty (Nemesis) a že předchozí historická vyprávění považuje za trosky budovy, která zavalí vlastního stavitele. Z hlediska této poznámky lze *Bratry* pokládat možná i za polemiku s *Rukopisem královédvorským*, kde je kníže Oldřich oslaven jako osvoboditel Prahy a o jeho bojích s Jaromírem není ani zmínky.

Tragický konflikt není v Máchově dramatickém zlomku spojen s tématem národní jednoty, vyjádřeným v *RK* i v Tylově *Čestmírovi* osvobozením Prahy. Jeho obsahem je krize zákonné moci, která vede k občanským válkám a způsobuje morální degradaci české šlechty. Krize může být vyřešena jedině utopicky, vůdcem, který se nezúčastnil válek ani nepodlehł korupci, hrdinou, jehož vede „Nemesis“ jako „nejhodnějšího vlády... ku vládě“ (Mácha 1959: 257). Jak prorokuje slepý Boleslav: „jen nevinný hříchem dosáhne žezla a skleslou pozvedne zem“ (ibid.: 271).

Mácha používá Shakespearova dramatu, aby se oprostil od vlivu svých zdrojů – Hájka, Gerleho a *Rukopisu královédvorského*. Nejprve se pokouší modelovat *Bratry* podle vzoru *Krále Leara* a změnit přitom postavu Vyhoně Duba z Gerleho (a ztracené Tylovy) hry na hrdinu připomínajícího Kenta, který odmítá poslušnost knížeti Oldřichovi a kritizuje jeho politiku, jež způsobila rozvrat českého státu (Mácha 1972: 16). Pozdější fáze vývoje Máchova fragmentu však ukazují, že *Král Lear* se svou katastrofickou vizí dějin jeho modelem být nemohl. Na rozdíl od Tyla se však Mácha nepustil do přepisování základních témat Shakespearovy tragédie, a naopak zdůraznil bezcílnost mocenského boje českých knížat a fiktivnost jejich představ o moci a spravedlnosti.

Téma mocenského boje spojuje Máchův dramatický pokus se Shakespearovými historickými hrami. Jak ukazují výpisky v Zápisníku, soustředil se Mácha na klíčové scény ve druhé části *Jindřicha IV.*, zejména pak na králův monolog „Umět tak číst v té knize osudu, / sledovat zvraty jednotlivých dob...“ (3.1.44–74 – Mácha 1972: 125) a snad také na dialog mezi králem a princem Jindrou, který dřímajícímu, nemocnému

otci sebral korunu, položenou u jeho postele (4.3).² Hlavní rozdíl v Shakespearově a Máchově přístupu k tematice královské moci se jeví právě v její tradiční legitimizaci pomocí aktu zvaného latinsky *mancipatio* – tedy, jak ukázal už Marcel Mauss, přijetí moci jako *daru* od vyšší politické, ideologické nebo metafyzické autority.³ U Shakespeara je moment legitimizace Jindrova nástupnictví vyjádřen slovy odkazujícími ke starší hře *Slavná vítězství Jindřicha V.* (*The Famous Victories of Henry the Fifth*, tiskem 1598): „Korunu proto přijmeš v poklidu, / s jasnější myslí, větší podporou“ (4.3.315–316). V *Bratrech* však podobný akt přijetí koruny jako daru není možný, vzhledem k pokračujícímu zápasu obou knížecích synů. Jediná moc, která by mohla legitimizovat nového panovníka, by musela přijít přímo z „věčnosti“ (tak je tomu například v kosmickém konfliktu Shelleyho *Odpoutaného Prométhea*, 1819).

Ale Mácha, který v *Máji* ironizuje idealizovanou národní i osobní minulost – „zemřelých krásný dětinský čas“ a „dětinství mého věk“ (Mácha 1959: 45, 50) – jako „věčnosti skleslý byt“ (ibid.: 45, 50), má značné problémy s přijetím této metafyzické autority. V jeho díle zjevně nefunguje tradiční topologie spojující ve druhé části *Jindřicha IV.* v jediném emblematickém místě, síni zvané Jeruzalém, kde král Jindřich umírá (4.3.365),⁴ věčnost, duchovní střed světa a neměnný božský řád s odpuštěním zaručeným boží milostí. Podobný obraz najdeme sice i v *Bratrech*, ale jen jako „sen“ umírajícího knížete Boleslava, který se usilovně snaží zapomenout na „černou škvru“ svých krutých činů (Mácha 1959: 272). Boleslavova vidina harmonie a odpuštění je sice možná „jiným světem“, který si slepý hrdina vytvořil vnitřním zrakem, je však stejně konečná jako svět jeho smyslů, protože nakonec i ji zničí „smrt“ (ibid.: 271). Podobně jako v 1. intermezzu *Máje* jsou i v *Bratrech* Boleslavovy „sny“ spojeny se ztrátou identity: „Čím jsem byl, tak daleko již jest, / že víc nevím, zdalž to jestotou, / čili snem jen přešlé bylo noci“ (ibid.: 270).

2 Na tuto možnost upozornili editoři *Spisů* 3 v Knihovně klasiků, opírajíce se o domněnku Reného Wellka, uvedené ve studii „K. H. Mácha a anglická literatura“ ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla* (1938) (Mácha 1972: 426). Problém jejich interpretace lze spatřovat v tom, že stojí na pouhé zmínce „Jindřich IV.“ (Mácha 1972: 124). Oldřichova řeč ve druhém dějství *Bratří* se navíc uvedené části Shakespearovy hry příliš nepodobá. Ironie ve scéně, kde princ Jindra mylně pokládá spánek svého otce za smrt, není v Máchově zlomku vůbec rozvinuta.

3 Marcel Mauss (1990: 50–51) vykládá dar jako rys jiného hodnotového systému než politické ekonomie, založené na racionálně chápané výměně a směně.

4 Ironickou obdobou tohoto toposu je v Máchově díle obraz hrobky a zároveň síně předků v „Mnichovi“ (Mácha 1959: 171), k tématu věčnosti se pak vztahuje topos klášterní síně v „Pouti krkonošské“.

Z předchozího vyplývá, že Mácha nejspíš četl závěrečné scény druhé části *Jindřicha IV.* ironicky a chápal zakončení hry spíše jako gesto emancipace než potvrzení a přijetí tradičních autorit. Jeho čtení, které hledalo legitimizující moc v dějinách přítomných „v životech všech lidí“ a zároveň v abstraktně pojaté historické nutnosti, však narazilo na problém, že ani Shakespearova představa historických změn („zvraty jednotlivých dob“), ani jeho pojetí náhody v dějinách nebyly schopny ospravedlnit nástup nového panovníka. V kontrastu k Shakespearově hře je proto v *Bratrech* Břetislavův nástup spíše utopickým gestem, které nahrazuje nahodilost dějinných událostí (o nichž mluví král Jindřich IV. ve svém monologu) etickým pojmem *spravedlnosti jako historické nutnosti* (Nemesis) a tak vyjadřuje nové směřování národní existence, její nový účel.⁵ Zde se nabízí též paralela s jiným textem, který Mácha znal, IV. zpěvem Byronovy *Childe Haroldovy pouti* (1818), kde se figura Nemesis stává spojnicí mezi reflexemi o osobní tragédii a úvahami o smyslu dějin.

Máchova snaha o vyrovnání se Shakespearovým odkazem poukazuje na četná úskalí, která pro české obrozence i dobový romantický historismus představovala složitost Shakespearových děl. Základní problémy legitimizace politické autority a zodpovědného přístupu k dějinám se však Mácha pokusil artikulovat novým způsobem, v mnohém odlišným od romantického primordialismu obrozenců a jejich historického optimismu opírajícího se o metafyzickou autoritu. Tak vyjádřil nedůvěru v obrozenskému pojetí vlasti a jazyka jako darů přijímaných pod bdělými zraky metternichovské cenzury a tajné policie.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1959 *Básně a dramatické zlomky*. Spisy Karla Hynka Máchy 1, ed. Karel Janský (Praha: SNKLHU)

1972 *Literární zápisky, deníky, dopisy*. Spisy Karla Hynka Máchy 3, ed. Karel Janský, Karel Dvořák, Rudolf Skřeček (Praha: Odeon)

SHAKESPEARE, William

1989 *The Second Part of King Henry IV (The New Cambridge Shakespeare)*, ed. Giorgio Melchiori (Cambridge: Cambridge University Press)

5 Na problematičnost tohoto postoje upozornil např. Derrida (1994: 27): „A co kdyby nesrovnalost a disharmonie byly naopak podmínkou spravedlnosti?“

1997 *The Norton Shakespeare*, gen. ed. Stephen Greenblatt (New York: W. W. Norton and Co.)

TYL, Josef Kajetán

1957 *První dramata*, ed. Vladimír Štěpánek (Praha: SNKLHU)

Literatura

DERRIDA, Jacques

1994 *The Specters of Marx*, přel. Peggy Kamuf (London/New York: Routledge) [1993]

FOUCAULT, Michel

1970 *The Order of Things*, přel. Alan M. Sheridan (London: Tavistock) [1966]

CHMELENSKÝ, Josef Krasoslav

1834 „Divadelní zprávy“, *Česká včela* 1, č. 48, s. 383

MÁNEK, Bohuslav

2005 „Král Lear v českých překladech a na českém jevišti“, in *King Lear / Král Lear*, ed. a přel. Martin Hilský (Brno: Atlantis), s. 345–361

MAUSS, Marcel

1990 *The Gift*, přel. D. W. Halls (New York: W. W. Norton and Co.) [1923–1924]

SMITH, Anthony D.

2000 *The Nation in History* (Oxford: Polity)

Shakespeare, Mácha and Czech romantic historicism

The paper focuses on Mácha's encounter with Shakespeare in the course of his work on his fragments of historical dramas, especially on the most extensive outline of the historical tragedy *Bratři* (The Brothers, 1832–1834). Mácha's text is first compared with the early historical plays of Josef Kajetán Tyl (who translated *King Lear* in 1835), namely with *Čestmír* (1835), *Slepý mládenec* (The Blind Youth, 1836), *Brunsvik* (1843), and then analyzed in the context of Shakespeare's *Henry IV*, a play which Mácha excerpted in August Wilhelm Schlegel's translation during his work on *Bratři*. While Tyl in his plays rewrites basic themes of *King Lear*, emphasizing national unity and traditional values and suppressing the dark moments and cruel horrors of Shakespeare's tragedy,

Mácha appropriates Shakespeare's chronicle play as a means of emancipation from the antiquarian accounts of the Czech past (Wolfgang Adolph Gerle, Václav Hájek z Libočan) and an ideological rendering of history by Czech nationalists – the poem “Oldřich and Boleslav” in the *Rukopis královédvorský* (Manuscript of Dvůr Králové, 1818). However, Mácha is unable to respond to the complex juncture of traditional and early modern approaches to history in *Henry IV* (based on the notions of divine and feudal authority on the one hand, and of “necessity in human lives” on the other). As a result, he conceives Czech history as a utopian process leading to the fulfilment of justice (“Nemesis”). The problem of this approach is Mácha's critical attitude to absolute concepts and values, especially “eternity”. This stance subverts Mácha's attempt to establish the authority of his alternative account of the Czech past.

Keywords

William Shakespeare, romanticism, historicism, Czech National Revival, Karel Hynek Mácha, Josef Kajetán Tyl, historic drama