



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra anglistiky

Diplomová práce

Nadpřirozené prvky a jejich funkce
ve vybraných hrách Williama Shakespeara

Supernatural Elements and Their Function
in Several Shakespeare's Plays

Vypracovala: Bc. Klára Bláhová
Vedoucí práce: PhDr. Kamila Vránková, Ph.D.

České Budějovice 2026

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury. Dále prohlašuji, že při přípravě předložené práce nebyly použity žádné nástroje generativní AI.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 10. 4. 2026

Podpis studentky

Poděkování

Ráda bych na tomto místě vyjádřila svou upřímnou vděčnost všem, kteří mi byli oporou při psaní této práce.

Speciální poděkování patří vedoucí diplomové práce PhDr. Kamile Vránkové, Ph.D. za odborné vedení, cenné podněty a trpělivé konzultace, které významně přispěly k odborné i formální podobě této práce.

Mé poděkování patří také rodině, která mě po celou dobu studia soustavně motivovala a podporovala.

V neposlední řadě děkuji svým přátelům za jejich trpělivost a povzbuzení.

Anotace

Náplní práce je komparativní analýza vybraných Shakespearových her z hlediska konkrétního využití prvků nadpřirozena. Úvodní kapitoly přibližují význam Williama Shakespeara a charakter jeho doby, zvláště pokud jde o pojetí a úlohu nadpřirozena v renesanční kultuře. Teoretickým východiskem je posouzení literárních vlivů a inspirace: práce připomíná vliv antické tragédie, řecké a římské mytologie, Bible a středověké literatury (Alighieri, Chaucer), náboženských představ, astrologie i filosofie (Bacon).

Interpretace konkrétních textů je rozdělena do několika tematických okruhů: nadpřirozené prvky v Shakespearových komediích (*A Midsummer Night's Dream* a téma kouzelného lesa), tragédiích (*Hamlet*, *Macbeth* a téma ducha či čarodějnic) a romancích (*The Tempest* a téma mága i magických bytostí). V závěrečném shrnutí jsou posouzeny různé aspekty motivů nadpřirozena ve všech zkoumaných dílech.

Klíčová slova:

Shakespeare, nadpřirozené prvky, *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet*, *Macbeth*, *The Tempest*

Abstract

The aim of the thesis is a comparative analysis of selected Shakespeare's plays, focusing on the specific use of supernatural elements. The introductory chapters address the significance of William Shakespeare and the nature of his era, particularly with regard to the concept and the role of the supernatural in Renaissance culture. The theoretical framework is based on an assessment of literary influences and sources of inspiration: the thesis examines the influence of ancient tragedy, Greek and Roman mythology, the Bible, and medieval literature (Alighieri, Chaucer), as well as religious beliefs, astrology, and philosophy (Bacon).

The interpretation of selected texts is divided into several thematic areas: supernatural elements in Shakespeare's comedies (*A Midsummer Night's Dream* and the theme of the enchanted forest), tragedies (*Hamlet*, *Macbeth*, and the theme of ghosts or witches), and romances (*The Tempest* and the theme of the magician and magical beings). In the concluding section, the thesis assesses various aspects of supernatural motifs across all the works examined.

Key words:

Shakespeare, supernatural elements, *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet*, *Macbeth*, *The Tempest*

Obsah

Úvod.....	8
1. WILLIAM SHAKESPEARE.....	10
1.1 Díla Williama Shakespeara	11
2. SHAKESPEAROVA DOBA	15
2.1 Odras historie v Shakespearových dílech	16
3. ÚLOHA NADPŘÍROZENA	18
3.1 Biblické pojetí nadpřírozena.....	19
3.2 Antické pojetí nadpřírozena ve starověkém Řecku a Římě	21
3.3 Francis Bacon a racionalizace nadpřírozena.....	23
3.4 Vědmy, čarodějové a lidová magie	24
4. NADPŘÍROZENÉ PRVKY V DÍLE W. SHAKESPEARA.....	26
4.1 Nadpřírozeno ve <i>Snu noci svatojánské</i>	26
4.1.1 Oberon.....	27
4.1.2 Obrazy vidění a očí.....	29
4.1.3 Theseus a Hippolyta.....	30
4.1.4 Proměny lidí ve zvířata (metamorfózy postav)	31
4.1.5 Puck	33
4.1.6 Víly a elfové	34
4.1.7 Noc.....	35
4.2 Nadpřírozeno v <i>Hamletovi</i>	37
4.2.1 Duch.....	37
4.2.2 Symbolika Oféliiných květin.....	39
4.3 Nadpřírozeno v <i>Macbethovi</i>	42
4.3.1 Čarodějnice a proroctví	43
4.4 Nadpřírozeno v <i>Bouři</i>	45
4.4.1 Magické předměty (knihy, plášť, hůlka)	47

4.4.1.1 Prosperovy knihy.....	47
4.4.1.2 Prosperův plášť.....	48
4.4.1.3 Prosperova hůlka	48
4.4.2 Mág Prospero	49
4.4.3 Caliban	51
4.4.4 Ariel	53
4.5 Nadpřirozeno v <i>Othellovi</i>	55
4.5.1 Othello jako „černý muž”	55
4.5.2 Iago	56
4.6 Nadpřirozeno v <i>Zimní pohádce</i>	58
4.6.1 Leontes	58
4.6.2 Delfy.....	60
4.6.3 Paulina	60
4.6.4 Autolykos a magie všedního dne	62
4.6.5 Pastorála jako prostor nadpřirozena a obnovy řádu	62
5. POROVNÁNÍ JEDNOTLIVÝCH HER	64
5.1 <i>Sen noci svatojánské</i> : nadpřirozeno jako obnova řádu	64
5.2 <i>Hamlet</i> a pochybnosti o zjevení	65
5.3 <i>Macbeth</i> : nadpřirozeno jako katalyzátor vnitřních ambicí.....	66
5.4 <i>Bouře</i> : nadpřirozeno jako kontrolovaná moc a metafora tvorby.....	66
5.5 <i>Othello</i> : nadpřirozeno jako produkt strachu a předsudku	67
5.6 <i>Zimní pohádka</i> : nadpřirozeno jako rituál smíření	67
5.7 Závěrečné srovnání	68
Závěr	69
Summary	71
Seznam použité literatury a zdrojů	74
Přílohy	79

Úvod

William Shakespeare patří k nejvýznamnějším dramatikům světové literatury a jeho dílo je po staletí předmětem literárněvědných, historických i filozofických interpretací. Jedním z ústředních tematických prvků, který se v jeho hrách opakovaně objevuje, je nadpřirozeno – ať už v podobě duchů, čarodějnic, víl, proroctví, magie či nejednoznačných znamení. Nadpřirozené motivy však v Shakespearových textech neplní jednotnou funkci: někdy působí jako hybatel děje, jindy jako prostředek psychologické reflexe, jindy jako komentář k politickému, společenskému nebo morálnímu řádu světa.

Tato diplomová práce se bude zabývat úlohou nadpřirozena v dílech Williama Shakespeara, přičemž jejím cílem bude ukázat, že nadpřirozené postavy a motivy nejsou v těchto hrách pouhým fantastickým ozvláštněním, ale důležitým dramatickým a významovým nástrojem. Práce se zaměří na otázku, jakým způsobem Shakespeare s nadpřirozenem pracuje, jaké typy nadpřirozených bytostí vytváří a jaká funkce jim v rámci jednotlivých her připadá.

V úvodních kapitolách teoretické části práce bude nejprve stručně představena osobnost Williama Shakespeara a rámcově nastíněna jeho dramatická tvorba. Následně se práce zaměří na širší kulturně-historický kontext raně novověké Anglie, zejména na vztah mezi dobovým chápáním historie, náboženství, politiky a literární tvorby. Tyto kapitoly vytvoří základ pro pochopení prostředí, v němž Shakespearovy hry vznikaly.

Zásadní část teoretického zázemí práce bude tvořit kapitola věnovaná chápání nadpřirozena. Ta se bude zabývat biblickým pojetím nadpřirozených jevů, antickým chápáním osudu, věštby a proměny ve starověkém Řecku a Římě, stejně jako raně novověkým zpochybňováním pověr a magie, reprezentovaným zejména myšlením Francise Bacona. Pozornost bude věnována i dobovým představám o čarodějnictví, lidové magii a vědmách v prostředí Shakespearovy Anglie. Cílem této části bude ukázat, z jak různorodých tradic Shakespeare při práci s nadpřirozenem čerpal a jak se tyto tradice v jeho díle navzájem prolínají.

Praktická část práce se bude soustředit na analýzu nadpřirozených postav a motivů ve zvolených Shakespearových hrách. Pozornost bude věnována především *Snu noci svatojánské*,

Hamletovi, Macbethovi, Bouři, Othellovi a Zimní pohádce. V každé z těchto her budou nadpřirozené prvky nahlíženy z jiné perspektivy, podle toho, jak nadpřirozeno zasahuje do dění v uvedených hrách. Práce se bude zabývat nejen jednotlivými postavami, ale i symbolickými motivy, které s nadpřirozenem souvisejí.

Závěrečná kapitola pak představí přehledné srovnání vybraných her, v němž bude poukázáno na podobnosti a rozdíly v Shakespearově zacházení s nadpřirozenem napříč jeho dramatickou tvorbou. Práce se tak pokusí postihnout proměnlivost tohoto tématu a naznačit jeho význam v rámci Shakespearovy tvorby jako celku.

Cílem práce je ukázat, že nadpřirozeno u Shakespeara není pouhým fantastickým prvkem, ale důležitým prostředkem, pomocí kterého autor zachycuje nejistoty, konflikty i hledání řádu v životě svých postav, a že právě tato rovina přispívá k tomu, že jeho hry zůstávají otevřené různým interpretacím.

1. WILLIAM SHAKESPEARE

Nejznámější britský dramatik se narodil roku 1564 jako neurozený venkovan bez vyššího vzdělání, který žil, oproti jiným renesančním spisovatelům, až neuvěřitelně obyčejný život. Z tohoto důvodu je pochopitelné, že se o období jeho života vedou neustálé debaty a vznikají hypotézy o tom, jak nejúspěšnější renesanční dramatik žil. Různé zdroje dokonce hledají „urozenějšího,“ a především vzdělanějšího autora, který by mohl stát za vrcholnými díly světové dramatické poezie¹. Nejen na základě archivních dokumentů, ale i díky Shakespearově svědectví o venkovské přírodě, lidové mluvě a fantazii, mohou být veškeré pochybnosti o autorství velkolepých děl popřeny.

Archivní spisy potvrzují, že se Shakespeare narodil ve středoanglickém městě Stratford upon Avon. Jako důkaz o jeho narození je nám k dispozici matriční zápis o jeho křtu ze dne 26. dubna 1564.²

V době alžbětinské renesance však bylo běžnou praxí křtít děti 2–3 dny po narození, zpravidla kvůli vysoké úmrtnosti. Ze zápisu o křtu víme, že se narodil do rodiny Johna Shakespeara, řemeslníka, který provozoval rukavičkářskou praxi a později působil v městské samosprávě jako rychtář. Matka, Mary Shakespeare, byla původem ze „staré zemanské rodiny, která klesla do selského stavu, o čemž svědčí starodávný statek v nedaleké vsi Wilmcot“³. William Shakespeare se osamostatnil již v osmnácti letech, roku 1582 si vzal za ženu dívku z vedlejší osady, Anne Hathaway, která byla o osm let starší. Pouhých šest měsíců po svatbě se jim narodila dcera Zuzana, později dvojčata Judita a Hamnet. Další působení slavného dramatika (mezi roky 1579 a 1592) opět zahalují tajemství, jelikož neexistují žádné záznamy o jeho činnosti. Zdeněk Stříbrný ve své publikaci *Dějiny anglické literatury* zmiňuje, že pravděpodobně působil jako učitel na venkově. Jiné zdroje uvádějí, že se učil řezníkem. Další z historek vypráví, že musel Stratford náhle opustit kvůli své pytlácké činnosti. Až roku 1592 je nám odhaleno jeho

¹ (např. Francis Bacon, Christopher Marlowe)

² *Guilielmus filius Johannes Shakspere – William, son of John Shakespeare*. BEARMAN, Robert; Folger Shakespeare Library. Parish register entry recording William Shakespeare's baptism. Shakespeare Documented [online]. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Birthplace Trust, DR243/1, fol. 5r. Dostupné z: <https://doi.org/10.37078/108>.

³ STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Portréty – William Shakespeare*, s. 9.

první herecké a spisovatelské působení v Londýně. Dalším životním milníkem byla pro Shakespeara stavba divadla Globe, kterou realizoval r. 1599 s pomocí bratrů Burbageových a dalších podílníků.⁴ Díky dokončenému divadlu měla alžbětinská společnost možnost navštěvovat všechny vrcholné tragédie slavného dramatika. O prestiži divadla nebylo pochyb, roku 1603 převzal Globe pod svůj patronát král Jakub I. Vytvořil tak novou populární scénu *King's Men*.⁵ Jedno z posledních dochovaných působení Shakespeara je z roku 1613, kdy během uvedení dvoudílného dramatu *Jindřich VIII.* budova zcela vyhořela. Tato událost se zpravidla pokládá za okamžik, který urychlil Shakespearův postupný odchod z dramatické scény. Poslední chvíle života trávil ve svém rodném Stratfordu, kde také 23. dubna 1616 zemřel.

1.1 Díla Williama Shakespeara

Shakespearovu tvorbu lze z historického i tematického hlediska rozdělit do tří hlavních tvůrčích období. Při datování jednotlivých her je nutné mít na paměti, že rok jejich vydání neodpovídá době vzniku, a proto je níže uvedené časové rozvržení pouze orientační. V renesanční společnosti bylo tisknuto jen velmi omezené množství dramát, neboť autoři i herecké společnosti usilovali o to, aby text nebyl zneužit jinou hereckou skupinou.

První, rané období se datuje do let 1588–1595. Do tohoto období řadíme třídílnou historickou hru *Jindřich VI.* (*Henry VI., Part One, Two and Three*), která zobrazuje události spojené s válkami dvou růží v Anglii. Na tuto trilogii navazuje hra *Richard III.*, zachycující mimo jiné vraždy v londýnském Toweru. K raným dílům dále patří *Král Jan* (*King John*), *Komedie plná omylů* (*The Comedy of Errors*), tragédie krvavé msty *Titus Andronicus*, lidová fraška *Zkrocení zlé ženy* (*The Taming of the Shrew*), romantická komedie *Dva páni z Verony* (*The Two Gentlemen of Verona*) a dvorská komedie *Marná lásky snaha* (*Love's Labour's Lost*).

Do středního období, spojeného se vznikem velkých tragédií, patří dramata psaná mezi lety 1595–1600. Jedná se o tragédii veronských milenců *Romeo a Julie*,

⁴ STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Portréty – William Shakespeare*, s. 16.

⁵ Tamtéž, s. 16.

pohádkovou komedii *Sen noci svatojánské* (*A Midsummer Night's Dream*), historickou hru *Richard II.*, komedii *Kupec benátský* (*The Merchant of Venice*), dvoudílnou historickou hru *Jindřich IV.*, dramatickou pastorálu *Jak se vám líbí* (*As You Like It*) a romantickou komedii *Večer tříkrálový* (*Twelfth Night*).

Dalším obdobím je vrcholná tvorba, pro niž jsou charakteristické Shakespearovy velké tragédie. V tomto období mezi roky 1600–1608 Shakespeare sepsal historické drama *Julius Caesar*, tragédii o dánském princí *Hamlet*, satirické drama *Troilus a Kressida*, komedii *Konec dobrý, všechno dobré* (*All's Well That Ends Well*), dramatickou komedii *Půjčka za oplátku* (*Measure for Measure*), tragédie *Othello*, *Macbeth* a *Král Lear* a také historické hry *Antonius a Kleopatra*, *Coriolanus* a *Timon aténský*.

Pozdní období (1608–1613) uzavírá Shakespearovu dramatickou tvorbu. Patří sem hry *Perikles* a *Cymbelín*, idylická komedie *Zimní pohádka* (*The Winter's Tale*), nejúspěšnější romantická komedie *Bouře* (*The Tempest*) a historická hra *Jindřich VIII.* Autorovu tvorbu pak uzavírá hra *Dva vznešení příbuzní* (*The Two Noble Kinsmen*).

Do výše zmiňovaných přehledů nejsou zahrnuty básnické sbírky *Milenčin nářek* a *Vášnivý poutník*⁶, které sice vyšly pod Shakespearovým jménem, obsahovaly však básně od různých autorů. Dalším velkým dílem nezařaditelným do jednoho konkrétního období je sbírka 154 *Sonetů*, které obsahují vždy tři čtyřverší a závěrečné dvojverší.

⁶ STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury 1*, s. 169.

TVŮRČÍ OBDOBÍ	DÍLO	ROK TIŠTĚNÍ	ŽÁNŘ
Ranná tvorba	3 díly Jindřicha VI.	1594, 1595, 1623	Historické hry
	Titus Andronikus	1594	Tragédie
	Richard III.	1597	Tragédie
	Král Jan	1623	Historická hra
	Komedie omylů	1623	Komedie
	Zkrocení zlé ženy	1623	Lidová fraška
	Dva páni z Verony	1623	Komedie
	Marná lásky snaha	1598	Komedie
Střední tvorba	Romeo a Julie	1597	Tragédie
	Sen noci svatojánské	1600	Komedie
	Richard II.	1597	Historická hra
	Benátský kupec	1600	Komedie
	2 díly Jindřicha IV.	1589, 1600	Historické hry
	Mnoho povyku pro nic	1600	Komedie
	Sonety	1609	Poezie
	Jak se vám líbí	1623	Komedie
	Večer tříkrálový	1623	Komedie
Vrcholná tvorba	Julius Caesar	1623	Tragédie
	Hamlet	1603	Tragédie
	Troilus a Kressida	1609	Tragikomedie
	Konec dobrý, všechno dobré	1623	Komedie
	Půjčka za oplátku	1623	Tragikomedie
	Othello	1622	Tragédie
	Macbeth	1623	Tragédie
	Král Lear	1608	Tragédie
	Antonius a Kleopatra	1623	Tragédie

	Coriolanus	1623	Tragédie
	Timon aténský	1623	Tragédie
Pozdní tvorba	Perikles	1609	Romance
	Cymbelín	1623	Romance
	Zimní pohádka	1623	Romance
	Bouře	1623	Romance
	Jindřich VIII.	1623	Historická hra
	Dva vznešení příbuzní	1634	Romance

Tabulka 1: Obecný přehled Shakespearovy tvorby ⁷

⁷ STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury 1*, s. 168-169.

2. SHAKESPEAROVA DOBA

Z důvodu hlubšího pochopení jednotlivých her je nutné se seznámit i s historickým kontextem Shakespearovy doby.

Nástup Alžběty I. na anglický trůn roku 1558 znamenal zásadní proměnu politicko-náboženského prostředí, v němž Shakespeare vyrůstal a později tvořil. Královnina legitimita byla zpochybňována římskou církví, podle které byla neprávoplatnou dcerou Jindřicha VIII. I přesto se královně Alžbětě povedlo upevnit svoje postavení, napravit hospodářskou krizi v zemi a také nastolit jednotu náboženských pravidel. Obnova anglikánské církve sice posílila Alžbětinu královskou autoritu, ale zároveň rozdělila společnost na dvě nesmiřitelné skupiny – katolíky a protestanty. Ve společnosti se tak objevovala otázka, komu patří skutečná autorita, zda má přednost loajalita k panovnici nebo věrnost víře. Současně se vyvinul rozsáhlý systém tajné policie, informátorů a špiónů, který sledoval podezřelé osoby i celé rodiny. Vyšetřování pak vedla k dramatickým obviněním a exemplárním trestům. Tato mentalita skrytých hrozeb se objevila v řadě Shakespearových děl. Jistou skrytou hrozbou je v jeho dílech i téma nadpřirozena, které zviditelňuje to, co je jinak skryté, a nutí postavy vnímat svět jako síť náznaků. I přesto Alžběta přispěla ke zlepšení ekonomické situace v zemi, čímž ovlivnila i rozvoj renesanční literatury. Doba její vlády se tak právem nazývá „Elizabethan Golden Age“. Zlatý věk Anglie skončil královninou smrtí v roce 1603.

Ani nástup Jakuba I. nenastolil rovnost mezi katolíky a protestanty. Nedůvěra katolické menšiny vyústila v konflikt se státní mocí, nazvaný Gunpowder Plot.

V Shakespearových hrách se tyto dobové postoje odrážejí ve způsobu, jak autor zachází s motivy duchů, znamení, předpovědí či nevysvětlitelných jevů. Nadpřirozeno tak nepředstavuje pouze ozdobný prvek děje Shakespearových dramát, ale slouží k odhalování skrytého, znepokojujícího napětí a ke zpochybňování zdánlivé stability společnosti. Shakespearova doba byla světem, který postrádal jasné hranice mezi politickou realitou a symbolickými významy. Proto jsou i jeho nadpřirozené motivy výrazem touhy porozumět nestabilnímu světu, dát smysl nejasným událostem a pojmenovat to, co zůstává skryté.

2.1 Odras historie v Shakespearových dílech

Renesanční literatura byla nepochybně ovlivněna rozepří mezi katolíky a protestanty. K dostání byly záznamy z procesů s katolickými spiklenci, které byly veřejně publikovány ve formě pamfletů, kramářských písní a divadelních her. Dvojí rozdělení společnosti můžeme pozorovat například ve hře *Macbeth*, která byla vydána bezprostředně po tzv. Gunpowder Plot.

„A hele: pan obojetník. Přisahat uměl jednou onak, jednou tak, pak zas naopak, zrazoval a jak had se kroutil, ale do nebe se nedokroutil. Vítejte u nás, pane obojetník“⁸

(MACBETH, II. 3., 7-11)

Úryvek pracuje s tehdy běžným obrazem katolického „obojetníka“, který v raně novověké Anglii symbolizoval nedůvěru vůči jezuitům a stal se pevnou součástí protikatolické propagandy. Postava, která „přisáhá jednou tak a podruhé onak“, odráží dobové přesvědčení, že katoličtí duchovní jednají lstivě a obratně se přizpůsobují okolnostem. Shakespeare tak využívá motiv, jenž byl publiku důvěrně známý a který po odhalení Gunpowder Plot získal ještě silnější emocionální náboj. K témuž obrazu skryté hrozby se dramatik vrací i v replice lady Macbeth, která radí svému muži, aby působil „jako květina, v níž číhá had“⁹ (I. 5, 65). Pro současníky tato metafora nenesla pouze obecný význam, ale měla i jasný politický podtón. Bezprostředně po spiknutí byla totiž vydána pamětní medaile zobrazující hada ukrytého v lilii¹⁰ – ironický obraz symbolu čistoty. Tímto způsobem hra propojuje osobní rovinu postav s širší politickou zkušeností raně novověké společnosti. Shakespeare tak využívá aktuální události, aby

⁸ Shakespeare, William. *Macbeth*. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles, eds. Folger Shakespeare Library. Accessed on [4. 4. 2026]. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/macbeth/read/>.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ ASQUITH, Clare. *Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare*, s. 216.

umocnil dramatické napětí a zároveň dával publiku možnost vnímat *Macbetha* v kontextu nedávno prožité kolektivní hrozby.

Události spojené s Gunpowder Plot, následné procesy, veřejné popravy, královské projevy a rozsáhlá pamfletová kampaň sice významně změnily veřejné mínění a podnítily prudký nárůst antikatolických nálad, avšak Shakespeare na ně nereagoval jednoduchým ideologickým postojem. Nepodléhá lacinému moralizování, ale využívá dobové obrazy (například motiv obojetníka či skrytý had v květině) k dramatizaci děl, která tehdejší politická napětí přesahují.

Historické souvislosti neovlivňují pouze hru *Macbeth*, ale zasahují do dramát jako je *Julius Caesar*, *Richard III.* nebo *Bouře*. Shakespeare psal *Julia Caesara* v době, kdy Anglie řešila otázku nástupnictví a prožívala strach z politického chaosu. Hra je plná nadpřirozených varování — ohnivých mužů v ulicích, komet a podivných zjevení, která mají v raně novověké době politickou relevanci: publikum bylo zvyklé číst dějiny jako projev vyšší moci, která varuje před narušením řádu.

Duch Hamletova otce je nesmírně důležitý pro vývoj dramatického zobrazení nadpřirozena v anglické literatuře. Působí jako zosobnění nedořešené politické vraždy, symbol porušeného řádu a hlas morální autority, která se vrací, aby napravila křivdu. V kontextu Shakespearovy doby byl motiv ducha velmi silný: reflektoval napětí mezi katolickým chápáním očistce a protestantským odmítáním duchů jako klamů. Publikum tedy přirozeně vnímalo Hamletovu situaci jako odraz tehdejšího náboženského střetu a nejistoty ohledně zdroje autority — duch může být pravdivý i klamný, božský i ďábelský.

V *Bouři* pak Shakespeare pracuje s magií ne jako s démonickou silou, ale jako s formou moci a vědění. Prospero je zosobněním renesančního učence, který ovládá přírodní síly, ale musí řešit otázku, zda je jeho moc legitimní. Nadpřirozeno zde není destruktivní, ale je spojeno s otázkou, co dává člověku právo vládnout. Tato otázka je velmi blízká tématům *Macbetha* i dobovým diskusím po roce 1605, kdy se řešila legitimita Jakuba I. i hranice královské moci.

3. ÚLOHA NADPŘIROZENA

Nadpřirozeno (z anglického *supernatural*) je pojem, který označuje oblast přesahující přirozené vnímání světa. Dle Émile Durkheima je nadpřirozeno spojeno s náboženstvím, neboť označuje něco, co „překonává limity našich vědomostí...je světem tajemného, neznámého, nesrozumitelného.”¹¹

Porozumění nadpřirozeným motivům v Shakespearových dílech vyžaduje jejich zasazení do kulturního a náboženského prostředí raně novověké Anglie. V období alžbětinské a jakubovské vlády tvořilo nadpřirozeno zásadní součást způsobu, jak lidé chápali řád světa, politické dění i každodenní zkušenost. V Shakespearově době se náboženství, magie a politika prolínaly. Víra v duchy, proroctví, přízraky a znamení byla hluboce zakořeněná v kolektivním přesvědčení. Zároveň však rostla potřeba racionálního vymezování se vůči pověrám, a to zejména v protestantských intelektuálních kruzích.

Shakespeare se pohyboval přesně na této hranici. Dokázal čerpat z tradičních představ o nadpřirozených silách, ale zároveň je využíval jako dramatický nástroj. Nadpřirozeno v jeho dílech je tak výrazem vnitřního rozpadu postav a společnosti.

Nejen náboženské reformy Alžběty I., ale i napětí mezi katolíky a protestanty vytvořily v anglické společnosti prostředí, v němž byla magie často spojována s tím, co stálo mimo oficiální víru. Reformátoři usilovali o odstranění veškerých prvků, které připomínaly magii nebo rituální tajemství. Podle Edmonsona „šestnácté století usilovalo o eliminaci jakéhokoli náznaku magie z církevní praxe“¹². V lidovém chápání se navíc role kněze a čaroděje překrývaly, protože oba pracovali s neviditelnými silami. Tato neostrá hranice mezi vírou a magií zásadně ovlivnila způsob, jakým lidé interpretovali neštěstí, náhlou nemoc, úmrtí a jiné nevysvětlitelné nebo těžce uchopitelné události.¹³

Dalším milníkem v oblasti nadpřirozena bylo vydání *Witchcraft Act* z roku 1542, který učinil z čarodějnictví čin trestaný smrtí¹⁴. Obvinění z čarodějnických praktik mířila převážně na ženy, často bez přímých důkazů.

¹¹ DURKHEIM, Emile. *The Elementary Forms of the Religious Life*, s. 25.

¹² Edmondson, T. (2010). Prospero's Exile and the Tempest of the English Reformation. *Religion and the Arts*, 14(3), s. 259. <https://doi.org/10.1163/156852910X494420>.

¹³ Tamtéž, s. 259.

¹⁴ SCOT, Reginald, NICHOLSON, Brinsley (ed.). *The discoverie of witchcraft*, s. 6-7.

Renesanční společnost však neměla strach pouze ze svobodomyslných žen, současníci se obávali „magických předmětů, čarodějných praktik, ale také nevysvětlitelných katastrof“¹⁵. O usilovné vymýcení čarodějnic se zasadil král Jakub VI., který ve svém spise *Daemonology* z roku 1597 ztotožnil čarodějnice se silami ďábla. Jeho hony na čarodějnice byly ve Skotsku neobyčejně kruté.

K této problematice se vyjádřil Reginald Scot, který se ve svém spisu *The Discoverie of Witchcraft* (1584) postavil proti všeobecnému strachu z čarodějnictví. Tvrdil, že většina obvinění je založena na pověře, psychických potížích nebo nesprávném výkladu přírodních jevů. Scot zdůrazňoval, že Bůh je jediný, kdo může ovlivňovat přírodu¹⁶ a varoval, že ženy obviňované z čarodějnictví bývají často „duševně nemocné a neměly by být trestány.“¹⁷

Scotova snaha byla nepochybně odrazem renesančního odporu proti pověrám, zároveň byla reakcí na rostoucí počty obvinění a poprav. Výzkumy potvrzují, že Scotův vliv na Shakespeara je patrný zejména v tom, jak zachází s obviněnými z čarodějnictví. Ačkoliv v Shakespearových hrách najdeme čarodějnice nebo duchy, žádná z postav není potrestána smrtí v souladu s tehdejší legislativou, což odpovídá Scotovu přesvědčení, že magické škody nejsou reálné.

Podle Shakespearovy i Scotovy logiky může nadpřirozeno vystupovat v různých podobách – jako duch, víla, démon či čarodějnice – a může být ztělesněním dobra i zla. Shakespeare tyto podoby využívá k tematizaci morální nejasnosti a psychologického napětí, nikoli k posílení dobové démonizace.

Tento přístup potvrzují i moderní interpretace. V interpretacích Shakespeare's Globe je nadpřirozeno u Shakespeara vykládáno především jako dramatická reakce na dobové nejistoty, nikoli jako pouhé převzetí lidových pověr.

3.1 Biblické pojetí nadpřirozena

Biblické chápání nadpřirozena tvoří jeden ze základních rámců, z nichž raně novověká Evropa vycházela při interpretaci světa. Nadpřirozeno v Bibli není chápáno jako chaotická síla, ale jako projev Boží vůle, která přesahuje

¹⁵ Kesselring, K. (2016). *Murder's crimson badge: Homicide in the age of Shakespeare*, s. 7.

¹⁶ SCOT, Reginald, NICHOLSON, Brinsley (ed.). *The discoverie of witchcraft*, kapitola 5, s. 9.

¹⁷ HYATT, Laura Leigh. *Evoking supernatural music in Shakespeare: From celestial to magical music*, s. 50.

lidské poznání, čímž mu zároveň uděluje smysl. Jak upozorňuje Émile Durkheim, náboženské myšlení pracuje s představou skutečnosti, která „překonává limity našich vědomostí“¹⁸. Durkheim je v souladu s Biblí, protože ta odlišuje svět lidského jednání od světa Božího zásahu, aniž by popírala jejich vzájemný vztah.

V biblickém kontextu se nadpřirozeno nejčastěji projevuje prostřednictvím zázraků, prorockých vidění, znamení a andělských poselství. Tyto jevy jsou prezentovány jako události duchovního sdělení. V *Novém zákoně* jsou například Ježíšovy zázraky opakovaně interpretovány jako znamení autority a volání k víře, nikoli jako důkaz technické moci (což je v souladu s filosofií postavy Pauliny v *Zimní pohádce*):

„Znamení se stane jenom tomu, kdo uvěří.“¹⁹

(MAREK, 9:23)

Podstatným rysem biblického nadpřirozena je přesvědčení, že lidský rozum není schopen pochopit všechny Boží záměry. Nadpřirozeno zde slouží jako nástroj konfrontace člověka s vlastními hranicemi. Tento model je klíčový i pro dramatické struktury Shakespearových her, v nichž se postavy opakovaně setkávají s událostmi, které si neumějí racionálně vysvětlit, a proto je interpretují jako znamení.

Biblický text zároveň vymezuje jasnou hranici mezi legitimním Božím zásahem a nelegitimní lidskou manipulací s nadpřirozenými silami. Praktiky jako věštění, vyvolávání duchů nebo čarodějnictví jsou opakovaně zakazovány, protože představují pokus obejít Boží autoritu a získat poznání z nepřípustných zdrojů:

„Ať se u tebe nenajde nikdo, kdo by věštil, zaklínal, vyvolával duchy nebo se dotazoval mrtvých.“²⁰

(DEUTERONOMIUM, 18:10–12)

¹⁸ DURKHEIM, Emile. *The Elementary Forms of the Religious Life*, s. 25.

¹⁹ Bible: *Písmo svaté Starého a Nového Zákona*.

²⁰ Bible: *Písmo svaté Starého a Nového Zákona*.

Tragické nebo nevysvětlitelné události jsou často interpretovány jako Boží napomenutí. V Druhé knize Samuelově například prorok Nátan vysvětluje králi Davidovi tragické důsledky jeho jednání jako projev Boží spravedlnosti. Tato interpretace se opět výrazně promítá i do Shakespeareových her, kde postavy samy reinterpretovaly realitu pomocí nadpřirozena, aby pochopily vlastní provinění.

Klíčovým prvkem nejen biblického nadpřirozena, ale i nadpřirozena v Shakespeareových dílech, je také víra jako podmínka jeho účinku. Zázrak musí být přijat, aby bylo možné ho zhmotnit. Tento koncept opět nalézáme v textu z *Nového zákona*:

„Neučinil tam mnoho mocných činů, protože nevěřili.“²¹

(MATOUŠ, 13:58)

Potřebu víry nám Shakespeare ukazuje prostřednictvím ducha v *Hamletovi*, motivu proroctví v *Macbethovi*, a v neposlední řadě také prostřednictvím Paulinina rituálu v *Zimní pohádce*. Nadpřirozeno a víra v něj má význam pouze tehdy, pokud jsou postavami uznány jako legitimní zdroj pravdy (více v kapitole „Nadpřirozeno v dílech W. Shakespeara“).

3.2 Antické pojetí nadpřirozena ve starověkém Řecku a Římě

Ve starověkém Řecku bylo nadpřirozeno chápáno jako nedílná součást struktury světa, nebylo tedy výjimečným jevem narušujícím realitu. Staří Řekové neoddělovali přirozené od nadpřirozeného, naopak vycházeli z představ, kdy bohové, lidé a osud existují v neustálém vzájemném vztahu.

Základní kategorií řeckého pojetí nadpřirozena je osud. Walter Burkert popisuje chápání osudu v Řecku jako systém omezující jednání všech bytostí bez ohledu na jejich postavení.²²

²¹ Bible: Písmo svaté Starého a Nového Zákona.

²² BURKERT, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classical*, s. 196.

Zásadním prostředníkem mezi světem lidí a nadpřirozenem jsou věštby a orákula, zejména delfské orákulum zasvěcené Apollónovi. Věštby však neposkytují přímý návod k jednání ani jednoznačnou kauzální informaci; jejich jazyk je záměrně vágní a vyžaduje interpretaci. Jean-Pierre Vernant upozorňuje, že řecká věštba „nestanovuje události, ale hranice myslitelného jednání.“²³ Nadpřirozeno tak není příčinou událostí, pouze rozšiřuje lidské poznání, které je běžně omezené. Tento model je klíčový nejen pro Shakespearova díla, ale také pro řadu řeckých tragédií. V Sofoklově *Králi Oidipovi* je Apollónovo proroctví pravdivé, avšak tragédie vzniká z lidského pokusu této pravdě uniknout. Charles Segal shrnuje podstatu řecké tragédie jako „konfrontaci člověka s hranicemi jeho schopnosti porozumět světu, který přesahuje jeho poznání,“²⁴ čímž vykazuje podobnost smýšlení o nadpřirozených jevech s Vernantem.

Římské pojetí nadpřirozena pak navazuje na řecké myšlení, klade však větší důraz na proměnlivost reality a na symboliku. Zatímco řecká tradice zdůrazňuje důležitost osudu jako tragické nevyhnutelnosti, římská literatura (především v Ovidiově podání) představuje nadpřirozeno jako prostor proměny, ve kterém se hranice mezi člověkem, přírodou a božstvím neustále překrývají. V Ovidiových *Metamorfózách* není nadpřirozeno trestem nebo odměnou, spíše je chápáno jako změna bytí. Nadpřirozeno zde neznamená zrušení reality, ale její přetvoření²⁵.

Zvláštní význam má motiv oživeného uměleckého díla, nejznámější v příběhu Pygmaliona. Oživení sochy není prezentováno jako porušení přírodních zákonů, ale jako naplnění touhy prostřednictvím božského zásahu. Philip Hardie také upozorňuje, že Ovidius tímto motivem „rozpouští hranici mezi uměním a realitou“²⁶. Nadpřirozeno zde funguje jako prostředník mezi představou a skutečností, nikoli jako destruktivní síla.

²³ VERNANT, Jean-Pierre. *Myth and Thought among the Greeks: The Historical Psychology of Ancient Greek Culture*, 1988, s. 75.

²⁴ SEGAL, Charles. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, 1981, s. 23.

²⁵ OVIDIUS NASO, Publius. *Metamorphoses*.

²⁶ HARDIE, Philip. *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, 1993, s. 112.

Nadpřirozené jevy nejsou nutně spojeny se zánikem, ale často umožňují novou formu existence. Tento přístup měl zásadní vliv na renesanční literaturu, která vycházela z antických textů.

3.3 Francis Bacon a racionalizace nadpřirozena

Francis Bacon, vrstevník Williama Shakespeara a jeden z klíčových myslitelů raného novověku, představuje zásadní posun v poznání světa, a tím i v přístupu k nadpřirozenu. Na rozdíl od biblické a antické tradice usiluje Bacon o jeho kritické zpochybnění a nad nadpřirozenem, ostatně jako nad dalšími tématy, která zvažuje ve své sbírce esejů, uvažuje racionálně. Nadpřirozeno není v jeho pojetí popřeno, ale je připisováno oblasti víry, čímž dochází k zásadní proměně způsobu, jakým lze neobvyklé či nevysvětlitelné jevy interpretovat. V *The Advancement of Learning* (1605) Bacon rozděluje to, co náleží oblasti filozofie a přírodního poznání, a to, co spadá do sféry teologie. Zatímco víra se opírá o zjevení, poznání přírody má podle Bacona vycházet výhradně ze smyslové zkušenosti a racionálního uvažování. Jak sám píše, „lidský rozum má své hranice a nesmí se odvažovat tam, kde vládne Boží tajemství“²⁷. V již zmíněných *Esejích* (*The Essays*) se opakovaně vyjadřuje ke strachu, pověrám a iracionálním přesvědčením. V eseji „Of Superstition“ označuje pověru za nedovolenou víru, která zatemňuje rozum a ničí pravé náboženství.

„Superstition, without a veil, is a deformed thing; for as it addeth deformity to an ape to be so like a man, so the similitude of superstition to religion makes it the more deformed.“²⁸

(*Essays*, „Of Superstition“)

Zatímco náboženství má podle Bacona své oprávnění, pověra je nebezpečná právě proto, že se tváří jako vysvětlení, ale ve skutečnosti brání poznání.

²⁷ BACON, Francis. *The Advancement of Learning*, I.3.

²⁸ BACON, Francis. *The Essays of Francis Bacon*, s. 78.

3.4 Vědmy, čarodějové a lidová magie

Dle publikace Martina Hilského (*Shakespearova Anglie – Portrét doby*) žili mágové, čarodějnice a vědmy většinou „ve vesnických komunitách a věštění se věnovali pouze jako vedlejší pracovní činnosti.”²⁹ Neexistovala žádná studia, která by tuto profesi rozvíjela. Vědmy a čarodějové tedy museli mít především sebejisté vystupování a ovládat schopnost přesvědčit ostatní o účinnosti magických forem. Vědmy se zabývaly každodenními problémy života lidí. Jejich moc byla využívána pro zbavení obydlí krys, pro uchránění dobytka proti jakékoli újmě, pro ochranu lidí při bitkách a rvačkách. Uměly také zázračně uspávat děti, zařídit, aby obilí na polích rostlo, věděly, zda manželčin muž zemře dříve než ona, a velmi populární byla jejich léčitelská služba. V době, kdy zdravotnictví bylo spíše léčitelstvím, poskytovaly vědmy tuto službu mnohem levněji a často účinněji než univerzitně vzdělaní lékaři.³⁰ Pokud se jim nepodařilo nemoc vyléčit, připisovaly ji působení ďábla a přebíraly roli katolických kněží tím, že se pokoušely o exorcismus.

Vědmy zjišťovaly, jakým způsobem působí zlý duch na lidské trápení. Mezi běžně používané předměty patřily výtisky z Bible nebo popsané kousky papíru. Každý kousek papíru obsahoval jméno zlého ducha, následně byl zmačkán a ten, který vědma vybrala, byl označen za původce posednutí³¹. Další formou léčitelství byla i bylinná léčba. Nejčastěji se ve společnosti prodávaly lektvary lásky. Shakespeare tuto dobovou tradici přenesl do jedné ze svých komedií, kde Oberon a Puck použijí výtažek z laskavce (viz. kapitola „Nadpřirozeno ve *Snu noci svatojánské*“).

I přesto, že mnoho rituálů mělo kuriózní charakter (léčba bolesti hlavy spočívala v uvaření pramínku vlasů pacienta v jeho vlastní moči, pramínek se pak spálil, čímž byla vypálena i bolest³²), poskytovaly nejen sociální, ale i žádanou zdravotní a ochrannou péči. Reginald Scot v publikaci *Salgado* z roku 1584 prohlašuje, že vědmy nebo bílí mágové (Prospero) byli v té době v každé

²⁹ HILSKÝ, Martin. *Shakespearova Anglie: Portrét doby*. S. 206.

³⁰ Tamtéž, s. 207.

³¹ HILSKÝ, Martin. *Shakespearova Anglie: Portrét doby*. S. 208.

³² Tamtéž, s. 208.

vesnici. Přestože byly návštěvy vědmy či čarodějnice ve společnosti rozšířené a populární, anglické právo umožňovalo jejich trestní stíhání po dobu téměř dvou set let (1542-1736).³³

³³ HILSKÝ, Martin. *Shakespearova Anglie: Portrét doby*. S. 209.

4. NADPŘÍROZENÉ PRVKY V DÍLE W. SHAKESPEARA

Jak již bylo v teoretické části práce zmíněno, v Shakespearových dílech se objevují nejrůznější nadpřirozené prvky (duchové, magické předměty, čarodějnice, mágové, víly, ožívající sochy), které přispívají k dramatizaci díla. Nadpřirozené motivy nám také slouží jako obraz bouřlivé politické situace v Anglii, která katolíky donutila skrývat se kvůli vlastní bezpečnosti. Následující kapitoly praktické části pojednají o konkrétních vlivech nadpřirozena na vývoj děje a postav.

4.1 Nadpřirozeno ve *Snu noci svatojánské*

Komedie *Sen noci svatojánské* nabízí hned několik nadpřirozených prvků najednou. Jsou jimi nepochybně víly a elfové, kteří se v díle objevují vždy po setmění, konkrétně v době, kdy pozemský život utichá ve spánku. Dále zde nalézáme magické květiny, jejichž výtažky působí fyzickou i psychickou náklonnost vůči první osobě, která se na scéně objeví. Dalším motivem je motiv paralelního světa, který postrádá logiku lidských zákonů a sociálních pravidel. Nechává tak čtenáři prostor pro imaginaci a podporuje myšlenku, že během snění se postavy mohou dostat do fiktivního světa. Nadpřirozeno v této hře nepůsobí jako hrozba (oproti duchům a čarodějnicím v jiných dramatech), ale spíše jako živá síla přírody, která ovlivňuje emoce, vztahy i identitu postav. Celý svět lesa funguje jako prostor podobný snu: je nejistý, proměnlivý a řízený imaginací. Tuto neostrou hranici mezi snem a skutečností zdůrazňuje epilog Pucka, který diváky přímo vyzývá, aby vše chápali jako výjev ze snu: „If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended, / That you have but slumber'd here”³⁴. Shakespeare tak zdůrazňuje, že magie lesa není určena k realistickému výkladu, ale k odhalení skrytých vrstev lidské emocionality, touhy i zmatku. V neposlední řadě můžeme mluvit i o proměnách lidí ve zvířata. Taková proměna je nejvýraznější ve scéně “hra ve hře”, kde se řemeslník Klubko proměňuje v osla. Ačkoli tato scéna působí komicky, nese v sobě hluboký renesanční kontext. Reginald Scot v *The Discoverie of*

³⁴ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, V. 1, 440-442

Witchcraft (1584) popíral skutečné proměny lidí ve zvířata a tvrdil, že „shapeshifters jsou výplody choré mysli lidí a zbabělců, jsou to představy lidí s neustálým strachem”³⁵. Širší diskusi doplňuje i král Jakub I., který ve svém díle *Daemonologie* (1597) tvrdí, že ďábel nedokáže změnit podstatu věcí, ale pouze vytváří klamné zdání. Tvrzení krále Jakuba podporuje i odkaz v Bibli, kde je Ježíšovo vtělení vnímáno jako projev opravdového zázraku a proměny podstaty, zatímco ďábel zázraky pouze předstírá proměnami vnějšího vzhledu a zdání. Klubkova metamorfóza tak zobrazuje pověrčivost renesanční společnosti. Nadpřirozeno v této hře nepůsobí destruktivně, ale je zdrojem dočasného chaosu, který nakonec vede k obnově řádu. Oberon vyjadřuje, jak mocný tento chaos je, když říká, že spor mezi ním a Titanií „distemperature[s] the world”³⁶ a narušuje průběh ročních dob:

„The seasons alter: hoary-headed frosts

Fall in the fresh lap of the crimson rose”³⁷

(OBERON, II. 1, 107–108)

V Shakespearově pojetí má nadpřirozeno moc zasahovat do samotné přírodní rovnováhy. Když však dojde k usmíření mezi postavami, vše se navrací do pořádku. Titanie po zrušení kouzla říká: „My Oberon, what visions have I seen!”³⁸. Magie tak má v díle nejen schopnost narušovat, ale i léčit a napravovat.

4.1.1 Oberon

Postava Oberona v díle *Sen noci svatojánské* s sebou přináší téma nadpřirozeného světa, jelikož je králem říše víl. Ve své říši má autoritu nejen mezi služebníky. Kromě vypočítavého služebníka Pucka zde nenajdeme

³⁵ SCOT, Reginald. *The Discoverie of Witchcraft*, I., 4-6.

³⁶ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, II. 1, 106.

³⁷ Tamtéž, II. 1, 107-108.

³⁸ Tamtéž, IV. 1, 76.

nikoho, kdo by chtěl ve hře zamíchat s osudy ostatních postav. Oberon však není jen králem mytické země, v díle je dále označován jako „king of shadows,” jelikož jeho úlohou je pečovat o noční život v říši. V čase, kdy smrtelníci na Zemi spí, vílí služebníci Oberona a jeho budoucí manželky Titanie plní rozkazy svých pánů až do východu slunce. Podobu víl nám přibližuje v epilogu Puck, který je popisuje jako zářící siluety, takové, které vídáme ve snech. Postavy víl korespondují s tématem nadpřirozeného světa a v díle poukazují na rozdíl mezi fantastickou dimenzí a realitou. Během spánku mohou smrtelníci do bájného světa vejít, jakmile se však probudí, tyto zážitky si nepamatují, nebo jen velmi málo. Divákovi a čtenáři je tak umožněn prostor pro kreativitu, Shakespeare zanechává dílo otevřené. Divák či čtenář přemýšlí nad tím, zda je opravdu možné mít mimotělní vizi, nebo zda jsou fantastické obrazy pouze součástí snění a nijak neovlivňují realitu. Alžbětinská společnost nesdílela moderní představy o psychologickém významu snu a snění (teorie Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga vznikly až mnohem později), což dokládá i Francis Bacon, Shakespearův současník, který snům nepřisuzuje zásadní význam: sny byly považovány za fantastické představy, které navazovaly na zážitky jedince v daný den.

Pokud se podíváme na konkrétní Oberonovy nadpřirozené schopnosti, můžeme říci, že dokáže být neviditelný: „I am invisible”³⁹. Je tak schopen uniknout pozornosti lidského oka. Díky této schopnosti vyslechne rozhovor dvou nešťastně zamilovaných a rozhodne se jim pomoci změnit jejich osud.

Dále spolu s Titanií cestují po světě obdivuhodnou rychlostí.

„We the globe can compass soon, [s]wifter than the wand’ring moon”⁴⁰

(OBERON, IV. 1, 102-103)

Oberon je také znalcem květin, což využije v době, kdy vyšle Pucka pro zázračnou fialovou rostlinu, jejíž výtažek způsobuje, že se lidé i další bytosti do

³⁹ Shakespeare, William. *A Midsummer Night’s Dream*, II. 1, 193.

⁴⁰ Tamtéž, IV. 1, 102-103.

sebe bez rozdílu zamilují. Když však Puck úkol pokazí a výtažek z rostliny nakape ve spánku do očí nesprávným lidem, Oberon ihned ví, jakou rostlinou kouzlo lásky zvrátit, čímž osvobodí Titanii zamilovanou do Bottoma (Klubka). Nadpřirozeným objektem se tak ve hře stávají i rostliny a jejich magická schopnost. Lze tedy říci, že květiny jsou (nejen v tomto díle) symbolem nového života.

I přesto, že je Oberon králem mytické říše, v příběhu vykazuje převážně lidské emoce jako je závist, egoismus, zlost a pomsta (především v situacích, kdy vidí očarovanou Titanii). Jeho postava má však i pozitivní vlastnosti, v případě nešťastně zamilovaných je schopný empatie a vcítění se do druhých. Samotné jméno Titanie má historický kontext: Ovidius toto jméno ve svých *Proměnách* používá jako přízvisko pro Dianu, bohyni Měsíce, která se ve starověkých představách proměňuje „v královnu čarovné elfí říše.“⁴¹ Shakespeare tento antický motiv dále rozvíjí ve svém díle: Titanie spí během noci, kdy vychází Měsíc, a probouzí se až k ránu.

4.1.2 Obrazy vidění a očí

„I would my father looked but with my eyes“⁴²

(HERMIA, I. 1, 58)

„...“

For everlasting bond of fellowship –
Upon that day either prepare to die
For disobedience to your father's will,
Or else to wed Demetrius, as he would,
Or on Diana's altar to protest

...“⁴³

(THESEUS TO HERMIA, I. 1, 85-89)

⁴¹ SHAKESPEARE, William, SAUDEK, Erik Adolf a STŘÍBRNÝ, Zdeněk (ed.). *Spisy Williama Shakespeara: Komedie II*, s. 204.

⁴² Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, I. 1, 58.

⁴³ Tamtéž, I. 1, 85-89.

Hlavní spor mezi Egeem, otcem Hermie, a jeho dcerou pramení v odlišném pohledu na manželství. Theseus již na počátku vysvětluje Hermii, že pokud se nenaučí vidět Demetria očima otce, stihne ji trest smrti nebo klášter (což je pozoruhodné, jelikož v Shakespearově době již neexistovaly kláštery jako náboženské instituce, výhružka tak slouží k dramatizaci díla a opět poukazuje na autorovu neobyčejnou nadčasovost). Egeus je tak vyobrazován jako Bůh: má nad dcerou vyšší moc. Manipulativními prostředky chce ovlivnit Hermiino rozhodnutí a prolomit tak její domnělou duchovní „slepotu.“ V Bibli nalézáme pasáže, které ukazují, že lidé neschopní dohlédnout dále (slepí a lidé se zrakovým postižením) byli často marginalizováni a jednalo se s nimi přezíravě. Bůh však dal lidem konkrétní příkazy, aby této nespravedlnosti zabránil:

„Nebudeš zlořečit hluchému a slepému nepoložíš do cesty překážku, ale budeš se bát svého Boha. Já jsem Hospodin.“⁴⁴

(LEVITICUS, 19:14)

Lze tedy říci, že i když Egeův nátlak nevychází z podstaty *Starého zákona*, Hermie je nucena ctít svého otce. Právě proto se rozhodne s touto skutečností bojovat tak, že s Lysandrem naplánuje útěk do lesa.

4.1.3 Theseus a Hippolyta

Theseus a Hippolyta jsou pozemským opakem Oberona a Titanie, neboť se jich nedotýkají magické proměny noci, pouze se o nich zpětně dozvídají. Theseus a Hippolyta jsou v porovnání s Oberonem a Titanií klidnějším a vyrovnanějším párem. Jejich vztah neprochází proměnami, je tlumenější a spory mezi nimi jsou pouze naznačeny, ale ne přímo vyjádřeny. Nejvýrazněji se jejich konflikt ukazuje v pátém dějství (V. 1., 23-27), kde Theseus racionálně

⁴⁴ Bible: Písmo svaté Starého a Nového Zákona.

uvažuje nad sny, s kterými přicházejí milenci zpět z lesa do Athén. Zmiňuje, že pouze „milenci a blázni vidí víc, než chladný rozum dokáže pochopit.“⁴⁵

„...“

Or, in the night, imagining some fear,
How easy is a bush supposed a bear!

...“⁴⁶

(THESEUS, V. 1, 21-22)

Hippolyta mu následně nenásilně odporuje tím, že se příběhy milenců shodují, což znemožňuje pokládat jejich zkušenost za výplod fantazie. Theseus je tak nejvíce pragmatickou a racionální postavou. Na konci pátého dějství, v době, kdy má Theseus možnost nahlédnout do situace prostřednictvím hry na královském dvoře („hra ve hře“ se objevuje i v tragédii *Hamlet*), se však jeho názor proměňuje a stává se obhájcem fantazie amatérských herců. Oproti tomu Hippolyta hercům náhle není schopna porozumět, je příkrá a explicitně arogantní. Pravděpodobně z důvodu, že jí hra řemeslníků nedává smysl a sama již není schopná imaginace.

„This is the silliest stuff that I ever heard.“⁴⁷

(HIPPOLYTA, V.1, 210)

I přes toto napětí v průběhu hry je vztah Thesea a Hippolyty mírnější a laskavější. Jakýkoli spor si vždy vysvětlí a v průběhu hry se vzájemně doplňují.

4.1.4 Proměny lidí ve zvířata (metamorfózy postav)

Proměna Nicka Bottoma (Klubka) naznačuje nejen prolínání fantastična s realitou, ale i dočasné narušení společenských hierarchií a

⁴⁵ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, V. 1, 5-6.

⁴⁶ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, V. 1, 210.

⁴⁷ Tamtéž, V.1, 210.

zviditelnění toho, co je ve dne skryté kvůli společenským konvencím (odraz athénské a renesanční společnosti).

Bottomova proměna v osla představuje karnevalové převrácení světa,⁴⁸ které je pro celou hru příznačné. Oproti klasické shakespearovské proměně pomocí kostýmů (například Fortel jako lev) můžeme ve *Snu noci svatojánské* vidět nejen fyzickou proměnu Bottoma v osla, ale i proměny Pucka: stává se stoličkou, jablkem vhozeným do piva či bytostí schopnou oblétnout zem během několika sekund. Bottomova proměna s sebou přináší i erotický prvek, neboť právě v době jeho proměny dochází k zásadní změně Titaniiny náklonnosti. Královna víl, bytost krásy a vznešenosti, je náhle okouzlena prostým Bottomem. Metamorfóza Bottoma tak podtrhuje další oblíbené téma Williama Shakespeara, a to téma relativity společenské hierarchie (nejvznešenější bytost touží po té nejnižší a naopak). Na základě této scény můžeme vidět, že cit, touha a přitažlivost se jen málokdy řídí logikou rozumu. I přesto, že zamilovanost Titanie je uměle vytvořená kouzelným elixírem, je téměř živočišná, což ještě více umocňuje komickou situaci. Romantické ideály lásky jsou překonány nestálou, chemicky spuštěnou reakcí. Shakespeare tak kriticky ukazuje, že láska se může stát předmětem manipulace a není nevýčerpatelným duchovním zdrojem, jak o ní tvrdily některé renesanční filozofické směry. Aspekt metamorfózy Bottoma i Titanie rezonuje s Ovidiovými *Proměnami*. Ovidius si fyzické transformace vykládá jako předmět touhy nebo trestu. Shakespeare ovidiovskou tradici hravě přetváří a převádí ji do komediální roviny, čímž metamorfóze propůjčuje nový a odlehčený význam.

Nezastupitelnou roli má v této proměně také Puck, který jako typický manipulátor odstartuje proces záměny. Puckovo kouzlo není vedené zlým úmyslem, ale spíše radostí z narušování řádu. Bottomova proměna je tak jedním z vrcholů jeho „umělecké činnosti:“ ukazuje, jak křehká je lidská identita a jak snadno se může proměnit v karikaturu. Zároveň je to připomínka, že lidský svět není uzavřený a stabilní, ale může být kdykoli narušen vnější silou, která nepodléhá lidské kontrole, což opět odráží společenskou politiku renesance a

⁴⁸ Barber, C.L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, s. 119-130.

Athén. Když kouzlo pomine a Titanie i Bottom se probudí z nočního omámení, je možné vše uzavřít jako „pouhý sen“. Přesto ale proměna neztrácí svou váhu, postavy i divák si pamatují nevysvětlitelné dění noci. Bottomova proměna ukazuje na nestálost lidské identity a smířený vztah Shakespeara k lidským slabostem. Zároveň tato metamorfóza podtrhuje téma noci jako prostoru, kde se svět obrací naruby.

4.1.5 Puck

Puck, nebo také Robin Goodfellow, prochází v komedii mnoha změnami. Především se ho týkají již zmíněné proměny (viz. kapitola 4.1.4) v nejrůznější předměty. Dle Martina Hilského souvisí slovo Puck „v keltské mytologii s démony či ďábly“⁴⁹ (Sen noci svat., předmluva [57]). Postava Pucka se zásadně liší od vznešených víl Oberonova dvora. S vílami sdílí rychlost a obratnost, je schopný se objevit kdekoli během krátké chvíle. Víly a elfové jsou však služebnými v pravém slova smyslu, oproti tomu Puck je svobodnější. Má sice sloužit Oberonovi, avšak během hry spěje k uštěpačné odmlouvavosti. Jeho činy pomoci jsou často škodolibé. Na příkaz svého krále například nakape postavám milostný lektvar do očí a i přesto, že celou situaci zkomplikuje, působí mu to nesmírné uspokojení.

„Then will two at once woo one.
That must needs be sport alone,
And those things do best please me
That befall prepost'rously.“⁵⁰

(PUCK, III. 2, 118-121)

Puckova služba má charakter spoluúčasti, dokonce hercům sděluje, že se nehodlá na jejich hru u dvora pouze dívat, ale zasáhne, kdykoli bude chtít.

⁴⁹ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, předmluva [57].

⁵⁰ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, III. 2, 118-121.

Významným prostředkem iluzí je i Puckův styl komunikace. Jeho promluvy se pohybují mezi zaklínacím veršem a uvolněnou, téměř hovorovou řečí. Tento způsob řeči můžeme vidět ve scéně, kdy napravuje kouzlo lásky u Lysandra:

„On the ground
Sleep sound.
To your eye,
Gentle lover, remedy.
...
That every man should take his own,
In your walking shall be shown:
Jack shall have Jill,
Nought shall go ill,
The man shall have his mare again,
And all shall be well.“⁵¹

(PUCK, III. 2, 448-464)

V okamžiku, kdy jsou všechny záměny napraveny a společenský řád obnoven, Puck nevystupuje jako zosobněné vítězství magie, problémy totiž doslova uklízí: v epilogu a samotném závěru hry tak můžeme vidět motiv koštěte a zametání prostoru. Nejde však o úklid v tradičním slova smyslu, ale o završení celé hry. Nadpřirozeno v tuto chvíli není zcela odstraněno, ale uklizeno a uvedeno do klidového stavu. V paměti hrdinů zůstává pouze jako sen či hra.

4.1.6 Víly a elfové

Víly a elfové představují ve *Snu noci svatojánské* podstatu nadpřirozeného světa: vytvářejí paralelní říši, která zrcadlí a zároveň ovlivňuje svět lidí (konflikt Titanie a Oberona vyvolává chaos mezi vílami a narušuje

⁵¹ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, III. 2, 448-464.

přírodní řád – mění počasí, úrodu a běh ročních období). Víly tak působí ve hře jako prostředníci mezi dvěma rovinami existence – lidská realita a sen. Les, který obývají, je místem, kde rozum ustupuje moci kouzel.

V díle *Sen noci svatojánské* jsou víly převážně ztělesněním dobra, ve hře poslušně slouží Oberonovi i Titánii. Je zde však patrná jejich moc, kdy zasahují do lidských záležitostí, čímž se stávají jak tvůrčí, tak destruktivní silou. Jejich působení tak koresponduje s ovidiovským pojetím nymf, které jsou chápány jako démonické bytosti. „V Shakespearově době byly víly považovány za Satanovy společníky, a to jak mezi protestanskými, tak katolickými spisovateli.”⁵²

4.1.7 Noc

Již v názvu dramatu můžeme identifikovat další motiv, konkrétně je jím noc před sv. Janem Křtitelem (23.–24. června), která se považuje za střed letního období. S tímto obdobím jsou spjaty slavnosti, veselí a symbolické rituály. Samotný název však nemusí nést pouze křesťanskou symboliku, pro Angličany může doslovně znamenat noc uprostřed léta, kdy je možné zažít nejvyšší teplotní rekordy. Význam horkých letních nocí nám Shakespeare představuje i v komedii *Jak se vám líbí* a ve *Večeru tříkrálovém*, kde Olivie o Malvoliově jednání říká, že je to „pravé středoletní třeštění”⁵³. Podle tohoto výkladu by se dalo říci, že se jedná o sen tak bláznivý, že se může zdát jen v době nejteplejších letních dnů. Během noci, kdy pozemšťané uléhají ke spánku, se prolínají roviny reality a neskutečna. O magických skutečnostech noci vypovídá i Hippolyta, která komentuje hranou hru ve hře:

„But all the story of the night told over,
And all their minds transfigured so over,
And witnesseth than fancy's together,

⁵² Fretz, C. (2022). *Dreaming of serpents and asses: Shakespeare's Ovidian animal dreams in A Midsummer Night's Dream*. Shakespeare, 19(3), 328–354. <https://doi.org/10.1080/17450918.2022.2073385>.

⁵³ Shakespeare, William. *Twelfth Night*, III. 4.

More grows to something of great together,
More, howsoever, strange and admirable.”⁵⁴

(HIPPOLYTA, V. 1, 24-28)

Svatojánská noc je tak symbolicky spjata s porušením denních norem, reprezentuje dočasnost jevů (noční události se po úsvitu rozplývají) a umožňuje průchod mezi světy, což ji činí nadpřirozenou. Symbolický je i světelný kontrast noci. Temnotou zahalený les je prostor plný tajemství a nejasných tvarů, což jen podtrhuje magickou a zneklidňující atmosféru příběhu.

⁵⁴ Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*, V. 1, 24-28.

4.2 Nadpřirozeno v *Hamletovi*

Nadpřirozeným prvkem v díle *Hamlet* je nepochybně duch, který otevírá celou hru a dává jí tak lehce gotický nádech. Nejprve se zjevuje pouze strážím (Bernardovi a Marcellovi) a Horatiovi, nejlepšímu příteli Hamleta. Později, když je Hamlet informován o nadpřirozené události, se chce sám přesvědčit o pravosti situace. Během další noci se na hradbách hradu Elsinor zjeví duch jeho otce. Duch popisuje okolnosti své smrti a žádá ho, aby jako správný syn vzal spravedlnost do vlastních rukou a vraždu svého otce pomstil. Hamlet je však nedůvěřivý, možná si uvědomuje, že duchové nemusejí být spolehlivými informátory, neboť byli považováni za pekelné bytosti. Během celé hry vidíme Hamleta v pozici vyšetřovatele: snaží se racionálně usvědčit vraha – Claudia, což ohrožuje jeho vlastní vztahy s lidmi u dvora (zvláště s Ofélií, ke které se začne chovat hrubě a neuctivě).

4.2.1 Duch

Nadpřirozené zjevení ducha představuje jeden z nejdůležitějších motivů celé hry *Hamlet*. Jeho význam však není jednoznačný. Duchova mnohoznačnost odráží dobové myšlení renesanční společnosti, v níž se prolínaly katolické a protestantské představy o posmrtném životě, spolu s narůstající skepsí vůči pověrám.

Eleanor Prosserová tvrdí, že duch vystavuje Hamleta duchovnímu nebezpečí: Shakespeare podle ní záměrně pracuje s dobovými představami o démonickém klamu.⁵⁵ Hunter naopak odmítá jednoznačně negativní výklad a zdůrazňuje, že duch je především dramatickou postavou, nikoli objektivně démonickou entitou.⁵⁶

⁵⁵ PROSSER, Eleanor. *Hamlet and Revenge*. Online. The United States of America: Stanford University Press, 1967. Dostupné z: <https://archive.org/details/hamletrevenge0000pros/page/n5/mode/2up>. [cit. 2026-04-10].

⁵⁶ HUNTER, G. K. *The dramatic significance of the ghost*. In: JUMP, John (ed.). *Hamlet: A casebook*. London: Macmillan, s. 59-61.

Tento kontrast mezi výklady není náhodný. Hamletův duch totiž vychází z renesančního pojetí nadpřirozena. Katolíci si připouštěli existenci duší, které se mohou vracet na svět proto, aby napravily křivdy nebo varovaly živé. Protestanti však tyto představy odmítali a duchy si často vysvětlovali jako démony, kteří se vydávají za zemřelé, aby svedli člověka z cesty. Kromě katolické tematiky tak můžeme v *Hamletovi* vidět i protestantskou tradici, protože hledání pravdy a usvědčení vraha způsobuje Hamletovi morální dilema.

První kontakt s duchem vnímají strážé jako varování, mají strach, že se může jednat o „zlého ducha,“ zatímco Horatio zvažuje přirozené i nadpřirozené vysvětlení. Shakespearův duch je proto bytostí, která je psychologickým motivem, teologickou otázkou, politickým komentářem i dramatickým prostředkem.

Důležitou roli zde hraje také křesťanské přikázání „cti otce svého i matku svou,“ které posiluje Hamletovu povinnost jednat. Duchova naléhavost tuto povinnost přetváří v morální břemeno – volá po pomstě, prezentuje ji jako požadavek nebeského řádu. Z Hamletova chování však vidíme, že pro něj neexistuje termín „spravedlivá vražda“. Vražda jako taková stojí v přímém rozporu s křesťanskou naukou o odpuštění a s přikázáním „nezabiješ.“ Duchovy nároky na prince Hamleta tak vytvářejí vnitřní konflikt mezi povinností zajistit spravedlnost a otázkou ztracení vlastní duše, čímž se duch stává zrcadlem Hamletovy psychiky.

Z teologického hlediska tak může být duch nástrojem Božím i ďábelským. Hamlet nemůže vědět, zda je duch důvěryhodný, a divák i čtenář nemůže jednoznačně určit, zda je duch reprezentací řádu nebo chaosu. Hamlet je však odhodlaný dozvědět se pravdu, a to i přes Horatiovo varování, které je v prvním dějství v podstatě výkladem budoucnosti.

„What if it tempt you toward the flood, my lord,
Or to the dreadful summit of the cliff
That beetles o'er his base into the sea,
And there assume some other horrible form
Which might deprive your sovereignty of reason

And draw you into madness? Think of it.”⁵⁷

(HORATIO, I. 4, 48-53)

Duch tak neotevívá pouze náboženské otázky, ale je projevem nerovnováhy: vražda právoplatného krále narušuje přirozený běh světa.

Duch je katalyzátorem Hamletovy proměny, vyvolává v něm pochybnosti a snaží se ho donutit jednat okamžitě. Shakespeare tak vytvořil rozporuplnou bytost, která nepředstavuje jednoznačnou morální pravdu, ale otevírá prostor pro pochybnost. Právě tato pochybnost je jádrem celé hry i Hamletovy tragédie: duch mu ízí odpověď, ale zároveň jej uvádí na cestu, jejíž konec zůstává až do posledního okamžiku nejasný.

4.2.2 Symbolika Oféliiných květin

Jak již bylo v kapitole 4.1.1 zmíněno, nadpřirozeným motivem mohou být i květiny, které bývají považovány za symbol nového života. Křesťanští symbolisté však dělili květiny na dobré i špatné⁵⁸. V *Hamletovi* slouží květiny jako varování pro nadcházející situace. Jsou mytickým prvkem, který propojuje význam celé hry. Ačkoli mohou působit jako ryze přírodní motiv, jsou nositeli skrytých znamení, symbolických varování a morálních sdělení. Jejich význam přesahuje pouhé botanické vlastnosti: v lidových tradicích byly rostliny chápány jako zvěsti osudu, ukazatelé čistoty či viny, a někdy také jako prostředníci mezi světem viditelným a neviditelným. Květiny tak mohou být vnímány jako druh tichého nadpřirozena — jemného, ale pronikavého hlasu, který komentuje lidské činy.

V *Hamletovi* se tato rovina projeví nejvýrazněji v okamžiku, kdy Ofélie ve 4. dějství rozdává členům dvora květiny. Její čin má povahu rituálu: jelikož

⁵⁷ Shakespeare, William. *Hamlet*, I. 4, 48-53.

⁵⁸ HAIGH, Elizabeth. *The floral symbolism of the great masters*. Online. United Kingdom: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1913. Dostupné z: https://www.gutenberg.org/cache/epub/70433/pg70433-images.html#toclink_9. [cit. 2026-04-10]. II – The Flower symbolists.

sama nedokáže plně porozumět zraňujícím situacím (neuctivé chování Hamleta, smrt otce Polonia), používá rostliny, aby odhalila skutečnost, kterou její rozum odmítá.

„There’s **rosemary**, that’s for remembrance. Pray you,
love, remember. And there is **pansies**, that’s for
thoughts.”⁵⁹

(OPHELIA, IV. 5, 197-199)

„There’s **fennel** for you, and **columbines**. —There’s **rue** for
you, and here’s some for me. We may call it “herb of
grace” o’ Sundays. —Oh, you must wear your **rue** with a
difference. — There’s a **daisy**. I would give you some
violets, but they withered all when my father died.”⁶⁰

(OPHELIA, IV. 5, 200-204)

Rozmarýn tradičně označoval paměť, stálost a věrnost⁶¹. Ofélie jej nabízí jako výzvu k připomínání pravdy, k nezapomínání v prostředí, kde lhaní a přetvářka ničí jak mezilidské vztahy, tak politický řád. Macešky, symbolizující myšlenky, zase naznačují tíhu, kterou Ofélie již není schopna unést ani pojmenovat. Fenykl a orlíčky se v renesanční symbolice pojily s falešností, nevěrou a pokrytectvím, což může být odkazem na Claudiovu a Gertrudinu vinu, ale i na Hamletovu citovou proměnlivost. Růta symbolizuje lítost a pokání, kterou Ofélie nabízí Laertovi, ale i sobě. Sedmikráska, která je v kombinaci s fialkami obrazem dokonalé nevinosti⁶², nemá komu dát. Posledními

⁵⁹ Shakespeare, William. *Hamlet*, IV. 5, 197-199.

⁶⁰ Tamtéž, IV. 5, 200-204.

⁶¹ KERR, Jessica. *Shakespeare's Flowers*, s. 55.

⁶² HAIGH, Elizabeth. *The floral symbolism of the great masters*. Online. United Kingdom: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1913. Dostupné z: https://www.gutenberg.org/cache/epub/70433/pg70433-images.html#toclink_9. [cit. 2026-04-10]. VIII – The Columbine.

květinami jsou uvadlé fialky, které zdůrazňují, že smrt jejího otce zničila i poslední zbytky její naděje.

Květiny zde působí jako varování pro situace, které se brzy a rychle vyhroťí. Její slova tak v *Hamletovi* nepředstavují diagnózu šílenství, ale jsou v podstatě čtením reality. Oféliiny květiny ukazují, že nadpřirozeno nemusí být vždy na první pohled viditelné — někdy ho můžeme najít právě v symbolech, jejichž význam se otevírá jen těm, kdo jsou ochotni naslouchat.

4.3 Nadpřirozeno v *Macbethovi*

Drama *Macbeth* je v mnoha ohledech tematicky příbuzné s *Hamletem*, zejména pokud jde o otázku nástupnictví na trůn a nejistotu, která tento proces provází. V obou hrách vstupují do politického dění nadpřirozené bytosti, které zásadním způsobem ovlivňují hlavní postavy i samotný vývoj událostí. V *Hamletovi* je to duch mrtvého krále, jehož zjevení vyvolá řetězec rozhodnutí, vedoucích k odplatě. V *Macbethovi* stojí na počátku tragédie proroctví tří čarodějnic, které Macbethovi předpovídají královský trůn.

Právě čarodějnice a proroctví tvoří dva klíčové nadpřirozené motivy hry. Čarodějnice jsou první bytosti, které Macbeth potká po svém vítězství na bitevním poli, a jejich proroctví působí jako spouštěč celého příběhu. Macbeth na jejich slova zpočátku reaguje s nedůvěrou, cestou zpátky na hrad přemýšlí, zda nešlo jen o výplod jeho fantazie. Velmi rychle však jejich věštbu přijme jako nevyhnutelné znamení osudu. Nadpřirozeno tak ve hře (stejně jako v ostatních doposud zkoumaných hrách) funguje jako síla, která zasahuje do psychiky postav, podporuje jejich skryté touhy a postupně je proměňuje.

Nadpřirozené motivy dodávají hře až pohádkovou atmosféru, přestože se jedná o tragédii plnou krve, zrady a šílenství v podobě Lady Macbeth. Čarodějnice se objevují v mlze, mluví v hádankách a přicházejí z prostoru, který není ani pozemský, ani nadpozemský. Jejich jazyk je nepravidelný, rytmicky odlišný od ostatních postav, což ještě více zdůrazňuje jejich odcizení od světa lidí. Přesto však nejsou pouhými průvodci osudu, jejich slova, konkrétně proroctví, mají moc přetvářet realitu, protože podporují Macbethovy ambice získat královský trůn. Nabízí se tam myšlenka, že proroctví zde slouží pouze jako zrcadlo Macbethových přání. Čarodějnice mu totiž neřeknou, aby zabil krále pro svůj postup na trůn, pouze mu řeknou, že se králem stane. Způsob, jakým Macbeth nástupnictví získá, je tak pouze výsledkem jeho jednání a manželčina naléhání. Silným projevem nadpřirozena je tak samotné proroctví, které Macbethovi sděluje budoucnost, ale zároveň je jím manipulován. Proroctví je zde spíše katalyzátorem Macbethových činů než skutečným popisem osudu. Macbeth se stává obětí vlastního výkladu věštby. Čtenář a divák vidí, že Macbethova cesta k naplnění proroctví není nutná, ale Macbeth si ji sám zvolí jako jedinou možnou.

Velmi významnou roli v nadpřirozené rovině hry hraje již zmíněná Lady Macbeth. Její úloha je na tehdejší poměry mimořádně neobvyklá. Je to žena, která stojí nejen za návrhem vraždy krále, ale také aktivně manipuluje Macbetha, aby věštbu naplnil. V renesančních hrách byly ženy obvykle zobrazovány jako nevinné, pasivní nebo obětní postavy. Lady Macbeth je jejich opakem. Přivolává temné síly, žádá duchy, aby ji „zbavili ženskosti“, a svým způsobem tak vstupuje do světa nadpřirozena. Její slavná prosba: „...Come, you spirits/That tend on mortal thoughts, unsex me here...”⁶³ ukazuje, že je ochotná vzdát se lidskosti, aby mohla uskutečnit své ambice. Podporuje tak Macbethovo proroctví a stává se prostředníkem mezi světem lidí a světem temných sil. Zosobňuje tedy i nebezpečí, které pramení z přijetí nadpřirozeného osudu bez ohledu na morální důsledky. Její manipulace a bezohlednost však nakonec vedou k jejímu psychickému zhroucení. Krize Macbethovy osobnosti je pak symbolizována obrazem Banquova ducha, kterého vidí jen on sám: zde se tedy nejedná o nadpřirozený jev, ale o projev Macbethova svědomí a viny.

V závěru hry se Macbeth stává obětí nejen proroctví, ale především své vlastní posedlosti mocí. Čarodějnice mu poskytly představu, ale skutečné násilí a krveprolití vychází z něj samotného. Nadpřirozeno v *Macbethovi* proto nelze chápat jako pouhou fantazii nebo mytický prvek. Je úzce propojeno s lidskou touhou po moci, s ambicemi, strachem i sebedestrukci. Shakespeare tak prostřednictvím motivu proroctví ukazuje, jak snadno může člověk uvěřit osudu, pokud tento osud souzní s jeho nejtemnějšími přáními.

4.3.1 Čarodějnice a proroctví

Čarodějnice v *Macbethovi*, označované také jako „weird sisters,“ tvoří nejvýraznější nadpřirozený prvek celé hry. Nepůsobí jako pouhé pohádkové bytosti, ale jako síly stojící mimo realitu lidského chápání. V příběhu představují temné pokušení. Není to jen jejich magie, která je nebezpečná, ale především jejich schopnost dokonale odhadnout slabiny lidí, zejména Macbethovu snahu získat trůn. Fungují tak spíše jako manipulátorky psychiky než jako tradiční

⁶³ Shakespeare, William. *Macbeth*, I. 5, 47-48.

nositelky kouzel, protože dokáží posílit to, co je v Macbethovi skryté. Jejich vzhled i chování jsou přitom od začátku znepokojivé. Vousaté tváře, směs podivných ingrediencí v kotli i způsob jejich řeči jim dávají komediální povahu, která je ale zároveň děsivá. Mluví téměř výhradně v rýmovaných dvojverších, což je odlišuje od zbytku postav.

„Double, double, toil and trouble; Fire burn and cauldron bubble.”⁶⁴

(IV. 1, 10-11)

Jejich promluvy působí jako dětské říkanky, vytvářejí však atmosféru rituálu. Ačkoli jejich recepty typu „eye of newt and toe of frog“ působí absurdně, je zřejmé, že jejich moc je skutečná a jejich záměry jsou vypočítavé. V rámci srovnání s ostatními zkoumanými hrami jsou nejnebezpečnějšími postavami.

Zásadní otázku, kterou si klade jak Macbeth, tak čtenář nebo divák, je povaha jejich proroctví. Nabízí se otázka, zda jsou čarodějnice tvůrkyněmi osudu, nebo pouze sdělují to, co se i tak stane. Shakespeare nám odpověď na tuto otázku v tragédii neposkytne. Zdá se však, že slova čarodějnic jsou samosplňující: Macbeth by možná nikdy neuvažoval o královraždě, nebýt jejich předpovědi. Na druhé straně však některá proroctví působí jako nevyhnutelná, například příchod Birnamského lesa do Dunsinane, který Macbeth nemohl nijak ovlivnit. Čarodějnice v *Macbethovi* nejsou ve smyslu lidské etiky dobré ani špatné, ale působí jako temné síly, jelikož se neřídí zákony spravedlnosti. Jejich proroctví může být výkladem budoucnosti a jejím spouštěčem zároveň. Čarodějnice jsou iracionální silou; reprezentují podvědomé a destruktivní aspekty lidského jednání. Jsou tak temným zrcadlem Macbethovy touhy po moci.

⁶⁴ Shakespeare, William. *Macbeth*, IV. 1, 10-11.

4.4 Nadpřirozeno v *Bouři*

Shakespearova *Bouře* propojuje téma magie, moci a kolonialismu prostřednictvím příběhu Prospera, sesazeného vévody a kouzelníka. Již v prvním jednání vyvolá Prospero bouři, čímž přivedí ztroskotání svých nepřátel na ostrově, který se stal jeho útočištěm. Magie je ústředním prvkem celé hry, a proto je důležité zaměřit se na to, jak je nadpřirozeno ve hře vystavěno a jak koresponduje s dalšími Shakespearovými díly.

Při bližší analýze nalezneme výrazné paralely mezi *Bouří* a *Snem noci svatojánské*. Obě hry se odehrávají v prostředí, které je ukotvené v reálném světě, zároveň v sobě nese potenciál pro působení tajemných sil. Les ve *Snu noci svatojánské* i ostrov v *Bouři* jsou prostředím, která nejsou nadpřirozená sama o sobě. Magii do nich vnášejí až postavy, které je obývají. Shakespeare tím vytváří prostor na hranici skutečnosti a fantastična. Divák se v něm dokáže orientovat, ale současně si uvědomuje, že zde platí odlišná pravidla a že realita může být kdykoli narušena neviditelnými silami.

Podobný princip funguje také v *Macbethovi*, kde se svět lidí prolíná s přítomností čarodějnic. V *Bouři* zastává tuto funkci Prospero, kouzelník, jehož síla vychází z knih, znalosti přírody a dlouholeté studijní praxe. Není zosobněním temné magie, ale představitelem vzdělaného, rituálního přístupu k nadpřirozenu. Dokáže řídit počasí, vyvolat bouři a ovlivňovat vnímání ostatních postav, čímž vytváří nadpřirozenou povahu celé hry. Jeho magie nepůsobí chaoticky. V Prosperově podání je magie prostředkem k nastolení spravedlnosti a obnovení narušeného řádu, který byl porušen jeho vyhnáním z Milána, čímž přišel o právoplatný nárok na trůn.

K formování nadpřirozena přispívá i duch Ariel. Je ztělesněním jemnější a nehmotné podoby magie. Působí na ostatní postavy prostřednictvím hudby, hlasu a iluzí. Jeho schopnosti mají často charakter snových zásahů, což ostrov přibližuje prostoru, kde se vytrácí rozdíl mezi realitou a fantazií. Ariel je prostředníkem mezi Prosperem a silami přírody a svým jednáním připomíná víly ze *Snu noci svatojánské*, které využívají kouzla nikoli k destrukci, ale k ovlivnění emocí a událostí.

Ostrov má i svou temnější rovinu, kterou představuje Caliban. Jeho proslulá věta „the isle is full of noises, sounds and sweet airs“⁶⁵ ukazuje, jak hluboce je ostrov prosycen zvuky a silami, které přesahují běžnou lidskou zkušenost. Caliban stojí na pomezí člověka a zvířete. Miranda ho již v prvním jednání výstižně označuje za netvora „To drzý netvor, z bahna pravěku/to oživený zbytek, příšera!“⁶⁶.

Nadpřirozeno v *Bouři* je zásadním prvkem, bez něhož by příběh vůbec nefungoval. Prospero by se bez magických schopností neocitl na ostrově a nemohl by vyvolat bouři, která svede dohromady nejen jeho zrádného bratra Antonia, ale i krále Alonsa, jeho bratra Sebastiana a syna Ferdinanda. Vyvrcholení děje i závěrečné usmíření se odvíjí od Prosperových kouzel, která připomínají očišťující momenty z antických příběhů, zejména z Ovidiových *Metamorfóz*. V *Bouři* se magické jednání stává prostředkem k dosažení spravedlnosti, ale také k vnitřní proměně postav.

Současně však hra zdůrazňuje, že magie má nejasné hranice. Prosperův vztah k nadpřirozenu není ve hře jednoznačný a vyvolává ve čtenáři i divákovi otázku, odkud jeho moc pochází. Tradiční rozlišení mezi bílou a černou magií se ve hře ztrácí⁶⁷. Víme, že černou magii ovládá Sycorax, čarodějnice, která uvěznila Ariela v borovici. Pak je zde Prospero, představitel bílé magie. Navzdory všem rozdílům je nemožné vymezit hranice mezi těmito dvěma postavami, protože i Prosperova bílá magie nese známky pochybnosti: manipuluje a zasahuje do vůle ostatních, a udržuje Ariela i Calibana v podřízenosti. Prosperova moc se tak někdy přibližuje Sycoraxině způsobu ovládnutí. Shakespeare zde ukazuje, že hranice mezi oběma druhy magie je nejasná. Magie, ať už jakákoli, je vždy spojena s mocí, a tudíž i s odpovědností a s rizikem jejího zneužití.

Nadpřirozeno v *Bouři* tedy není jednostranné. Má různé tváře: naučenou a řízenou (Prospero), lehkou a smířlivou (Ariel) i instinktivní a nezkrotnou (Caliban, Sycorax). Právě tato mnohoznačnost nám umožňuje vidět v *Bouři* jedno z nejkomplexnějších Shakespearových děl o nadpřirozenu. Magie je nejen hybatelkou děje, ale i zrcadlem lidského charakteru a touhy po moci a řádu.

⁶⁵ Shakespeare, William. *The Tempest*, III. 2, 135–136.

⁶⁶ Tamtéž, I. 2, 319–321.

⁶⁷ ELIÁŠOVÁ, Eva. *Shakespeare's Magic and the Tempest*.

4.4.1 Magické předměty (knihy, plášť, hůlka)

Magické předměty hrají v *Bouři* zásadní roli, protože představují nejen fyzické symboly Prosperovy moci, ale také nástroje, které určují hranici mezi nadpřirozeným a lidským světem. Každý předmět nese jiný význam a společně určují podmíněnost Prosperovy magie.

4.4.1.1 Prosperovy knihy

Stejně jako bouře jsou i Prosperovy knihy symbolem jeho moci. „Remember/First to possess his books,” říká Caliban Stefanovi a Trinculovi, „for without them/He’s but a sot”⁶⁸. Knihy jsou však také symbolem Prosperovy nebezpečné touhy zcela se stáhnout ze světa. Právě jeho oddanost studiu ho vystavila nemilosti jeho ambiciózního bratra a přiměla ho spokojit se s tím, že Mirandu vychovává v izolaci. Mirandina izolace však způsobila, že nezná svůj původ,⁶⁹ a Prosperovo vlastní odloučení mu poskytuje jen málo společnosti. Aby se mohl vrátit do světa, kde jeho znalosti znamenají něco víc než jen moc, musí se Prospero vzdát své magie.

Prosperovy knihy jsou základním zdrojem jeho magické autority. Caliban jejich význam dobře vystihuje, když varuje Stefana a Trincula. Knihy pro Prospera nejsou pouhou rekvizitou, ale klíčem ke znalostem, které mu umožňují ovládat ostrov i ostrovní bytosti (Ariel, Caliban). Zároveň však představují i jeho slabinu. Jak je zmíněno výše, Prosperova posedlost učením otevřela cestu Antoniovi ke zrazení bratra. Sám Prospero říká, že se studiu příliš věnoval, přestal řídit Milán, což ohrozilo jeho politickou pozici. Knihy tak zaujímají dvojí funkci: dávají mu nadpřirozenou moc a oddělují ho od světa lidí.

⁶⁸ Shakespeare, William. *The Tempest*, III. 2, 86-88.

⁶⁹ Tamtéž, I. 2, 33-36.

Tato izolace se odráží i v osobnosti Mirandy, která v prvním jednání přiznává, že si ani nepamatuje, odkud pochází: „Had I not/Four or five women once that tended me?”⁷⁰ Aby se Prospero mohl skutečně vrátit do světa lidí jako vévoda, musí se svých knih vzdát. Jejich odložení neznamena jen konec magie, ale i konec izolace. Tím, že se vzdá svých kouzelných předmětů, započne opravdový návrat a cesta k odpuštění.

4.4.1.2 Prosperův plášť

Plášť je nejviditelnějším symbolem Prosperovy magické identity. Vždy, když si ho oblékne, vstupuje do role mága a odkládá svou lidskou tvář. Sám Prospero to naznačí v okamžiku, kdy potřebuje Mirandu uspat: „Lie there my art.”⁷¹ Tato krátká poznámka, pronesená při odkládání pláště, ukazuje, že jeho role mága je nerozlučně spojená s fyzickými předměty. Plášť je hranicí mezi světem kouzel a světem běžných lidí. Právě proto jej na konci hry odkládá jako první. Stejně jako v případě knih je odložení pláště symbolickým gestem: Prospero se vzdává své nadpřirozené identity a navrácí se k lidskému životu právoplatného vůdce Milána.

4.4.1.3 Prosperova hůlka

Zatímco knihy představují teorii a plášť symbolizuje roli mága, hůlka (staff) je konkrétním nástrojem, který Prospero využívá při tvorbě magie. Pomocí hůlky nejen vyvolává osudnou bouři, ale i uspává ostatní postavy nebo pomáhá Arielovi tvořit iluze. Prospero sám vyjádří konečnost magické moci v okamžiku, kdy se rozhodne svou hůlku zničit: „I'll break my staff,/Bury it certain fathoms in the earth.”⁷² Zlomení

⁷⁰ Shakespeare, William. *The Tempest*, I. 2., 40-41.

⁷¹ Tamtéž, I. 2, 24.

⁷² Shakespeare, William. *The Tempest*, V. 1, 54-55.

hůlky je nejzávažnějším aktem celého rituálu vzdání se magie. Zatímco knihy může spálit nebo odložit, hůlka je fyzickým ztělesněním činu: kouzlo se bez ní neobejde. Její zničení ukazuje, že Prospero se své moci vzdává vědomě a definitivně.

Dohromady všechny tyto předměty tvoří celek, který zřetelně ukazuje, že Prosperova magie není absolutní ani vrozená. Odložení těchto předmětů je zároveň spojeno se závěrečným smířením. Nadpřirozené předměty mají pro Prospera velkou hodnotu, ale jeho skutečná síla spočívá v tom, že ví, kdy se jich vzdát.

4.4.2 Mág Prospero

Prospero je nepochybně středobodem veškerého nadpřirozena v *Bouři*. Ovládá magii naučenou z kouzelnických knih a disponuje rituálními znalostmi. Zároveň je nutno podotknout, že je při kouzlení odkázán na pomoc Ariela, na kterého (podobně jako na Calibana) působí i psychicky. V prvním dějství napomíná Ariela kvůli jeho prostořekosti: připomíná mu, že až díky němu je svobodným duchem, a to i přesto, že realita je zcela odlišná. Oběma postavám tak dává pocit, že z jeho vlády mají prospěch, i když je naopak Prospero tím, kdo jejich přítomnosti a nucené oddanosti využívá. Prospero tedy není všemocný čaroděj, ale spíše mistr slova; je bezpochyby i dobrý politik, jelikož Ariela velmi dobře manipuluje k tomu, aby mu pomáhal svést nepřátele tam, kam Prospero potřebuje. Právě tato podmíněnost jeho moci ho sbližuje s postavami z Ovidiových *Metamorfóz*, kde je magie často spojena s nutností oběti a s vědomím, že každé kouzlo má své následky.

Z hlediska vývoje postavy je Prospero mnohem víc než jen mocný kouzelník. Je to člověk, který prošel dlouhou vnitřní proměnou. V Miláně byl především vzdělavcem, ponořeným do studií a teoretického poznání, což jej nakonec stálo vévodský trůn, o který ho připravil jeho bratr Antonio. Teprve život na ostrově ho přinutil proměnit se ze samotářského intelektuála ve vládce: zdá se, že vládou na ostrově a podmaněním Ariela a Calibana si kompenzuje

ztrátu milánského trůnu. Na ostrově je tak nucen čelit vlastní minulosti. Jeho výcvik mága je ve hře vykreslen s velkou pečlivostí. Postupně se učí nejen čarovat, ale také nést odpovědnost za následky svých činů. Magie pro něj není hra, ale nástroj, který musí používat s ohledem na morální i lidské limity.

S Prosperem je také úzce spjata Sycorax, původní vládkyně ostrova. Sycorax představuje temnou a destruktivní magii, která zotročuje a manipuluje. Naproti tomu Prospero využívá magii ve snaze obnovit spravedlnost. To však neznamená, že je Prospero neproblematickou postavou. Jeho jednání se někdy pohybuje na hranici manipulace, a čtenář může oprávněně váhat, zda vždy jedná s čistými úmysly. Podstatné však je, že Prospero je schopen se tohoto druhu moci nakonec sám vzdát, což Sycorax nikdy nedokázala.

Významná je také Prosperova dvojrole mága a vládce. Je nejen vládcem nad duchy, ale také právoplatným vévodou, jemuž byla moc neprávem odeprána. Nadpřirozeno proto v jeho rukou plní i politickou funkci: pomocí magie přivádí své nepřátele k pokání a navrácí svět do rovnováhy, kterou lidské ambice narušily (což opět rezonuje se závěrem *Snu noci svatojánské*). Symbolickým vyústěním tohoto obnoveného řádu je spojení Mirandy a Ferdinanda. Jejich sňatek není jen romantickou zápletkou, ale i znakem, že spravedlnost byla obnovena a legitimní moc potvrzena.

V rámci charakteristiky Prospera si nelze nepovšimnout nápadné podobnosti s králem Jakubem I., který se prezentoval jako ideální monarcha – moudrý, trpělivý a obdařený „božským právem“ vládnout. Není náhodou, že *Bouře* mohla být interpretována jako oslava Jakubovy vlády, zvláště v souvislosti s politickými událostmi Shakespearovy doby.

Prosperovo odložení kouzelnické hole a knih má hluboký symbolický význam. Znamená nejen to, že magie splnila svůj účel, ale i skutečnost, že člověk musí nakonec přijmout odpovědnost bez nadpřirozených prostředků. Prospero se vrací do světa lidí jako postava, která pochopila, že skutečná obnova a smíření mohou nastat pouze skrze lidské činy. Nadpřirozeno v *Bouři* tedy není trvalým stavem, ale dočasným jevem umožňujícím proměnu.

Dvojznačnost Prosperovy postavy odhaluje, jak tenká je hranice mezi mocí a tyraníí. V závěru můžeme říci, že Prospero není dokonalým vládcem ani

dokonalým mágem, ale člověkem, který se učí, chybuje, a nakonec dospěje k pochopení, že skutečná síla nespočívá v kouzlech, ale v odpuštění. Právě díky odpuštění se může uskutečnit Prosperovo závěrečné usmíření s bratrem, i dceřino vysněné partnerství s Ferdinandem. V epilogu *Bouře* je Prospero pochybujícím člověkem, který diváka i čtenáře prosí s pokorou o odpuštění:

„Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please. Now I want
Spirits to enforce, art to enchant,
And my ending is despair,
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so that it assaults
Mercy itself, and frees all faults.
As you from crimes would pardoned be,
Let your indulgence set me free.“⁷³

(PROSPERO, Epilog 11-20)

4.4.3 Caliban

Důležitou součástí nadpřirozena v *Bouři* je Caliban, který, jak kapitola 4.2 nastiňuje, představuje původního obyvatele ostrova a zároveň sesazeného vládce tohoto místa. Po smrti své matky Sycorax, která ostrov ovládala pomocí temné magie, se měl stát jejím přirozeným nástupcem. Prospero však po svém příchodu Sycorax symbolicky nahrazuje a Calibana si podmaňuje. Caliban tak přichází nejen o právo na ostrov, ale i o vlastní identitu. Balancuje mezi lidskou a bestiální podobou, což dokládají i označení „monster“ či „hag-born“. Jeho povaha ale není jednoznačná: Caliban zároveň vykazuje schopnost vnímat zvuky a sny ostrova s velkou citlivostí, což jej spojuje s jeho nadpřirozeným původem.

⁷³ Shakespeare, William. *The Tempest*, Epilog 14-20.

Od počátku hry slouží Caliban Prosperovi jako otrok a vykonává veškerou náročnou práci na ostrově. Ačkoli jej Prospero představuje jako nevděčného divocha, Calibanovy vlastní promluvy odhalují mnohem složitější psychologii. Uvědomuje si, že ostrov mu právem patří, a proto se neustále vymezuje proti Prosperově autoritě. Jeho výhrůžky pomstou tedy nejsou projevem drzosti, ale projevem hluboké frustrace z nespravedlivé ztráty moci. V tomto ohledu připomíná samotného Prospera, který ztratil vládu nad Milánem a teď zápasí s podobnými pocity.

Když Prospero vyvolá bouři a loď jeho nepřátel ztroskotá na ostrově, Caliban vycítí svoji šanci. Přemlouvá nově příchozí, aby ho podpořili ve vzpouře, a doufá, že mu pomohou získat vládu zpět. Jeho plán je naivní, nakonec se zhroutí, ale ukazuje, jak silně touží po spravedlnosti a návratu k původnímu řádu.

Calibanova nadpřirozenost nespočívá jen v jeho fyzické podobě nebo v tom, jak se o něm mluví. Je především v hlubokém propojení s ostrovem. Nadpřirozené schopnosti, které zdědil po Sycorax, se neprojevují ve formě kouzel, ale v jeho schopnosti intuitivně chápat prostředí, které je pro ostatní neuchopitelné. Tam, kde lidé vidí chaos, on cítí domov. Díky této vazbě působí jako duch místa, i když má tělo netvora.

Caliban se tak stává přírodním protikladem vznešeného Ariela. Arielova magie je lehká, vzdušná a nehmotná, oproti tomu Prosperova je vědomá a naučená. Calibanovo nadpřirozeno je však spojené se zemí, zvuky, temnou historií ostrova a s instinktivním vnímáním přírody. Tím tvoří třetí rovinu magického světa *Bouře*.

V závěru hry se Calibanova vzpoura zhroutí a Prospero mu připomene, jak nezodpovědné bylo nechat se svést touhou po moci. Caliban si svou chybu uvědomí a přizná Prosperovu autoritu. Nejde však o slepou podřízenost. Jeho závěrečné vystoupení působí jako okamžik sebepoznání, kdy chápe, že se nechal oklamat prázdnými sliby a že jeho síla nespočívá v násilí. Přijímá, že ostrov mu patří jiným způsobem – skrze hlubokou vazbu k jeho historii a paměti.

Lze říci, že Caliban ztělesňuje spojení nadpřirozenosti a lidské zranitelnosti. Jeho podoba netvora není znakem zla, ale symbolem toho, jak může nadpřirozené prostředí formovat bytosti, které jej obývají. *Bouře* prostřednictvím Calibana ukazuje, že nadpřirozeno není jen o schopnosti kouzlit, ale také o tom, jak prostor, dějiny a síly ostrova utvářejí identitu svých obyvatel a jak spravedlnost či nespravedlnost může být hluboce zakořeněná i v nelidských bytostech.

4.4.4 Ariel

Ariel je nejjemnější a zároveň nejmocnější nadpřirozenou bytostí *Bouře*. Už jeho jméno naznačuje, že je duchem vzduchu („spirit of the air“), což odpovídá jeho schopnostem i způsobu, jakým se pohybuje mezi konkrétními událostmi hry. Arielova lehkost, rychlost a nehmotnost se projevuje v každé scéně, kde vystupuje. Dokáže měnit počasí, vytvářet zvukové iluze, uvádět lidi do zmatku a řídit celé skupiny dalších duchů, a to bez povšimnutí ostatních postav. Zároveň má ale vlastní vůli a přeje si získat svobodu, kterou mu Prospero uzurpuje.

PROSPERO: How now? Moody? What is 't thou canst demand?

ARIEL: My liberty.

PROSPERO: Before the time be out? No more.⁷⁴

(I. 2, 290-293)

Ariel není pouhou nadpřirozenou silou, jeho vztah s Prosperem je založený na dávném příslibu svobody. Když se Prospero poprvé s Arielem setkal, našel ho uvězněného v rozštípnuté borovici. I přesto, že ho Prospero osvobodil ze Sycoraxina vězení, Ariel mu dále slouží jako novému pánovi ostrova.

⁷⁴ Shakespeare, William. *The Tempest*, I. 2, 290-293.

Ze samotného příběhu není zcela jisté, jak dlouho Ariel Prosperovi slouží. Prospero je na ostrově již dvanáct let, což naznačuje, že duch pro něj pravděpodobně pracuje mnohem déle, než bylo původně domluveno. Jejich dohoda však může být i nedávná. Tato nejasnost evokuje pocit, že je Ariel v pasti, i když Prospera obdivuje. Prospero neochotně odkládá jeho propuštění, protože Arielova moc je pro něj důležitá. Ariel sám ve svých prvních replikách poukazuje na to, že dokáže nejen vyvolat bouři, ale že velí celé armádě duchů. Prospero si je této síly dobře vědom a opírá se o ni ve svém pečlivě promyšleném plánu odplaty.

Arielova role je však mnohem komplexnější než pouhé plnění rozkazů. V *Bouři* je jedinou postavou, která si zachovává emocionální citlivost uprostřed Prosperova mocenského plánu. Strávil hodně času pozorováním lidí, a proto o nich ví mnohem víc než Caliban. V závěru hry Ariel překvapí Prospera i diváka tím, že dokáže projevit soucit s trosečníky – přestože to byl právě on, kdo je svou magií přivedl do stavu strachu a bezmoci.

Ariel říká Prosperovi, že kdyby byl člověkem, trosečníky by litoval. Tento moment je zásadní, protože Ariel přiměje Prospera, aby se zastavil a uvědomil si, jak nesmyslná je jeho pomsta. Ariel tak vede člověka k lidskosti, čímž ukazuje, že není chladnou silou, ale bytostí, která vnímá a hodnotí.

Tímto rysem se Ariel zásadně liší od jiných nadpřirozených bytostí v Shakespearových hrách. Nemá temnou povahu, jako například duch Hamletova otce nebo Macbethovy čarodějnice. Jeho magie není destruktivní.

V závěru hry Ariel konečně získá svobodu. Prospero splní svůj slib ve chvíli, kdy si uvědomí, že k opravdovému smíření už magie není potřeba. Ariel v *Bouři* nepůsobí jen jako duch, ale jako prostředník mezi světem lidí a světem kouzel. Jeho nadpřirozenost je jemná a neútočná, přesto hraje zásadní roli. Dokáže měnit realitu, ale ještě významněji ovlivňuje samotného Prospera, protože ho dovede k milosti a odpuštění. Duch je zde tedy tím, kdo pomáhá příběh uzavřít a dovést ho k harmonii.

4.5 Nadpřirozeno v *Othellovi*

Othello se již na první pohled od ostatních Shakespearových her výrazně liší. Nadpřirozeno zde není hybatelem děje. Stojí však za povšimnutí, jak Othellova jinakost vytváří Shakespearovo příznačné tajemno. Na rozdíl od *Macbetha*, *Hamleta* a jiných her zde nenajdeme čarodějnice ani duchy, ale přesto se v dramatu objevují prvky, které okolní postavy vnímají jako nepochopitelné, neznámé nebo až nevysvětlitelné.

Othello, nově příchozí vojevůdce, se od ostatních postav kulturně i vzhledově liší. Stává se proto ihned středem pozornosti, v mnoha scénách je mu dokonce připisována odpovědnost za věci, které sám nemůže ovlivnit. Nadpřirozeno se zde tedy neobjevuje v doslovném smyslu, Othello se stane domnělým strůjcem všeho, co si ostatní postavy nedokáží logicky vysvětlit. Othellovo jednání je spojováno s kouzly nebo tajemnými znalostmi; tak je interpretována například i Desdemonina volbu partnera.

V *Othellovi* se proto nadpřirozeno objevuje ve zcela jiné podobě než v ostatních hrách: nikoli jako skutečná magická síla, ale jako mýtus, který si společnost kolem Othella vytváří. A právě tato neviditelná projekce je v jeho tragédii jedním z klíčových mechanismů manipulace.

4.5.1 Othello jako „černý muž“

Již v první části hry se Othello stává objektem obvinění z nadpřirozených praktik. Desdemonin otec Brabantio odmítá uvěřit, že by jeho dcera mohla Othella milovat dobrovolně. Jediným vysvětlením, které je pro něj přijatelné, je magie:

„...O treason of the blood!

... - Is there not charms

By which the property of youth and maidhood

May be abused?...”⁷⁵

(BRABANTIO, I. 1, 169-173)

⁷⁵ Shakespeare, William. *Othello*, I. 1, 169-173.

„She is abused, stol'n from me, and corrupted
By spells and medicines bought of mountebanks.”⁷⁶

(BRABANTIO, I. 3, 60-61)

Brabantio si neumí vzájemnou lásku mezi Othellem a Desdemonou vysvětlit jinak než očarováním. Nadpřirozeno zde nevychází z reality hry, ale z předsudku a pověry. Othello je cizincem tmavé pleti, jehož odlišnost je automaticky spojována s magií, kouzly a neznámem.

Pro publikum Shakespearovy doby bylo toto obvinění dobře srozumitelné. Na přelomu 16. a 17. století byli lidé neevropského původu v anglickém kontextu často vnímáni jako nositelé něčeho „exotického,” tajemného, a tedy i potenciálně nebezpečného. „Afričtí černoši či Mauři byli běžně spojováni s věčným hříchem zakázaného sexu, pohanstvím a otroctvím”⁷⁷. Pravdou je, že v tragédii vidíme Othellovu impulzivitu, stejně tak i temné pohanské pudy a vášně. Nebýt těchto vlastností, nepřistoupil by na Iagovu léčku s nastraženým šátkem a nezavraždil by v žárlivosti svoji vlastní ženu, kterou velmi miloval.

Iago i Brabantio využívají kulturní stereotypy, aby Othelův vztah s Desdemonou představili jako něco nepřirozeného a očarovaného. Nadpřirozeno tak funguje jako ideologie, skrze kterou je Othello odmítán jako právoplatný manžel Desdemony.

4.5.2 Iago

Iago, hlavní antagonista hry, nepoužívá magii, ale jeho manipulace s Othellem má výrazně čarodějnický účinek. Jeho schopnost zasít pochybnosti a postupně rozložit nejen Othellovu mysl připomíná působení temných sil. V jednom z nejsilnějších momentů hry jej Othello dokonce popisuje slovy, která připomínají démonizaci:

⁷⁶ Shakespeare, William. *Othello*, I. 3, 60-61.

⁷⁷ HILSKÝ, Martin. *Shakespearova Anglie: Portrét doby*, s. 196.

„If thou dost slander her and torture me,
Never pray more; abandon all remorse.”⁷⁸

(OTHELLO, III. 3, 381-382)

Divák sleduje, jak Othello, který byl původně vyrovnaný, racionální a ctihodný, postupně podléhá temné magii lagových manipulativních slov. Shakespeare zde znovu pracuje s předpokladem, že nadpřirozeno nemusí být skutečné, aby mělo reálné následky.

⁷⁸ Shakespeare, William. *Othello*, III. 3, 381-382.

4.6 Nadpřirozeno v *Zimní pohádce*

Zimní pohádka nese název, který přirozeně vzbuzuje očekávání příběhu s pohádkovými prvky. První polovina hry však překvapuje svou syrovou psychologií a realistickým zobrazením lidské iracionality. Celé první jednání vykresluje Leontovu náhlou a nevysvětlitelnou žárlivost. Spád celé situace je velmi intenzivní, čímž připomíná spíše Shakespearovy tragédie typu *Král Lear*. Téma rodiny, královské moci a panovnické odpovědnosti zde navíc úzce souvisí s politickým klimatem raně jakubovské Anglie, kde se živě diskutovalo o vztahu mezi monarchou a jeho poddanými i o limitech královské autority.

Téma realistických konfliktů připravuje půdu pro zásadní žánrový obrat, který přichází v druhé části hry. Tam, kde se tragédie zdála nevyhnutelná, se děj náhle otevírá prvkům fantasy, zázraku a rituální obnovy. Na rozdíl od jiných Shakespearových her, kde je nadpřirozeno přítomné v samém počátku (např. duch v *Hamletovi* nebo čarodějnice v *Macbethovi*), se v *Zimní pohádce* objevuje postupně a vždy v okamžicích, kdy selhávají běžné lidské mechanismy poznání i komunikace. První tři jednání druhého dějství připomínají tragédii založenou na realistických problémech legitimacy přátelství (mezi Leontem, králem sicilským, a Polixenem, králem českým), následnictví, žárlivosti a ztráty důvěry. Ve chvíli, kdy žádné prostředky nedokáží napravit důsledky Leontovy iracionality, vstupují do hry nadpřirozené prvky (hlas delfského orákula, osudové události Perditina života i závěrečná scéna v podobě oživající sochy Hermiony). Nadpřirozeno neslouží k zastrašení, ale je kompenzací toho, co lidská logika nedokázala vyřešit.

4.6.1 Leontes

Leontova žárlivost je klíčovým okamžikem, od něhož se odvíjí celá nadpřirozená logika hry. Jeho nepřiměřená reakce vzniká ve chvíli, kdy pozoruje přátelský rozhovor Hermiony s Polixenem, která přesvědčuje královského hosta o možnosti prodloužení návštěvy. Leontovi se zdá zvláštní, že na jeho prosbu o prodloužení pobytu Polixenos nereagoval kladně, ale jeho žena Hermiona ho

přemluvila během chvilky. Vyloží si tak jejich rozhovor jako důkaz nevěry. Jeho žárlivost je náhlá, reaguje ihned na tuto situaci bez jakéhokoli dalšího důkazu. Jeho žárlivé myšlenkové procesy naznačují, jak moc je Hermionou posedlý. Do jeho mysli v tomto okamžiku vstupují síly klamu, paranoie a fantazie, které postrádají logiku i soudnost. Destruktivní síla Leonta zde není nadpřirozeným úkazem, ale vzniká na základě jeho iracionálního vnímání. Jakmile ho jeho skryté emoce ovládnou, působí na něj podobně jako kouzlo či kletba. Jeho neschopnost zachovat se racionálně se projevuje i v soudním procesu Hermiony. Hermiona je postavena před soud proto, že ji Leontes obviní z cizoložství s Polixenem. I přesto, že žádné důkazy proti ní neexistují a všechny výpovědi ji jednoznačně očišťují, nedokáže Leontes připustit možnost, že by jeho podezření mohlo být mylné. Svou vlastní konstrukci reality staví nad jakoukoli autoritu. A to i nad autoritu delfského orákula, které je v *Zimní pohádce* považováno za konečný zdroj pravdy. Jeho vnitřní představa o tom, že je Hermiona nevěrná, je pro něj silnější než hlas božstva.

Leontes svůj omyl přijímá až ve chvíli, kdy se dozvídá o smrti svého syna Mamillia. Mamilliovu smrt si můžeme vysvětlit jako důsledek žalu z nejisté situace v rodině. Leontes ji však chápe jako přímý zásah vyšší moci, jako výraz božího hněvu a trestu za jeho nespravedlivé jednání vůči Hermioně. Je schopen uvažovat realisticky a důvěřovat nadpřirozenu až ve chvíli, kdy na něj dolehne potřeba morálního vysvětlení. Právě v této chvíli se otevírá prostor pro Paulinin závěrečný rituál. Její oživení z kamenělé Hermiony vyžaduje Leontovu víru. Leontes se musí vzdát své dřívější fixace na vlastní interpretaci světa a přijmout existenci jevu, který lidská logika nedokáže vysvětlit. Právě díky víře se Hermiona může opět vrátit do světa živých. Tento rituál představuje vyvrcholení nadpřirozené linie hry: smíření a obnova jsou možné pouze tehdy, pokud člověk připustí, že nad lidským rozumem existuje jiný druh řádu a že na každou situaci můžeme hledět z více pohledů. Nadpřirozeno zde není kouzlem nebo zjevením božstev, ale procesem vnitřní proměny, který umožní přijetí závěrečného zázraku: návratu Hermiony, a tím i obnovení rovnováhy, kterou Leontova iracionalita narušila.

4.6.2 Delfy

Delfské orákulum tvoří v *Zimní pohádce* zásadní motiv nadpřirozena, je symbolem pravdy v situaci, kdy selhávají všechny lidské metody poznání. Výrok orákula o nevině Hermiony má autoritativní a nezpochybnitelnou povahu, přesto ho Leontes okamžitě odmítá. Hranice mezi realitou a nadpřirozenem zde nespočívá pouze v zobrazení existence vyšší (duchovní) moci, ale především v ochotě člověka moc orákula akceptovat. Nadpřirozeno je účinné ve chvíli, kdy ho adresát (Leontes) přijme jako součást své interpretace světa.

Orákulum je zde kombinací pohanské tradice věštby s motivy křesťanského božího soudu, čímž ještě více rozostřuje hranici mezi tím, co má být přijímáno jako zázrak, a tím, co může být pouze dramatickou konvencí.

Zlom v ději nepřichází po vyřčení pravdy orákula, nýbrž až ve chvíli, kdy Leontes slyší zprávu o smrti Mamillia. Orákulum proto není jen dramatickou rekvizitou či zázračným hlasem zvenčí; doplňuje selhávající lidské instituce a upozorňuje na limity racionálního posuzování v otázkách viny, nevin a spravedlnosti.

4.6.3 Paulina

Paulina představuje jednu z nejvýraznějších ženských postav hry. Její odvaha a schopnost postavit se králi ji činí hrdinkou, která narušuje tradiční genderové role své doby. Leontes ji označí za „mankind witch“ – nikoli proto, že by skutečně čarovala, ale proto, že svou přímostí narušuje královu autoritu a patriarchální očekávání.

Právě Paulina však stojí za závěrečným zázrakem, který tvoří jádro hry. Paulina zorganizuje závěrečnou scénu. Dokáže pracovat s emocí, časem, tichem i napětím, aby vytvořila okamžik, který sice působí nadpřirozeně, ale zároveň může být výsledkem dlouhé přípravy. Hra záměrně nechává nejasné, zda jde o skutečnou magii, nebo o pečlivě skrývanou realitu.

„It is required
You do awake your faith. Then all stand still—
⌈ Or ⌋ those that think it is unlawful business
I am about, let them depart.”⁷⁹

(PAULINA V. 3, 118-121)

„Music, awake her! Strike!
⌈ *Music sounds.* ⌋
'Tis time. Descend. Be stone no more. Approach.
Strike all that look upon with marvel. Come,
I'll fill your grave up. Stir, nay, come away.
Bequeath to death your numbness, for from him
Dear life redeems you. —You perceive she stirs.

⌈ *Hermione descends.* ⌋

Start not. Her actions shall be holy as
You hear my spell is lawful. Do not shun her
Until you see her die again, for then
You kill her double. Nay, present your hand.
When she was young, you wooed her; now in age
Is she become the suitor?”⁸⁰

(PAULINA oživující sochu, V. 3, 125-135)

Paulina je silnou, autoritativní postavou, což umocňuje komentářem, že ti, kteří považují její jednání za nepřipustné, mají možnost odejít. Nadpřirozeno ve hře není vnucováno násilím, ale je nabídnuto těm, kdo jsou ochotni ho přijmout. Co se zvukové podoby veršů týče, hraje zde roli hudba, která přivádí sochu k životu. Dále je zde rituální jazyk, který je rytmický („Be stone no more“, „Bequeath to death your numbness“) a připomíná zařikávání, ale zároveň nekoresponduje

⁷⁹ Shakespeare, William. *The Winter's Tale*, V. 3, 118-121.

⁸⁰ Tamtéž, V. 3, 125-135.

s čarodějnickými praktikami (např. čarodějnice v *Macbethovi*). Paulina opakovaně zdůrazňuje, že její „kouzlo“ je „lawful“ – tedy zákonné a oprávněné. Tím se zřetelně distancuje od temné magie Sycorax a potvrzuje, že to, co se odehrává, má být chápáno jako morálně ospravedlnitelný akt obnovy.

Zvláštní význam má i to, že Paulina Leonta odrazuje od fyzického kontaktu s Hermioninou sochou. Opět je tedy možné se zamyslet, zda je tato scéna reálně nadpřirozená, nebo zda je jen klamem. Paulina opakovaně varuje nejen Leonta, že neuposlechnutí jejího zákazu by znamenalo „zabít“ Hermionu „podruhé“, čímž opět buduje napětí. Smíření zde závisí nejen na Paulině provedení rituálu, ale i na Leontově ochotě znovu vstoupit do vztahu, který kdysi zavrhl. V závěru celého rituálu není obnovena pouze rodina, ale i rovnováha mezi vinou a odpuštěním.

4.6.4 Autolykos a magie všedního dne

Autolykos zastává v *Zimní pohádce* zvláštní postavení. Na rozdíl od Pauliny, která pracuje s rituálem a vírou, představuje Autolykos každodenní podobu „magie,“ která je založená na podvodu, přestrojení a jazykové obratnosti. Zatímco Paulina připravuje pečlivě inscenovaný „zázrak,“ který má vést ke smíření a obnově řádu, Autolykos provádí své malé podvody v omezeném rozsahu. Oba však vytvářejí situaci, jejíž účinek závisí na tom, zda jí ostatní uvěří. Rozdíl mezi nimi je tedy v cílech a důsledcích jejich jednání. Prostřednictvím Autolyky vidíme, že schopnost vytvářet iluzi není výsadou bohů či nadpřirozených sil, ale že může vycházet přímo z lidského jednání. Tato postava neovládá žádná kouzla v tradičním slova smyslu, ale pracuje s písněmi a důvěřivostí posluchačů.

4.6.5 Pastorála jako prostor nadpřirozena a obnovy řádu

Pastorální prostředí v *Zimní pohádce* neplní pouze dekorativní nebo žánrovou funkci, ale má zásadní význam pro celkové pojetí nadpřirozena ve hře.

Přesun děje z královského dvora na venkov představuje více než změnu prostředí. Jde o přechod do prostoru, ve kterém dočasně přestávají platit politické a právní struktury narušeného světa, což může pomoci uskutečnit proces obnovy. Pastorála zde funguje jako mezní prostor, v němž se typicky shakespearovsky tragické následky Leontova jednání pozdrží a připraví se jejich budoucí náprava.

I přesto, že Čechy zde nejsou idylickou zemí bez napětí, nabízejí možnost proměny, která na sicilském dvoře možná není. Právě zde vyrůstá Perdita, oddělená od královské moci, intrik a nedůvěry, které způsobily rozpad rodiny i státu. Perditino odložení, její záchrana a výchova mezi pastýři působí jako souhra náhod, které však vytvářejí dojem přítomnosti vyšší moci.

Pastorála však není definitivním řešením, ale slouží jako přechodný prostor pro uchování budoucnosti, než bude společnost opět připravena ji přijmout. Jakmile je Perditina identita odhalena, funkce pastorály je naplněna.

Již zmíněné poskytnutí prostoru a času tak umožňuje transformaci tragického příběhu v romanci.

5. POROVNÁNÍ JEDNOTLIVÝCH HER

Cílem praktické části této diplomové práce bylo shrnout a porovnat způsoby, jak William Shakespeare pracuje s motivem nadpřirozena v analyzovaných hrách (*Sen noci svatojánské, Hamlet, Macbeth, Bouře, Othello, Zimní pohádka*), a zasadit tyto způsoby do širšího teoretického rámce, který byl v práci vymezen především prostřednictvím myšlenek Reginalda Scota, Francise Bacona a moderní klasické i shakespearovské interpretace (Burkert, Vernant, Hardie aj.). Společným prvkem všech analyzovaných děl je skutečnost, že nadpřirozeno nikdy nepůsobí jako síla oddělená od lidského světa. Naopak je vždy úzce spojeno s lidským jednáním, odpovědností, mocí a interpretací reality, což potvrzuje raně novověkou skepsi vůči představě nekontrolovaných démonických sil, jak ji formuloval Reginald Scot.

5.1 *Sen noci svatojánské*: nadpřirozeno jako obnova řádu

Bylo zjištěno, že ve *Snu noci svatojánské* je nadpřirozeno přítomno nejviditelněji a nejrozsáhleji pomocí světa víl, elfů a duchů. Tento svět se zároveň neustále prolíná se světem lidským, konkrétně proměnou dne a noci. Hra je sice žánrově komedií se šťastným koncem, nicméně již v úvodních scénách prokazuje mnohem temnější pozadí. Hrozba smrti, kterou Egeus vyslovuje vůči Hermii, nevyjadřuje pouze otcovskou autoritu, ale zosobňuje neúprosnou moc zákona a patriarchálního řádu, který je prezentován až jako potenciálně násilný.

Les, do kterého milenci utíkají, není pouze fyzickým místem, ale symbolickým prostorem chaosu, snu a proměnlivosti identit. Magie, kterou zde zastává Oberon prostřednictvím služebníka Pucka, však není neutrální, protože způsobuje zmatek, narušuje vztahy mezi milenci a ohrožuje tím stabilitu světa. Titania výslovně pojmenovává důsledky konfliktu s Oberonem jako rozladění světa, které se projevuje změnou ročních období.

Z hlediska teoretických východisek je důležité, že Shakespeare Oberonovu magii nepředstavuje jako absolutní moc, ale jako sílu, která vyžaduje regulaci. Oberon, ačkoli je králem víl, není neomylný: jeho zásahy vedou k nečekaným důsledkům a musí být následně napraveny. Nadpřirozeno zde tedy odpovídá Scotově představě o klamně

moci imaginace: není samo o sobě zlé, ale stává se nebezpečným tehdy, pokud není podřízeno rozumu. Závěrečné usmíření a návrat milenců do Athén ukazuje, že nadpřirozeno plní funkci zkoušky. Jejím výsledkem je znovuoobnovení společenského pořádku a uznání pravé lásky.

Pokud porovnáme *Sen noci svatojánské* s dalšími Shakespearovými díly, můžeme nalézt paralelu s romancí *Bouře*, kde se objevuje také motiv magie a mága. Ve *Snu noci svatojánské* je mágem Oberon, král říše víl a nočních duchů. Theseus je vládcem dne, který představuje protiklad Oberona ve smyslu praktického a racionálního rozumu. Zatímco ve *Snu noci svatojánské* jsou den i noc vzájemně oddělené a doplňující se světy, v *Bouři* splývají v jedno s pomocí mága Prospera, který je sloučením postav Oberona i Thesea.

5.2 Hamlet a pochybnosti o zjevení

V *Hamletovi* vstupuje nadpřirozeno do děje prostřednictvím postavy ducha zavražděného krále. Duch zde není jednoznačným nositelem pravdy jako autoritativní zdroj, ale impulzem, který vyvolává nejistotu. Hamlet od zesnulého otce obdrží informaci, kterou nemá možnost si ověřit, což ho nutí se pohybovat mezi vírou a pochybností.

Toto pojetí nadpřirozena lze zasadit do biblického kontextu, kde jsou duchové vnímáni dvojím způsobem. Stejně jako v *Bibli*, tak i v *Hamletovi* mohou být duchové posly Boží spravedlnosti, ale i démonickým klamem. Hamletovo váhání odpovídá právě tomuto myšlenkovému napětí. Duch může být hlasem pravdy, ale stejně tak představou zrozenou ze strachu či touhy po pomstě. Nadpřirozeno zde nevede přímo k činu, protože Hamlet je (oproti *Macbethovi*) váhavým typem hrdiny. Celou situaci se snaží nejprve ověřit a až poté, co se dozví pravdu, jedná.

Z hlediska Baconovy filosofie můžeme Hamletovu reakci chápat jako snahu uniknout klamům poznání. Hamlet je podezřavý vůči smyslovému i emocionálnímu klamu, který mu způsobuje duch otce. Nadpřirozeno v této tragédii není nástrojem osudu, ale zkouškou lidské schopnosti interpretovat nejistou realitu a také podle této interpretace jednat. Výsledkem je odkládání činu, vnitřní reflexe a postupné zesilování psychologického napětí.

5.3 *Macbeth*: nadpřirozeno jako katalyzátor vnitřních ambicí

V *Macbethovi* se nadpřirozeno objevuje v podobě čarodějnic a jejich proroctví. Čarodějnice jsou jen chvíli považovány za nereálně, rychle však ovlivní Macbethovo uvažování a aktivují jeho skrytou touhu po moci. Proroctví čarodějnic přijme Macbeth bez jakékoli skepse.

Tento typ nadpřirozena má blízký vztah k antickému chápání osudu a věštby. V řecké tragédii proroctví nevnučuje konkrétní čin, ale vytváří představu, kterou pak postavy samy naplňují svým jednáním. Čarodějnice Macbetha nevyzývají přímo k vraždě, ale jejich nejednoznačné výroky vytvářejí iluzi předurčenosti. Macbeth nečeká na potvrzení, ale jedná v přesvědčení, že o jeho osudu je už rozhodnuto. Nadpřirozeno se tak podílí na rozkladu morálních zábran, je destruktivním impulsem, který odhaluje nebezpečí domyšlené věštby.

5.4 *Bouře*: nadpřirozeno jako kontrolovaná moc a metafora tvorby

Bouře představuje zcela odlišný typ práce s nadpřirozenem. Magie zde není chaotická ani spontánní, ale je představována jednou postavou, Prosperem, který ji získal prostřednictvím studia. Prospero se tak výrazně liší jak od Ovidiových antických čarodějek (Medea), tak od víl a duchů *Snu noci svatojánské*. Jeho magie není vrozená ani démonická, ale je výsledkem lidského poznání, které však nakonec uznává své hranice a podřizuje se vyššímu řádu.

Prosperovo opakované odkazování na Boží prozřetelnost ukazuje, že *Bouře* je hluboce zakořeněna v křesťanské teologii raného novověku. Magie zde není konkurenční silou vůči Bohu, ale nástrojem, který může být použit pouze v rámci morálně ospravedlnitelného cíle. I přesto, že Prospero manipuluje lidmi i přírodními silami, činí tak s vědomím odpovědnosti a s konečným záměrem nastolit spravedlnost s ohledem na jeho nástupnictví.

Z teoretického hlediska *Bouře* nejzřetelněji potvrzuje Baconovu myšlenku, že lidský rozum má své hranice. Prosperovo zřeknutí se magie v závěru hry je klíčovým

momentem. Je možné říci, že Prospero je režisérem děje *Bouře*, který ovládá svět hry, aby ho nakonec mohl smířlivě opustit.

5.5 *Othello*: nadpřirozeno jako produkt strachu a předsudku

V *Othellovi* se nadpřirozeno neobjevuje v tradičním slova smyslu. Ve hře nefiguruje žádná skutečná magie ani nadpřirozené bytosti, přesto můžeme pokládat za nadpřirozené konkrétní prvky intrik a nástrah. Othellova odlišnost, ať už rasová, kulturní nebo náboženská, vytváří prostor pro obvinění z čarodějnictví. Toto obvinění slouží jako nástroj společenské kontroly a manipulace.

Tato hra tak nejpřesvědčivěji naplňuje Scotovu kritiku víry v nadpřirozené příčiny: nadpřirozeno zde existuje výhradně jako projekce lidského strachu a nepochopení. Shakespeare ukazuje, že právě tato forma nadpřirozena je nejnebezpečnější, protože nevyžaduje žádnou skutečnou magii, ale stačí zde pouhý společenský předsudek a ochota uvěřit nesmyslným představám. Tragický konec hry v podobě smrti Desdemony Othellovou rukou potvrzuje, že víra v nadpřirozené vysvětlení reality nevede k jejímu skutečnému pochopení, ale k destrukci.

5.6 *Zimní pohádka*: nadpřirozeno jako rituál smíření

Zimní pohádka představuje nejjemnější a nejméně stabilní podobu nadpřirozena. Oživení Hermioniny sochy působí jako zázrak, z racionálního hlediska však nejen čtenář, ale i postavy příběhu přemýšlejí nad jeho povahou. Tato událost se pohybuje na hranici mezi nadpřirozenem a rituálem. Nejde zde o akt černé magie ani o božský zásah, ale o proces, který je možný pouze díky delšímu časovému odstupu, pokání a víře.

Paulina zde vystupuje jako klíčová postava, protože spojuje morální autoritu s magickou mocí. Její jednání však nesměřuje k ovládnutí druhých, ale k obnovení narušeného řádu. Nadpřirozeno v *Zimní pohádce* tedy, podobně jako v *Bouři*, neslouží k rozvratu reality, ale k jejímu znovunastolení. *Zimní pohádka* zároveň naznačuje, že obnovený pořádek nesměřuje k radikální změně, ale k návratu tradičního uspořádání: Hermionin návrat tak potvrzuje pokračování královské rodiny.

Zázrak v této romanci není samozřejmostí, jak apeluje sama Paulina, ale je výsledkem dlouhodobého morálního procesu. Nadpřirozeno je zde závislé na lidské odpovědnosti a umožňuje uzavření příběhu.

5.7 Závěrečné srovnání

Srovnání všech zkoumaných her ukazuje, že Shakespeare pracuje s nadpřirozenem v souladu s dobovým smýšlením, které odmítalo nekontrolovanou víru v magii a démonické síly. Nadpřirozeno v jeho hrách nikdy nepopírá existenci řádu – naopak ho testuje, zpochybňuje, a nakonec znovu potvrzuje. Ať už má nadpřirozeno podobu vílí magie, učené magie, společenských předsudků nebo rituálního zázraku, vždy odhaluje hranice lidského poznání a odpovědnosti.

Z praktické analýzy tak vyplývá, že Shakespearovo nadpřirozeno není prvkem pověrčivosti, ale dramatickým prostředkem, který slouží k reflexi moci, morálky a lidské schopnosti porozumět světu. Shakespeare tak nejen potvrzuje teoretická východiska raného novověku, ale zároveň je dramaticky rozvíjí a problematizuje.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo analyzovat a porovnat různé podoby nadpřirozena v dílech Williama Shakespeara a ukázat, jakou funkci tyto motivy a postavy v jednotlivých hrách plní. Práce vycházela z předpokladu, že nadpřirozeno u Shakespeara nepůsobí pouze jako fantastický nebo ozvláštňující prvek, ale představuje důležitý prostředek k vyjádření psychologických, společenských i dramatických významů.

V úvodních kapitolách byla nejprve stručně představena osobnost Williama Shakespeara a přehled jeho dramatické tvorby. Následně se práce zaměřila na dobový kontext raně novověké Anglie, zejména na vzájemné vztahy mezi historickými událostmi a náboženstvím, a propojila je s tehdejší literární tvorbou. Tyto kapitoly sloužily jako podklad pro pochopení toho, v jakém myšlenkovém a kulturním prostředí Shakespearovy hry vznikaly a jakým způsobem se tyto vztahy promítaly do vybraných her.

Teoretickou oporou práce byla kapitola věnovaná chápání nadpřirozena. V rámci této kapitoly bylo na nadpřirozené prvky nahlíženo z několika perspektiv: biblické pojetí zázraku, znamení a Božího zásahu; antické chápání osudu, věštby a proměny ve starověkém Řecku a Římě; a raně novověký kritický přístup, reprezentovaný zejména myšlením Francise Bacona. Samostatná pozornost byla rovněž věnována dobovým představám o čarodějnictví, vědmách a lidové magii v Shakespearově Anglii. Tato část práce vytvořila teoretický základ, z něhož vycházely následující interpretační kapitoly.

Stěžejní část diplomové práce se soustředila na analýzu konkrétních Shakespearových her a jejich nadpřirozených postav a motivů. V kapitole věnované *Snu noci svatojánské* byla pozornost zaměřena především na svět víl, proměnlivost vnímání, motivy snu, noci a iluze, stejně jako na postavu Pucka, která se ukázala jako klíčový zprostředkovatel mezi světem nadpřirozena a lidskou zkušeností. Nadpřirozeno zde bylo interpretováno jako hravý prvek, který narušuje řád, aby ho mohl znovu obnovit.

V případě *Hamleta* byla analyzována především postava ducha zesnulého krále: kapitola stručně pojednala o jejím vlivu na psychologii hlavního hrdiny. Nadpřirozeno zde vystupuje

jako zdroj nejistoty, pochybnosti a morálního dilematu, který nelze jednoznačně ověřit ani plně odmítnout.

V *Macbethovi* se práce zaměřila na čarodějnice a proroctví jako na formu nadpřirozena, která zásadně ovlivňuje jednání postav a propojuje osud s touhou po moci. Nadpřirozené motivy zde mají destruktivní povahu.

Kapitola věnovaná *Bouři* ukázala nadpřirozeno v podobě řízené magie, projevující se prostřednictvím postavy Prospera a jeho magických nástrojů, ale také skrze bytosti, jako jsou Ariel a Caliban. Nadpřirozeno zde slouží k nastolení řádu, v závěru hry pak k odpuštění a smíření, a jeho funkce je úzce propojena s otázkami moci a odpovědnosti.

V *Othellovi* se práce zaměřila na méně zjevnou, avšak významnou rovinu nadpřirozena, která souvisí se společensky podmíněným vnímáním odlišnosti, manipulací a jazykem, zejména v ohledu na postavu Othella a Iaga.

Poslední praktická kapitola pojednala o hře *Zimní pohádka*. Byla interpretována jako hra, ve které se nadpřirozeno podílí na obnově řádu prostřednictvím znamení, orákula, rituálu a času. Bylo poukázáno na to, že nadpřirozeno zde nepůsobí jako zdroj konfliktu, ale spíše jako prostředek, který umožňuje zpětnou reflexi lidských jednání a jejich důsledků.

Závěrečná kapitola nabídla srovnání vybraných her a poukázala na proměnlivost Shakespearova zacházení s nadpřirozenem. Z analýzy vyplynulo, že nadpřirozené motivy u Shakespeara nemají jednotnou funkci: mohou být zdrojem chaosu i obnovy, pochybnosti i poznání, iluze i řádu.

Práce dospěla k závěru, že nadpřirozeno u Shakespeara není pouhým doplňkem děje, ale důležitou součástí struktury her, která vychází z dobového smýšlení. Prostřednictvím nadpřirozených bytostí a motivů autor reflektuje nejistoty své doby, vnitřní konflikty postav a hranice lidského poznání, díky čemuž jeho hry zůstávají stále otevřené pro nové interpretace.

Summary

The aim of this thesis was to analyze and compare various aspects of the supernatural in the works of William Shakespeare, as well as to demonstrate which function these motifs and characters play in individual plays. The thesis is based on the presumption that the supernatural in Shakespeare's works does not solely serve as a fantastical or distinctive element but as an important means of expressing psychological, social, and dramatic meanings.

The introductory chapters briefly introduce William Shakespeare and an overview of his dramatic works. Subsequently, the thesis focuses on the historical context of early modern England, particularly the mutual relationships between historical events, religion, and the literary works of the time. These chapters serve as a foundation for understanding the intellectual and cultural environment in which Shakespeare's plays were created and how these relationships were reflected in the selected plays.

The theoretical foundation of the thesis is expressed in the chapter devoted to the understanding of the supernatural. Within this chapter, the supernatural is examined from several perspectives: the biblical concept of miracles, signs, and divine intervention; the ancient understanding of fate, prophecy, and metamorphosis in ancient Greece and Rome; and the early modern critical approach represented primarily by the thoughts of Francis Bacon. Particular attention is also paid to the concepts of witchcraft, sorcery, and folk magic in Shakespearean England. This section of the thesis establishes the theoretical foundation upon which the following interpretive chapters are based.

The main part of the thesis focuses on the analysis of selected Shakespearean plays and their supernatural characters and motifs. In the chapter dedicated to *A Midsummer Night's Dream*, attention is devoted primarily to the world of fairies, the fluidity of perception, and the motifs of dreams, night, and illusion, as well as to the character of Puck, who proves to be the key mediator between the supernatural world and human experience. The supernatural is interpreted here as a playful element that disrupts the order only to restore it again.

In case of *Hamlet*, the thesis primarily analyzes the character of the deceased king's ghost and briefly addressed its influence on the protagonist's psychology. Here, the supernatural appears as a source of uncertainty, doubt, and moral dilemma that cannot be clearly verified or fully rejected.

In *Macbeth*, the study focuses on the witches and prophecies as a form of the supernatural that fundamentally influences the characters' actions and links the fate with the desire for power. In this play, the supernatural motifs are destructive in their own nature.

The chapter devoted to *The Tempest* examines the supernatural in the form of controlled magic and sorcery manifested through the character of Prospero and his magical instruments, but also through beings such as Ariel and Caliban. Here, the supernatural serves to establish the order, and, in the play's conclusion, to bring forgiveness and reconciliation; its function is closely linked to the questions of power and responsibility.

In *Othello*, the study focuses on a less obvious yet significant form of the supernatural, which is linked to socially conditioned perceptions of otherness, manipulation, and language, particularly with regard to the characters of Othello and Iago.

The final practical chapter deals with *The Winter's Tale*. It is interpreted as a play in which the supernatural contributes to the restoration of the order through signs, oracles, rituals, and time. It is pointed out that, in this play, the supernatural does not act as a source of conflict, but rather as a means that enables retrospective reflection on human actions and their consequences.

The concluding chapter offers a comparison of selected plays and highlights the variety of Shakespeare's treatment of the supernatural. The analysis reveals that the supernatural motifs in Shakespeare's plays do not have a uniform function: they can be a source of chaos as well as restoration, doubt as well as knowledge, illusion as well as order.

The thesis concludes that the supernatural in Shakespeare is not merely an accessory to the plot, but an important part of the structure of the plays, reflecting the way of thinking of the period. Through supernatural characters and motifs, the author reflects the uncertainties of

his era, the internal conflicts of the characters, and the limits of human knowledge, thanks to which his plays remain open to interpretation.

Seznam použité literatury a zdrojů

Primární literatura:

1. Shakespeare, William. A Midsummer Night's Dream. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles, eds. Folger Shakespeare Library. Accessed on [4. 4. 2026]. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/a-midsummer-nights-dream/read/>
2. Shakespeare, William. Hamlet. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles, eds. Folger Shakespeare Library. Accessed on [4. 4. 2026]. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/>
3. Shakespeare, William. Macbeth. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles, eds. Folger Shakespeare Library. Accessed on [4. 4. 2026]. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/macbeth/read/>
4. SHAKESPEARE, William. Othello, benátský mouřenín. Othello, the Moor of Venice. 1. vydání. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: ATLANTIS, 2006. ISBN 80-7108-280-5.
5. SHAKESPEARE, William. Sen noci svatojánské. A Midsummer Night's Dream. 2. vydání. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: ATLANTIS, 2008. ISBN 978-80-7108-244-6.
6. Shakespeare, William. The Tempest. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles, eds. Folger Shakespeare Library. Accessed on [4. 4. 2026]. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/the-tempest/read/>

7. Shakespeare, William. *The Winter's Tale*. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles, eds. Folger Shakespeare Library. Accessed on [4. 4. 2026]. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/the-winters-tale/read/>
8. Shakespeare, William. *Twelfth Night*. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles, eds. Folger Shakespeare Library. Accessed on [4. 4. 2026]. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/twelfth-night/read/>

Sekundární literatura:

1. ASQUITH, Clare. *Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare*. New York: PublicAffairs, 2009. ISBN 0786736038.
2. BACON, Francis, Henry (ed.). *The Advancement of Learning*. Online. Cassell & Company. Dostupné z: <https://www.gutenberg.org/files/5500/5500-h/5500-h.htm>. [cit. 2026-04-08].
3. BACON, Francis. *Essays Of Francis Bacon*. Online. New York: Cassell & Company, 1908. Dostupné z: https://archive.org/details/essays-of-francis-bacon_202308/mode/2up. [cit. 2026-04-08].
4. BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. Princeton: Princeton University Press, 1959. ISBN 978-0691062204.
5. *Bible: Písmo svaté Starého a Nového Zákona*. Praha: Česká biblická společnost, 1991. ISBN 80-7113-009-5.
6. BURKERT, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Translated by John Raffan. Cambridge, Harvard University Press, 1985.

7. DURKHEIM, Emile. The Elementary Forms of the Religious Life. Online. Londýn: Hollen Street Press, 2012. Dostupné z: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/41360/pg41360-images.html>. [cit. 2026-04-07].
8. Edmondson, T. (2010). Prospero's Exile and the Tempest of the English Reformation. Religion and the Arts, 14(3), 252-266. <https://doi.org/10.1163/156852910X494420>.
9. ELIÁŠOVÁ, Eva. Shakespeare's Magic and the Tempest. Online. Nová tiskárna Pelhřimov, 2014. ISBN 978-80-7308-546-9. Dostupné z: <http://kmof.cz/docs/KMF%20XXV%20text.pdf#page=21>. [cit. 2026-04-08].
10. Fretz, C. (2022). *Dreaming of serpents and asses: Shakespeare's Ovidian animal dreams in A Midsummer Night's Dream*. Shakespeare, 19(3), 328-354. <https://doi.org/10.1080/17450918.2022.2073385>.
11. *Guilielmus filius Johannes Shakspere – William, son of John Shakespeare*. BEARMAN, Robert; Folger Shakespeare Library. Parish register entry recording William Shakespeare's baptism. Shakespeare Documented [online]. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Birthplace Trust, DR243/1, fol. 5r. Dostupné z: <https://doi.org/10.37078/108>.
12. HAIGH, Elizabeth. The floral symbolism of the great masters. Online. United Kingdom: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1913. Dostupné z: https://www.gutenberg.org/cache/epub/70433/pg70433-images.html#toclink_9. [cit. 2026-04-10].
13. HARDIE, Philip. *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
14. HILSKÝ, Martin. *Shakespearova Anglie*. Praha: Academia, 2022. ISBN 978-80-200-3168-6.

15. HYATT, Laura Leigh. *Evoking supernatural music in Shakespeare: From celestial to magical music*. Online, Dissertation. University of Nebraska at Kearney, 2013. Dostupné z: <https://www.proquest.com/dissertations/docview/1426393120/fulltextPDF/5B36E1B96D964B1DPQ/73>. [cit. 2026-04-08].
16. KERR, Jessica. *Shakespeare's Flowers*. United States: Johnson Printing. ISBN 1-55566-202-1.
17. Kesselring, K. (2016). *Murder's crimson badge: Homicide in the age of Shakespeare*. In M. Hattaway (Ed.), *The Oxford handbook of the age of Shakespeare*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199568190.013.12>
18. NIXON, David Hall. *The Ghost in "Hamlet": A Cultural Approach*. Dissertation. Boca Raton, FL: Florida Atlantic University, 1978. ProQuest Dissertations & Theses. Disertační číslo 1312055. Dostupné z: <https://www.proquest.com/openview/94dfbc6a30fa0aeadba86e030f158b38/1>.
19. OVIDIUS NASO, Publius. *Proměny (Metamorfózy)*. Přel. Ivan Bureš. Praha: Odeon, 1974.
20. SCOT, Reginald, NICHOLSON, Brinsley (ed.). *The discoverie of witchcraft*. Online. Londýn: Elliot Stock, 1886. Dostupné z: <https://www.gutenberg.org/files/60766/60766-h/60766-h.htm>. [cit. 2026-04-07].
21. SEGAL, Charles. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Cambridge, Harvard University Press, 1981.
22. SHAKESPEARE, William, SAUDEK, Erik Adolf a STŘÍBRNÝ, Zdeněk (ed.). *Spisy Williama Shakespeara: Komedie II. Svazek druhý*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1955.
23. STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*. 1. svazek. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1987. ISBN 21-030-87.

24. STŘÍBRNÝ, Zdeněk. Portréty – William Shakespeare. Praha: Orbis, 1964. ISBN 11-076-64.

25. VERNANT, Jean-Pierre. *Myth and Thought among the Greeks: The Historical Psychology of Ancient Greek Culture*. Trans. Janet Lloyd. London: Routledge, 1988.

Přílohy

Seznam tabulek

Tabulka 1: Obecný přehled Shakespearovy tvorby