



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

# Láska jako ochota k dialogu v tragédiích Williama Shakespeara

## Love as Will to Dialogue in William Shakespeare's Tragedies

Vypracovala: Bc. Martina Faltová

Vedoucí práce: PhDr. Kamila Vránková, Ph.D.

České Budějovice 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

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. 7. 2017

---

Martina Faltová

## Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucí práce PhDr. Kamile Vránkové, Ph.D. za odborné vedení, velmi vstřícný přístup a cenné rady v průběhu vypracování mé diplomové práce. Dále bych chtěla také poděkovat své rodině a Vojtovi Hanzlovskému za potřebnou podporu a soustavnou motivaci a v neposlední řadě také Mgr. Petře Brabcové.

## **Anotace**

Diplomová práce *Láska jako ochota k dialogu v tragédiích Williama Shakespeara* se zabývá analýzou dialogů vybraných postav v šesti tragédiích Williama Shakespeara. Hlavním cílem práce je prokázat daný předpoklad, že ke konečné tragédii v každé hře dojde na základě nedostatku komunikace mezi vzájemně citově spřízněnými postavami. Práce je formálně rozdělena na část teoretickou a praktickou. Teoretická část vychází ze stěžejních definic pojmů dialog a láska, které jsou podepřeny teoretickými východisky z oblasti lingvistiky, psychologie, psychologie komunikace a filozofie. Praktická část dále navazuje podrobnou analýzou vybraných dialogů. Samotný závěr práce obsahuje stručné shrnutí nalezených souvislostí a podává komentář k možnému přínosu práce.

## **Abstract**

The thesis *Love as Will to Dialogue in William Shakespeare's Tragedies* deals with the analysis of selected characters' dialogues found in six William Shakespeare's tragedies. The aim of the thesis is to prove the given assumption of tragic ending caused by emotionally related characters and their mutual lack of communication in each play. The thesis is formally divided into theory and practical analysis. The theory is focused on definition of two major terms – dialogue and love, from the view of linguistics, psychology, psychology of communication and philosophy. Following practical analysis offers detailed study of selected dialogues. The last part of the thesis summarizes the main implications found in analysis and proposes possible benefits of the work.

# Obsah

Úvod .....	7
1. Shakespeare a jeho život.....	9
1.1. Tvorba na pozadí doby.....	11
1.2. Alžbětinské umění .....	11
1.3. Shakespearova tvorba .....	13
1.3.1. Sonety .....	13
1.3.2. Divadelní tvorba .....	15
2. Dialog .....	18
2.1. Struktura dialogu – co je dialog? .....	18
2.1.1. Typy dialogů.....	21
2.2. Psychologické aspekty dialogické komunikace.....	24
2.2.1. Aspekty správně vedené dialogické komunikace .....	25
2.2.2. Vybrané aspekty chybné dialogické komunikace .....	30
3. Láska jako hybatel dialogu .....	33
3.1. Láska z pohledu filozofie.....	34
3.2. Láska z pohledu sociální psychologie na pozadí filozofie.....	37
3.2.1. Láska rodičovská .....	38
3.2.2. Láska intimní .....	39
3.2.3. Láska bratrská.....	39
3.3. Láska a psychopatologické jevy .....	41
3.3.1. Narcismus .....	41
3.3.2. Žárlivost.....	42
4. Analýza děl .....	44
4.1. Představení her .....	44

4.2. Romeo a Julie.....	49
4.2.1. Proměny Romeovy řeči .....	50
4.2.2. Julie, rodiče a dezinterpretace promluvy .....	54
4.3. Hamlet.....	58
4.3.1. Narušený dialog s matkou a strýcem .....	59
4.3.2. Hamlet a Ofélie.....	64
4.4. Othello.....	68
4.4.1. Řečová manipulace .....	68
4.4.2. Dialog na pozadí žárlivosti .....	73
4.5. Macbeth.....	80
4.5.1. Macbeth a čarodějnice – Otázka interpretace.....	81
4.5.2. Lady Macbeth .....	84
4.6. Král Lear .....	88
4.6.1. Lear a Kordélie .....	89
4.6.2. Lear, Goneril a Regan.....	91
4.6.3. Role sluhů .....	95
4.7. Antonius a Kleopatra .....	98
Závěr.....	104
Summary.....	108
Seznam použité literatury .....	112
Přílohy .....	115

## Úvod

Romeo, Hamlet, Shylock, Desdemona, Kordélie, Jago, Kalibán. Láska, povinnost, nenasytost, nevinnost, čistota, zlo, hněv. Daný výběr představuje pouze zlomek vlastností všech ikonických postav, reprezentujících lidskou přirozenost, jimž díky své tvorbě vdechl život jeden z nejuznávanějších dramatiků napříč historií, William Shakespeare. Jako jeden z mála tvůrců, a to nejen své doby, dokázal prostřednictvím rozmanitých charakterů zachytit širokou škálu nejrůznějších lidských vlastností, ctností i vad, a přiblížit tak svou tvorbu skutečnému světu. Stejně tak, jako je každý člověk jedinečný, každá Shakespearova postava je ve své podstatě originální. Téměř v každém stěžejním charakteru je možno nalézt mnohoznačnost a složitost přirozené lidské povahy a jednání. S jednáním pak dále úzce souvisí specifická projev a promluvy. Shakespeare svým postavám propůjčuje možnost volby jednání v závislosti na situaci a také možnost proměňovat způsob své mluvy. Charaktery se tím pádem nestávají plochými ani černo-bílými, jak je tomu například u jiných dramatiků, zejména Shakespearových současníků. Tento charakteristický rys volby postavám umožňuje neustále se proměňovat, přizpůsobovat se novým situacím a jednat v souladu s lidskou přirozeností.

Tato diplomová práce se primárně věnuje právě jednomu z aspektů souvisejících s přirozeným lidským jednáním a chováním, který činí Shakespearovy postavy věrohodnými; tímto aspektem je dialog. Přesněji tedy dialog, jenž funguje jako základní prostředek mezilidské komunikace. Shakespeare se ve svých hrách neomezuje na pouhý dialog divadelní se všemi svými prvky a zákonitostmi. Naopak, dodává mu jakousi nadstavbu v podobě komunikace protkané složitými mezilidskými vztahy, proměňujícími se vnitřními pochody aktérů a v neposlední řadě také neobyčejně funkčně využitým jazykem. Takto vystavěné dialogy ve své podstatě odrážejí komunikační procesy a situace v reálném světě. Shakespeare využívá některých aspektů dialogu k vytvoření komického momentu, ale také jako prostředku k vyústění tragédie. Zejména ve svých tragédiích nechává často postavy v dialozích tápat a na různých úrovních narušuje

zákonitosti rozhovorů. Následky takovýchto dialogů jsou pak umocněny skutečností, že se jedná převážně o postavy určitým způsobem spřízněné, chovající k sobě navzájem city – rodiče, děti, milenci, přátelé. Stejně jako je v reálném světě je potřeba v rámci komunikace dodržovat určitá pravidla, neboť neschopnost realizovat validní a tedy komunikačně správně provedený dialog vede k nedorozuměním, tak u Shakespearových tragédií to platí dvojnásob. Cílem této práce je prokázat daný předpoklad, že právě nedostatek komunikace mezi citově spřízněnými postavami, či neschopnost těchto postav vést společný dialog, ústí v konečnou tragédii.



# 1. Shakespeare a jeho život

William Shakespeare spatřil alžbětinskou Anglii poprvé v roce 1564. Jeho rodištěm, dnes hojně vyhledávaným turistickým místem, je Stratford nad řekou Avonou v anglickém hrabství Warwickshire. Díky archivním průzkumům je známo nejen to, že autor byl pokřtěn v místním gotickém kostele a že rodina žila v té době v Henley Street<sup>1</sup>, ale byl také odhalen poměrně ucelený obraz Shakespeareova dětství a informací o jeho rodině. Otec John Shakespeare, rukavičkář, později městský radní a matka Mary, rozená Ardenová, původem ze staré zemanské rodiny, spolu měli celkem osm dětí, z nichž byl William nejstarším synem. Ve Stratfordu získal na místní škole cenné vzdělání zejména v oboru latiny, rétoriky a kompozice, což v kombinaci s poznatky získanými z pravidelných návštěv kostela svaté Trojice<sup>2</sup> jistě přispělo k rozvoji jeho pozdějšího brilantního básnického nadání. Ve svých osmnácti letech se oženil s Anne Hathawayovou, narozenou rovněž ve Stratfordu, a brzy po svatbě, v roce 1583, spařila světlo světa jejich první dcera Suzanne. Po dvou letech se Anne znovu dostala do požehnaného stavu a tentokrát se rodičům narodila dvojčata, Hamnet a Judith. Hamnet však v roce 1596, v jedenácti letech, umírá a dle mnohých biografí je právě tato nešťastná událost spojena se sepsáním Shakespeareovy nejkratší, avšak nejkomplexnější tragédie, *Hamlet*. (viz. 4.3)

Život autora mezi lety 1579 a 1592 je obestřen tajemstvím. Nicméně například Alexander v *The History of English Literature* uvádí, že existují jisté domněnky, že v této době Shakespeare působil jako učitel na venkovské katolické škole a poté, že se v roce 1582 přidal ke kočovné herecké společnosti mířící do Londýna<sup>3</sup>. První zmínky o autorovi po těchto mlhavých letech, a zároveň i důkazy, že se v této době již nacházel v Londýně, jsou recenze divadelních představení v tisku. Zřejmě nejvýraznějším důkazem je pak zkomolený citát ze Shakespeareovy hry *Jindřich III.* v posmrtném traktátu autora současníka, dramatika Roberta Greena. Green ve své kritice komolí autorovo jméno (*Shake-*

---

<sup>1</sup>STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Portréty – William Shakespeare*. S. 8-9.

<sup>2</sup>ALEXANDER, Michael. *A History of English Literature*. S. 104.

<sup>3</sup>Tamtéž, s. 105.

scene) a rozhořčuje se nad Shakespearovou drzostí domnívat se, že „dokáže nadouvat blankversy jako nejlepší, universitně vzdělaní dramatici.“<sup>4</sup> Zjevně tím naráží na Shakespearovu schopnost tvořit divadelní kusy bez ohledu na to, že nevystudoval žádnou z, v té době vysoce prestižních a uznávaných, univerzit a přesto je, co se financí i divácké oblíbenosti týče, mnohem úspěšnější než jiní jeho studovaní současníci. Otázkou z jakého důvodu se tak dělo, se pak blíže zabývá kapitola o specifických znacích autorovy tvorby.

V roce 1594 se Shakespearovo jméno v pramenech objevuje v souvislosti s nově vzniklou hereckou společností *Lord Chamberlain's Men* (Společnost lorda komořího), jejímž patronem byl nejprve baron Henry Carey, posléze pak jeho syn George. Společnost pořádala představení jak pro královský dvůr, tak pro širokou veřejnost a v roce 1599 si dokonce nechala vystavět vlastní divadlo, *The Globe Theatre* (Divadlo Svět). Shakespeare ve společnosti působil jednak jako jeden ze společníků a hlavních tvůrců her, ale také jako herec.

Úspěch her mezi širokou veřejností i na královském dvoře a vážení patronové zajistili společnosti nejen všeobecný vzhlas, ale také dostatek příjmů. Shakespeare zakoupil roku 1597, na důkaz svého londýnského úspěchu, ve Stratfordu honosný dům, pokračoval však v divadelní kariéře v Londýně. Později v rodném městě přikoupil ještě několik pozemků a budov a díky básnickému úspěchu zaručil svému otci ještě před smrtí zisk nejnižšího společenského titulu a vlastního erbu<sup>5</sup>. Jeho otec John tedy v roce 1601 zemřel jako ‚gentleman‘. Osm let po něm pak odešla i autorova matka Mary. Po matčině smrti trávil Shakespeare ve Stratfordu více času s rodinou. Obě jeho dcery se již vdaly a básník se za svého života dočkal jednoho vnoučete, Alžběty. Mladší dceru Judith provdal v únoru roku 1616 a zanedlouho poté sám umírá.

---

<sup>4</sup>STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Portréty – William Shakespeare*. S. 12.

<sup>5</sup>Tamtéž, s. 16.

## 1.1. Tvorba na pozadí doby

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, William Shakespeare se narodil v počátcích éry v britské historii známé jako alžbětinská doba, případně také zlatý věk, datované mezi léta 1558–1603. Jedná se o období vlády královny Alžběty I., dcery Jindřicha VIII. a Anny Boleynové. Tato panovnice nastoupila na trůn jako právoplatná dědička po krátké vládě Eduarda VI. a jeho následnice Marie I. Historici se obecně shodují v tom, že Anglie v období její vlády zažívala všeobecný rozkvět společnosti i kultury. Nová královna se zasloužila zejména o zklidnění náboženských nepokojů mezi protestanty a katolíky, které zdědila po vládě svého otce. Výsledkem tohoto táhlého konfliktu byla poprava Alžbětiny odpůrkyně Marie Stuartovny, skotské královny stojící v čele katolíků, která se měla dožadovat práva na anglický trůn, a porážka španělské flotily katolického krále Filipa II., jenž se snažil ovládnout Anglii a v zemi znovu plošně zavést katolickou víru. Zlatý věk je kromě utišení společenských konfliktů spojen zejména s kulturně-historickou epochou renesance a humanismu, které právě v Anglii vycházely z myšlenek náboženské reformace a celkového uvolnění smýšlení společností<sup>6</sup>. To se pak nejvíce projevilo v kultuře a umění. Sama královna se také mimo jiné stala významnou mecenáškou divadelního umění, což je důležité zejména v souvislosti s rozkvětem anglického divadla a divadelních společností, díky kterým měl Shakespeare možnost prosadit svůj neobvyklý talent.

## 1.2. Alžbětinské umění

Umění v Anglii během slavné éry zmiňovaného zlatého věku je silně ovlivněno renesančními a humanistickými ideály. Renesance, vycházející z návratu k antickým vzorům a z všeobecné obnovy, znovuzrození a vzdělanosti, se promítla na mnoha frontách. Stavěla se do jakéhosi ideového protikladu k tradičnímu středověkému asketickému smýšlení a přinášela nový pohled na široké možnosti

---

<sup>6</sup> MCDOWALL, David. *An Illustrated History of Britain*. S. 85.

jedince i společnosti. Víra zůstává, avšak základním stavebním kamenem se stává představa člověka pěstujícího vzdělání, všestranně nadaného a po vzoru antických myslitelů schopného vnímat v širších souvislostech. Tuto proměnu ideálů lze poměrně výstižně a krátce shrnout větou: „Svatý válečník středověku předává žezlo renesančnímu hrdinovi, dvořanu-gentlemanovi.“<sup>7</sup> Středověkou představu o smyslu lidské existence tvořila hluboce zakořeněná víra v řád a onu svatou vyšší moc, jejímž prostřednictvím člověk vnímal sebe i okolní svět. Hrdinou byl ten, kdo svůj život zasvětil vykonávání boží vůle. Renesance víru ve vyšší moc zachovává, proměňuje však pohled na člověka samotného. Hrdinou se stává ten, kdo za pomoci boží vůle překonává sám sebe, hledá a překlene své možnosti a objevuje.

V duchu nového pohledu na člověka se nese alžbětinská hudba, tanec, malířství, sochařství, ale zejména literatura v oblasti poezie, která sama zažívá v 16. století právě ono renesanční obrození. Autoři pozvolna ustupují od středověkých rytířských románů a náboženské poezie a přináší nová témata a náměty. V roce 1579 vydává sir Philip Sidney renesanční pojednání *Obrana poezie*, v němž nabádá básníky ke kultivaci jazyka a přináší koncept básní jako slovních obrazů, jež mají potěšit i poučit<sup>8</sup>. Díky překladům italských velikánů, jako je Petrarca, se do Anglie dostává nová básnická forma – sonet. První překlady právě Petrarce a také vlastní adaptace sonetů představuje sir Thomas Wyatt. Jeho dílo sestává převážně z básní tvořených na základě italské sonetové formy<sup>9</sup>. Kromě adaptací italského sonetu se v poezii rozšířil také tzv. „blank verse“, neboli verš založený na pravidelném střídání přízvučných a nepřízvučných slabik, jehož průkopníkem je Henry Howard, hrabě ze Surrey. Sonetovou formu pak nejvýrazněji zasáhl a zdokonalil Shakespeare. Ten vytvořil na základě Wyattových překladů tradičního petrarkovského sonetu novou sonetovou formu, která se v historii zavedla jako tzv. anglický sonet<sup>10</sup>. Vrcholným poetickým dílem doby, spojujícím

---

<sup>7</sup>ALEXANDER, Michael. *A History of English Literature*. S. 77.

<sup>8</sup>Tamtéž, s. 93.

<sup>9</sup>Forma italského sonetu vychází z přesně vymezené struktury 14 veršů, pravidelně rozdělených do osmiverší a šestiverší s různými obměnami schématu. Původní schéma bylo *a-b-a-b, a-b-a-b, později a-b-b-a, a-b-b-a*

<sup>10</sup>Anglický sonet je tvořen třemi čtyřveršími a jedním závěrečným dvojverším, které zpravidla obsahuje určitý tematický obrat nebo nečekaný zvrát. Obvyklé schéma anglického sonetu je *a-b-a-b, c-d-c-d, e-f-e-f, g-g*

středověké ideály a renesanční představy, se stala alegorická báseň *Faerie Queene* (Královna víl) Edmunda Spensera, kombinující témata týkající se jak náboženství, mytologické symboliky a archetypů, tak politiky a společenských hodnot. Myšlenku propojit středověké dědictví s nastupující novou érou pak využil ve svých divadelních hrách i sám Shakespeare. (viz. 1.3.2)

Shakespeare vyrůstal a žil i přes všeobecný rozmach v poměrně rozporuplné době. Rozmach zahraničního obchodu, průmyslu a královnou posvěcený rozvoj umění v duchu renesance a humanismu s sebou přinesl prostor nejen pro literární náměty jako je láska, dvoření a návraty k historii, ale také nespočet sociálních a politických témat. Jeho vrcholná díla vznikala souběžně s vrcholem anglického Zlatého věku, jeho pozdější tvorba však stačila postihnout i následný úpadek.

### 1.3. Shakespeareova tvorba

K úvodu několik stručných informací – Shakespeareovo kompletní dílo čítá celkem třicet sedm divadelních her vlastních a bezmála desítku dalších v produkci s jinými autory, sto padesát čtyři sonetů a několik narativních básní (viz. Příloha I). Sonety byly vůbec poprvé souhrnně vydány v roce 1609 pod názvem *Shakespeare's Sonnets* vydavatelem Thomasem Thorpem, přičemž, jak uvádí Hilský, se pravděpodobně jednalo o neautorizovanou produkci, neboť Shakespeare zřejmě k jejímu vydání nedal nikdy za svého života svolení<sup>11</sup>. Divadelní hry jsou tradičně děleny dle období svého vzniku na rané, vrcholné a pozdní. Do rané divadelní tvorby patří zejména historické hry a komedie, vrchol tvoří tragédie a pozdní období představují autorovy romance.

#### 1.3.1. Sonety

Sonety, obsažené ve sbírce *The Sonnets*, mají několik rozličných témat; věnují se v souladu s dobovou módou milostné lyriky lásce, její oslavě a realitě v čase, zároveň však reflektují společenské poměry a problémy doby.

---

<sup>11</sup>SHAKESPEARE, William. *Sonety: The Sonnets*. S. 13.

Básník většinou promlouvá v první osobě a má celkem tři různé adresáty – přítele, temnou dámu (*Dark Lady*) a dobu. Poměrně často se uvádí, že sonety, které adresoval Shakespeare svému příteli a mecenáši, hraběti ze Southamptonu, mají milostný podtext. Hlinský však ve svém komentovaném překladu *Sonetů* tuto domněnku vyvrací, neboť alžbětinské vnímání lásky a milostných citů lze považovat, i díky srovnání s dalšími díly této doby, za dosti odlišné od následujících historických etap<sup>12</sup>. Tyto sonety, spíše než milostný cit k muži, podávají poměrně ucelený obraz samotného básníka a jeho tvůrčího procesu. Hlinský dále některé sonety označuje přímo za „dramatické zpodobnění paradoxů lidského bytí.“<sup>13</sup> Shakespeare často v jednu chvíli opěvuje krásu lásky a její opojný účinek, v další však rázně obrací a dodává, že je rozervaná a falešná a divoce a slepě s ním cloumá, v závěru však dodává, že i přes to je láska to jediné, co přetrvává v čase. Mezi motivy se často objevuje také pomíjivost lidského bytí v kontrastu s trváním umění, které je paradoxně výsledkem lidského snažení. (viz. Příloha II)

Sonetová forma se v Shakespearově díle neobjevuje pouze ve zmíněné sbírce, promluvu ve formě sonetu můžeme nalézt taktéž v některých divadelních hrách. Jako jeden vypovídající příklad za všechny lze uvést tragédii *Romeo a Julie*, neboť právě tato hra se vyznačuje velkou převahou poměru veršovaných replik nad prozaickými. Kromě toho Shakespeare některé rozmluvy, zejména mezi hlavními protagonisty, komponuje přímo jako sonety. Forma sonetu zde slouží jako intenzifikátor tzv. řeči lásky. Tento specifický znak užívání veršované formy rozmluvy lze nalézt i v dalších Shakespearových hrách, zejména v prvotinách z období rané tvorby (*Marné lásky snaha*, *Richard II.*, *Sen noci Svatojánské* apod.).

---

<sup>12</sup>SHAKESPEARE, William. *Sonety: The Sonnets*. S. 17.

<sup>13</sup>Tamtéž, s. 30.

### 1.3.2. Divadelní tvorba

Ve svých dramatických začátcích stál Shakespeare u zrodu zcela nového typu dramatu. Renesanční dramatici většinou plynule navazovali na středověkou dramatickou tradici moralit a mysterií, vytvářeli zápletky s morálním ponaučením, černobílé postavy představující povětšinou jednu vlastnost a co se týče námětů, zůstávali věrni fraškám a historickým hrám, kterým přidávali alegorické významy. Shakespeare však přišel s něčím tradičním a přece zcela novým. Jeho první hry tvořila historická dramata a komedie. Co se týče historických dramát, většinu námětů přejal převážně z historických pramenů a kronik. Jednotlivé panovníky i jejich okolí však nově ukazuje ve zcela jiném světle, dodává jim lidský rozměr, pozitivní ale i negativní vlastnosti, tvoří z nich plastické postavy, které nejsou jen černé nebo bílé. Hry prolíná humorem i tragickými momenty a nezapomíná ani na staré tradice středověkých moralit. Komedie pak přináší zajímavý střet do komična zabalené kritiky společnosti a momentů tragiky. Téměř každá komedie má svůj určitý tragický moment, každá má svého „Shylocka“. Shakespeare do těchto momentů ukrývá právě onu kritiku společenské morálky – zejména intriky, uvolněné mravy panstva, marnivost nebo předsudky. Stříbrný tuto Shakespearovu tendenci balit kritiku do humoru vysvětluje následovně:

„Proto, že byl ve všem všudy synem své doby, že chápal nebo snad i sdílel její slabosti a nešel hlavou proti zdi, nýbrž vyvozoval ideové i umělecké důsledky z dobové nutnosti, mohl dát zazářit ve svém díle novým svobodám, korunovaným humorem, které by jinak navenek nepronikly.“<sup>14</sup>

Tyto ‚nové svobody‘, vztahující se k novému humanistickému smýšlení společnosti, dával autor najevo zejména vzbuzováním emocí a pro vzbuzování emocí potřeboval silné postavy, humanisty s novými ideály a skrz-naskrz renesanční bytosti. Právě takové postavy ho pak posunuly spolu s jeho tragédiemi na pomyslný dramatický vrchol.

---

<sup>14</sup>STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Proud času: stati o Shakespearovi*. S. 201.

Shakespearova vrcholná tvorba je silně ovlivněna dobou. Renesanční Anglie se po období válek a emocemi cloumajících náboženských rozepří ocitla na stupni přerodu společnosti. Postupně se měnil nejen středověký pevně daný náboženský a politický řád, ale i společenská morálka a poměry. Shakespeare na to reagoval Romeem, Hamletem, Othellem, Edmundem a Malcolmem, kteří mají představovat ony humanitní bytosti, přemýšlející, snažící se dosáhnout smíru s dobou, vybojovat pomyslnou svobodu nad zkažeností. Proti nim postavil tak silné soupeře, jako je Jago, Macbeth, Edvard nebo Claudius, reprezentující stávající zkažené poměry společnosti. Vyjdeme-li z již zmíněného předpokladu Stříbrného, že Shakespeare reflektoval svou dobu, můžeme záporné postavy označit za metafory. Shakespeare jimi projektuje vlastní deziluzi dobou. Bezmoc navíc zesiluje sledem událostí, Stříbrný v této souvislosti dále dodává: „Subjektivní vůle nebo přání jedincovo zdaleka neurčuje chod událostí.“<sup>15</sup> Každá bezvýhodná situace se v Shakespearových tragédiích stává nutně ještě bezvýhodnější. Lear je sesazen z trůnu, přichází o vše a v momentu katarze přichází i o jedinou dceru, která ho opravdu milovala. Hamlet vykonává svou pomstu, ale sám umírá. Macbeth získá korunu, svou krutovládou zpustoší zemi, ale i přes to vzbuzuje lítost, umírá však bez naplnění. V žádném případě nemá jedinec šanci zasáhnout do chodu dějin. Stříbrný přichází navíc ještě s jedním aspektem doby, který Shakespeare ve svých tragédiích reflektuje – jedná se o ostrý střet nového se starým řádem. Nový řád se svými novými názory představuje faleš, intriky a podvody, šlape po starých právech a předpisech<sup>16</sup>. Nový řád je v tomto případě reprezentován zejména potomky panovníků, Learovými dcerami Goneril a Raegan, Glostrovým nevlastním synem Edmundem, ale také například Laertesem.

V závěru své tvorby se Shakespeare věnoval psaní romancí, často také označovaných jako pohádkové hry, zahrnující tituly jako Perikles, Cymbelín, Zimní pohádka, Bouře a Dva vznešení příbuzní. U poslední zmíněné hry je spoluautorství připisováno kromě Shakespeara Johnu Fletcherovi<sup>17</sup>. Romance jsou specifické svou formou tragikomedie, děj představuje pro postavy metaforický souboj dobra se

---

<sup>15</sup>STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Proud času: stati o Shakespearovi*. S. 207.

<sup>16</sup>Tamtéž, s. 213.

<sup>17</sup>DOBSON, Michael. *Oxford Companion to Shakespeare*. S. 6.



zlem, jako u většiny Shakespearových tragédií, v případě romancí však vyhrává dobro a postavy se se svými soky na konci smíří. Hlavními znaky jsou pak především přítomnost magie, či jiného fantaskního prvku a šťastný konec.

## 2. Dialog

### 2.1. Struktura dialogu – co je dialog?

Kouzlo Shakespearových postav tkví v jejich dokonalé hodnověrnosti a v autorově mistrné realizaci dialogů, jenž často zdařile simulují reálné situace. Obraz reálna je, zejména v tragédiích, umocněn různými komunikačními bariérami a nedorozuměními. Již bylo řečeno, že tato práce se primárně zabývá otázkou, co tedy s ohledem na komunikaci mezi vybranými postavami způsobí konečnou tragédii? Jaký je onen klíčový okamžik v komunikaci, který narušuje řádná pravidla dialogu a vede postavy k neodvratnému tragickému konci? Protože Shakespearovy postavy komunikují jako lidé, tedy přirozeně, lze díky tomu pro analýzu jejich dialogů aplikovat poznatky plynoucí jak z psychologie, tak z řečové lingvistiky a teorie komunikace a dialogu. Pro nalezení řešení výše zmíněného je však nejprve třeba položit si otázku, co vlastně je ona komunikace; co lze v mezilidské komunikaci pokládat za dialog? Olga Müllerová podává ve své studii *K výstavbě dialogického textu* poměrně jasnou definici:

„Za dialogický považujeme text, který vzniká v situaci, v níž jsou partneři ve vzájemném osobním styku (jen v rozhovorech telefonických je jednota místa nahrazena pojítkem) a v rozhovoru na sebe vzájemně svými replikami reagují.“<sup>18</sup>

Definice tedy vychází z předpokladu, že pro realizaci dialogu je nezbytná interakce minimálně dvou účastníků komunikační situace. Autorka se věnuje primárně komunikaci mluvené a ve své studii zdůrazňuje, že pro dialog je třeba bezprostřední vzájemná reakce mluvčích. Pojem dialogu se však dá v některých případech rozšířit také na komunikaci písemnou. Příkladem může být komunikace prostřednictvím dopisu. V tomto případě se samozřejmě jedná o krajní formu dialogické rozmluvy, nelze ji však úplně vyloučit, neboť účastníci takové komunikace na sebe také reagují, ač tedy ne zcela bezprostředně. Jiný případ písemné dialogické komunikace představuje, v dnešní době rozšířenější než dopisy,

---

<sup>18</sup>MÜLLEROVÁ, Olga. *K výstavbě dialogického textu*. S. 283.

komunikace přes mobilní sítě a internetové rozhraní. Zde se již dá skutečně mluvit o dialogu, simulujícím kontaktní komunikaci, neboť na sebe mluvčí mohou reagovat naprosto bezprostředně a dokonce i užívat neverbální formy komunikace, prostřednictvím emotikonů. Müllerová v definici dále pokračuje:

„Podstatnou vlastností dialogického textu je obsahová návaznost replik jednotlivých partnerů, kterou je ovšem nutno chápat široce, ne jen ve smyslu jazykovém. Netýká se jen návaznosti tematické, ale je třeba brát v úvahu i situaci rozhovoru, společné znalosti partnerů, jejich vzájemný vztah.“<sup>19</sup>

S tímto tvrzením lze jen souhlasit. Návaznost replik je v některých případech silně ovlivněna proměnnými, jako je například výše zmíněný vzájemný vztah mezi účastníky hovoru, či jejich společné znalosti. Může tedy docházet například k situacím, ve kterých si dva účastníci vyměňují repliky pro ostatní účastníky hovoru nesrozumitelné, či významově těžko uchopitelné, neboť se dané informace pojí pouze se znalostí spřízněných mluvčích. Uvedená definice dialogu spadá do roviny sociálně-psychologické. Pro důkladnou analýzu je však třeba zahrnout i jazykovou rovinu termínu dialog.

Otázkou, co vše lze z pohledu jazykovědy pokládat za dialog, se zabývá Jan Mukařovský ve své eseji *Dialog a Monolog*. Tato esej je pro teoretické podklady práce vyhovující jak z důvodu strukturalistického pojetí aplikace jazykového znaku, tak díky Mukařovského záměru postavit k dialogu jako kontrast monolog a nalézt mezi nimi vztah<sup>20</sup>. Shakespeare k interakci postav využívá klasické divadelní formy právě těchto dvou promluv, které se místy svévolně prolínají a splývají jedna ve druhou. Často je tedy na místě rozlišovat, zda postava intencionálně promlouvá k posluchači, či naopak realizuje formu tzv. vnitřního monologu, případně promlouvá k předpokládanému obecenstvu. Tyto formy promluv jsou v divadelní vědě obecně považovány za jednotlivé typy dialogu, je-li však výchozím bodem Mukařovského pojetí jazykovědné, je třeba tyto formy řádně rozlišit. (viz. 2.1.1)

---

<sup>19</sup>MÜLLEROVÁ, Olga. *K výstavbě dialogického textu*. S. 283.

<sup>20</sup>MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialog a monolog*. S. 1.

Promluva, kterou lze považovat za dialog, by se měla nezbytně vyznačovat třemi všudypřítomnými stránkami – vztahem mezi oběma účastníky, jenž je dán zastupujícím „já“ a „ty“, vztahem účastníků k předmětné situaci, v níž se nachází a kolem níž se promluva realizuje a dále specifickým rázem výrazové výstavby<sup>21</sup>. Realizovaný dialog tedy vyžaduje mluvčího a příjemce jeho promluvy (tedy ony zástupné „já“ a „ty“ v libovolném zastoupení), jejichž role se v různé míře proměňují. Vztahem mezi těmito účastníky pak Mukařovský míní vzniklé interakční napětí<sup>22</sup> probíhající mezi mluvčím a udávajícím dialogu celkový ráz. Pokud se tedy role mluvčího a posluchače během promluvy neproměňuje, jedná se z pohledu jazykovědného o pouhý monolog jednoho mluvčího, sic tedy k posluchači cílený. Tento aspekt je důležitý pro jednoznačné rozlišení jak mluvčích, tak adresátů realizujících interakce ve vybraných divadelních hrách.

Dalším aspektem přítomným v dialogu, je předmětná situace, tedy aktuální situace, která účastníky obklopuje a má na dialog vliv. Může se stát tématem dialogu, případně může určit jeho směr a vývoj. Zajímavou kombinaci předmětné situace, mající vliv na téma hovoru a předmětné situace, jež do hovoru vstupuje a má vliv na hovor následující, lze například ilustrovat na úvodní scéně z *Hamleta*. Strážé spolu rozmlouvají o duchovi, jež se zjevil minulé noci, onen duch jejich hovor naruší svým opětovným zjevením a dochází k nové interakci<sup>23</sup>. Mukařovský dále uvádí, že „předmětná situace je v dialogu všudypřítomná, ne-li vždy aktuálně, tedy alespoň potencionálně“ a „k uplatnění jejího vlivu na hovor často stačí jen nepatrný náraz, z takovéto situace vycházející.“<sup>24</sup> Tyto typy potencionálně přítomných předmětných situací je třeba při analýze rozmluv brát v potaz, zejména pak například pro určení skrytého původce různých nedorozumění plynoucích z dialogu.

Třetí stránku dialogu dle Mukařovského tvoří specifický ráz jeho významové výstavby, která dialogu zajišťuje souvislost a významovou jednotu. Dialogický ráz předpokládá, na rozdíl od monologického, minimálně dvojitý kontext

---

<sup>21</sup>MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialog a monolog*. S. 4.

<sup>22</sup>Tamtéž, s. 4.

<sup>23</sup>SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. S. 5-7.

<sup>24</sup>MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialog a monolog*. S. 4.

promluvy. To znamená, že každý účastník dialogu svou promluvou vytváří vlastní významový kontext. Tyto kontexty zahrnují například téma hovoru nebo stanoviska účastníků a během dialogu se vzájemně prolínají, jsou odlišné, nebo protichůdné. Vznikají tak významové zvraty, které udávají promluvě její formu<sup>25</sup>. Tento aspekt dialogu je pro analýzu důležitý zejména při rozlišování živosti a tempa promluvy a jednoty jejího tématu. Pokud není téma obou účastníků jednotné, dochází k narušení porozumění a k mnohdy až komickým situacím. Dramatická tvorba tohoto aspektu často cíleně využívá k vytvoření komického prvku, zpravidla v komediích, ale také v tragédiích. Pokud je pak takový prvek zasazen do dialogu, který je součástí tragédie, jeho účinek se ještě zintenzivní a nabyde prvku ironie. Je však třeba důsledně rozlišovat, jedná-li se o cílený komický prvek, či pouhé nedorozumění.

Všechny tři výše zmíněné stránky dialogu se vzájemně prolínají, v různé míře převažují a doplňují se. Pro realizaci dialogu jsou všechny tyto tři stránky nezbytné, nemusí se však všechny objevovat ve stejné míře. Jejich kombinací a různou intenzitou dochází k rozrůzněním jednotlivých promluv a vznikají tak různé typy dialogů. V následující kapitole budou přiblíženy některé z těchto typů, jejichž výběr byl proveden v závislosti k teoretickým potřebám práce.

### 2.1.1. Typy dialogů

Interakce mezi dvěma a více mluvčími, realizovaná pomocí dialogu, může mít různou podobu. Müllerová nabízí jako základní rozdělení dialog s přímým kontaktem a dialog zprostředkovaný, dále pak dialog mluvený a dialog psaný, jehož podtypem je také dialog literární<sup>26</sup>. Dialog s přímým kontaktem mezi mluvčími je logicky realizován nejčastěji, neboť probíhá na bázi každodenních interakcí mezi lidmi ve společnosti a dá se tedy i považovat za přirozenou formu komunikace. Do této kategorie lze zahrnout nepřeberné množství komunikačních situací například od zdvořilostní výměny informací mezi dvěma známými po filozofickou

---

<sup>25</sup>MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialog a monolog*. S. 4.

<sup>26</sup>MÜLLEROVÁ, Olga. *Kapitoly o dialogu*. S. 16-20.

debatu mezi studenty během vysokoškolské přednášky. Za tento typ dialogu je možné považovat jakoukoliv komunikaci, která dodržuje pravidla vymezená v předchozí kapitole. Zprostředkovaným dialogem Müllerová míní komunikaci realizovanou pomocí různých dorozumívacích technik například pomocí telefonu, vysílačky, případně e-mailem<sup>27</sup>. Zprostředkovaným dialogem se však může stát například také ústní předání vzkazu, či zprávy a jeho následná analýza. Dnes toto pojetí komplikují také moderní počítačové aplikace, umožňující například videohovor, vyvstává tedy otázka, zda takto proběhlou konverzaci zařadit mezi kontakt přímý, či zprostředkovaný.

Co se týče rozdílu mezi dialogem mluveným a dialogem psaným, dialog mluvený se považuje za autentickou formu komunikace, která splňuje všechny požadavky dané pro označení dialog. Dialog psaný je pak realizován zejména zprostředkovanou formou – dopisem, zprávou, telefonickým rozhovorem, případně se objevuje v literárním díle. Müllerová navíc zdůrazňuje, že dialogy psané, zejména tedy ty literární:

„(...) jsou vytvořeny jedním subjektem – stojí za nimi osobnost, která je úběžníkem celého díla, dává mu celkový smysl a stylovou jednotu. Jde tedy o neautentickou, stylizovanou komunikaci; a protože primární komunikaci představuje v případě uměleckého textu komunikace autora se čtenářem, jde v případě dialogů a monologů postav o komunikaci sekundární.“<sup>28</sup>

Zde je však třeba zmínit, že se tak jedná pouze v případě smýšlení o dialogu jako o formě reálné mezilidské komunikace. Práce se sice věnuje primárně analýze dialogu literárního, tedy realizovaného uměle pouze jedním subjektem, ale snaží se v tomto dialogu nalézt spojitost mezi jeho nedostatky a jejich důsledky. Pro potřeby práce je tedy třeba vzít tuto skutečnost v potaz a vnímat analyzované dialogy jako validní a plnohodnotnou formu komunikace, nikoliv jako pouhou komunikaci zprostředkovanou autorem.

---

<sup>27</sup>MÜLLEROVÁ, Olga. *Kapitoly o dialogu*. S. 19.

<sup>28</sup>Tamtéž, s. 16.

V závislosti na předchozích poznatcích plynoucích z Mukařovského studie, lze vycházet z předpokladu, že typy jednotlivých dialogických promluv je také možno rozlišovat dle jedné ze tří převažujících stránek dialogu a dle jejich vzájemných kombinací. Je nutno uvést předpoklad, že v každém typu se počítá s jednotným tématem. Dialog tedy může být z lingvistického hlediska realizován jako osobní, situační a konverzační<sup>29</sup>. Osobní rozmluva je dána protikladem a pronikáním citově zabarvených prvků obou kontextů mluvčích. Do této kategorie lze zahrnout například dialog milostný, dialog mezi přáteli, či v rodinném kruhu. Tato forma předpokládá užší a důvěrnější znalost kontextů a taktéž předávaných informací mezi mluvčími. Situační dialog se pak úzce váže na stránku předmětné situace. V takovémto hovoru převažují vyjádření neutrální a evaluační a neobjevuje se v něm silnější citové zabarvení. Mukařovský podává jako nejlepší příklad takového dialogu pracovní hovor.<sup>30</sup> Jako jiný příklad může posloužit také rozhovor televizních moderátorů nebo dialogická forma ústního zkoušení ve školním prostředí – učitel se táže na informace, které mu žák následně podává. Posledním typem, který Mukařovský představuje, je dialogická forma konverzační, neboli „hovor pro hovor sám.“<sup>31</sup> Na rozdíl od dialogu osobního a situačního, ve kterých hrají velkou roli osoby mluvčích a okolních situací, nastupuje v tomto případě jako hlavní hybatel stránka významu. Při konverzacii není kladen důraz na vnější okolnosti, nýbrž na stránku jazykovou a sémantickou. Mukařovský v souvislosti s tímto typem dialogu zmiňuje také jeho realizaci v literatuře, konkrétně v dramatu:

„Drama ostatně, i když k svým účelům využívá všech tří stránek dialogu a všech typů na nich založených, obrací vždy, již pro svou uměleckou povahu, ostřeji pozornost divákovu k významové stránce hovoru, než tomu bývá v dialozích praktických.“<sup>32</sup>

Vycházejíce z této poznámky je třeba při následné analýze dramatických dialogů brát v potaz skutečnost, že významová stránka dialogu může být tedy silně ovlivněna autorovým záměrem upoutat pozornost. Je tedy třeba tento autorův záměr

---

<sup>29</sup>MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialog a monolog*. S. 7.

<sup>30</sup>Tamtéž, s. 6.

<sup>31</sup>Tamtéž, s. 6.

<sup>32</sup>Tamtéž, s. 8.

odlišit od skutečných příčin komunikačních nedorozumění. Za takovou příčinu by pak neměl být považován například komický moment, záměrně způsobený odlišným tématem hovoru. Naopak však například rozhovor mezi milenci, narušený nejednotou tématu, by jako jedna z možných příčin nedorozumění měl být rozhodně brán v potaz.

## 2.2. Psychologické aspekty dialogické komunikace

Zatímco předchozí kapitola se věnovala primárně otázce definice dialogu a jeho struktury z hlediska lingvistického, kapitola následující má za úkol souhrnně představit nejdůležitější psychologické aspekty, tedy součásti dialogické komunikace, jež představují stěžejní součást analýzy dialogů vybraných her. Již bylo zmíněno, že každý dialog v počátku předpokládá minimálně dva účastníky – mluvčího a adresáta, jejichž role se plynule proměňují. Pakliže se jedná o začátek dialogické komunikace mezi těmito dvěma účastníky, za mluvčího zpravidla pokládáme osobu hovor iniciující. Adresát pak plní roli tzv. aktivního posluchače. U obou účastníků komunikace předpokládáme určité komunikační chování, které je řízeno několika různými aspekty. U mluvčího se jedná o motivaci ke komunikaci, určení její funkce, výběr obsahu sdělení a výběr prostředků k jeho předávání. Adresát má za úkol předávaný obsah dekodovat, vnímat jeho význam a smysl, zpracovat předané informace a následně se aktivně zapojit do probíhajícího komunikačního procesu. Kromě aspektů charakteristických pro jednotlivé účastníky komunikace je třeba zohlednit také situaci a komunikační kontext a v neposlední řadě také vztah mezi mluvčími.

Pro usnadnění porozumění a nastavení jednotné terminologie je v této kapitole užíváno výrazu ‘komunikace’ ve smyslu komunikace dialogické. Lze ho tedy, čistě z psychologického pohledu, libovolně zaměnit s výrazem dialog i přes to, že z lingvistického hlediska se mezi těmito dvěma výrazy jedná o vztah podřízenosti – dialog je pouze jeden z typů komunikace. (viz. 2.1)



## 2.2.1. Aspekty správně vedené dialogické komunikace

### a. Motivace

Jedním z hlavních a zásadních aspektů dialogické komunikace je motivace. Z psychologického hlediska představuje motivace ke komunikaci samotný základní pilíř mezilidských interakcí, neboť je naprosto nezbytná pro započetí jakéhokoliv hovoru. Iniciátor komunikace začíná hovor vždy z popudu svých vnitřních motivů; iniciuje ho s určitým záměrem, který komunikaci předchází. Motivace k hovoru přitom mohou být, s ohledem na účastníky hovoru, situaci a prostředí, velmi rozličné. Poměrně celistvé rozdělení základních typů motivace podává ve své knize *Psychologie lidské komunikace* Zbyněk Vybíral. Motivaci ke komunikaci dělí na několik následujících typů: kognitivní, zjišťovací, sdružovací, sebe potvrzovací, adaptační, tzv. přesilová, požitkářská a samostatně vyčleněná motivace existenciální<sup>33</sup>. Jak napovídají samotné názvy jednotlivých typů motivací, kognitivní představuje potřebu druhému člověku něco sdělit, podělit se o myšlenku, zjišťovací reprezentuje potřebu dovědět se více informací. Motivace sdružovací se vyznačuje potřebou bližšího kontaktu, je tzv. kontaktní; mluvčí se snaží navázat kontakt. Sebe potvrzovací motivace slouží podobně, má přivodit pocit, že konverzace s mluvčím má pro posluchače cenu. Typ adaptační motivace signalizuje potřebu přizpůsobit se okolí, začlenit se, a typ motivace přesilové naopak potřebu upoutat na sebe pozornost, vyčlenit se. Co se týče posledních dvou základních typů, motivace požitkářská plyne z potřeby rozptýlení, iniciátor hovoru má jednoduše potřebu nezávazně konverzovat tzv. o ničem, a motivace existenciální v sobě ukrývá základní potřebu člověka komunikovat s ostatními a to jakýmkoliv způsobem<sup>34</sup>.

Toto rozdělení zahrnuje motivace převážně pozitivního rázu, pro využití v praktické části práce je však třeba vzít v úvahu také motivace negativní. Vzhledem k tomu, že Vybíralovo dělení se omezuje pouze na základní typy, je k němu nutno připojit ještě několik dalších podtypů. Jedná se především

---

<sup>33</sup>VYBÍRAL, Zbyněk. *Psychologie komunikace*. S. 32-35.

<sup>34</sup>Tamtéž, s. 33-35.

o motivaci se záměrem cíleně posluchače zmást, motivaci posluchače navést nebo přesvědčit k nějakému činu ku prospěchu mluvčího, případně také o motivaci posluchače ponížít a získat nad ním mocenskou převahu. Tyto typy motivace úzce souvisí s dělením motivací ke komunikaci dle Plaňavy. Autor ve své knize *Průvodce mezilidskou komunikací* zmiňuje, mimo jiné, právě typ motivace tzv. mocensko-kontrolní<sup>35</sup>. Tento typ zastřešuje veškeré motivace převážně negativního rázu, tedy takové, které se vyznačují záměrem působit na komunikačního partnera manipulativně a za účelem kontroly.

#### b. Konverzační maximy

Základem správně vedené a zdravé dialogické komunikace mezi lidmi je dodržování určitých komunikačních pravidel. Kromě toho, že je třeba vstupovat do komunikace s jasným záměrem a dodržovat pravidla interakční výměny, při komunikaci hraje velkou roli také význam obsahu sdělení. Mnoho mluvčích využívá v běžné komunikaci ve velké míře konotace, které však předpokládají blízký a spřízněný vztah mezi mluvčími, případně vyžadují důkladnou znalost kontextu. V případě, že probíhající komunikace nesplňuje tyto specifické podmínky, je třeba dodržovat pravidla, která zamezí zmatení významů a dezinterpretacím. Nejlépe lze tato pravidla shrnout pomocí konceptu tzv. konverzačních maxim. Tato pravidla, vycházející z pragmatické teorie významu dle H. P. Grice, jsou tvořena čtyřmi základními principy neboli maximy:

- I. Maxima kvality – říkej pravdu, tj. neklam ani nemluv o věcech nepodložených
- II. Maxima kvantity – podej přiměřené množství potřebných informací, ne nadbytek
- III. Maxima relevance – mluv k věci
- VI. Maxima způsobu – mluv jasně a jednoznačně

Autor zde pracuje se způsobem komunikačního chování mluvčích a se sémantikou výpovědi, přičemž vychází ze zásad pragmatiky. Koncept těchto konverzačních maxim je dále spojen s kooperačním principem, který Grice vysvětluje takto:

---

<sup>35</sup> PLAŇAVA, Ivo. *Průvodce mezilidskou komunikací: přístupy – dovednosti – poruchy*. S. 22.

“Speaker’s meaning can be calculated on the basis of semantic meaning and the assumption that speakers are behaving rationally and cooperatively.”<sup>36</sup>

Z této definice tedy vyplývá, že posluchač neboli příjemce předávaného komunikačního obsahu je schopen správně dekodovat význam sdělení za předpokladu, že mluvčí při sdělování využívá sémantického významu slov a udržuje své komunikační chování v mezích rozumné interakce. U posluchače se naopak předpokládá, že bude na komunikaci aktivně spolupracovat. Tato pravidla ovšem platí pouze v případě, že jsou zároveň s nimi dodrženy také podmínky dialogické interakce vyplývající z pravidel sémantiky a psychologie komunikace.

### c. Společný jazykový kód

S konverzačními maximy úzce souvisí jazykový kód, který používají mluvčí ke vzájemné komunikaci. Pokud má komunikace proběhnout bez problémů v porozumění, je třeba důsledně dodržovat alespoň částečně společný soubor jazykových prostředků. Kromě toho, že by měli mluvčí samozřejmě používat společný jazyk, měli by se také vyvarovat jistých jevů souvisejících konkrétně s jeho sémantikou. Málokdo z nás užívá v běžné komunikaci jazyka v jeho syrové podobě, tedy pouze za použití slov v jejich přímých denotátech. V komunikacích se často objevuje množství konotací. Každý mluvčí disponuje vlastní myšlenkovou mapou a pod každým výrazem má zařazen jistý objekt tomu odpovídající. Není proto možné zajistit, aby si pod jedním pojmem představovali všichni lidé/mluvčí, bez výjimky naprosto stejný koncept. Slovo ‚pes‘ může pro jednoho mluvčího znamenat pouze reprezentaci zvířete, pro jiného však například metaforické vyjádření pedantské povahy. Z toho vyplývá, že pokud se mluvčí snaží o validní komunikaci, měli by se vyvarovat přílišnému přesouvání a mísení významů a nadměru metaforické komunikaci, která způsobuje posluchačům problémy v porozumění a dekodování pravého významu předávaného sdělení.

---

<sup>36</sup>FASOLD, Ralph W. a Jeff. CONNOR-LINTON. *An introduction to language and linguistics*. S. 160.

#### d. Naslouchání

Naslouchání je jedním z nejdůležitějších aspektů komunikace a zcela obligatorním prvkem komunikace dialogické. Konkrétně se jedná tedy o naslouchání tzv. aktivní. Pokud mluvčí předává posluchači nějaké sdělení, je nezbytně nutné, aby příjemce toto sdělení přijal, pochopil a v neposlední řadě na něj nějakým způsobem také reagoval. Příjemce by měl k přijímanému sdělení také zaujmout vlastní postoj:

„Příjemce sdělení zaujímá k tomu, co akceptuje, registruje nebo přebírá jako zprávu, určitý postoj. Již samo přijetí nebo převzetí zprávy je jistým postojem, a to především tím, že je spojeno s naplněním některých potřeb, s různými podobami očekávání.“<sup>37</sup>

Posluchač tedy přijímá každé sdělení s vlastním očekáváním a zaujímá k němu osobní postoj. Základem úspěšné komunikace je vstupovat do ní s očekáváním pozitivním, nikoliv předem negativním a taktéž ke sdělení zaujmout kladný postoj. Mělo by se tak stát i v případě, že se jedná například o hádku, neboť kladný postoj v tomto případě znamená reagovat na sdělení konstruktivně a uváženě. To souvisí s procesem volby adekvátní reakce, protože „je-li recepce zprávy rozhodovacím procesem, který je výsledkem určitého rozhodování, pak je také selektivním procesem – volbou mezi alternativami na základě jistých hodnot.“<sup>38</sup> Úspěšná komunikace vyžaduje u posluchače především volbu nejen přijmout sdělení kladně, ale také na něj následně reagovat.

Je třeba zdůraznit, že co se týče postojů a očekávání, jejich podoba závisí na typu komunikace (oficiální, důvěrná apod.), na situačním kontextu a na znalosti či neznalosti účastníků komunikace. Komunikace oficiálního rázu mezi účastníky, kteří se neznají, (například pracovní pohovor) většinou probíhá bez problémů, ve vzájemném porozumění a všichni účastníci jsou nejen mluvčími, ale zároveň i dobrými aktivními posluchači. Naopak při komunikaci mezi známými, případně navzájem si důvěrně známými mluvčími se často stává, že jeden, případně všichni účastníci nedokáží aktivně přijímat sdělení, jelikož

---

<sup>37</sup>VYBÍRAL, Zbyněk. *Psychologie komunikace*. S. 72.

<sup>38</sup>Tamtéž, s. 74.

k němu zaujímají, například na základě předchozích zkušeností s mluvčím, předem negativní postoj.

Zásady zdravé komunikace, která se nevyznačuje nedorozuměním, agresivním vedením ani nevědomým či cíleným matením sémantických významů, lze shrnout následujícím: mluvčí vstupuje do komunikace s pozitivní motivací, tj. se záměrem předat sdělení, jeho posluchač reaguje aktivním nasloucháním, které zahrnuje pozitivní přijetí a dekodování sdělení, zaujetí postoje a bezprostřední reakci poskytující výměnu komunikačních rolí. Vybíral tyto zásady navíc doplňuje o tzv. kognitivní přizpůsobování, konzistenci reakcí a zájem o druhého<sup>39</sup>. Kognitivní přizpůsobování je důležité zejména pro komunikace probíhající za změny či narušení komunikačních situací. Mluvčí by se měl dokázat přizpůsobit a nenarušit kontinuitu hovoru. Zájem o druhého hraje při komunikaci také stěžejní roli, omezuje se však primárně na typy neoficiálních komunikačních situací (např. rozhovor mezi přáteli). V případě oficiálních komunikačních situací je třeba termín upravit spíše na již zmíněné aktivní naslouchání mluvčího posluchačem.

---

<sup>39</sup>VYBÍRAL, Zbyněk. *Psychologie komunikace*. S. 214-218.

## 2.2.2. Vybrané aspekty chybné dialogické komunikace

### a. Dvojná vazba

Dvojná vazba spadá do kategorie paradoxní komunikace. Mluvčí sděluje posluchači obsah, ale zároveň vysílá signál, který tento obsah naprosto neguje, vyjadřuje jeho opak. Oba signály se tak vzájemně vylučují, což způsobuje zmatení posluchače a zamezení jeho správnému dekódování obsahu sdělení<sup>40</sup>. Watzlavick takovou komunikaci dokonce označuje za schizofrenní:

„Vyjádřit něco ‘schizofrenicky’ znamená používat jazyka, který ponechává na partnerovi v rozhovoru, aby si sám vybral z mnoha možných významů, které nejenže mohou být navzájem rozdílné, ale mohou být dokonce neslučitelné.“<sup>41</sup>

Používání jazyka v tomto případě zahrnuje nejen verbální, ale také neverbální projev. Vybíral navíc dodává, že abychom mohli v komunikaci určit, že se jedná o dvojí vazbu, musí být splněny tři zásadní podmínky – účastníci komunikace jsou v komplementárním vztahu (jeden zprávu předává, druhý přijímá), jedno sdělení popírá druhé a současně se jedná o beznadějnou situaci (příjemce není schopen jakkoliv signál správně identifikovat)<sup>42</sup>. Pro příklad lze uvést situaci, ve které mluvčí posluchači sděluje, že jeho předchozí poznámka o jeho či jejím vzhledu se ho nijak nedotkla, promluvu však doprovází odporujícím výrazem ve tváři, případně odporující intonací. Posluchač má v tuto chvíli potíže identifikovat obsah a navíc v případě, že rozpozná oba signály, je nucen se rozhodnout, zda a jak bude reagovat, případně zda odporující signál přejde bez reakce.

V běžné konverzaci lze tento jev vysledovat poměrně snadno a často, ale nalezneme ho například i v komunikaci fiktivní, literární. Autoři takovou komunikaci využívají zejména ze snahy pro přiblížení se prvkům reálné komunikace. Aby však čtenář pochopil autorovy intence, je třeba konverzaci

---

<sup>40</sup>VYBÍRAL, Zbyněk. *Psychologie komunikace*. S. 60.

<sup>41</sup>WATZLAWICK, Paul. *Pragmatika lidské komunikace: interakční vzorce, patologie a paradoxy*. S. 64.

<sup>42</sup>VYBÍRAL, Zbyněk. *Psychologie komunikace*. S. 60.

doplnit o popis neverbálních projevů obou mluvčích (výrazy ve tvářích, odvrácení pohledu, pozitivní sdělení doprovázeno nesouhlasným pokývnutím hlavou apod.). Při analýze divadelní hry můžeme dvojnou vazbu u jednotlivých dialogů mezi postavami pozorovat například prostřednictvím vykonávání činů, jež jsou v přímém rozporu s obsahy sdělení. Při analýze her lze například užívanou dvojnou vazbu určit jako jeden z problémů v komunikaci mezi některými postavami (Ofélie, Hamlet, Lear a jeho dcery, Jago a další).

#### b. Sugerování, negování

Sugerování spadá do kategorie komunikace s mocensky orientovanou motivací. Mluvčí se záměrně snaží posluchače přesvědčit, ponouknout ho, či ovlivnit jeho náhled na obsah sdělení. Sugerujícímu jde o to, „aby příjemce nakonec sám od sebe myslel, stavěl se ke druhým a cítil se, aniž by si uvědomoval, že byl někým ovlivněn nebo zmanipulován.“<sup>43</sup> Hlavním záměrem je posluchače neboli příjemce zcela ovlivnit a zabránit jeho vlastnímu dekódování přijímaného sdělení. Tato tendence v komunikaci je často realizována poměrně nepříjemnými způsoby. Mluvčí užívá agresivní způsob komunikace, zahrnující například citové vydírání, výhrůžky, slova s negativními konotacemi, nátlak, případně posluchače naprosto vyčerpá nesouvisejícími argumenty a celkově nekoherentním sdělením. Tento typ komunikace se často objevuje mezi partnery majícími mezi sebou vztah nadřízenosti a podřízenosti se silnou tendencí ‚nadřízeného‘ ovládat svého partnera i mimo konverzaci.

Sugesce také ve velké míře využívá neverbální komunikace. Mluvčí v takovém případě do hovoru záměrně zapojuje cíleně mířená gesta a mimiku, aby tak ještě aktivněji podpořil sílu vyvíjené sugesce. Při hovoru se například často posluchače dotýká, používá teatrální gesta, divoké pohyby rukou nebo například výhrůžná gesta jako je zdvižený ukazovák, sevřená pěst apod. Při citovém vydírání naopak například záměrně mění tempo a intonaci, často zakládá ruce, případně jimi tzv. lomí nebo si jimi zakrývá obličej. Sugerování může být v některých případech silně ovlivněno okolnostmi a zejména pak psychickým stavem obou mluvčích.

---

<sup>43</sup>VYBÍRAL, Zbyněk. *Psychologie komunikace*. S. 61.

### c. Poruchy komunikace způsobené psychickou poruchou

Některé poruchy komunikace mohou úzce souviset s daným psychickým rozpoložením mluvčích, ale často také například s psychickými poruchami osobnosti. Do této kategorie spadají komunikace, které se vyznačují prvky jako je vyhýbání se interakcím<sup>44</sup>, vědomé negování obsahu sdělení a také odmítnutí dekodovat jej. Běžně se jedná o komunikace neurotické, hysterické, nutkavé, fobické, narcistní, případně schizofrenické<sup>45</sup>. Pokud jeden z mluvčích trpí některou z výše jmenovaných poruch, promítne se to přirozeně v jeho způsobu vedení komunikace a zároveň na způsobu jeho responzí. Práce se primárně nevěnuje poruchám osobnosti, není proto nutné jednotlivé poruchy blíže definovat a představovat, nicméně pro analýzu dialogů je důležité zmínit některé znaky, jimiž se takové komunikace mohou vyznačovat.

Obecně lze shrnout takových znaků několik – mluvčí přehnaně reaguje na neutrální podněty, má sklon drammatizovat jak svůj projev tak obvykle i celou komunikační situaci, jeho vyjadřování má často obsedantní povahu (volba slov, precizní výslovnost, opakování výrazů, zdůrazňování) a má problém s verbálním vyjádřením svých záměrů. To vše způsobuje velké obtíže v komunikaci, zejména pak mezi jedinci, kteří nejsou s těmito psychickými obtížemi svého komunikačního partnera dostatečně seznámeni.

---

<sup>44</sup>WATZLAWICK, Paul. *Pragmatika lidské komunikace: interakční vzorce, patologie a paradoxy*. S. 65.

<sup>45</sup>VYBÍRAL, Zbyněk. *Psychologie komunikace*. S. 248-252.



### 3. Láska jako hybatel dialogu

*“Let me no to the marriage of true minds  
Admit impediments; love is not love  
Which alters when it alternation finds,  
Or bends with the remover to remove.  
O no, it is an ever-fixed mark  
That looks on tempests and is never shaken;  
It is the star to every wondering bark,  
Whose worth ’sunknown, although his height be taken.  
Love’s not Time’s fool, though rosy lips and cheeks  
Within his bending sickle’s compass come;  
Love alters not with his brief hours and weeks,  
But bears it out even to the edge of doom.  
If this be error and upon me proved,  
I never writ, nor no man ever loved.”* (W. Shakespeare, sonnet 116)

Takto Shakespeare ve svých sonetech popisuje ideální lásku. Láska je pro něj „maják, pevný bod, hvězda, co vede bárky ztracené po pustých pláních rozbouřených vod.“<sup>46</sup> Podle něj pro lásku, jež spojuje dvě duše a dává jim životní jistotu, neexistují překážky a přetrvá v čase. Existuje ale taková? A co je to vůbec láska? Na lásku lze pohlížet z mnoha různých úhlů. Pro někoho znamená hluboký cit mezi dvěma lidmi, touhu nejen po někom, ale i po něčem, přátelství nebo náklonnost. Běžná představa pracuje s láskou jako s citem mezi dvěma lidmi, mezi rodiči a jejich dětmi, mezi přáteli a v neposlední řadě také se vztahem člověka k bohu. Lásku lze ale stejně tak dobře považovat za abstraktní pojem či metafyzickou entitu, zahrnující mnohem širší kontexty. Je důležité zmínit, že právě láskou, jakožto náklonností či přátelstvím, jsou řízeny a ovlivňovány mezilidské vztahy. Láska neovlivňuje jen lidské myšlení, chování a činy, ale také mezilidské interakce a komunikaci a stává se tak nedílnou součástí této práce.

---

<sup>46</sup>SHAKESPEARE, William. *Sonety: The Sonnets*. S. 315.

Následující kapitola se věnuje vymezení pojmu láska, a to jak na základě vybraných filozofických teorií, tak současně z pohledu psychologie.

### 3.1. Láska z pohledu filozofie

Koncept lásky se snažili popsat a pojmenovat již staří Řekové. Filozofové vrcholné antiky řadí lásku primárně k nauce o etice a nabízí spojení lásky s hledáním a objevováním krásy. Platónovy myšlenky o krásnu, vycházející z nauky o idejích, staví základ na představě, že krásu lze objevit prostřednictvím lásky; že krása otevírá člověku možnosti pro lásku a ta jej vyvádí ze světa idejí<sup>47</sup>. Platón představu lásky personifikuje, představuje ji jako Érota, mýtickou postavu a služebníka bohyně Afrodity, jež zosobňuje hledání a touhu po kráse<sup>48</sup>. Éros pak plní roli jakési metafyzické ideje, prostupující všemi lidmi. Je definován takto:

„Za prvé je stále chud a docela není hebký a krásný, za jakého jest obyčejně pokládán, nýbrž tvrdý a drsný, bez obuvi i bez příbytku, líhá vždy na holé zemi a bez přikrývky, spí pod širým nebem u dveří a na cestách (...) strojí úklady krásným a dobrým, je zmužilý, smělý a vytrvalý, mocný lovec, jenž stále osnuje nějaké nástrahy, žádostivý přemýšlení a vynalézavý, milovný moudrosti po všechen život, mocný čaroděj, kouzelník a sofista (...).“<sup>49</sup>

Platón v popisu výše zdůrazňuje ambivalentní podobu lásky v tom nejširším smyslu slova; lásky, která představuje veškerou touhu po dobru a kráse. Taková láska je na první pohled přívětivá, krásná a téměř dokonalá, skrývá však mnoho drsných zákoutí, překvapuje, svádí, zraňuje a zahrává si s lidmi. Platón představuje lásku v souvislosti se svým učením o dualismu, který vychází z představy, že bůh vše rozdělil na půl a na veškeré koncepty a principy je třeba nahlížet protikladně. To souvisí také s láskou, neboť Platón tvrdí, že láska je touha

---

<sup>47</sup>Ideje jsou podle Platóna, formy, rody, obecné rysy bytí. Existuje svět těchto idejí a svět reálný. Ve světě idejí přetrvávají ony vzory, které se projektují v metafyzické reality ve světě reálném. Platón tak vysvětluje, že věci v reálném světě (jako např. láska) jsou pomíjivé, ale ve světě idejí, přetrvávají právě v podobě svých pravzorů.

<sup>48</sup>PLATÓN. *Symposion*. S. 45.

<sup>49</sup>Tamtéž, s. 48.

po celku, touha nalézt svou, metaforicky řečeno, polovinu<sup>50</sup>. Shakespeare ve svém díle užívá tento platónský dualismus protikladů poměrně často, zvláště co se jeho sonetů týče. Ve hrách pak můžeme stejný koncept nalézt také, v každé hře, zejména pak v tragédiích, figurují vždy postavy reprezentující úplně dobro a zároveň také jejich polarity, postavy ztělesňující čiré zlo. Shakespeare takto zachovává strukturu antických tragédií, novátorsky však přidává postavám navíc psychologický rozměr.

Na Platóna se svým pojetím lásky navazuje Aristoteles. Zde se nabízí zajímavé srovnání obou filozofií, neboť Aristoteles přichází, spolu s konceptem ctností, s konkrétnějším pojetím. V souvislosti s láskou mluví Aristoteles o jedné z ctností člověka, kterou vysvětluje jako přátelství. Láska tedy již není pouze vše prostupující entita, ale je soustředěna na člověka. Aristoteles dále zdůrazňuje, že každá forma přátelství je založena na vzájemné lásce a jako podmínku pro takový vztah klade nutnost být přívětivý a přát druhému dobro<sup>51</sup>. To se shoduje s Platónovou představou, neboť pouze krása a dobro vytváří lásku, jsou tedy podmínkou pro její realizaci a prožívání. Aristoteles navíc přidává rozdělení přátelských vztahů. Dělí je na přátelství otcovské, založené na vztahu podřízenosti synů otcům, přátelství mezi mužem a ženou, založené na vášnivé lásce a přátelství bratrské, pojaté jako rovnocenný vztah mezi druhy<sup>52</sup>. Aristotelovo pojetí otcovské lásky se nabízí zejména pro využití při analýze Shakespeara *Hamleta* a *Krále Leara*, neboť podává základ pro odhalování skrytých motivů v dialozích rodičů s dětmi. (viz. 4.3, 4.6).

Vzhledem k tématu práce je záhodno zmínit také německého existencialistu Karla Theodora Jasperse a jeho třídílné souborné dílo, které vyšlo v anglickém překladu pod názvem *Philosophy*, zejména pak druhý díl tohoto souboru – *The Illumination of Existence*. Jedním z témat v této rozsáhlé práci je právě láska a její existenciální podoba. Jaspers udává jako podmínku pro plnohodnotnou existenci dosažení absolutního sebeuvědomění. Prostředkem k jeho dosažení je mimo jiné právě láska:

---

<sup>50</sup>PLATÓN. *Symposion*. S. 35.

<sup>51</sup>ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. S. 180.

<sup>52</sup>Tamtéž, s. 195-197.

“Love is the most incomprehensible reality of absolute consciousness because it is the most groundless and self-understood. It is the source of all substance, the only fulfilment of any quest. Conscience remains aimless without love; lacking love, it will lapse into empty stringency and formality. Love resolves the despair of the boundary situations. Its exaltation turns not-knowing into fulfilled reality; love sustains not-knowing, just as sustained not-knowing is the expression of love. From dizziness and trepidation love restores us to assured being.”<sup>53</sup>

Jaspers nerozlišuje lásku mateřskou, lásku k lidem, věcem nebo lásku mileneckou, v jeho pojetí je láska metafyzická entita, díky níž si uvědomujeme vlastní bytí. Láska nás brání před nevědomostí a neschopností pocítit účinky existence a vlastního vědomí. Tím, že v nás láska vzbuzuje silné emoce a pocity, nechává nás dle Jasperse zažívat uvědomění si transcendence. Toto uvědomění si jakéhosi ‚přesahu vně i mimo svět a vědomí‘ je dáno faktem, že láska sama vzniká a taktéž sama zaniká, je nekonečná a nenahraditelná, protože vzniká spojením dvou jedinečných existencí a je tedy v proudu času neopakovatelná.

Co je pro tuto práci důležité, je Jaspersovo prolnutí lásky s přirozenou potřebou člověka komunikovat. Jaspers řadí komunikaci a přirozenou potřebu komunikovat k pilířům celé lidské existence a věnuje jí velkou část svých filozofických spisů. Lidé si díky komunikaci uvědomují sami sebe, svou existenciální samotu: “Communication always takes place between two people who join but remain two, who come to each other out of solitude and yet know solitude only because they are communicating.”<sup>54</sup> Při každé interakci tedy lidé vystupují z této samoty s touhou spojit své vědomí (existenci) s vědomím jiným. Při této interpretaci se současně vracíme k původní Platónově myšlence o lidské touze najít svou, metaforicky řečeno, oddělenou polovinu, sjednotit vědomí a naplnit tak svou existenci. Jaspers považuje lásku nejen za hlavní zdroj sebeuvědomění, ale také za základ pro komunikaci a celou myšlenku pak shrnuje tímto výstižným citátem: “The end of communication is the end of love.”<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> JASPERS, Karl. *Philosophy*. S. 241-242.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 66.

### 3.2. Láska z pohledu sociální psychologie na pozadí filozofie

Zatímco filozofové vysvětlují lásku jako jakousi metafyzickou entitu prostupující každou lidskou bytostí a hledající krásu a dobro, psychologická definice sestává z o něco méně poetické definice. Slovník psychologie uvádí, že láska je:

„Kladný, silný emocionální vztah k osobě, ideji nebo věci i k sobě samému, objekt lásky má vždy vysokou citovou hodnotu.“<sup>56</sup>

Psychologové tedy lásku spojují s lidskými prožitky, jednáním a vnitřním nastavením hodnot, není naší samovolnou součástí, jak vyplývá z pohledu filozofie, ale emocionálním prožitkem a pocitem, který zprostředkovává složitý mechanismus lidské mysli. Pocity nejsou naší součástí, ale přicházejí a odcházejí v souvislosti s podněty, které na nás působí.

Sociální psychologové pak k lásce přikládají navíc vztahový rozměr. Láska pro ně není jen cit, ale reciproční vztah mezi lidmi. Nakonečně rozlišuje tři základní formy: mateřská, altruistická (agapé) a erotická (erós), z nich dále blíže popisuje formu lásky erotické, kterou můžeme rozdělit do několika kategorií – zalíbení, zamilování, osudová láska, družná láska, romantická láska a láska plná (dovršená)<sup>57</sup>. Podobné rozdělení erotické lásky uvádí také americký sociolog J. A. Lee, který toto dělení založil na rozboru krásné literatury a antických filozofických spisů, ze kterých přejal názvy jednotlivých typů. Vytvořil tak následující typologii: eros jako láska erotická, ludus jako láska bez závazků, storage jako láska kamarádká, pragma jako láska racionální, mania jako láska vášnivá a agapé jako láska altruistická<sup>58</sup>.

Nejvhodnější rozdělení všech tří typů lásky pro následnou analýzu jednotlivých Shakespearových dialogů poskytuje Fromm ve své knize *Umění milovat*. Fromm ve své práci navazuje na Freuda a jeho pudovou teorii, které přidává existenční rozměr. Freud tvrdí, že motivační silou a cestou k uspokojení

---

<sup>56</sup> HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. S. 289.

<sup>57</sup> NAKONEČNÝ, Milan. *Sociální psychologie*. S. 206-7.

<sup>58</sup> VÝROST, Jozef, Ivan SLAMĚNÍK. *Sociální psychologie*. S. 261.

člověka, tedy i původcem lásky, jsou jeho pudy, přičemž vychází z platónské představy lásky (Eróta), jejímž jádrem je touha po jednotě. (viz. 3.1) Fromm to upravuje a namísto pudů vkládá jako motivační sílu působení základních existenčních potřeb člověka. Jednou z těchto potřeb je právě láska. Vrátime-li se k tvrzení, že láska je lidská emocionální reakce na podněty, můžeme říci, že Fromm si pod tímto podnětem, který lásku spouští, představuje strach z odloučení<sup>59</sup>. Rozděluje tedy lásku, jako potřebu sounáležitosti, do několika celků – láska rodičovská, láska intimní neboli erotická, láska bratrská, láska k bohu a sebeláska.

### 3.2.1. Láska rodičovská

První a zároveň nejzásadnější je láska rodičů k dětem. Fromm uvádí, že tato láska je nejčistší a nejstálější. Zejména pak láska mateřská, která je nepodmíněná, nevyžaduje dávání, pouze sama dává<sup>60</sup>. Matka své dítě miluje již před narozením a nepřestává až do smrti. Taková láska pak logicky předpokládá bezmezný a ničím ohraničený citový vztah matky k dítěti, který je v zásadě podmíněn biologicky. Freud ale tento vztah matky a dítěte vysvětluje na základě působení tzv. pudu života – Eróta, který se řídí primárně principem slasti<sup>61</sup>. V tomto případě je tedy láska podmíněná. Dítě pociťuje slast z toho, že mu matka věnuje pozornost, matka je uspokojena, pakliže pozoruje na dítěti známky uspokojení. Tento vzájemný vztah se promítá také do způsobu komunikace. Vycházíme-li z Fromma, komunikace matky s dítětem vykazuje známky silného ovlivnění jejich vztahem. Matka dítě miluje a snaží se věnovat mu pozornost, reagovat na signály, dekodovat neverbální projevy. Freudova teorie pak naopak poskytuje možnost nalézt problémy v případě, že je tato komunikace narušena.

---

<sup>59</sup>FROMM, Erich. *Umění milovat*. S. 23.

<sup>60</sup>Tamtéž, s. 42.

<sup>61</sup>FREUD, Sigmund. *Mimoprincipslasti a jiné práce z let 1920–1924*. S. 42-43.

### 3.2.2. Lásky intimní

Dalším typem lásky je dle Fromma láska erotická. Jedná se o lásku vášnivou, ale nevyrovnanou a nejméně stálou. Fromm sám ji definuje jako „touhu po úplném splynutí, po spojení s druhým.“<sup>62</sup> Taková láska s sebou přirozeně nese nutnost neustále se vyrovnávat s nedokonalostmi a podřizovat sebe sama druhému. Proto ji zřejmě Fromm považuje za nejkřehčí a nejméně stálou. Erotická láska nestojí na tak silných pilířích jako láska mateřská. Ovlivňuje ji mnoho faktorů, seberealizací počínaje a rozdílnými motivy konče. Freud do tohoto typu lásky navíc projektuje tzv. cílově zbrzděné pudy<sup>63</sup>, které jsou pozůstatkem lásky mateřské, a tvrdí, že člověka mateřská, potažmo rodičovská láska ovlivňuje natolik, že se nutně tato zkušenost přenáší i do lásky erotické, poháněné primárně pudem sexuálním<sup>64</sup>. Lze tak odvodit předpoklad, že pokud vztah rodičů k dětem ovlivňuje velkou měrou jejich vzájemnou komunikaci, projekce tohoto vztahu do intimních vztahů jedince v dospělosti zákonitě ovlivní také budoucí komunikace mezi partnery. Při analýze vybraných dialogů bude třeba brát na tuto teorii zřetel, neboť některé Shakespearovy postavy vybraných děl se vyznačují viditelnými rysy takového ovlivnění. Předem lze zmínit například Romea a Julii, Hamleta, Learovy dcery Gudrun a Goneril, případně také Ofélii.

### 3.2.3. Lásky bratrská

Pojem bratrská láska evokuje lásku sourozeneckou. Při objasnění tohoto pojmu se však musíme vrátit k filozofickým základům. Mnozí psychologové i filozofové však pojem často rozšiřují o lásku ke všem lidem, případně považují bratrskou lásku za lásku jako takovou nadřazenou, za základní mezilidský citový

---

<sup>62</sup>FROMM, Erich. *Umění milovat*. S. 55.

<sup>63</sup>Freud těmito cílově zbrzděnými pudy míní nevědomě potlačené a vytlačené původní citové vazby k rodičům, které v dětském věku vychází z potřeby uspokojení libida. Při dospívání se tyto, původně sexuální pudy, mění v něžnou lásku směrem k rodičům, ale zároveň zůstávají v nevědomí a ovlivňují a mísí se se sexuálními pudem vznikajícími při procesu zamilovanosti v dospělosti. Většinou zůstávají tyto potlačené pudy v ústraní, ale v některých případech mají tendenci převažovat a narušovat tak běžné intimní citové vazby mezi dospělými partnery.

<sup>64</sup>FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924*. S. 87.

vztah. Fromm popisuje bratrskou lásku tímž způsobem, vysvětluje ji jako tu nejzákladnější ze všech lásek a představuje si pod ní onu obecnou, biblickou všeobjímající lásku nejen k jednomu člověku, ale ke všem lidem<sup>65</sup>. Bratři jsou druhové, kteří mají něco společného, stejné nebo podobné povahy, sklony a zájmy, vrátíme-li se pak k Aristotelově pojetí lásky jako přátelství, vyplňuje tedy tato láska spíše místo pro formu přátelství. Obě pojetí však přináší problém s konečným uchopením pojmu ‚bratrská láska‘. Je na místě ji tedy považovat za lásku družnou, mezi sourozenci a blízkými, nebo jí musíme přisoudit znaky lásky stěžejní, všem ostatním formám citů nadřazené?

Vzhledem k tomu, že ani jeden koncept nevysvětluje tuto lásku jako citový vztah mezi sourozenci, pro potřeby práce se přikloníme k širšímu pojetí tohoto typu lásky, tedy dle Fromma. Jeho tvrzení odpovídá také existenciálnímu vnímání lásky z pohledu Jasperse (viz. 3.1), připomeneme-li si, že láska k lidem nás jako taková utvrzuje v existenci, vytrhává nás ze samoty: “Love affords us the deep contentment of being in existence“, a současně je prostředkem a přímým důkazem transcendence; existuje vně i mimo realitu. Jaspers navíc tuto lásku vysvětluje jako podstatu komunikace: “Love is font of communication. (...) Love is substantial source of communicative self-being.”<sup>66</sup> Láska bratrská tedy v tom případě v sobě může obsahovat jak lásku mateřskou, tak zároveň lásku erotickou, i sebelásku. Uvažujme tedy, že tento typ lásky je ostatním nadřazen a při analýze s ním bude nakládáno výhradně jako s motivačním podnětem ke komunikaci.

---

<sup>65</sup>FROMM, Erich. *Umění milovat*. S. 49.

<sup>66</sup>JASPERS, Karl. *Philosophy*. S. 64-66.



### 3.3. Láska a psychopatologické jevy

V Shakespearových tragédiích figurují z velké části postavy s bohatým vnitřním životem, jejich tvůrce předbíhá svou dobu zejména tím, že různými způsoby zobrazuje jejich psychická rozpoložení a často se také dotýká témat, jako je například z různých příčin narušená lidská psychika a psychopatologické jevy z ní vyvstávající. Děje se tak zpravidla u silně emočně zatížených postav, vyskytujících se v libovolném citovém vztahu s postavami dalšími. Jak jsme si již přiblížili v předchozích kapitolách, takové emoční zatížení ve vztahu zpravidla vede k závažnému narušení komunikace mezi jednotlivými partnery (ať už se jedná o rodiče a děti, přátele, či milence). V souvislosti s vybranými tragédiemi představí následující podkapitoly nejvýraznější tzv. psychopatologické jevy, vyvstávající ze zhoršeného psychického stavu, které silně a negativně ovlivňují mezilidské vztahy a jejich komunikaci.

#### 3.3.1. Narcismus

Narcismus je obecně považován za lásku k sobě samému, jednalo by se tedy o další druh lásky, který můžeme přidat k našemu předchozímu rozdělení. Současná psychologie však popisuje narcismus jako patologickou formu sebelásky spíše v negativním smyslu, jako lásku tak silně zaměřenou na vlastní osobnost, že všechny ostatní možné citové vazby oslabuje a narušuje a stává se druhem psychopatie. Podle psychologického slovníku je narcismus definován jako „nejkrajnější sebeláska; obdivná sebeláska i v nesexuálním smyslu, přemrštěné zaměření na vlastní osobu, na obdiv k sobě samému, s egocentrickým laděním.“<sup>67</sup> Hlubší analýze tohoto psychopatického rysu osobnosti se věnoval mimo jiné Sigmund Freud, který jej zkoumal z pohledu psychoanalýzy. Narcismu pak věnoval celou samostatnou studii, v anglickém překladu *On Narcissism, An Introduction*.

Freud přichází v souvislosti s pudovou teorií se dvěma různými formami narcismu, jedna je podle něj vlastní každému člověku, neboť je to vývojový

---

<sup>67</sup> HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. S. 342.

a přetransformovaný pozůstatek pudu sebezáchovy a nijak výrazně nenarušuje osobnost. Druhá forma je ale naopak považována za poruchu osobnosti, neboť u jedince přetrvává přesvědčení z dětství o své všemocnosti a nadřazenosti<sup>68</sup>. Člověk s narcistickou poruchou osobnosti si tedy sám sebe idealizuje, na místo objektu náklonnosti postaví vlastní osobu a ostatní možné objekty náklonnosti se sebou kriticky srovnává. Takový jedinec potřebuje být neustále ujišťován o této své domnělé dokonalosti a vyžaduje plnou pozornost. Zde se projektuje Freudův odraz vývojově daného narcismu přetrvávajícího z období dětství. Komunikace s narcistickým člověkem se vyznačuje podobnými rysy, většinou se týká především jeho/její osoby, setkáváme se s odmítavým postojem či s nezájmem až apatií, jedná-li se o témata tomuto jedinci nevyhovující. Porucha může současně způsobovat vážné poruchy schopnosti aktivně naslouchat a zpracovávat významy přijímaných informací.

### 3.3.2. Žárlivost

Žárlivost patří mezi jeden z běžně se vyskytujících duševních stavů, zejména mezi citově spřízněnými jedinci. Setkáváme se s ní prakticky denně, většinou se jedná o krátkodobý emoční stav, který pomine. Záleží však samozřejmě na podnětu, který tomuto stavu předchází a na individuální schopnosti jedince ovládat své emoce. Z psychologického hlediska existuje několik typů žárlivosti – žárlivost dětská, sourozenecká, žárlivost partnerská a žárlivost situační<sup>69</sup>. První dva typy jsou běžné a objevují se téměř u všech dětí, které přirozeně soupeří o pozornost rodičů. Partnerská žárlivost vyplývá z pocitů nejistoty ze strany citů svého partnera a z určité úzkosti z ohrožení své pozice ve vztahu. Situační žárlivost přichází ve chvíli, kdy se k ní objeví skutečný podložený důvod a nevzniká z pouhé úzkosti.

Všechny tyto typy se v rozumných mezích vyskytují naprosto přirozeně. Problémem se však stávají v případě, že se z nich plynule vyvine typ žárlivosti patologické. Hartl uvádí, že v tom případě se pak jedná o typ paranoidní poruchy<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup>FREUD, Sigmund. *On Narcissism*. S. 2.

<sup>69</sup>HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. S. 711.

<sup>70</sup>Tamtéž, s. 711.

Jedinec, trpící patologickou žárlivostí, není schopen ovládat své emoce a návaly žárlivosti přicházejí nekontrolovatelně a bez jakýchkoliv podnětů. Freud takovou žárlivost označuje za tzv. bludnou<sup>71</sup>. Patologicky žárlivý člověk má pak vážné obtíže s komunikací nejen při samotném záchvatu žárlivosti, ale také při běžné komunikaci, což úzce souvisí z paranoidní povahou žárlivosti jako takové. Do komunikace většinou vstupuje s negativním předpokladem, že mu partner nebude říkat pravdu, bude například záměrně převracet informace apod. a tím samozřejmě zamezí vyrovnané a zdravé interakční výměně, zároveň také není tento člověk schopen plnit funkci aktivního posluchače.

---

<sup>71</sup> FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924*. S. 156.

## 4. Analýza děl

### 4.1. Představení her

K analýze dialogů bylo vybráno celkem šest divadelních her – *Romeo a Julie*, *Hamlet*, *Othello*, *Král Lear*, *Macbeth* a *Antonius a Kleopatra*. Jedná se o Shakespearovy nejznámější tragédie vytvořené během autorova vrcholného období, což dokazuje jak volba témat, jejich provedení, tak realizace dialogů mezi postavami. Již jsme zmínili, že na počátku tvorby se Shakespeare uchýlil k historickým tématům a ke komickým námětům, což samozřejmě vyplývalo z dobové módy a současně také bylo vyžadováno alžbětinským divákem. Shakespeare však spolu s tragédiemi přinesl nový formát a to tak mistrně, že zdánlivě zachoval formát tradiční – vycházející z antické tragédie, která dodržuje jednotu místa, času a děje a hrdiny nechá porazit osudem. Tradiční pojetí her zasadil Shakespeare do své doby tím, že vybral diváku dobře známé, dobově oblíbené téma (žárlivost, pomsta, touha po moci, nešťastná láska, pýcha a další), které většinou propojil s vlastní skrytou kritikou palčivých problémů společnosti, jako je například již zmiňovaný střet nového řádu se starým. Co však jeho hry učinilo novátorskými a přetrvávajícími dobu je vykreslení postav a realizace jejich vzájemných dialogů. Postavy již nejsou, na rozdíl od postav mnoha Shakespearových současníků, ploché a jednostranné, ale divák skrze ně může vnímat odraz skutečnosti. Prostřednictvím dialogů a monologů lze vysledovat jak vnitřní pohnutky jednotlivých postav, tak postupné vyústění tragických momentů.

Drama *Romeo a Julie* se odehrává ve středověké prosluněné Veroně. Spolu s *Othellem* nás Shakespeare přesouvá ještě o něco dále, do Benátek patnáctého století a na Kypr. Obě hry tedy zasadil do prostředí Itálie, samotné kolébky renesance, což se promítá zejména v *Romeovi a Julii*. Hra na jednu stranu představuje obraz kurtoazní lásky, obsahuje dialogy ve formách sonetů, a na stranu druhou kritizuje přetrvávající středověkou nadřazenost osobní cti a věrnosti svému rodu na úkor společenským hodnotám. Shakespeare v této hře využívá silného paradoxu, oslavuje kurtoazní lásku a vyzdvihává ji nad zavedený řád, zároveň ji však parodizuje tím, že ji nechává právě kvůli tomuto řádu zemřít.

Na podobné paradoxy upozorňuje i Hilský ve svém souboru esejů o Shakespearovi, neboť i přes to, že je Romeo a Julie tragédií, objevuje se ve hře nespočet komických momentů, z nichž lze uvést například úvodní scénu, která představuje mistrnou výměnu replik založenou na slovních hříčkách<sup>72</sup>. (viz. Příloha III) Takové zapojení komiky lze tedy vnímat také jako jakousi formu parodie, zvláště porovnáme-li dialogické výměny mezi hlavními protagonisty, prosycené hlubokými city a metaforickými přirovnáními typickými pro kurtoazní lyriku, například s výrazovými prostředky postav jako je sloužící Petr, případně s řečí chůvy.

Na *Othella* lze v jistém smyslu také pohlížet jako na hru založenou na paradoxech. Vezmeme-li v úvahu například historický kontext a jeho pojetí ženy a její role v manželství, sestávající převážně z křesťanského vnímání lásky a manželství. Hilský zdůrazňuje, že Desdemona se jako ženská postava chová proti tomuto konceptu velmi odlišně<sup>73</sup>. Nejen, že se provdá za Maura<sup>74</sup> a odchází s ním na válkou zmítaný Kypr, ale navíc vystupuje jako svobodomyšlná a sebevědomá žena, která o svém muži mluví velmi vášnivě a otevřeně na veřejnosti, dokonce i před dóžetem, což si přímo odporuje s dobovým obrazem ženy-manželky, která je poslušná, mlčenlivá, stará se o domácnost, není odmlouvačná a je cudná<sup>75</sup>. Hlavní paradox hry představuje skutečnost, že Desdemona svým jednáním a chováním vyjadřuje Othellovi velikost své lásky a oddanosti, ale Othello to naopak vnímá jako znak nevěry. Othello sám se pak stává paradoxně reprezentací stereotypního dobového pohledu na roli ženy v manželství.

Z pohledu námětů je zajímavá zejména trojice her *Hamlet*, *Macbeth* a *Král Lear*, které jsou vytvořeny na základě historických předloh. Ty Shakespeare čerpal primárně z historických kronik. Nepřejal pouze postavy, ale současně i celé příběhy, které pak určitým způsobem modifikoval a rozšířil například

---

<sup>72</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 407.

<sup>73</sup>Tamtéž, s. 518.

<sup>74</sup>Název je odvozen z řeckého pojmenování obyvatel Mauritánie. Jedná se o historické označení muslimů, původem ze severní Afriky, převážně arabského původu, kteří mimo jiné od 8. do 15. století ovládali jižní Španělsko, Portugalsko, území Sahary, část Nigeru, Čadu, Libye, ale například také Gibraltar a Kanárské ostrovy.

<sup>75</sup>Tamtéž, s. 517-518.

o psychologický kontext postav, případně o alegorické připodobnění problémům své doby. Hilský uvádí, že pro sepsání *Hamleta* se Shakespeare nechal inspirovat příběhem původně ze skandinávské historie o jutském princí Amletovi, který sepsal dánský kronikář Saxo Grammaticus. Dramatik pak se svým *Hamletem* prakticky kopíruje dějovou linii tohoto tzv. Ur-Hamleta<sup>76</sup>. Hilský však dále uvádí, že k Shakespeareovi se tento námět dostal až v podobě adaptace Françoise de Belleforest<sup>77</sup>, nicméně stěžejní dějové momenty (královražda a bratrovražda, tajný plán pomsty, Hamletovo předstírané šílenství, duch jeho otce, postavy Ofélie a Laerta) se s Ur-Hamletem shodují. Shakespeare v případě *Hamleta* přidává navíc psychologický rozměr. Vkládá do postavy prince Hamleta vnitřní souboj mezi povinností vůči otci a vlastním svědomím. Hamlet původně své šílenství předstírá, postupem času mu však začíná propadat a nelze určit, zda ho stále jen předstírá, nebo zda se kvůli sledu událostí šíleným skutečně stal. Podobně pracuje autor s Ofélií. Její šílenství je však vyjádřeno zcela explicitně a končí sebevraždou.

Macbeth vznikl na základě reálné, historicky doložené postavy skotského krále Macbetha I., zaznamenaného v souboru *Holinshed's Chronicles*. Historický Macbeth však neodpovídá Shakespeareovu provedení, neboť dle dochovaných zdrojů byl Macbeth silný a dobrý král, nikoliv nenáviděný a krutý tyran, jak jej líčí hra. Skutečnosti, že si Shakespeare zřejmě tento námět upravil, odpovídá i fakt, že „většina dramatických událostí je buď ve zřejmém rozporu s historickou skutečností, anebo přinejmenším sporná.“<sup>78</sup> Jedná se například o úvodní bitvu, o skutečnost, že ve hře je Macbeth velitelem Duncanova vojska a také o to, jak se Macbeth dostal k moci<sup>79</sup>. Co Shakespeare námětu dodal, je opět zejména psychologický rozměr. V průběhu hry sledujeme vnitřní souboj Macbetových

---

<sup>76</sup>V Jutsku (Dánsku) jsou pověřeni vládou dva bratři, Horvendill a Fengo. Horvendill si vezme za ženu královskou dceru Gerutu a narodí se jim syn Amlet. Fengo však svému bratru závidí úspěch a rodinné štěstí, tak přede všemi bratra zabije a vezme si jeho ženu za manželku. Amlet se chce strýci tajně pomstít, ale Fengo ho podezívá, tak na něj pošle špeha. Špeha Amlet při rozhovoru s matkou odhalí a zabije načež je poslán do Anglie na popravu. Podaří se mu však uniknout díky nalezenému dopisu a za rok se vrací zpět do Jutsku, kde konečně vykonává svou pomstu a zabíjí Fenga.

<sup>77</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 440.

<sup>78</sup>Tamtéž, s. 593.

<sup>79</sup>V původní kronice se musela před korunovací Macbetha sejít rada, která jeho nástup na trůn potvrdila.

hodnot, které výstižně popisuje Kott: „Makbeth zabil krále, protože se nemohl smířit s Makbethem, který se bojí zabít krále. Ale Makbeth, který zabil, se nemůže smířit s Makbethem, který zabil.“<sup>80</sup> Tento souboj se postupně přetváří nejprve v jakési osobní přesvědčení, doprovázené ospravedlňováním svých činů a končí zpytováním a končným uvědoměním. Podobně jako v *Hamletovi*, i zde se veškerý děj točí kolem vraždy a posedlosti. Kott navíc dodává, že právě v *Macbethovi* prakticky neexistuje nic jako přátelství nebo láska<sup>81</sup>.

Co se týče *Krále Leara*, Hilský nalézá původ této hry v příběhu z kroniky *Historia Regum Britanniae* kronikáře Geoffreyho Monmoutha, který pojednává „o rozdělení království, které se proměňuje v rodinné a politické drama.“<sup>82</sup> Historický námět je zde opět Shakespearem mírně upraven, neboť v původním příběhu Lear před svými dcerami, Marganou a Cunedagou, uprchne do Francie, kde se spojí s Cordellií. Ta po jeho smrti nastoupí na trůn, ale povstanou proti ní děti jejích sester, uvězní ji a Corellie si ze zoufalství vezme život. Shakespeare přidal původnímu námětu rozsáhlé téma úpadku, nejen královské rodiny, ale společnosti celkově.

Antonius a Kleopatra spadá svou formou na pomezí historických her a tragédií. Shakespeare přejal dobově oblíbený námět propojování římského impéria s exotickým prostředím Egypta, vycházející ze skutečných dějinných událostí z období římského triumvirátu. Příběh se odehrává prakticky těsně po hře *Julius Caesar*, která je historickou hrou a pojednává o pádu a vraždě velkého římského císaře a imperátora Caesara. Látka je přejata ze spisů římského filozofa a historika Plutarcha<sup>83</sup>. Příběh Antonia a Kleopatry se odehrává během římsko-perských válek. Antonius je nejen jeden z vládnoucích panovníků Říma, ale také vojevůdce, který je pověřen právě v této válce vést římské vojsko. Poté co společně s Kleopatrou zradí Caesara a zaútočí na něj v námořní bitvě, kterou však prohrává, prchá z boje a páchá sebevraždu. Shakespeare tento námět přejal a ve hře věnuje pozornost především postavě egyptské královny Kleopatry.

---

<sup>80</sup>KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. S. 97.

<sup>81</sup>Tamtéž, s. 93.

<sup>82</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 559.

<sup>83</sup>Tamtéž, s. 614.

Nejen, že dává jí a Marku Antoniovi neobvykle velký prostor pro komunikaci, ale samu Kleopatru také prostřednictvím řeči vyobrazuje. Její komunikační chování je velmi proměnlivé a teatrální a Shakespeare její řeč navíc obdařil vsutku neutřelým způsobem vyjadřování emocí.



## 4.2. Romeo a Julie

Hlavní protagonisté této Shakespearovy rané tragédie reprezentují renesančních bytosti s humanistickými ideály. Svou láskou se metaforicky vzpírají starému řádu, jehož základy stojí na šlechtické hrdosti a pýše zneprátelených rodů, a rozhodnou se nepodlehnout konvencím a jednat. Zde však narážíme na fakt, že ani Romeo ani Julie si tuto roli neuvědomují, jednají pouze v návalu emocí a citů a snaží se ze všech sil vymanit z domnělé nepřízně osudu. Otázkou je, zda a jakým způsobem je možné s takovou nepřízní osudu bojovat, jak se jí vzepřít a zda je to možné prostřednictvím komunikace. Jelikož je hra založena na konvencích starého šlechtického způsobu života, s čímž souvisí také poměrně jasné rozlišení mocenského postavení mezi rodiči a jejich potomky, je zcela zřejmé, jak tato situace ovlivňuje jejich vzájemnou komunikaci. Uvažme v tuto chvíli předpoklad, že by Romeo a Julie o svém trápení způsobeném znesvářením obou rodů zpravili své rodiče. Změnilo by to chod událostí?

Pokud chceme na tuto otázku odpovědět, je třeba nahlédnout do jednotlivých dialogů jak mezi Romeem a Julií, tak mezi nimi a jejich rodiči. V tomto případě se jedná především o dialogy mezi Julií a její matkou a otcem, neboť Romeovi rodiče se na scéně objevují zřídka. Hra je z tohoto pohledu tragédií rodičů a dětí, podobně jako *Král Lear* (viz. 4.6), tragédií způsobenou nedostatkem vzájemné komunikace. Již v úvodní scéně nalezneme k tomuto předpokladu poměrně obsahově výstižnou interakční výměnu mezi mladým Benvoliem a Tybaltem:

Tyb.: What! Art thou drawn among these heartless hinds?

Turn thee, Benvolio, look upon thy death.

Benv.: I do but keep the peace: put up thy sword,

Or manage it to part these men with me.

Tyb.: What! Drawn, and talk of peace? I hate the word,

As I hate hell, all Montagues, and thee.

Have at thee, coward! (Romeo and Juliet, I. I. 72-78)

Tato konverzace projektuje nejen nedostatek komunikace v průběhu celé hry, ale také naprostou neochotu komunikovat. Tybalt vyráží na scénu s negativní motivací, s předpokladem, že Benvolio na něj zaútočí už jen z toho důvodu, že patří ke zneprátelenému rodu Monteků a neprojevuje tedy jakoukoliv snahu o dialog. Podobně se tak děje v následujících replikách představitelů obou rodů, Capulet vidí šarvátku a aniž by byl obeznámen s nastalým situačním kontextem, okamžitě volá po meči: “What noise is this? Give me my long sword, ho!” (I. I. 81), následuje ho Montek, který si tuto informaci vyloží po svém a reaguje: “Thou villain Capulet!” (I. I. 85). Oba tedy na základě kontextu svého zneprátelení předem předpokládají útok opačné strany, aniž by se pídili po smyslu či původu pozdvižení. Právě sám Tybalt je pak jakýmsi ztělesněním celkového tzv. ‘fail in communication’ ve Watzlavickově pojetí (viz. 2.2.2), neboť kategoricky odmítá naslouchat, přijímat informace, komunikovat a dekodovat neverbální signály. Přítomnost Monteka je pro něj automatickou výzvou k boji: “This, by his voice, should be a Montague. Fetch me my rapper boy.” (I. V. 58-59). Tento přístup samozřejmě způsobuje nejen nedorozumění, ale má i fatální následky v podobě Merkuciovy předčasné smrti. V případě, že by Tybalt dokázal prolomit komunikační bariéru, vystavěnou pouze na základě vleklé nesnášenlivosti mezi svým a montekovským rodem, Romeo by mu pravděpodobně mohl vysvětlit svou situaci a tím by zabránil souboji a následné smrti Merkucia. Tím se však současně dostáváme k otázce, týkající se konkrétně Romeova problému s komunikací a jeho příčinám.

#### 4.2.1. Proměny Romeovy řeči

Postava Romea je ve své podstatě poměrně dvojznačná. Shakespeare do ní projektuje honosné humanistické ideály člověka, jež stojí za svou pravdou a snaží se sám sobě naplnit osud, ale zároveň z něj vytváří prostřednictvím proměn jeho řeči nerozhodného, zbrklého a místy až patetického mladíka, který, zejména v úvodu hry, užívá vznešených slov pozbývajících místy významu. Hilský tuto dvojznačnost vysvětluje pomocí paradoxů. Přisuzuje Romeovi jakousi dvojí řeč

lásky: první, k Rosalině je konvenční, zapadá do klasické formy melancholického lamentování nad neopětovanou láskou, druhá řeč, k Julii, je pak reprezentací lásky přirozené<sup>84</sup>. Hlinský v této souvislosti také dále staví k Romeově řeči do opozice řeč Merkuciovu: „Romeo chodí s hlavou v oblacích a v jeho slovech promlouvá duch zmítaný trýzní lásky, Merkucio chodí po zemi a promlouvá řečí těla.“<sup>85</sup> Právě v Merkuciově řeči se skrývá klíč k rozuzlení Romeova problému s komunikací. Romeo nejprve lamentuje nad nešťastnou láskou, poté se utápí v kráse lásky k Julii a nakonec opět lamentuje nad neštěstím osudu, který jejich mladé lásce nedopřává. Přitom však naprosto přechází aktivní naslouchání svým přátelům, zejména pak Merkuciovi, kteří se mu snaží ulehčit i poradit. Romeo zpravidla neposlouchá, co je mu sdělováno. Příkladů lze uvést hned několik. Ve druhé scéně prvního jednání rozmlouvá Romeo s Benvoliem, který mu radí, aby na nešťastnou lásku zapomněl a hledal jinde, Romeo na to Benvoliovi nesouvisle odpovídá:

“Rom.: Your plantain leaf is excellent for that.

Benv.: For what I pray thee?

Rom.: For your broken shin.

Benv.: Why, Romeo, art thou mad?” (I. II. 53-56)

Romeo stejně tak selhává při scéně před vstupem na Capuletův ples, při naslouchání Merkuciovi, který tento fakt poměrně výstižně shrnuje následujícím: “I mean sir, in delay We waste our lights in vain, like lamps by day. Take our good meaning, for our judgement sits. Five times in that ere once in our fine wits.” (I. IV. 43-46). Merkucio tak potažmo odhaluje obtíž v Romeově řeči. Romeo často v promluvách hledá významy, které však mluvčími nejsou ani vysloveny ani myšleny. V prostých denotátech hledá jinotaje, což mu značně ztěžuje odhalování jak samotného obsahu sdělení, tak pohnutek a motivace mluvčího. Sám je pak přesvědčen, že mluvčí mu tedy nemůže porozumět a snahu o dialog vzdává. To lze doložit na příkladu rozhovoru mezi Romeem a knězem Lorencem ve třetím jednání. Romeo se nachází v následující situaci: zabil Tybalta a hrozí mu vyhnanství

---

<sup>84</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 410-415.

<sup>85</sup>Tamtéž, s. 412.

ze země, tedy odloučení od Julie. Kněz se snaží Romea povzbudit a dodat mu odvalu, Romeo však nechce nic slyšet:

“Rom.: Yet ‘banished’ Hang up philosophy!

Unless philosophy can make a Juliet,

Displant a town, reverse a prince’s doom,

It helps not, it prevails not: talk no more.

Fr. L.: O! then I see that madmen have no ears.

Rom.: How should they, when that wise men have no eyes?

Fr. Laur.: Let me dispute with thee of thy estate.

Rom.: Thou canst not speak of that thou dost not feel.”

(III. II. 56-62)

Romeo odmítá knězi naslouchat a zůstává sám ve svém vlastním dialogu. Jako komunikační partner vstupuje do komunikace se záměrem být litován a vyžaduje po druhém mluvčím potvrzení svého přesvědčení. Jakmile mluvčí tuto motivaci nerozpozná, případně na ni nereaguje, okamžitě ztrácí Romeovu pozornost, jak se tomu stává nejen při rozmluvě s otcem Lorencem, ale při většině Romeových dialogů. Kromě toho má Romeo také potíže s komunikací s rodiči, což Shakespeare podkryl v úvodu hry, prostřednictvím rozhovoru mezi Montekem a Benvoliem. Montek má o Romea strach, protože je mladík hloubavý, bez života a zdá se, že má starosti, otcí se však s nešťastnou láskou k Rosalině nesvěří. Montek však výslovně vyjadřuje o dialog se synem snahu: “I neither know it nor learn of him.(...) Both by myself and many other friends: but he, his own affections’ counsellor, is to himself, I will not say how true, but to himself so secret and so close so far from sounding and discovery.” (I. I. 149-155) Ten, kdo komunikaci odmítá, je tedy zřejmě sám Romeo. Otec i matka by rádi věděli, co se s ním děje a v případě, že by Romeo byl na dialog přistoupil, děj by se pravděpodobně odehrával jiným směrem.

V tuto chvíli se nabízí otázka, zda Romeo, natolik ovlivněn emocemi a láskou, dokáže překročit komunikační propast alespoň při dialogu se svou milovanou Julií. Pomineme-li úvodní setkání milenců, jehož dialog probíhá formou sonetu a prakticky plní funkci zachycení krásy okamžiku tzv. ‘lásky na první pohled’ (viz. Příloha IV), zajímavý pohled na Romeovo vnímání sdělovaných

obsahů nám poskytne následující balkónová scéna ve druhém jednání. Milenci se při dialogu nejprve vzájemně ujišťují o pravosti svých citů, hořekují nad nespravedlností, kterou páchají jejich rody na mladé lásce a domlouvají se na schůzce v kostele, kde mají svou lásku zpečetit. Julie během tohoto dialogu Romeovi své city opětuje: “I must confess, but that thou over-heard’st, ere, I was ‘ware, My true love’s passion.” (II. II. 103-104), přičemž svou lásku vyjádří i ve svém předchozím monologu, který Romeo tajně poslouchá pod balkonem: “O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo? Deny thou father, and refuse thy name; or, if thou wilt not, be but sworn my love, and I’ll no longer be a Capulet.” (II. II: 33-36). Julie se samozřejmě nevyjádří explicitně, nicméně z promluvy je její stanovisko jasné. Romeo, zahlcen svými emocemi, po ní však vyžaduje ještě další stvrzení, jakoby příliš nevnímal smysl jejích slov:

“Rom.: O! wilt thou leave me so unsatisfied?

Jul.: What satisfaction canst thou have tonight?

Rom.: The exchange of thy love’s faithful vow for mine.

Jul.: I gave thee mine before thou didst request it;

And yet I would it were to give again.

Rom.: Wouldst thou withdraw it? For what purpose love?

Jul.: But to be frank, and give it thee again.” (II. II. 125-131)

Postava Romea tedy poměrně jasně odkazuje na problém v komunikaci způsobený nepříliš dobře zvládnutou funkcí aktivního naslouchání a dekódování přijímaných obsahů. Otázkou zůstává, zda je tento problém způsoben Romeovou přílišnou zaměřeností na vlastní sdělované obsahy, případně zda to souvisí spíše s extrémními podmínkami daných komunikačních situací.

#### 4.2.2. Julie, rodiče a dezinterpretace promluvy

Již jsme předstřeli, že postava Romea má potíže s komunikací zejména díky psychologickým pohnutkám Romeovy osobnosti. U postavy Julie se při dialogích potýkáme se zcela odlišným problémem. Julie ve svých replikách nevykazuje známky sebestřednosti, mladické nerozvážnosti ani názorové nestálosti, reaguje přesně tak, jak čtenář očekává, tedy naslouchá a zpočátku dialog neodmítá. Ve své řeči projevuje lásku, nejen Romeovi, ale také svému bratranci Tybaltovi – zejména pak, při zprávě o jeho skonu – svěřuje se se svými nevinnými radostnými emocemi chůvě, je pokorná při hovoru s rodiči. Problém nastává ve chvíli Juliiny komunikace s rodiči poté, co uzavře s Romeem při balkónové scéně tajný milostný pakt<sup>86</sup>. Veškeré dialogy jsou od této chvíle realizovány na pozadí sváru mezi oběma rody, tím pádem se v nich odráží Juliino vnitřní přesvědčení, že její láska k Romeovi je špatná a rodiče by ji neschvalovali a toto přesvědčení se sráží s pohnutkami nic netušících rodičů, kteří mají v plánu provdat dceru za Parise.

Jako první příklad uveďme Juliinu komunikaci s matkou. Vezmeme-li v úvahu, že Julii vychovala chůva a k matce má tedy spíše vztah odrážející jakousi vnitřní povinnost dítěte k rodiči (což však vzhledem ke kontextu doby není ničím výjimečným), musíme předpokládat, že touto skutečností bude při vzájemné interakci ovlivněno Juliino i matčino komunikační chování. Julie matku ctí, má k ní však zcela přirozeně odtažitější vztah než například k chůvě. Tento vztah lze vyvodit již z úvodního hovoru chůvy s paní Kapuletovou ve třetí scéně prvního jednání:

“Lady Cap.: Nurse, where’s my daughter?

Call her forth to me.

Nurse: Now, by my maidenhead, at twelve year old,-

I bade her come. What, lamb! What, lady-bird!

God forbid! Where’s this girl? What, Juliet! (...)

Lady Cap.: This is the matter. Nurse, give leave awhile.

---

<sup>86</sup>SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. S. 73.

We must talk in secret: nurse, come back again;  
I have remeber'd me, thou's hear our counsel.  
Thou know'st my daughter's of a pretty age.  
Nurse: Faith, I can tell her age unto an hour.  
Lady Cap.: She's not fourteen.

Nurse: I'll lay fourteen of my teeth- (...)" (I. III. 1-12)

V ukázce můžeme sledovat komunikační chování zahrnující i mimojazykové prostředky. Paní Kapuletová nezavolá Julii sama, deleguje chůvu, dále pak nejprve chůvu odvolá a chce s dcerou mluvit o samotě o vdavkách, ale následně se rozmyslí, neboť uzná, že chůva zná Julii ze všech nejlépe, což lze doložit replikami o Juliině věku a chůviným monologem o dívčině dětství, který následuje bezprostředně za vybranou ukázkou. Všechny tyto jevy souvisí s utvářením komunikační situace a působí na posluchače, v tomto případě na Julii. Paní Kapuletová k Julii mluví jako k vyspělé dívce, ve věku na vdavky, která je již „odchována“ a připravuje se na roli manželky a matky. Přistupuje k Julii v dialogu navíc z pozice matky, která chce svou dceru provdat za nejvhodnějšího kandidáta, v tomto případě gentlemana Parise, který by jí přinesl lepší společenské postavení a uznání: “Well think of marriage now (...) The valiant Paris seeks you for his love. (...) Verona's summer hath not such a flower. (...) What say you? Can you love the gentleman?” (I. III. 68-79) Matka s dcerou nevede přirozený dialog o lásce mezi dvěma lidmi, o dceřiných citech, ani se nesnaží zjistit, jestli je Julie do někoho zamilovaná. Šikovně dceři podsouvá myšlenku na svatbu s jí vybraným mužem, skrytě persvazivní dialog manipuluje za účelem ovlivnit Juliin postoj.

Julie je v této komunikační situaci prakticky zahrnuta do kouta; Shakespeare do její postavy vložil, stejně jako do Romea, renesančního ducha<sup>87</sup>, který se projevuje dívčinou touhou se do svého vyvoleného před svatbou nejprve zamilovat. Zároveň je však nucena po vzoru tradice ctít své rodiče a tyto protichůdné pocity se odráží v její reakci na matčin nátlak: “I'll look to like, if looking liking move; But no more deep will I endart mine eye than your consent gives strength to make it fly.” (I. III. 97-99) Julie s matkou nemluví upřímně, neboť v její komunikaci

---

<sup>87</sup>STRÍBRNÝ, Zdeněk. *Proud času: stati o Shakespearovi*. S. 215.

pravděpodobně odhalí zápornou motivaci a persvazi. To může být zčásti také jedna z příčin, proč se později se svou tajnou láskou k Romeovi matce nesvěří a spustí sled nedorozumění a dezinterpretací svých promluv.

Jejich společný dialog dosáhne vrcholu dezinterpretace ve druhé scéně třetího jednání. Romeo zabíjí Tybalta a skrývá se. Paní Kapuletová k Julii rozhořčeně promlouvá: “Evermore weeping for your cousin’s death? What! Wilt thou wash him from his grave with tears? And if thou couldst, thou couldst not make him live; therefore, have done: some grief shows much of love; But much of grief shows still some want of wit.” (III. II. 70-74). Nabádá ji, aby více za Tybalta neronila slzy, následně navrhuje, že Romeo si zaslouží smrt jí přichystaným jedem. To samozřejmě Julii v její promluvě ovlivní. Julie tak od této chvíle odpovídá dvojznačně, ruší matčinu schopnost interpretovat dceřin předávaný obsah a činí tak cíleně a vědomě, neboť její láska k Romeovi je tajemství: “Yet let me weep for such a feeling loss.” (III. II. 75) Zasadíme-li tuto repliku do kontextu Romeova zločinu a vyhnanství, Julie ztrátou nemíní primárně Tybalta, ale hořekuje nad ztrátou Romea. V hovoru pak dále použije, vzhledem ke konci příběhu, poměrně paradoxní vyjádření: “I never shall be satisfied with Romeo, till I behold him – dead – is my poor heart so for a kinsman vex’d (...)” (III. II. 94-96). Věta má jasně dvojitý význam, který ale současně vylučuje správnou interpretaci. Julie užívá dvojnou vazbu, kterou matka není schopna správně dekodovat. Navíc záměrně zatajuje informace, přetváří obsah sdělení a matka se tento obsah současně přijímat ani dekodovat příliš nepokouší. Oba komunikační partneři tedy dialog vzájemně narušují.

V tuto chvíli nastupuje konverzace s otcem, která je již sama ve své podstatě poměrně specifická. Sledujeme-li dané dialogy, zjistíme, že Kapulet s Julií dialog zásadně nevede. Během hry buď o dceři pouze mluví, nebo tedy mluví přímo k ní, ale neočekává odpovědi; jako mluvčí je směrem k Julii velmi direktivní a sugestivní. V následující vybrané scéně dokonce mluví „o Julii před Julií“, dívku však adresuje pouze rétoricky. Po rozhovoru s matkou přichází na scénu Kapulet a Julie odmítá Parise i před ním. Otec pak v afektu ve skutečnosti mluví namísto Julie se svou, taktéž na scéně přítomnou, ženou:

“Cap.: God’s bread! It makes me mad.

Day, night, hour, tide, time, work, play,



Alone, in company, still my care hath been  
To have her match'd; and having now provided  
A gentleman of noble parentage (...)  
(...) And then to have a wretched puling fool,  
A whining mammet, in her fortune's tender,  
To answer 'I'll not wed, I cannot love,'

Jul.: I am too young,(...) I pray you pardon me; (...)" (III. V. 177- 188)

Po rozhněvaném proslovu Kapulet odchází a Julie odpovídá spíše symbolicky, neboť komunikační partner ze situace jednoduše vystoupil. Kapulet navíc reaguje na Juliino odmítnutí Parise v předchozích replikách velmi agresivně, spílá dceři, že pokud nepředstoupí s Parisem před oltář: "I will drag thee on a hurdle thither. Out, you green-sickness carrion! Out, you baggage. You tallow face!" (III. V. 156-158). Julie se místo odpovědi obrací na boha a prosí ho o shovívavost, oba mluvčí tedy porušují jak společný kód, tak pravidlo naslouchání. Kapulet pokračuje v monologu dále a celou jeho řečí prostupuje hněv, místy až nepřičetnost. Je přesvědčený, že jeho rozhodnutí je v dceřině nejlepším zájmu, a to i přes to, že v úvodu hry sám Parisovi oznamuje následující: "But woo her, gentle Paris, get her heart, my will to her consent is but a part; an she agree, within her scope of choice, lies my consent and fair according voice." (I. II. 16-20) Tyto dvě promluvy si tedy přímo odporují. To může být způsobeno Kapuletovou snahou zapůsobit na vznešeného potencionálního ženicha, zároveň to však může vést k předpokladu, že pokud by se Julie minimálně jednomu z rodičů svěřila se svými city k Romeovi, pravděpodobně by předešla dezinterpretaci své řeči. Julie sama však do dané komunikační situace vstupuje s nejasným cílem a motivací.

V předešlém hovoru s matkou cíleně zaměňuje předmět komunikace – Romea za Tybaltu, přičemž motivace není sdělit matce původ svého trápení, nýbrž se z něj vymluvit a současně zachovat tajemství. Dává tak nejen matce, ale následně i otci falešný podnět ke správnému dekódování své řeči. Otec se tak mylně domnívá, že Julie je nešťastná zejména kvůli Tybaltově smrti. V tuto chvíli dezinterpretace řeči ještě více stupňuje a podněcuje konečný tragický moment. Julie se před rodiči definitivně uzavírá a na veškerou komunikaci rezignuje.

### 4.3. Hamlet

“(…) So shall you hear  
Of carnal, bloody, and unnatural acts,  
Of accidental judgments, casual slaughters,  
Of deaths put on by cunning and forced cause,  
And, in this upshot, purposes mistook  
Fallen on the investors’ heads: all this can I  
Truly deliver.” (Hamlet, the Prince of Denmark, V. II. 379-385)

V případě *Hamleta* začínáme netradičně na konci; citátem z proslovu v úplném závěru hry, který Shakespeare věnoval Hamletovu příteli Horacioví. Nabízí se poznámka, že vybraná pasáž trefně vystihuje celý námět právě skončené hry. Stejně hru definuje i Jan Kott ve svých Shakespearovských črtech:

„Odehrálo se veliké drama. Na jevišti byli lidé. Bojovali, připravovali spiknutí, zabíjeli se navzájem. Z lásky se dopouštěli zločinů a z lásky šíleli. Říkali otřesné věci o životě, o smrti a o lidském osudu. Líčili pasti jeden na druhého a padali do nich. Bránili svoji moc nebo se proti moci bouřili. Chtěli napravovat svět nebo jenom zachránit sebe. Jim všem o něco šlo.“<sup>88</sup>

Takové shrnutí odpovídá tradičnímu pojetí tragédie msty, v jejímž duchu se Hamlet rozhodně nese. Shrnuje ji však pouze zdánlivě, neboť Shakespeare ve skutečnosti nevypráví pouhý příběh o královraždě a o krvavé pomstě, která vyústí v naprostou tragédii. Našemu pojetí hry je blíže Hilského interpretace, čili že: „Hamlet je především hra o svědomí.“<sup>89</sup> *Hamlet* je nejen tragédií lidského svědomí, rozpolcenosti, smyslu pro povinnost, ale v neposlední řadě je to také tragédie dialogu. Právě dialog se během celé hry neustále rozkládá, bortí, plynule přechází v monolog a nedodrží jakákoliv zavedená pravidla. Nejčastěji lze tyto prvky vyzorovat u promluvy samotného prince Hamleta.

---

<sup>88</sup> KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. S. 83.

<sup>89</sup> HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 449.

Hilský považuje Hamleta za jednoho „z nejlepších Shakespearových mluvčích vůbec.“<sup>90</sup> S tím lze samozřejmě jen souhlasit, vzhledem k tomu, že postava Hamleta je obdařena mistrnou schopností pojmenovávat skutečnost vznešenými barvitými obrazy. Užívá navíc nespočet slovních hříček a svou řeč konstantně proměňuje a obohacuje o nové významy. Hilský dále ve svém úvodu k překladu *Hamleta* navíc toto tzv. zdvojování významů považuje za divadelní prostředek, který podporuje smysl celé hry<sup>91</sup>. V kontextu této práce však můžeme právě prostřednictvím oněch slovních hříček a nových významů hledat stěžejní problém v komunikaci prostupující celou hrou. V následující kapitole se tedy zaměříme zejména na řeč postavy Hamleta. Z pohledu komunikace a vedení dialogu je právě tato postava v dialozích vysoce nekonzistentní a působí svým komunikačním partnerům potíže v porozumění.

Dialogy, které jsou stěžejní pro chod a vyústění celé hry, lze rozdělit do dvou skupin – dialogy, které vede Hamlet se svými blízkými a dialogy, které jsou vedeny o Hamletovi jeho blízkými. Toto rozdělení se nabízí z důvodu společného jmenovatele: kladné či záporné emoční zainteresovaností všech postav, spadajících do obou kategorií. Jedná se zejména o Hamletovu matku Gertrudu, ducha jeho otce, strýce Klaudia a Ofélii. Polonius a Laertes nejsou považováni za Hamletovy blízké osoby, ale hrají velkou roli při utváření Oféliina způsobu komunikace s Hamletem, je tedy nutné zmínit i jejich vybrané repliky.

#### 4.3.1. Narušený dialog s matkou a strýcem

S Hamletem se poprvé setkáváme ve druhé scéně prvního jednání. Claudius, jeho strýc a čerstvě i nevlastní otec, právě dohodovil s mladým Laertem a obrací se na Hamleta následujícími slovy: “But now, my cousin Hamlet, my son - .” (I. II. 64) Používá nejprve označení ‚synovče‘ a teprve poté Hamleta oslovuje jako syna. Tato na první pohled nepatrná a nedůležitá volba pořadí slov v sobě ukrývá vzhledem k situačnímu kontextu jádro k odkrytí komunikačních problémů mezi

---

<sup>90</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 469.

<sup>91</sup>SHAKESPEARE, William. *Hamlet, the Prince of Denmark*. S. 46.

Hamletem a Claudiem v průběhu celé hry, které jako jedny z mnoha dalších vedou ke konečné tragédii. Kontext komunikační situace je následující: Claudius nejprve promlouvá k Laertovi a tato komunikace je vedena ve zcela odlišném duchu, než následující hovor s Hamletem. Claudius se na Laerta obrací: “You told us of some suit, what is’t Laerte? You cannot speak of reason to the Dane and lose your voice. What wouldst thou by Laertes? That shall not be my offer, not thy asking? The head is not more native to the heart, the hand more instrumental to the mouth, than is the throne of Denmark to thy father.” (I. II. 43-49). Je k němu uctivý, vyjadřuje náklonnost a mluví k němu poměrně familiérně. Následující dialog s Hamletem vyzní odlišně:

“Claud.: But now, my cousin Hamlet, my son –

Ham.: A little more than kin, and less than kind.

Claud.: How is it that the clouds still hang on you?

(...)

Hamlet se po této výměně obrací na matku a Claudius poté pokračuje směrem k princovi monologem, v němž se v podstatě vysmívá Hamletově zármutku ze smrti svého otce:

That father lost, lost his, and the survivor bound

In filial obligation for some term

To do obsequious sorrow. But to persevere

In obstinate condolment is a course

Of impious stubbornness, ‘tis unmanly grief,

It shows a will most incorrect to heaven

A heart unfortified, a mind impatient,

An understanding simple and unschooled. (...)” (I. II. 90-98)

V další části monologu užívá odlišný tón komunikace a z posměchu se rázem stává veřejné prohlášení o Claudiově přijetí Hamleta jako svého syna:

“(...) We pray you, throw to earth

This unprevailing woe, and think of us

As of a father, for let the world take note,

You are the most immediate to our throne

And with no less nobility of love

Than which dearest father bears his son,  
Do I impart toward you. (...)” (I. II. 106-112)

Srovnáme-li dané části Claudiovy promluvy, monolog je celkově nevyvážený a vysílá Hamletovi protichůdné signály. Claudius na jednu stranu zesměšňuje a snižuje Hamletovu lásku ke svému zesnulému otci tím, že princův smutek označuje za slabošský a nízký, protože všichni jednou zemřou a nemá smysl truchlit, na stranu druhou však vzápětí Hamleta ponouká, aby jej přijal a miloval jako otce. Vyjádření lze v tomto případě pokládat za dvojnou vazbu (viz. 2.2.2). Sdělovaný obsah Hamletovi říká, že svého pravého otce již ctít nemá, ale naopak Claudia, který otcovu čest pošpinil sňatkem s jeho ženou, má nyní milovat a ctít. Claudius navíc Hamleta prohlašuje za svého syna veřejně naprosto cíleně, což na prince v tomto kontextu nutně působí jako přetvářka. Hamlet zřejmě sdělení interpretuje podobně, neboť se dialogu s Claudiem vyhýbá a promlouvá namísto toho k matce:

“This not alone my inky cloak, good mother,  
Nor customary suits of solemn black,  
Nor windy suspiration of forced breath,  
No, nor the fruitful river in the eye,  
Nor the dejected haviour of the visage,  
Together with all forms, moods, shapes of grief,  
That can denote me truly. These indeed seem,  
For they are actions that a man might play,  
But I have that within which passeth show,  
These but the trappings and the suits of woe.” (I. II. 76-86)

Promluva je v podstatě mířena na samotného Claudia, který ve svém úvodním monologu dle Hamleta předstírá smutek nad skolem svého bratra. Setkáváme se zde se zvláštní formou dialogu – dialog Claudia s Hamletem, který však probíhá za účasti prostředníka, Hamletovy matky. Hamlet na Claudia reaguje promluvou k matce a cíleně užívá obrazných vyjádření jako *river in the eye*, *suits of woe*, aby zdůraznil pravý význam sdělení – Claudiův falešný smutek. Nelze tvrdit, zda Claudius dokáže Hamletovu řeč správně interpretovat nebo ne, důležitou poznámkou je však fakt, že Hamletova matka na tuto řeč nemůže z pozice

prostředníka správně reagovat, jednoduše proto, že sdělení není primárně určeno pro ni. Dialog se tak dostává do patové situace, neboť ani jedna z postav do něj nevstupuje s pozitivní motivací a ani jedna strana neužívá společný jazykový kód, ani nedodrží konverzační maximy jasnosti či přesnosti promluvy. Celá konverzace navíc probíhá na pozadí Hamletova osobního hlubokého nesouhlasu se sňatkem strýce a matky, který však zůstává ukryt jen pro oko čtenářovo/divákovo. Hamlet sice ve své promluvě paradoxně řekne přesně to, co si myslí, ale vzhledem ke stylu, který k tomu využívá, není okolí schopno jeho řeč správně interpretovat. Neschopnost Hamleta přímo vystoupit proti Claudiovi a vyjádřit svou nespokojenost s jeho a matčíným jednáním je jeden z prvních a zásadních problémů ve společné komunikaci.

O možnosti validního dialogu s Claudiem, který by snad mohl zvrátit tragický moment hry tedy nelze uvažovat. Na druhou stranu však můžeme zvážit Hamletovu komunikaci s matkou. Ze vzájemných interakcí lze vysledovat, že Hamlet svou matku ctí a miluje. Její sňatek s Claudiem však pokládá za obrovskou zradu svého otce a v průběhu celé hry se s tím nedokáže smířit. S matkou tedy komunikuje právě v kontextu této domnělé zrady, což ve výsledku utváří a ovlivňuje nejen jeho vstupní motivaci jednotlivých rozhovorů, ale také způsob, jakým dialog vede. Ve výše zmíněné scéně, ve které používá matku jako prostředníka pro hovor s Claudiem, ho matka žádá, aby neodjížděl do Wittenbergu a zůstal:

“Gert.: Let not thy mother lose her prayers, Hamlet.

I pray thee, stay with us, go not to Wittenberg.

Ham.: I shall in all my best obey you, madam.” (I. II. 118-120)

Hamlet ji uctivě poslechne, ve svém následném monologu o samotě však matce spílá za svatbu s Claudiem: “Let me not think on’t; frailty, thy name is woman – a little month, or ere those shoes were old with which she followed my poor father’s body, like Niobe, all tears, why she, even she – ” (I. II. 146-149). Je evidentní, že Hamleta tato událost velmi zasáhla a matka jej hluboce zklamala, dá se říci, že v jeho očích klesla. V závěru rozhněvaného monologu však dodává: “But break, my heart, for must I hold my tongue.” (I. II. 158) Zde vyvstává otázka: Proč musí Hamlet mlčet? Z úcty k zesnulému otci, který matku hluboce miloval,

nebo ze zbylé úcty k matce, která milovala jak svého manžela, tak syna? Pravděpodobně lze předpokládat kombinaci obojího. Hamlet je vázán morální povinností ctít svou matku a při veřejném nařčení ze zrady otce by ji nejen hluboce urazil, ale také zesměšnil před dvorem, což je pro královského syna nemyslitelné. Hamlet však má v průběhu hry příležitost mluvit s matkou i v soukromí. Ve čtvrté scéně třetího aktu se odhodlá matce dle svých vlastních slov „nastavit zrcadlo“. Gertruda jej nechá k sobě povolát a hodlá mu vyčinit za urážku krále přichystaným divadlem o královraždě:

“Ham.: Now, mother, what’s the matter?

Gert.: Hamlet, thou hast thy father much offended.

Ham.: Mother, you have my father much offended.

Gert.: Come, come, you answer with aniddle tongue.

Ham.: Go, go, you question with a wicked tongue.

Gert.: Why, how now, Hamlet!

Ham.: What’s the matter now?

Gert.: Have you forgot me?

Ham.: No, by the rod, not so.

You are the queen, your husband’s brother’s wife,

And, would it were not so, you are my mother.” (III. IV. 8-16)

Již v úvodu daného dialogu zaujímá Hamlet k matce opět negativní postoj, vycházející z nepřekonané zášti z její svatby s Claudiem. Negativní postoj je navíc umocněn skutečností, že právě Claudius je vrahem jeho otce. Do kontextu komunikační situace je třeba zavést i přání, které vyslovil duch v páté scéně prvního jednání při setkání s Hamletem: “If thou hast nature in thee, bear it not; let not the royal bed of Denmark be a couch for luxury and damned incest. But howsoever thou pursuest this act, taint not thy mind, nor let thy soul contrive against thy mother aught.” (I. V. 81-86) Hamletova řeč je silně ovlivněna pocitem zrady, což by v ideálním případě znamenalo přímé a jasné obvinění s očekáváním vysvětlení. Hamlet však opět dialog rozbíjí, neužívá přímých pojmenování, mluví pomocí slovních hříček a ztěžuje tím matčinu orientaci v jeho replikách. Opět se setkáváme s tím, že matce vlastně přímo oznamuje, co si myslí, používá k tomu však pokřivený jazykový kód, který matka nedokáže identifikovat a reaguje proto vlastní obranou

namísto zjišťování Hamletova zamýšleného cíle sdělení. Hamlet matku usadí do křesla a chystá se jí povědět pravdu o Claudiovi. Dialog se postupně stává Hamletovým monologem o Claudiově zločinu a matčině slepé manželské oddanosti<sup>92</sup>. Gertruda je nucena pasivně přijímat Hamletovu řeč a není jí dovoleno reagovat jinak, než pouhými výkřiky *No more!*, případně *O speak to me no more!*, které nemají prakticky žádnou vypovídající komunikační hodnotu. Hamlet je natolik ovlivněn myšlenkou na matčinu zradu, navíc podpořenou duchem otce, že nejen že odmítá vést s ní dialog, ale není ho pod tíhou okolností ani schopen vést. V tuto chvíli v dialogu již nehraje roli ani mateřská láska, ani Hamletův morální kodex. V tomto případě se jedná o závažné zhroucení dialogu, které vede k tragickému konci.

#### 4.3.2. Hamlet a Ofélie

Komunikace a dialogy mezi Hamletem a Ofélií jsou, stejně jako vybrané dialogy v předchozí kapitole, velmi specifické. Vzhledem ke zhuštěné struktuře hry se o jakémsi mileneckém poutu mezi Hamletem a Ofélií dozvídáme nejprve prostřednictvím Laerta a Oféliina otce. Oba kladou Ofélii na srdce, aby Hamleta nebrala vážně a příliš se k němu nepoutala. Laertes se sestrou mluví s obavami a výslovně ji nabádá, aby si dávala pozor: “For Hamlet and the trifling of his favor hold it a fashion and a toy in blood” (I. III. 5-6). V monologu pak dodává: „Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister, and keep you in there arof your affection, out of the shot and anger of desire”. (I. III. 33-35). Ofélie si rady bere k srdci a bratru přislíbí, že na to bude myslet: “I shall the effect of this good lesson keep, as warchman to my heart.” (I. III. 45-46). Tento rozhovor je na první pohled naprosto nevinný, ničím nevyniká, nevybočuje, pouze reprezentuje a vyjadřuje bratrovu starost o sestřino štěstí. Již v tuto chvíli však začíná Ofélie o Hamletovi přemýšlet pod vlivem bratrových slov. Následující dialog s otcem Poloniem, který se doslechl, že Hamlet Ofélii navštěvuje, pak tento vliv jen zpečetí:

“Pol.: What is between you? Give me up the truth.

---

<sup>92</sup>SHAKESPEARE, William. *Hamlet, the Prince of Denmark*. S. 341-345.



Oph.: He hath, my lord, of late made many tenders  
Of his affection to me.

Pol.: Affection! Pooh! You speak like a green girl,  
Unsifted in such perilous circumstance.

Do you believe his tenders, as you call them?

Oph.: I do not know, my lord, what I should think.

Pol.: Marry, I'll teach you. Think yourself a baby  
That you have ta'en these tenders for true pay,  
Which are not sterling. Tender me a fool." (I. III. 98-109)

Polonius je směrem k Ofélii velmi direktivní a manipulativní mluvčí. Vystupuje s mocenskou převahou rodiče nad dítětem a v dialogu ukazuje na zcela autoritativní vztah mezi otcem a dcerou. Vyjadřuje nad jejím sblížením s princem silnou nelibost a nakonec dodává: "This is for all: I would not, in plain terms, from this time forth, have you so slander any moment leisure, as to give words or talk with the Lord Hamlet." (I. III. 131-134). Ofélie v tuto chvíli otci přikývne a přísahá, že jej poslechne. Tyto dva rozhovory jsou pro analýzu komunikace mezi Hamletem a Ofélií stěžejní, neboť přímo ovlivňují komunikační situační kontext. Ofélie musí svou řeč nutně přizpůsobit požadavkům svého otce a bratra, zároveň se však Hamletovi snaží sdělit, že její srdce stále patří jemu.

O první, ve hře zmíněné, komunikaci mezi Hamletem a Ofélií se dozvídáme poměrně netradičně – Ofélie ji tlumočí svému otci. Uskuteční se po Hamletově setkání s duchem svého otce, po němž se Hamlet vtrhne k Ofélii a působí jako šílenec. Ofélie se otci zapřísáhne, že prince vrátila všechny dopisy a odmítala všechny schůzky a Polonius shledá jako příčinu Hamletova náhlého šílenství lásku ke své dceři a rozhodne se svou teorií potvrdit<sup>93</sup>. První opravdový dialog mezi Hamletem a Ofélií se tedy uskuteční příznačně na nátlak Polonia, který jej navíc společně s králem a královnou tajně odposlouchávají. Pro Ofélii je tedy kontext nastalého dialogu velmi rušivý, neboť o odposlechu ví a to samozřejmě ovlivňuje její interakce.

---

<sup>93</sup>SHAKESPEARE, William, *Hamlet, the Prince of Denmark*. S. 233-235.

Situace je navíc pro dívku obtížnější z toho důvodu, že Hamlet sám do jejich společného dialogu vstupuje zatížen neutichajícím pocitem matčiny zrady. Jakmile se všechny tyto proměnné začnou střetávat v komunikační situaci, dialog se nutně bortí a přelévá se v Hamletův monolog. Ofélie se snaží sdělit významově opačný obsah, než který sděluje a Hamlet libovolně zaměňuje adresáty své promluvy. Ofélie se Hamleta ptá: “Good my lord, how does your honour for this many day?“, ve skutečnosti mu však touží říci, že jí chyběl. Vrací mu jeho dary: „My lord, I have remembrances of yours, that I have longed long to re-deliver. I pray you, now receive them“, ve skutečnosti to však dělá pouze z rozkazu svého otce. Hamlet po pár replikách reaguje naprosto mimo zavedený kontext:

“Haml.: Ha, ha, are you honest?

Oph.: My lord?

Haml.: Are you fair?

Oph.: What means your lordship?

Haml.: That if you be honest and fairly, your honesty

Should admit no discourse to your beauty.

Oph.: Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?

Haml.: Ay, truly, for the power of beauty will sooner

Transform honesty from what it is to a bawd, than the

Force of honesty can translate beauty into his likeness.

This was sometime a paradox, but now the time gives it proof.”

(III. I. 103-114)

Hamlet ve své řeči volně přechází od tématu znovu shledání s Ofélií a jejich současného stavu vztahu k polemice o tom, zda dokáže počestnost přivést krásu k poctivosti a zda je Ofélie počestná. Hamlet přímo odkazuje na svou matku a na její sňatek s Claudiem, který za počestný nepovažuje. To však Ofélie nedokáže z jeho slov vyčíst, neboť očekává dialog o jejich lásce. Tím, že Hamlet svévolně mění téma a mluví zdánlivě ‚o kráse‘ je pro Ofélii matoucí. Dívka jeho promluvu přijímá v souvislosti se svou osobou, a jakmile Hamlet dodá: “I did love you once.” a vzápětí: “You should not have believed me. (...) I loved you not.” (III. I. 115-119), dialog se pro Ofélii stává hluboce osobním. Hamlet za sebe nechá promlouvat hněv na matku: “Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners?”

(...) Got hath given you one face, and you make yourselves another.” (III. I. 121,144), a nyní již zcela evidentně mluví spíše než k Ofélii právě k ní: “I say, we will have no more marriages. Those that are married already, all but one shall live, the rest shall keep as they are.” (III. I. 147-150). Ofélie, která o Hamletově pocitu zrady netuší, takto vystavěnou promluvu přirozeně není schopna přijmout správně a pochopit pravý význam jeho slov. Přebírá tedy obsah, navíc ovlivněna otcem i bratrem, dezinterpretací a domnívá se, že Hamlet ji od sebe odstrkuje a posílá jí do kláštera, neboť ji jednoduše nemiluje. Tragédie dialogu mezi Hamletem a Ofélii vychází především ze skutečnosti, že ani jeden z mluvčích tomu druhému v přímé komunikaci neprojeví city. Ofélie nesmí kvůli otcovi a Hamlet je projeví až při roztržce s Laertesem na dívčině pohřbu: “I loved Ophelia. Forty thousand brothers could not, with their quantity of love, make up my sum – What wilt thou do for her?” (V. I. 265-267)

Stěžejní problém s vybranými dialogy ve hře vychází z faktu, že všechny jsou realizovány na pozadí jakési mocenské hry na schovávanou. Téměř všechny postavy mají určité tajemství, případně jsou vázány povinnostmi, cti nebo morálkou a všechny ovlivňují pouhé domněnky namísto faktů. Claudius s Gertrudou se nejprve domnívají, že Hamlet blázní kvůli Ofélii, Claudius pak Hamleta podezírá, že o něm ví pravdu, v komunikaci se ale přes to stále drží své role. Gertruda se domnívá, že Hamlet blázní kvůli smrti otce. Ofélie se domnívá, že Hamlet ji nemiluje. Polonius se domnívá, že díky špehování zjistí příčinu Hamletova šílenství, což se mu nakonec ukáže být osudným a umírá Hamletovým mečem. Sám Hamlet se pak domnívá, že matka zapomněla na otce, zradila jej a že duch krále Hamleta dojde pokoje jen v případě, že Claudius zemře rukou jeho syna. Tyto domněnky projektované do dialogů pak nutně vedou k dezinterpretacím jednotlivých promluv a přispějí k tragickému konci hry. Paradoxně nejupřímnější a nejucelenější dialog vede v průběhu celé hry Hamlet sám se sebou, ale i přes to nedokáže dojít k jinému řešení, nežli zabít Claudia a spustit sled neodvratných událostí.

## 4.4. Othello

Stejně tak, jako je *Hamlet* považován za mistrnou tragédii msty a svědomí, *Othello* je tragédie neméně vysokých kvalit, tentokrát však o žárlivosti. Hra svádí k poměrně jednoduchému označení ‚milostná tragédie‘. Ve skutečnosti je však příběh položen na mnohem širších a obecnějších základech – představuje téma mezilidské žárlivosti a manipulace. Shakespeare prostřednictvím *Othella* odkrývá nástrahy chťiče a touhy po moci, stejně tak jako křehkost milostných vztahů, které se bortí pod tíhou domněnek a pomluv. Vezmeme-li si opět na pomoc Hilského studie o Shakespearovi, autor představuje *Othella* především jako hru o přesvědčování a moci slova<sup>94</sup>. Stěžejním mluvčím a manipulátorem je v tomto případě postava Jaga, která se objevuje na scéně prakticky neustále. Precizně promyšleným plánem ovládá veškeré dění a to do takové míry, že se téměř zdá, jakoby celá scéna sestávala z lidských loutek a Jago sám byl jakýmsi mistrem loutkářem, který vše řídí ke svému prospěchu. Postavy jsou soustavně nelítostně manipulovány a uvrhány do kolotoče lží, pomluv a falešných obvinění, ze kterých není zdánlivě možnost úniku. Naše zamýšlené zkoumání vybraných dialogů se zaměří na Hilského pojetí *Othella* jako hry o moci slova v kombinaci s neschopností některých postav této moci využívat. V dialozích bude pak nutno zdůraznit zejména motivaci jednotlivých mluvčích, ze které vychází výsledné nedorozumění.

### 4.4.1. Řečová manipulace

Již bylo zmíněno, že *Othello* je především hra o manipulaci, a to konkrétně o manipulaci výhradně řečové, reprezentované postavou Jaga. Jago dokáže za pomoci chytře a rozvážně volených slov a způsobu komunikace s jednotlivými postavami u každého dalšího mluvčího dosáhnout přesně takového stavu mysli a přesvědčení, který potřebuje pro konečnou realizaci plánu jakési své osobní msty. Tuto skutečnost se dozvídáme již v samotném úvodu hry, který začíná hádkou mezi

---

<sup>94</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 533.

Jagem a Roderigem. Jago ve scéně odkrývá důvod své nenávisti k Othellovi: “Three great ones of the city, in personal suit to make me his lieutenant (...) and in conclusion nonsuits my mediators. For ‘Certes’, says he, ‘I have already chose my officer.’ And what was he? Forsooth, a great arithmetician, one Michael Cassio.” (Othello, the Moor of Venice, I. I. 8-10, 15-20). Potažmo tím vysvětluje smysl celé hry, kterým je pomsta ze žárlivosti. Jaga žene až chorobná touha pomstít se Othellovi za to, že dostatečně nedoceníl jeho kvality jako poradce a, jak se dozvídáme později, dokonce za to, že snad svedl jeho ženu: “I hate the Moor. And it is thought abroad that twixt my sheets he’s done my office.” (I. III. 386-387). Přestože se jedná o pouhou domněnku: “I know not if’t be true. But I for mere suspicion in that kind will do as if for surety.” (I. III. 389-390), Jago neváhá zosnovat doslova ďábelský plán a donutit Othella k hrozivým činům touž emocí, která k tomu dovedla jeho samotného.

Síla Jagovy řeči vychází ze schopnosti perfektně se přizpůsobit jednotlivým mluvčím. Přestože jeho motivace se v průběhu hry nemění, jeho řeč se přizpůsobuje proměnou jazykového kódu, různou mírou persvaze a pečlivou volbou slov. Prakticky každého mluvčího navíc nepozorovaně donutí přistoupit na svá pravidla hovoru a dokáže většině mluvčích vsugerovat jakoukoliv myšlenku, která je potřebná pro vyústění dialogů v jeho prospěch. Jako příklady lze uvést hned dva různé dialogy – s Roderigem a s Othellem.

Jago užívá při hovoru s Roderigem cíleně poměrně provokativní a odvážná slova a vyjádření a tematicky směřuje neustále hovor k Othellovi tak, aby Roderiga přesvědčil o společném zájmu – společensky demonizovat Othellovu osobu a donutit jej vzdát se Desdemony. Jago na Roderiga působí jako muž z lidu, kterému se udála křivda. Svou řeč proměňuje záměrně tak, aby působila pro Roderiga přijatelně, uvěřitelně a hlavně, aby Roderigo přistoupil na jeho hru a nezískal dojem, že je Jago inteligentnější či vychytralejší, ale hlavně aby působil jako oběť. Lamentuje nad nespravedlností světa a cíleně vytváří dojem obětního beránka: “I know my price, I am worth no worse a place (...) Why, there’s no remedy, ‘tis the curse of service: Preferment goes by letter and affection (...) Whip me such honest knaves! (...) We cannot all be masters, nor all masters cannot be truly followed (...)” (I. I. 11, 35-36, 42-44, 48), Roderigo povolí, a přistoupí

na Jagovo sugerování a způsobu hovoru: “What a full fortune does the thick lips owe if he can carry’ thus!” (I. I. 66). V tuto chvíli je již jasné, že Jago dokáže Roderiga dále svou řečí plně ovládat. V další scéně (I. III.) Jago vyvíjí na Roderiga v dialogu ještě větší nátlak prostřednictvím dlouhých replik, popisujících lásku jako pouhý chtíč, jejichž výsledkem je přesvědčování Roderiga, že Desdemona cítí k Othellovi pouze onen chtíč a nakonec se jí zalíbí muž, který bude mít nejvíce peněz. Tato pasáž je velmi sugestivní, má rychlý spád, je velmi úderná a na Roderiga díky tomu nutně působí velmi přesvědčivě:

“Rod.: What will I do, think’st thou?

Iag.: Why, go to bed and sleep.

Rod.: I will incontinently drown myself.

Iag.: Come, be a man! Drown thyself? Drown cats and blind puppies. (...) Put money in thy purse, follow thou the wars, defeat thy favour with an usurped beard; I say put money in thy purse. It cannot be that Desdemona should long continue her love to the Moor – put money in thy purse – nor he is to her. It was a violent commencement in her, and thou shalt see an answerable sequestration – put money in thy pocket. (...)”

(I. III. 336-345)

Řeč působí sugestivně zejména díky soustavnému opakování ‘put money in thy pocket’. Jago tuto myšlenku Roderigovi podsouvá záměrně, jelikož se z něj on sám snaží vymámit peníze. Dialog je přehlacen takto šikovně ukrytým nátlakem a Roderigo se jako mluvčí dostává do submisivní pozice, je nucen nejen sdělení přijímat pasivně, ale přejímat takový jeho význam, jaký určuje Jago. Tím je dialog, který předpokládá vyváženost interakce mezi oběma mluvčími, výrazně narušen.

Srovnáme-li způsob komunikace, který Jago volí v dialogu s Roderigem, s dialogem, který vede s Othellem, nalezneme hned několik rozdílů. V následující scéně<sup>95</sup> se Jago Othellovi nevinně zmíní, že by si měl dávat pozor na svého zástupce Cassia:

---

<sup>95</sup>Následující rozhovor se odehraje poté, co Jago lstí opije Cassia, což způsobí (Jagem naplánovanou) roztržku mezi jím a Roderigem. Othello Cassia kvůli roztržce zbaví služby a Jago odvolanému generálovi poradí, aby šel prosit o odpuštění za Desdemonu. Rozhovor probíhá poté, co Cassio odchází od Desdemony.

“Iag.: Ha, I like not that.

Oth.: What dost thou say?

Iag.: Nothing, my lord; or if – I know not what.

Oth.: Was not that Cassio parted from my wife?

Iag.: Cassio, my lord? No, sure, I cannot think it

That he would steal away so guilty-like

Seeing you coming.” (III. III. 34-39)

Jago se svou řečí opět šikovně manipuluje. Velkou roli zde hraje význam poznámky I like not that umocněn záporom a vyjádření jakéhosi podezření následným nejistým or if -, Jago záměrně myšlenku nedokončuje, aby tím vzbudil Othellovu pozornost. Zároveň však toto podezření prozatím nijak nerozvádí, pouze si připravuje půdu pro další a hlubší manipulaci, což podporuje další replikou – ‘he would steal away so guilty-like’. Cassio se samozřejmě cítí provinile, za to, že se opil a Othello jej zbavil služby, ale Jago jeho provinilosti přidává zcela jiný rozměr. Vrátime-li se ke srovnání, při hovoru s Othellem používá Jago mnohem jemnější a mírnější tón a podřízenější vyjadřování. S Roderigem mluví jako se sobě rovným i přes to, že Roderigo je benátský šlechtic, u nějž by, vzhledem k jeho postavení, podřízenost druhého mluvčího byla v podstatě vyžadována. Zvláště jedná-li se o dialog s členem vojska, v Jagově případě konkrétně o praporečníka. Jago v tomto případě svou řečí dává jasně najevo vůči Othellovi podřízené postavení opět zcela záměrně – pokud vzbudí v Othellovi dojem, že je mu naprosto oddaný, další manipulace a přesvědčování bude mnohem snadnější. U Roderiga si jednání jako se sobě rovným může dovolit, protože šlechtice dokázal přesvědčit, že je na jeho straně a dokáže mu pomoci získat Desdemonu. Othello samozřejmě takto při komunikaci nepřemýšlí, Jagova podřízenost je pro něj samozřejmá, nemá proto důvod z ničeho jej podezírat a proto s ním musí Jago jednat opatrně. Jago Othellovi během dialogů dává myšlenky na zradu postupně, pomocí různých přesně mířených náznaků a neurčitostí, které se ale dají vyložit prakticky jakkoliv. Systematicky tak v Othellovi podněcuje pocit většího a většího podezření:

“Iag.: My noble lord –

Oth.: What dost thou say, Iago?

Iag.: Did Michael Cassio, when you wooed my lady,

Know of your love?

Oth.: He did, from first to last.

Why dost thou ask?

Iag.: But for satisfaction of my thought,

No further harm.

Oth.: Why of thy thought, Iago?

Iag.: I did not think he had been acquitted with her.

Oth.: O yes, and went between us very oft.

Iag.: Indeed?

Oth.: Indeed? Ay, indeed. Discern'st thou aught in that?

Is he not honest?

Iag.: Honest, my lord?

Oth.: Honest? Ay, honest.

Iag.: My lord, for aught I know. (...)

Iag.: For Michael Cassio,

I dare be sworn, I think, that he is honest.

Oth.: I think so too.

Iag.: Men should be what they seem,

Or those that be not, would they might seem none." (III. III. 93-130)

Zde vidíme zřetelný rozdíl v komunikaci Jaga s oběma mluvčími. Když Jago mluví s Roderigem, nezdráhá se svou řeč vyumělkovat, hyperbolizovat i neúměrně prodloužit a vytvořit tak v komunikačním partneru dojem, že tzv. ví, o čem mluví, i přes to, že vlastně opakuje několikrát totéž. Při hovoru s Othellem Jago pracuje s řečí opačným způsobem, minimalizuje ji a pečlivě volí odmlky. Svými útržkovitými odpověďmi a zastíráním vzbuzuje u Othella zvědavost, podezření a nakonec i zlé tušení. Ani jednou se o Cassiovi nevyjádří zle, ale dobře mířenými poznámkami typu 'Men should be what they seem...' a tvrzením, že to, co si myslí on, přece nemusí být pravda, vlastně Othellovi nepřímou říká – dej si na něj dobrý pozor, koná něco zlého. Toto neurčité vyjadřování Othella vyburcuje: "Thou dost conspire against thy friend Iago, if thou but think'st him wronged and mak'st his ear a stranger to thy thoughts." (III. III. 145-147) Jago postupně převrací role, začíná mít v dialogu navrch, neboť do této doby v řeči klidný a rozvážný



Othello, se naopak začne v dialogu proměňovat, mluví s větší nevolí a agresivitou: “By heaven, I’ll know thy thoughts!” (III. III. 165), tím pádem nedokáže rozlišit Jagův nátlak. Dialog eskaluje do takové míry, že Jago nakonec Othellovi vsugeruje myšlenku na Desdemoninu nevěru pouhou poznámkou: “O beware, my lord, of jealousy!” (III. III. 170), a to aniž by předem explicitně myšlenku na nevěru vyslovil. Jago touto poměrně nevinnou poznámkou spustí děj dalších událostí, které nutně vedou k tragickému konci, neboť Othello počínaje tímto dialogem při každém následném hovoru s Desdemonou již nejedná racionálně a jeho promluva je zatížena neutichající myšlenkou na zradu. Jagovi se navíc podaří vzbudit v něm až chorobnou žárlivost, která se velkou měrou projektuje v jeho další komunikaci.

To, že se Jago snaží Othellovi vnutit myšlenku, že mu je Desdemona nevěrná, vytváří paradoxní situaci - Jago sám jedná z čiré žárlivosti na Othella. Sledujeme tedy jednání aktu žárlivosti, který plodí další akt žárlivost. Tragickým koncem se pak pouze kruh uzavírá.

#### 4.4.2. Dialog na pozadí žárlivosti

Shakespeare využívá dialogy a řeč obecně k odkrývání charakterů svých postav. Toho si můžeme všimnout také v případě Othella a Desdemony. Díky jejich řeči dokážeme poměrně snadno odhadnout i možné příčiny problémů v jejich vzájemné komunikaci, odhlédneme-li samozřejmě na chvíli od dialogů zatížených Othellovou žárlivostí rozdmýchanou Jagem. Pro rozbor jejich vzájemné komunikace je třeba přiblížit jejich osobnosti. Hliský nabízí zajímavou interpretaci Desdemony – její postava zcela narušuje společenskou normu ve středověké Anglii, podle níž by se měla správná žena starat o muže, o domácnost, být cudná a nemluvit více, než se na ženu sluší<sup>96</sup>. Desdemona tuto normu prokazatelně porušuje, neboť jí Shakespeare obdařil svobodou řeči, nechal jí odporovat otci a svobodně se provdat za společensky kontroverzního Maura a dokonce se s ním odstěhovat na válkou zmítaný Kypr. Z pohledu analýzy komunikace lze již toho Desdemonino

---

<sup>96</sup>SHAKESPEARE, William. *Othello, benátský mouřenín*. S. 23.

rozhodnutí, odejít se svým mužem na Kypr, považovat za jakýsi neverbální symbol vyjadřující její hluboké oddání a lásku k Othellovi. Desdemona nejen, že mluví více, než je dle společenských norem přijatelné, mluví navíc zcela otevřeně a se zápalem. Othellovi svou lásku dokazuje v řeči několikrát. Vyjadřuje ji jak v soukromých dialozích, tak veřejně při své obhajobě před senátem:

“My noble father, I do perceive here a divided duty.

To you I am bound for life and education:

my life and education both

learn me how to respect you; you are the lord of duty.

I am hithero your daughter.

But here’s my husband:

and so much duty as my mother showed to you,

preferring you before her father,

so much I challenge that

I may profess due to the Moor, my lord.” (I. III. 180-189)

Desdemona rozumně argumentuje a obhajuje své rozhodnutí milovat Othella i přes otcovu nevoli. Dále pak navíc zapáleně dodává, že na Kypr odejde rozhodně s ním: “That I did love the Moor to live with him my downright violence and scorn of fortunes may trumpet to the world (...) Let me go with him.” (I. III. 249-251, 260). Othello je zpočátku ve své řeči velmi rozvážný a mnohem méně emotivní, jakmile se dozví, že má odjet na Kypr, pouze pokorně prosí senát o to, aby se postarali o jeho ženu: “I find in hardness, and do undertake this present war against Ottomites. Most humbly therefore, bending to your state, I crave fit disposition for my wife, (...)” (I. III. 234-237). V řeči odkrývá svou povahu válečníka; válka jej zocelila a je důležitou součástí jeho života. Desdemona tuto drsnost jeho charakteru zjemňuje. Othello však volí slova z pozice vojáka uváženě, aby si senátoři nemysleli, že přítomnost Desdemony by jej mohla vyrušovat, či ovlivňovat ve výkonu jeho poslání; na Desdemoninu žádost reaguje střízlivě: “Let her have her voice. Vouch with me, heaven, I therefore beg it not to please the palate of my appetite, nor to comply with heat, the young affects in me defunct, and proper satisfaction, but to be free and bounteous to her mind.” (I. III. 261-266).

V průběhu hry se však emoce v jejich řeči i samotné postavení mluvčích postupně proměňují. Zpočátku jsou oba mluvčí na stejné úrovni. Othello mluví s Desdemonou jako se sobě rovným partnerem, Desdemona mu to oplácí vyjadřováním lásky a oddanosti, dialog je vyvážený, oba mluvčí mají stejný komunikační záměr a motivaci, hovor není zatížen proměnlivým kontextem. (viz. Příloha V) Srovnáme tento dialog s dialogem po Jagově zásahu. (viz. Příloha VI). V dialogu lze postupně vysledovat určité změny. Zpočátku je Othello pouze rozmrzelý a možnost nevěry si ještě příliš nepřipouští. Role mluvčích se mírně přeskupí a dialog nejprve ukazuje Desdemoniny přesvědčovací schopnosti. Snaží se na Othella naléhat se záměrem pomoci Cassiovi, nenaléhá však agresivním způsobem, jako například Jago. Je ke svému muži pokorná a mluví s ním sice rázně, ale laskavě, snaží se chránit jeho čest. Othello je k ní v tomto dialogu také laskavý, nicméně jako komunikační partner příliš nefunguje. Dává Desdemoně najevo, že nemá náladu na rozhovor a sklouzne k poměrně kusým odpovědím a opakování 'I will deny thee nothing', což má pravděpodobně Desdemonu umlčet. Nicméně na schůzku s Cassiem svolí a po Desdemonině odchodu o samotě dodává: "Excellent wretch! Perdition catch my soul but I do love thee! And when I love thee not, chaos is come again." (III. III. 90-92) Tato replika je současně vyjádřením lásky, kterou Othello Desdemoně v průběhu hry explicitně ve vzájemném dialogu nevyjadřuje, stejně tak, jako se jí později přímo nezeptá na to, zda mu byla s Cassiem nevěrná.

Othellova řeč se pak po dalším Jagově zásahu razantně promění a začne se do ní silně projektovat žárlivost. Desdemonu z komunikace vyřazuje, záměrně zamlčeným kontextem jí upře možnost adekvátní reakce a snaží se ji prostřednictvím své řeči nachytat. To zřetelněji vidíme nejprve při Othellově rozhovoru s Desdemonou o šátku, který jí věnoval na důkaz lásky. (viz. Příloha VII). Na dialogu je paradoxní již vstupní předmětná situace – Othello od Jaga ví, že Desdemona u sebe šátek nemá, Desdemona o ztrátě šátku ví také, oba však předstírají nevědomost. Oba mluvčí navíc do komunikace vstupují s odlišným záměrem, Othello se snaží Desdemonu usvědčit ze zrady v manželství, Desdemona se snaží neranit Othellovy city ztrátou šátku. Othello Desdemoně, nyní podobně jako Jago jemu, namluví, že šátek je okouzlen a že pokud jej ztratila, či dala někomu

jinému (čímž přímo naráží na Cassia), jejich láska je ztracena, ubohá Desdemona se vyděsí:

“Des.: I’faith, is’t true?

Oth.: Most veritable, therefore look to’t well.

Des.: Then would to God that I had never seen’t!

Oth.: Ha! Wherefore?

Des.: Why do you speak so startlingly and rash?

Oth.: Is’t lost? Is’t gone? Speak, is’t out o’the way?

Des.: Heaven bless us!

Oth.: Say you?

Des.: I ‘tis not lost, but what an if it were?

Oth.: How?

Des.: I say it is not lost.

Oth.: Fetch’t, let me see’t.” (III. IV. 77-87)

Desdemona se snaží svést řeč zpět ke Cassiovu návratu hodnosti, což Othella rozčílí ještě více a odpovídá již jen ‘The handkerchief!’, a pokud měl do této chvíle dialog rozumný spád, nyní se naprosto rozbíjí a ztrácí se jak významy, tak aktivní naslouchání. Desdemona samozřejmě nemůže tušit, že její zmínka o Cassiovi nutně působí na Othella prakticky jako doznání. Dochází zde k zcela zřejmé dezinterpretaci sdělovaných obsahů. Othello se tak namísto racionálního hovoru, při kterém by se Desdemony na Cassia zeptal, uchýlí k dialogu prosycenému dvojími významy a Desdemoně neznámým kontextem. Znemožňuje jí tak správně chápat význam jeho slov a reagovat. Desdemona se s Othellem snaží opakovaně navázat rozumný dialog, Othello však nedokáže kvůli projektované žárlivosti udržet komunikační kód a dialog se tak postupně rozpadá, podobně jako u Hamleta, na Othellův monolog. Desdemona se sice snaží na Othellovy repliky reagovat, není jí však dán jakýkoliv prostor pro otázky či obhajobu.

Jejich společný dialog eskaluje ve čtvrtém jednání. V první scéně Othello Desdemonu uhodí během čtení dopisu ze senátu, protože z jejího rozhovoru s Lodovicem nabyde chybný dojem, že se veřejně přiznává k zalíbení v Cassiovi:

“Lod.: Is there division ‘twixt my lord and Cassio?

Des.: a most unhappy one: I would do much  
T'atone them, for the love I bear for Cassio.

Oth.: Fire and brimstone!

Des.: My lord?

Oth.: Are you wise?

Des.: What, is he angry?

Lod.: Maybe the letter moved him.

For, as I think, they do command him home,

Deputing Cassio in his government.

Des.: By my troth, I am glad on't.

Oth.: Indeed!

Des.: My lord?

Oth.: I am glad...to see you mad.

Des.: Why, my sweet Othello?

Oth.: Devil!

*(striking her)*" (IV. I. 232-244)

Othello do hovoru vstupuje s předem nastavenou negativní motivací, Desdemonina slova interpretuje zcela podle svého vlastního uvážení a naprosto ignoruje kontext. Do dialogu se navíc připojí bez vyzvání dalších mluvčích, převrací význam Desdemoniných slov a komunikaci zakončuje prvním aktem agrese. Stejně jako je Desdemonin odchod na Kypr tím nejvyšším možným aktem lásky k Othellovi, Othellův pohlavek vyjadřuje první významný mezník v probíhajícím procesu selhávání komunikace. Toto selhání se projeví v ještě agresivnější formě v další scéně. Othello vede s Desdemonou další dialog a tentokrát jeho pravidla porušuje ještě zásadněji:

"Oth.: Let me see your eyes.

Look in my face.

Des.: What horrible fancy's this?

Upon my knees, what doth your speech import?

I understand a fury in your words

But not the words.

Oth.: Why, what art thou?

Des.: Your wife, my lord: your true and loyal wife.

Oth.: Come, swear it, damn thyself (...)

Swear thou art honest!

Des.: Heaven doth truly know it.

Oth.: Heaven truly knows that thou art false as hell.

Des.: To whom, my lord? With whom? How am I false?

Oth.: Ah, Desdemon, away, away, away!" (IV. II. 29-46)

Othello již zcela propadl falešnému pocitu žárlivosti, což se projektuje do jeho způsobu komunikace. I přes to, že se ho Desdemona vysloveně zeptá na důvod jeho podezření, Othello na kladené otázky nereaguje, postupně začíná vést spíše monolog a naprosto ignorovat Desdemonu jako plnohodnotného mluvčího. V závěru daného dialogu z ní již nečiní ani hodnoceného partnera v komunikaci, ani jí nestaví do role posluchače, pouze vede jakousi formu monologu. Když se jí ptá 'Why, what art thou?', jedná se spíše o řečnickou otázku, na kterou nečeká odpověď. V další části Othello náhodně vybírá části Desdemoniny promluvy, vytrhává je z kontextu a reaguje na ně agresivně a zlostně. Desdemona se však snaží v komunikaci pokračovat a vrátit jí zpět do rozumných mezí, i přes to, že ona sama nebyla iniciátorem hovoru. Nejprve se Othella ptá, zda je důvod jeho hněvu její otec a současně manželovi i přes jeho nepochopitelné jednání vyjadřuje absolutní podporu: "If haply you my father do suspect an instrument of this calling back, lay not your blame on me: if you have lost him, why, I have lost him too." (IV. II. 48-51), Othello na to neodpovídá a uchyluje se k hyperbolizované promluvě mimo téma dotazu, Desdemona tedy zkouší další možnost: "I hope my noble lord esteems me honest." (IV. II. 69) Nakonec Othellovi položí přímou otázku, zda udělala něco, co se jejímu muži znelíbilo: "Alas, what ignorant sin have I committed?" (IV. II. 74). Tím však pouze Othella popudí ještě více a namísto odpovědi spustí nečekanou lavinu výčitek: "What committed? Committed? O thou public commoner! I should make very forges of my cheeks that would to cinders burn up modesty did I but speak thy deeds. (...) What committed! Imprudent strumpert!" (IV. II. 76-84)

Desdemona nemá v dialogu šanci na obhajobu. Othello mluví velmi útočně a vyjadřuje se o své ženě nevybíravě, což však sama Desdemona nemá šanci

racionálně pochopit a adekvátně na urážky reagovat. Othello v tomto dialogu ztrácí veškerou kontrolu, kterou bylo možno pozorovat v jeho dialozích úvodních a jeho řeč plně dokončuje svou proměnu z rozvážně volených výrazových prostředků a logicky vystavěné promluvy na řeč téměř až divocha, která nerespektuje pravidla dialogu, zaměňuje významy, svévolně mění interpretace přijímaných obsahů, nedává prostor pro dalšího mluvčího, ignoruje konverzační maximy a je vedena nadměru agresivním a útočným způsobem, aniž by z obsahu bylo jasné, z jakého důvodu. Dialog se změní z hovoru mezi sobě rovnými na hovor mluvčího podřízeného a nadřízeného. Othello pak proměnu své řeči dovede do úplného konce vraždou Desdemony. Akt vraždy se dá v našem případě považovat za metaforu pro vraždu komunikace. Othello, zmanipulován a veden iracionálním pudem chorobné žárlivosti, Desdemoně zcela znemožní komunikaci; ‚zavraždí‘ nejprve společnou řeč a poté i svou ženu.

## 4.5. Macbeth

*Macbeth* je Shakespearovou nejkratší tragédií. Její děj je syrový, má rychlý spád a dialogy jsou poměrně stručné, což však rozhodně neovlivňuje uměleckou kvalitu. Tato forma naopak poskytuje zajímavý pohled na jednotlivé postavy a jejich vnitřní pohnutky a motivy k jednání. Hlavním motivem této hry je vražda. Vražda, která je všudypřítomná a stane se v průběhu děje opakovaně. Neustálá přítomnost krve a smrti je pro čtenáře i diváka velmi intenzivním prvkem a zdůrazňuje tragičnost v průběhu celé hry, nejen na jejím konci, jak je tomu u tragédiích ostatních. Ponurou atmosféru dokresluje fakt, že se děj odehrává prakticky neustále v noci. Shakespeare pojal *Macbetha* z formálního hlediska a z hlediska struktury ostatních tragédií odlišně – pro děj zásadní vražda se stane již v prvním jednání. Díky tomu se můžeme během děje soustředit na protichůdné emoce zmítající hlavní postavu Macbetha a současně sledovat výrazný vliv jeho ženy. *Macbetha* lze díky tomu pojmout a analyzovat i z pohledu psychologie jeho dvou hlavních postav, která nám dopomůže k zodpovězení otázky, jakým způsobem ovlivní řeč a komunikace tragický moment.

Kott popisuje Macbetha stejně stručně, jako působí i sama hra: „Dějiny jsou zredukovány na svou nejjednodušší formu, na jediný obraz a jediné rozdělení: na ty, kdož zabíjejí, a na ty, kdož jsou zabíjeni.“<sup>97</sup> Děj je vskutku natolik zredukován, že čtenář/divák má možnost sledovat pouze jeden akt vraždy za druhým a poznávat postavy, které buď vraždí, nebo jsou okamžitě zavražděny. Víme, že se jedná o královské drama, pro nějž se Shakespeare inspiroval ve skutečných dějinách. (viz. 4.1) Dějiny však ve své hře nepopisuje, děj se soustředí zejména na postavu Macbetha, první část hry váhající, druhou běsnící, a na zdůraznění jakési spirály zabíjení, do které se dostal. Hilský připodobňuje Macbetha k Hamletovi – oba muže tíží svědomí a oba jsou dohnáni k vraždě nějakou nadpřirozenou mocí; Hamlet duchem svého otce, Macbeth proroctvím čarodějnic. Zdůrazňuje však, že mezi těmito postavami existuje zásadní rozdíl, a to, že „duch říká Hamletovi, co má dělat, ale čarodějnice Macbetha k ničemu

---

<sup>97</sup>KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. S. 93.



nevybízejí, jen říkají, co se stane“<sup>98</sup> Tato poznámka je pro analýzu zásadní, neboť se tím vracíme opět k otázce řeči a dialogu. V tomto případě k otázce interpretace, které se budeme věnovat v následující podkapitole.

#### 4.5.1. Macbeth a čarodějnice – Otázka interpretace

Hra *Macbeth* se v prvním jednání otevírá krátkým rozhovorem tří čarodějnic, které si plánují společné setkání na vřesovišti, a již z daného rozhovoru se dozvíme, že tam budou čekat na Macbetha. Tento výjev je pro interpretaci dialogů mezi nimi a Macbethem určující, neboť podtrhává celou zápletku a hlavní problém hry – Macbethovu vlastní interpretaci čarodějnicemi vysloveného proroctví.

Čarodějnice předem o proroctví nemluví, celá scéna však uvozuje a představuje ponuru atmosféru, která se celou hrou nese. Lze ji pokládat za jakousi metaforickou promluvu, která určuje následující události. Již samy postavy čarodějnic v sobě a své řeči navíc skrývají cosi d'ábelského a nepřirozeného. Pro děj zásadní dialog mezi čarodějnicemi a Macbethem proběhne ve třetí scéně prvního jednání. Macbeth se vrací spolu s Banquem z vítězné bitvy v probíhající válce s Norskem a ve vřesovištích narazí na čarodějnice:

“Mac: Speak if you can: who are you?

FirstWitch: All hail, Macbeth! Hail to thee, thane of Glamis!

Sec. Witch: All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor!

ThirdWitch: All hail, Macbeth! That shall be king hereafter.”

(The Tragedy of Macbeth, I. III. 46-50)

Tato krátká výměna má naprosto klíčový význam pro další nastalé události. Čarodějnice s Macbethem pomocí řeči manipulují. Navíc se nacházejí v komunikační výhodě, neboť je proroctví dáno předem a druhý mluvčí tedy nutně nemůže chápat kontext situace. Díky způsobu své promluvy a díky komunikačnímu kontextu se pak přirozeně okamžitě stávají vedoucími mluvčími v dialogu. Na Macbethovu přímou otázku odmítnou reagovat a přechází přímo k předání

---

<sup>98</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 601.

obsahu, který však vznikl ještě před samotným začátkem dialogu. To Macbeth samozřejmě neví a slova čarodějnic jej přirozeně vyvedou z míry. Takzvané proroctví porušuje pravidla daného dialogu už jen skutečností, že jeho sdělovaný obsah nevzniká spontánně, protože mluvčí se formálně nikdy dříve nesetkali. Čarodějnice pak navíc svou promluvu narušují vyjádřením, které lze interpretovat prakticky jakkoliv. Interpretaci významu svých slov nechávají na druhém mluvčím, což způsobuje další problém v otázce Macbethovy reakce. Ten jako druhý mluvčí nemůže okamžitě a adekvátně reagovat právě kvůli multiplikaci možných významů. Veden okolnostmi, nakonec přijme právě ten význam, který jej donutí k vraždě. Thénem Cawdoru se stává bez výslovného vlastního přičinění; král se mu tento titul rozhodne udělit díky pouhé shodě okolností a díky tomu, že byl v pravou chvíli na správném místě. Věštbu, že se stane králem, si však Macbeth již vyloží jako něco, čemu je třeba jít aktivně vstříc.

Otázka interpretace se týká i další, bezprostředně následující, promluvy čarodějnic směrem k Banquovi. Vzorec se opakuje:

“Banq.: If you can look into the seeds of time,  
And say which grain will grow and which will not,  
Speak then to me, ho neither beg nor fear  
Your favours nor your hate.

FirstWitch: Hail!

Sec. Witch: Hail!

ThirdWitch: Hail!” (I. III. 58-64)

Macbeth si věštbu nevyžádal, Banquo naopak na čarodějnice naléhá, aby prorokovaly budoucnost i jemu. V tomto případě však Banqua zdraví pouhým ‚hail‘. Jedná se sice o pouhý pozdrav, ale v daném kontextu mu lze připsat vyjádření Banquova nižšího postavení. Komunikační kontext také vytváří skutečnost, že Banquo si o své proroctví musí říci sám, je tedy otázkou, zda by čarodějnice promluvily i bez vyzvání. Vzápětí se však dialog promění a čarodějnice dodávají: “Lesser than Macbeth, and grater, not so happy, yet much happier. Thou shalt get kings, though thou be none: so all hail, Macbeth and Banquo!” (I. III. 65-68). Přidávají tedy další věštbu, která je však opět založena na nutnosti mluvčího nějakým způsobem pojmout a interpretovat její význam. Interpretace této promluvy

se však nezhostí k tomu zmocněný mluvčí, ale Macbeth, který slova pochopí jako další věštbu určenou jemu a vloží se do dialogu: “Say from whence you owe this strange intelligence? Or why upon this blasted heath you stop our way with such prophetic greetings? Speak I charge you.” (I. III. 70-78)

V tuto chvíli již můžeme pozorovat první náznaky Macbethovy vzrůstající nejistoty a počátek utváření vlastní interpretace slov proroctví, která jej postupně dovede do spirály vraždění. Nad myšlenkou o vraždě krále začne uvažovat již v následující scéně po svém přijetí nového titulu Thána Cawdoru.

Macbeth se s čarodějnicemi setkává ještě jednou, v první scéně čtvrtého jednání. Nyní již král se za čarodějnicemi vypraví sám, aby zjistil, zda si smrtí Duncana, Banqua i jeho syna zajistil trůn jen pro sebe. Čarodějnice tentokrát vyvolají tři zjevení, které Macbethovi praví: “Macbeth! Macbeth! Macbeth! Beware of Macduff, beware the Thane of Fife. (...) Be bloody, bold and resolute; laugh to scorn the power of man, for none of woman born shall harm Macbeth. (...) be lion-mettled, proud, and take no care who chafes, who frets, or where conspirers are: Macbeth shall never vanquish'd be until Great Birnam wood to high Dunsinane hill shall come against him.” (IV. I. 71-94). Tato předpověď na Macbetha působí velmi vágně, nepředstavitelně a také nepravděpodobně. I přes to že, proroctví je na rozdíl od toho úvodního poměrně specifické, promlouvá k Macbethovi přímo, popisuje vše, čeho by se měl obávat. Macbeth mu ale nevěří: “That will never be” (IV. I. 94), neboť jej interpretuje doslovně – že padne rukou muže, jež se nenarodil z ženy a stane se tak, až se dá velký birnamský les za ním na pochod. Doslovná interpretace v tomto případě samozřejmě vede ke zmatení významů. Tato situace je paradoxní, neboť první proroctví, jež bylo mnohem nejasnější, vzal Macbeth natolik vážně, že jeho působením vlastní rukou zavraždil krále. Nyní jej věštba vyzývá k opatrnosti a rozvaze, Macbeth jí však nedbá a nakonec se mu stane osudnou. Macbethova chybná interpretace výše zmíněných proroctví, které nedokáže ve společném dialogu s čarodějnicemi správně významově uchopit, tedy velkou měrou dopomůže prakticky všem tragickým událostem ve hře.

#### 4.5.2. Lady Macbeth

Druhým významným faktorem ovlivňujícím Macbethovy násilné činy, je sama jeho žena, ve hře označovaná pouze jako Lady Macbeth. Poprvé se s touto postavou setkáváme v páté scéně prvního jednání, při čtení Macbethova dopisu. Již z dopisní komunikace můžeme vysledovat, že Lady Macbeth a Macbeth nepůsobí jako rovnocenní mluvčí a vyrovnaní komunikační partneři. Macbeth své ženě píše zprávu o všem, co se stalo, i o proroctví čarodějnic. Dopis je zajímavý především svým závěrem ‘My dearest parture of greatness, (...) lay it to thy heart and farewell (...)’. Macbeth zde svou ženu přirovnává velikostí sám k sobě a současně v dopise vyjadřuje nutnost, sdělit jí tyto zprávy, aby se mohla těšit na slávu, kterou jí jeho budoucí kralování přinese. Z Macbethových slov a z reakce Lady Macbeth: “Glamis, thou art, and Cawdor; and shalt be what thou art promis’d. Yet do I fear thy nature; It is too full o’ the milk of human kindness to catch the nearest way; what thou wouldst highy that thou wouldst holily (...)” (I. V. 16-20) lze snadno vyčíst, že jeho žena je velmi ambiciózní a současně, že svému manželovi příliš nevěří, že jí dokáže takové pocty poskytnout. Daná scéna není validním dialogem, lze v ní však vysledovat jakési první kusé obrysy manželství Macbetha a Lady Macbeth, které již od této chvíle vykazují jisté znaky vztahu fungujícího spíše na bázi oficiálního partnerství, nežli citového vztahu mezi dvěma milenci. Jakoby Lady Macbeth o muži uvažovala spíše jako o prostředku k dosažení svých mocenských cílů.

Macbeth je před aktem vraždy zmítán neustálými pochybami. Nejedná se však o pochyby kvůli pohnutému svědomí či morálce, jak je tomu například u Hamleta, nýbrž o pochyby, založené na strachu z usvědčení jeho zločinu a z nemilosti poddaných. To jistě není uspokojivý důvod pro zábrany k vraždě, nicméně Macbethova manželka nemá ani těchto zábran. Oba své cíle soustředí na získání absolutní moci, Lady Macbeth má však nad Macbethem navíc mocenskou výhodu v dialogu; je velmi manipulativní a mocensky orientovaná mluvčí. Manipulativní hovor zahajuje již od první chvíle, co se se svým mužem poprvé objeví na scéně v dialogu:

“Mac.: My dearest love,  
Duncan comes here to-night.  
LadyMac.: And when he goes hence?  
Mac.: To-morrow, as he preposes.  
LadyMac.: O! never shall sun that morrow see.  
(...)  
Look like the time; bear welcome in your eye  
Your hand, your tongue: look like the innocent flower  
But bet he serpent undern’t.” (I. V. 59-67)

Používá direktivní tón a manželovi výslovně předkládá, jak má krále zmást a dokonce přímo naznačuje, že přemýšlí o Duncanově vraždě. Nejen jej řeč, ale i řeč Macbetha je poměrně rázná a úderná. To, co Romeo, Jago nebo Hamlet popisují v několika obsáhlých monolozích, Lady Macbeth i Macbeth zvládnou během několika svižných replik – taková řeč kopíruje a odráží činy i povahy jednotlivých postav více než jejich popisy postavami dalšími.

O Lady Macbeth si tak dokážeme udělat poměrně dobrý obrázek právě z její řeči a ze způsobu, jakým komunikuje se svým manželem. Je velmi ctižádostivá, touží po moci, ke které se může dostat přes svého manžela. Neváhá jej proto soustavně a s velkým nátlakem ponoukat k vraždě. V dialogu s manželem přebírá iniciativu, určuje téma hovoru a podsouvá manželovi svou vůli. Dosahuje toho prostředků jako je popichování, slovní ponižování, či posměšky směrem k manželově osobě a schopnostem. Snaží se ho tím vyburcovat k činu. Výsledkem dialogu je Macbethovo podvolení se vůli své ženy; Lady Macbeth ho dokáže takto vedeným hovorem naprosto ovládnout. Ve chvíli, kdy Macbeth začne váhat, zda krále opravdu zabít, Lady Macbeth okamžitě pohotově zakročí:

“LadyMac.: Was the hope drunk?  
Wherein you dress’d yourself? Hath it slept  
Since,  
And wakes it now, to look so green and pale  
At what it did fruity? From this time  
Such I account thy love (...)  
Mac.: Prithee peace,

I dare do all that way become a man;  
Who dares do more is none.

LadyMac.: When you durst do it then you were a man (...)"  
(I. VI. 35-43)

Macbeth v tak agresivně manipulovaném rozhovoru nemá příliš šanci na obhajobu své vlastní motivace, ani nedokáže vznést žádnou námitku. Jeho žena dialog plně ovládá a prostřednictvím výsměšných poznámek Macbetha tlačí k přijmutí svého plánu. Nezdráhá se použít ani poměrně nevybíravá přirovnání a výroky o Macbethově schopnosti jednat jako muž. Následně jí pak stačí pouze jediná replika k tomu, aby manželovo váhání zvrátila a vyburcovala jej k vraždě:

"LadyMac.: I have given suck, and know  
How tender 'tis to love the babe that milks me:  
I would, while it was smiling in my face  
Have pluck'd my nipple from his boneless gums  
And dash'd the brains out, had I to sworn as  
You have done to this.

Mac.: If we should fail –" (I. VI. 53-59)

Lady Macbeth pronese tak děsivou představu, že Macbeth je rázem odhodláním své ženy zahanben a přistupuje opět na její stranu. Je otázka, zda by to Lady Macbeth opravdu udělala, nebo zda se tak strašným potencionálním činem snaží jen vyburcovat svého muže a užívá tak vyjádření cíleně. Nicméně bezprostředně po vraždě Duncana je to právě ona, která je až téměř chladně racionální a uvažuje i v tak vypjaté situaci pohotově a vrací se na místo činu, aby zahladila stopy po svém muži. Oba však v závěru hry doplácí na skryté svědomí.

Lady Macbeth využívá dialog s manželem výhradně k tomu, aby dosáhla na své skryté ambice a aby se díky manželovi stala mocnou. V jistém smyslu tak můžeme sledovat určité paralely mezi ní a postavou Goneril ze Shakespearova *Krále Leara*. Goneril má podobný způsob vyjadřování; v hovoru je velmi direktivní a manipuluje s většinou mluvčích, se kterými se sejde v dialogu. Obě postavy vedou hovor poměrně agresivně, udržují si nad druhým mluvčím mocenskou převahu a nedovolí změnu tématu ani odchod z konverzace, aniž by ji byly samy ukončily.

Goneril tak nejprve jedná se svým otcem, poté i s manželem a v závěru hry i se sestrou. Stejně jako Lady Macbeth touží jen po moci. Rozdílem mezi nimi je však fakt, že Goneril sama přímo Learovu tragédii nezpůsobuje, neboť komunikaci porušuje především sám Lear. Zatímco Lady Macbeth je za Macbethovu tragédii přímo odpovědná, neboť na svého muže udeří ve chvíli, kdy on začne nad vraždou váhat.

## 4.6. Král Lear

Tragédie *Král Lear* má hned několik poloh. Námětem se blíží k oblíbenému a v literatuře obecně často využívanému obrazu pyšného krále, který má tři dcery a chce jim rozdělit své království podle toho, jak moc jej má která ráda. Shakespeare tento námět rozhodně do literatury nepřinesl jako první, ve skutečnosti se sám nechal inspirovat. Co však autor přidal, je velmi dynamický a tragický vývoj děje, který je umocněn jakýmsi soubojem dobra a zla na pozadí různě se proměňujících přírodních jevů. Dobro a zlo ve hře reprezentují jednotlivé postavy v poměrně vyváženém zastoupení; Shakespeare rozdělil síly spravedlivě. Element zla tedy představují zejména postavy Learových dcer Goneril a Regan spolu s Glostrovým nemanželským synem Edmundem, jejich protiváhu pak tvoří Learova nejmladší Kordélie, hrabě Kent a Glostrův starší syn Edgar.

Aby Shakespeare dodal příběhu ještě více symboliky a metafor, příběh zosobnil a založil jej na rodinné tragédii, kterou navíc zdvojnásobil. Nejen Lear doplatí na svou slepou víru sladkým řečem starších dcer, ale také Glostr, kterého podvede nevlastní syn. Hilský to vysvětluje jako další příklad Shakespearova zrcadlení, v tomto případě navíc jako příklad ‚zrcadel převrácenosti‘. V řeči postav se často objevují obrazy převrácenosti světa a rozpadu společenských hodnot<sup>99</sup>. Tuto převrácenost můžeme pozorovat i v Kottově interpretaci, která zdůrazňuje zpřetrhání veškerých vazeb a přeskupení naprosto celého přirozeného řádu, přímo uvádí: „Na tomto jevišti se zpřetrhávají všechny svazky a přestupuje se všechno, čemu se říká řád božský, přírodní nebo lidský. Zřítí se celý řád společenský – království i rodina.“<sup>100</sup> Taková převrácenost se však netýká pouze rozpadu hodnot, můžeme ji nalézt i v jednotlivých postavách a zejména ji také vysledovat v jednotlivých dialozích.

---

<sup>99</sup>SHAKESPEARE, William. *Král Lear*. S. 35-37.

<sup>100</sup>KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. S. 121.



Analýza dialogů Shakespearova *Krále Leara* tedy bude stát zejména na pozadí rodinných vazeb a vnitřních pohnutek jednotlivých účastníků komunikace. Sama postava Leara je poměrně specifická svou tendencí k teatrálnímu a hyperbolizovanému vyjadřování, což bychom mohli přisoudit určité míře Learova osobního narcismu a snahy ‚být všemi obdivován‘. Během hry můžeme také díky řeči snadno sledovat Learovu proměnu z pyšného krále ve starce na pokraji bláznovství. Další mluvčí, zejména Goneril a Gudrun, jsou ideálním příkladem zavádějící řeči a manipulace s obsahem a významem.

#### 4.6.1. Lear a Kordélie

Dialog mezi Kordélií a Learem proběhne v celé hře pouze dvakrát – v úvodní scéně dělení království a poté až téměř v samém závěru hry, při jejich opětovném shledání. Tato skutečnost je paradoxní již z toho důvodu, že první z těchto dialogů se zaslouží o počátek Learova konce a druhý dialog už vzhledem k okolnostem králova bláznění není pro další vývoj děje validní ani určující. Ve chvíli znovushledání Leara a Kordélie jsou již kostky vrženy a ani jeden mluvčí nedokáže následnou tragédii zažehnat. Zaměříme se tedy na dialog úvodní.

Hra se otevírá uprostřed rozhovoru hraběte Kenta a hraběte Glostra, z nějž se dozvídáme situační kontext; Lear rozdělil království mezi své dcery a nyní se chystá oficiální ceremonie. Sám Lear vstupuje vzápětí na scénu úvodním monologem, ve kterém se veřejně táže svých tří dcer, která jej miluje a ctí ze všech nejvíce. Lear tak s nimi nevede dialog, pouze uměle vytváří dojem komunikace. Svým dotazem vyjadřuje nepřímou požadavek být v jejich proslovech chválen a obdivován a dcery tím pádem nemohou obsah interpretovat mylně, neboť se jedná o poměrně jasnou výzvu: “Which of you shall we say doth love us most, that out largest bounty may extend where nature doth with merit challenge.” (King Lear, I. I. 50-52). Nemají však také mnoho možností, jak odpovědět. Lear jim jako mluvčí v podstatě přímo vkládá odpovědi do úst. Pro dcery, jako pro adresované mluvčí je zpráva jednoznačná a Goneril i Regan na Learovu hru přistoupí a zahrnou otce lichotkami.

Kordélie, ovlivněna neupřímnými slovy sester, se rozhodne na tento nátlak nereagovat tak, jak se od ní očekává. Naruší Learem uměle vytvořenou komunikační situaci s předem daným obsahem a nenechá svou řeč takto zmanipulovat. Rozhodne se na rozdíl od sester říct otci pravdu a na dotaz: “What can you say to draw a third more opulent than your sisters?” (I. I. 84-85) pronese: “Nothing, my lord.” (I. I. 86) Tato slova působí proti předchozí řeči naprosto přirozeně a upřímně. Kordélie touto replikou začíná nový a tentokrát reálný dialog se svým otcem. Learovo komunikační jednání je v novém dialogu diametrálně odlišné od toho předchozího. Kordélie jej svým vyjádřením vytrhává z role mocensky orientovaného mluvčího a narušuje zavedený komunikační kód, Lear se nyní musí nové situaci přizpůsobit, zvolí však nejméně vhodný způsob a od Kordélie opětovně vyžaduje to, co chce slyšet:

“Lear: Nothing? (...)”

Nothing will come of nothing. Speak again.

Cor.: Unhappy that I am, I cannot have

My heart into my mouth. I love your majesty

According to my bond, no more nor less.

Lear: How, how, Cordelia! Mend your speech a little

Lest you may mar your fortunes. (...)” (I. I. 87-93)

Kordélie ve své řeči Learovi vyjádří na rozdíl od sester upřímnou lásku. Lear je však natolik konsternován jejím ‘nothing’, že se zdá, jakoby od tohoto momentu dceři přestal naslouchat a jakmile neslyší to, co si po dcerách vyžádal, řeč promění v teatrální představení:

“Lear: So young, and so untender?”

Cor.: So young, my lord, and true.

Lear: Let it be so! Thy truth then be thy dower!

For by the sacred radiance of the sun,

The mysteries of Hecate and the night (...)

Here I disclaim all my parental care,

Propinquity and property of blood,

And as a stranger to my heart and to me

Hold thee from this for ever.” (I. I. 105-115)

Learova promluva vykazuje jisté prvky narcismu; jakmile Kordeliina řeč nenaplní jeho představu o tom, jak by jej měla jeho dcera uctívat a zbožňovat, naprosto ji zavrhne. Kordelie se mu snaží své jednání vysvětlit: “I yet beseech your majesty – if for I want that glib and oily art to speak and purpose not, since what I well intend I’ll do’t before I speak.” (I. I. 222-225)

Lear začne od této chvíle Kordélii veřejně ponižovat jak při hovoru s vévodou burgundským, tak s francouzským králem: “For you great king, I would not from your love make such a stray to match you where I hate; Therefore beseech you t’avert your likings a more worthier way than on a wretch whom Nature is ashamed almost t’acknowledge hers.” (I. I. 206-211) Označuje ji, a to i v její přítomnosti, za zavrženou se zlým charakterem, dále dokonce mluví o tom, že se snad nikdy neměla narodit. Lear jedná zpola v afektu a zpola na něj působí jeho narcistní osobnost. Nedokáže naslouchat ani Kordelii, ani Kentovi, který se jí zastane. Ruší komunikaci kategorickým odmítnutím naslouchání. Opět se dostává v dialogu na pozici mocensky orientovaného mluvčího, tentokrát však vynuceně a v důsledku zavržení druhého partnera v komunikaci, což rozhodně nelze pokládat za validní komunikační chování ani za správné vedení dialogu, nakolik Lear v tuto chvíli dialog kategoricky odmítá.

#### 4.6.2. Lear, Goneril a Regan

V případě Learových dcer Goneril a Regan se jedná o naprostý opak Kordeliina způsobu komunikace. Kordelie svému otci vyjadřuje lásku již jen svou snahou vést s ním dialog poté, co ji zavrhne. Goneril a Regan vstupují do komunikační situace již od počátku se záměrem získat moc a převahu jedné nad druhou. Svou řeč ohýbají a manipulují tak, aby vyhovovala Learovu záměru a požadavkům. Podporují jeho mocenské postavení a hlavní roli v komunikaci a utvrzují jej ve správnosti způsobu, jakým dialog vede. Poslušně odříkají otci přesně to, co od nich chce slyšet:

“Gon.: Sir, I love you more than word can wield the matter  
Dearer than eyesight, space, and liberty,

Beyond what can be valued rich or rare,  
 No less than life, with grace, health, beauty, honour,  
 As much as child e'er loved or father found;  
 A love that makes breath poor and speech unable;  
 Beyond all manner of „so much“ I love you.“ (I. I. 54-60)

“Reg.: I am made of that self mettle as my sister  
 And price mea t her worth. In my true heart  
 I find she names my very deed of love;  
 Only she comes too short, that I profess  
 Myself an enemy to all other joys  
 Which the most precious square of sense possesses,  
 And find I am alone felicitate  
 In your dear highness' love.” (I. I. 68-74)

Lear však postupně na svou ješitnost a falešný pocit obdivu a lásky směrem od svých dcer naráží. Mluva Goneril i Regan se postupem hry zcela promění. Dcery již otci nepodstrojují sladkými řečmi, naopak, vkládají do dialogů zcela jasnou negativní motivaci a snaží se na otce působit sugerováním a nátlakem. Ve čtvrté scéně prvního jednání Lear tráví čas u Goneril, která je nespokojená s množstvím královských rytířů a s tím, že se musí o otce starat. Její řeč se náhle proměňuje a ve srovnání s úvodní scénou je vedena velmi přímým a nevybíravým tónem: “Not only, sir, this your all-licensed fool, but other of your insolent retinue do hourly carp and quarrel, breaking forth in rank and not-to-be-endured riots. Sir, I had thought by making this well-known unto you to have found a safe redress.” (I. IV. 196-201) Goneril navíc Leara dokonce nařkne z toho, že v nevhodném chování jde svým rytířům příkladem. Goneril v tuto chvíli prostřednictvím své promluvy odkrývá falešnou tvář. Lear se v dialogu opět drží svého sklonu k teatrálnosti a opět selhává jeho schopnost naslouchat: “Are you our daughter? (214) Does any here know me? (221) Your name fair gentlewoman?” (231). Nepřistupuje na nastavené téma hovoru a nereaguje tak, jak by v dané komunikační situaci reagovat správně měl – nesnaží se od Goneril zjistit, co ji k tomuto přesvědčení vede. Goneril pokračuje zcela racionálně: “This admiration, sir, is

much o'the savour of other your new pranks. I do beseech you to understand my purpose aright." (I. IV. 232-234)

Podobně je tomu tak i při Learově komunikaci s Regan. Lear očekává, že u druhé dcery najde zastání, Regan však reaguje stejně odměřeně a vypočítavě jako Goneril:

“Lear: Beloved Regan, thy sister's naught. O Regan, she hath tied

Sharp-toothed unkindness like a vulture here –

I can scarce speak to thee – thou'lt not believe

With how depraved a quality – O Regan!

Reg.: I pray you, sir, that patience. I have hope

You less know how to value her desert

Then she to scant her duty.

Lear: Say? How is that?

Reg.: I cannot think my sister in the least

Would fail her obligation. If, sir, perchance,

She have restrained the riots of your followers,

'Tis on such ground and to such wholesome end

As clears her from all blame.” (II. IV. 130-142)

Regan se namísto k otci přidává na stranu sestry, což Lear ani v nejmenším neočekává. Král se snaží dceru přesvědčit, aby jej u sebe nechala – to je pro něj již sám o sobě velmi ponižující akt. Zpočátku vede s dcerou dialog naprosto validní, jakmile ale zjistí, že Regan se od něj odvrátila stejným způsobem jako Goneril, vrací se opět k přehnaným reakcím, proklínání a obsahovým změnám.

Lear je od počátku svého rozhodnutí rozdělit království mezi Goneril a Regan v pasti. Rozumný dialog mezi otcem a dcerami je již od této chvíle prakticky nemožný, protože dcery se tajně dohodnou, že otce připraví o zbytek vojska, aby získaly mocenskou převahu. Veškerá komunikace probíhající od tohoto momentu je nutně zatížena touto předmětnou situací a obě dcery ji projektují do svých promluv; jejich primární motivací je přesvědčit otce, aby se stáhl. Lear tuto motivaci dokáže rozlišit, ale není schopen přijímané obsahy racionálně pojmout a zatěžuje komunikaci svým, výše zmíněným, sklonem k teatrálnosti a impulzivitě. Dialogy mezi těmito postavami pak nevyhnutně

sklouzávají k nedokončenosti a výsledné bezobsažnosti. Goneril i Regan si pevně stojí za svým tématem hovoru, Lear se naopak nehodlá vzdát svého způsobu komunikace, což v kombinaci působí velmi nekonzistentní dialog s nulovým výsledkem. Dialog mezi ním a dcerami se dostává do konečné fáze v momentě, kdy k němu ve čtvrté scéně druhého jednání obě začnou přistupovat jako k bláznovi, případně jako k dítěti, a přizpůsobují tomu i způsob svého vyjadřování:

“Gon.: All’s not offence that indiscretion finds and dotage terms so.” (193)

“Reg.: I pray you, father, being weak, seem so.

If till the expiration of your month

You will return and sojourn with my sister (...)” (198-200)

“Gon.: Why might not you, my lord, receive attendance

From those that she calls servants, or from mine?

Reg.: Why not, my lord? If then they chanced to slack ye,

We could control them.” (240-243)

“Gon.: Hear me, my lord;

What need you five-and-twenty, ten, or five

To follow, in a house where twice so many

Have a command to tend you?

Reg.: What need one?

Lear: O, reason not the need! Our basets beggars

Are in the poorest thing superfluous.” (II. IV. 257-261)

V dialogu se naprosto převrátí role mluvčích. Lear do hovoru vstupuje jako král, otec, který přijel za dcerami, aby dostaly svému slovu a postaraly se o něj; z této pozice je nadřazeným mluvčím. Goneril a Regan v průběhu dialogu přestoupí z role podřízených dcer do rolí Learovi nadřazených mluvčích a dialog zcela ovládnou a přizpůsobí obsah svým potřebám. Mocensky kladou otci pro něj nepřijatelné podmínky a sugestivně jej označují za starce a blázna. Lear pak z dialogu vystupuje výslovně jako starý blázen, který je navíc dohnán k tomu, aby to i sám potvrdil: “I have full cause of weeping; but this heart shall break into a hundred thousand flaws or ere I’ll weep. O Fool, I shall go mad!” (II. IV 281-283). Lear si v tuto chvíli uvědomuje, že komunikace s dcerami je nadále nemožná, zároveň však začíná pod tíhou situace skutečně bláznit. Tento přerod je reflektován

Learovým monologem uprostřed bouře ve druhé scéně třetího jednání. (viz. Příloha VIII).

#### 4.6.3. Role sluhů

Zvláštní případ pro dialogy a komunikaci ve hře vůbec představují postavy sluhů a královských nejbližších poddaných. V souladu s Hilského teorií zrcadlení a převrácenosti můžeme v průběhu hry sledovat, jakým způsobem tyto postavy komunikují s ostatními a zejména se svými pány. Jedná se především o postavu Osvalda, sluhu Learovy dcery Goneril a hraběte Kenta, zavrženého pobočníka krále, který mu během hry slouží v převlečení. V průběhu hry lze vysledovat, že obě postavy se svými pány komunikují tak, jak by se předpokládalo mezi jednotlivými členy rodiny. Vyjadřují jim úctu, oddanost a svými činy se neváhají postavit za čest jak Goneril, tak Leara. V kontextu děje tak fungují jako převrácené odrazy obou svých pánů. Goneril ani Lear totiž, na rozdíl od svých sluhů, nejsou schopni se svými rodinnými příslušníky vést dialog bez snahy naprosto hovor i druhého mluvčího ovládat.

Osvald je Goneril naprosto oddán a jeho láska může místy zdánlivě překračovat pouhý smysl povinnosti vůči své paní. Osvald Goneril brání před Kentem, plní všechna její přání a požadavky, které se týkají Leara, a neváhá pro ni cokoli vykonat. Lear je stále formálně králem, dle zvyklostí by se k němu měl Osvald chovat uctivě a jeho slovo by mělo stát nad slovem Goneril. Osvald však plně respektuje pouze svou paní, což dává jasně najevo i v dialozích. Learovi například neváhá odpovídat úsečně a nezaujatě:

“Lear: O, you, sir, you! Come you hither, sir. Who am I, sit?”

Osv.: My lady’s father.

Lear: My lady’s father, my lord’s knave! You whoreson dog! You slave!  
You cur!

Osv.: I am none of these, my lord, I beseech your pardon.

Lear: Do you bandy looks with me, you rascal?

(He strikes him)

Osv.: I’ll not be stricken, my lord.” (I. IV. 75-82)

Osvald dává ve službách Goneril v dialogu Learovi jasně najevo jistou formu mocenské převahy. Do roztržky zasáhne až Kent, který podražením Osvaldových nohou současně vyjadřuje Learovi oddanost. Je nutno zmínit, že Lear samozřejmě stejně teatrálně jako s Kordélií hovoří i se všemi ostatními, což umocňuje reakce jeho oponentů v dialozích. Osvald však krále nepovažuje za svého pána, proto si dovolí mu oponovat.

Kent jako jediný projevuje Learovi oddanost během hry soustavně. I přes to, že jej král zavrhl a vyhnal, vrací se v převlečení zpět a nechá se u něj znovu zaměstnat jako jeho osobní strážce:

“Lear: What art thou?

Kent: A very honest-hearted fellow, and as poor as the king.

Lear: What woulds thou?

Kent: Service.

Lear: Who woulds thou serve?

Kent: You.

Lear: Do thou know me, fellow?

Kent: No, sir, but you have that in your countenance

Which I would fain call master.

Lear: What’s that?

Kent: Authority.” (I. IV. 17-29)

Nejen v tomto, ale i v dalších ostatních dialozích přistupuje na Learův způsob komunikace a nechává jej dialogu „vládnout“ a řídit jej tak, jak byl zvyklý vládnout i ve své zemi. Nechává se zkoušet, aby v Learovi vzbudil dojem, že mu bude opravdu dobrým služebníkem. Později se za Leara postaví v potyčce s Osvaldem a po celou dobu věrně krále doprovází. Stará se o něj, když začne bláznit a když jej dcery odmítnou ubytovat a po celou dobu s ním mluví velmi laskavě, starostlivě a podřízeně, i když Lear postupně v komunikaci ztrácí orientační smysl. V průběhu hry tak u Leara prakticky zastává místo jeho dcer:

“Kent: Here is the place, my lord; good my lord, enter.

The tyranny of the open night’s too rough

For nature to endure.

Lear: Let me alone.



Kent: Good my lord, enter here.

Lear: Will break my heart?

Kent: I had rather break mine own. Good my lord, enter.” (III. IV. 1-7)

## 4.7. Antonius a Kleopatra

*Antonius a Kleopatra* stojí svou formou na pomezí tragédie a historické hry, což dokazují jak historické postavy, tak historicky věrné prostředí a doba, ve kterém se děj odehrává. Shakespeare i v tomto případě využil dobově oblíbené historické téma, zahrnující římské impérium za dob triumvirátu, a vytvořil na jeho základě velkou milostnou tragédii. Antonio a Kleopatra nesporně velkou milostnou tragédií prožívají. Jejich láska musí překonávat nejen nejistotu a nepřízeň osudu, ale zejména politické pletichaření. (viz. 1.3.2)

Kott ve svých *Shakespearovských črtech* připodobňuje příběh Antonia a Kleopatry k příběhu Romea a Julie, však dospělejších a zkušenějších<sup>101</sup>. Pokud však tuto teorii zkoumáme hlouběji, co se týče dospělejšího chování a zkušenějšího jednání Marka Antonia a Kleopatry, je v kontextu hry spíše na škodu. Romeo a Julie prožívají krásnou první lásku, čistou a emočně hyperbolizovanou. Antonius s Kleopatrou v životě prožili již mnoho lásek a jejich společná láska je založena především na obrovské fascinaci, chtíči a otevřené sexualitě. Jejich společný prožitek je nutně zatížen proměnnými jako Antoniovo předchozí a současné manželství v Římě a Kleopatřin sklon k řečové teatrálnosti a přehnaným gestům a činům. Romeo s Julií neumírají proto, aby svým rodičům dokázali, že stojí morálně nad nimi, umírají kvůli tragické shodě náhod. Antonio a Kleopatra umírají kvůli svým osobním slabostem a nešvarům. Obě hry však spojuje téma narušené komunikace, která tragickému konci v obou případech vydatně přispívá.

Celá hra je protkána řečí Kleopatry a Marka Antonia; jako milenci dostávají mnohem větší komunikační prostor, než jaký dává Shakespeare v ostatních tragédiích jiným postavám. I proto je poměrně vhodná pro analýzu dialogů, neboť lze problémy v komunikaci doložit mnoha příklady. Vybrány však byly pouze ty, které nejlépe vystihují oba hlavní řečníky – Kleopatru a Marka Antonia, neboť milenci tragicky zahynou z velké míry i vlastním přičiněním.

---

<sup>101</sup>KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. S. 132.

Stěžejním roli ve vývoji událostí má především sama Kleopatra, proto tuto kapitolu nebudeme více dělit a soustředíme se na Kleopatřinu řeč. Královna je velmi teatrální řečník; strhuje na sebe pozornost, manipuluje s fakty i s druhým mluvčím. Hilský ji ve svých esejích přirovnává k Learovi<sup>102</sup>. Svým vynucováním vyjadřování obdivu k její osobě jej jistě připomíná. Lear však touží být svými dcerami obdivován a milován veřejně, neboť mu to v jeho očích zvedá královský kredit. Kleopatra do této touhy vnáší ženský prvek – chce být obdivována a bezmezně milována mužem, kterého si vyvolila. V jejím případě se tak nemusí dít veřejně jako u Leara, Markus Antonius jí však musí neustále ubezpečovat o své lásce a nesmí si v řeči dovolit nic, co by jen náznakem připomínalo ochlazení citů. To Shakespeare předkládá již v úvodním dialogu mezi Kleopatrou a Markem Antoniem:

“Cleo.: If it be love indeed, tell me how much.

Ant.: There's beggary in the love that can be reckon'd.

Cleo.: I'll set a bourn how far to be beloved.

Ant.: Then must thou needs find out new heaven, new earth.”

(I. I. 14-17)

“Attendant.: News, my good lord, from Rome.

Ant.: Grates me: the sum.

Cleo.: Nay, hear them, Antony:

Fulvia perchance is angry; or who knows

If the scarce-bearded Caesar have not sent

His powerful mandate to you (...)” (Anthony and Cleopatra, I. I. 18-22)

Kleopatra vyžaduje, aby jí Antonius vyjadřoval lásku nejen slovně, ale i jeho neustálou přítomností. Jakmile se dozví, že je odvolán na cestu zpět za Octavianem, projeví se její podezřívavost a začíná Antonia manipulovat citovým vydíráním. Do hovoru samozřejmě vstupuje i předmětná situace – Marcus Antonius je i přes poměr s Kleopatrou ženatý a jeho žena Fulvia zůstává v Římě. Kleopatra přirozeně žárlí a žárlivost projektuje i do své řeči.

---

<sup>102</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 615.

I přes to, že Antonius Kleopatru miluje a je jí naprosto oddán, v dialogu rozhodně nejsou rovnocennými mluvčími, tak, jak by jejich vzájemný milostný vztah předpokládal. Následující dialog probíhá po smrti Antoniovy ženy Fulvii. Marcus Antonius přišel novinu Kleopatře sdělit a Kleopatra reaguje:

“Cleo.: What says the married woman?

You may go: would she had never given you leave to come!

Let her not say ‘tis I that keep you here;

I have no power upon you; hers you are.

(...)

Ant.: The gods best know –

Cleo.: O! Never was there queen

So mightily betray’d; yet at the first

I saw the treason planted.

Ant.: Cleopatra –

Cleo.: Why should I think you can be mine

And true (...)

Ant.: Most sweet queen –” (I. III. 19-31)

I zde můžeme sledovat, jak Kleopatra do společné komunikace projektuje teatrálnost a sklon k hyperbolizaci výrazů i významů. Často tak znemožňuje Antoniovi pochopit význam jejích slov, obhájit se, případně dokonce vůbec promluvit. Přerušuje Antoniovu řeč, nenechá jej říci, co zamýšlel, když za ní přišel, přímo přechází do své vlastní role ublížené ženy. Kleopatra je ve hře zásadním mluvčím, dialogy se odvíjí od její momentální nálady, vnitřní motivace a emocí, které projektuje do hovoru. Je to také většinou ona, která hovor iniciuje, a pokud do něj vstupuje v roli posluchače, téměř vždy přejímá okamžitě roli vedoucí mluvčí. Hilský jí díky této teatrálnosti a řečovému divadlu přirovnává také k postavě šaška<sup>103</sup>. Podobu jistě vidět lze, ale nutno podotknout, že šašci u Shakespeara, zejména pokud se jedná o tragédie, slouží většinou k tomu, aby říkali pravdu zabalenou do humoru a ironie<sup>104</sup>. Kleopatra je ve své řeči skutečně

---

<sup>103</sup>HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. S. 615.

<sup>104</sup>Například šašek v *Králi Learovi* je jediný, kdo si troufá Learovi říct pravdu o jeho hlouposti a špatném rozhodnutí.

poměrně komická, ale tato komika neplyne z potřeby říkat Antoniovi pravdu. Kleopatra mu naopak několikrát výslovně zalže, jen proto, aby dosáhla svých cílů a udržela jej při sobě, například ve třetí scéně prvního jednání dává instrukce svým služebným: “See where he is, who’s with him, what he does: I did not send you: if you find him sad, say I am dancing; if in mirth, report that I am sudden sick: quick, and return” (I. III. 2-4). Její řeč je tedy spíše tragikomická a zřejmě se do ní projektuje převažující nejistota z budoucího jednání Marka Antonia.

Pro hru stěžejní událostí je pak sňatek Marka Antonia s Caesarovou sestrou Octavií, který proběhne z politických důvodů ve druhém jednání. Kleopatra se to dozvídá od posla, přirozeně zuří a svůj hněv soustředí na samotného posla:

“Mess.: Madam, he's married to Octavia.

Cleo.: The most infectious pestilence upon thee!

*Strikes him down*

Mess.: Good madam, patience.

Cleo.: What say you? Hence,

*(Strikes him again)*

Horrible villain! or I'll spurn thine eyes

Like balls before me; I'll unhair thy head:

*(She hales him up and down)*

Thou shalt be whipp'd with wire, and stew'd in brine,

Smarting in lingering pickle.” (II. V. 60-66)

Zde vidíme také Kleopatřin problém udržet v dialogu své emoce v rozumných mezích. Kleopatra okamžitě posílá do Říma zvěda, aby zjistil, jak Octavia vypadá a zda by ji mohl Antonius milovat. Svůj hněv zažehná teprve poté, co jí její poddaní ujistí o Octaviině ošklivosti. Později, v sedmé scéně druhého jednání, se Antonius postaví Caesarovi a na příslib Kleopatřiny pomoci se vydá do námořní bitvy. Kleopatra jej však zradí a dá se se svými loděmi na útěk. Tento čin Antonius interpretuje nejen jako vyjádření zrady, ale nutně také jako zradu jejich společné lásky. Na Kleopatru se rozhněvá a tentokrát je jejich společný dialog velmi odlišný:

“*Enter Cleopatra*

Ant.: Ah, thou spell! Avaunt!

Cleo.: Why is my lord enraged against his love?

Ant.: Vanish, or I shall give thee thy deserving,  
And blemish Caesar's triumph. Let him take thee,  
And hoist thee up to the shouting plebeians:  
Follow his chariot, like the greatest spot  
Of all thy sex; most monster-like, be shown  
For poor'st diminutives, for doits; and let  
Patient Octavia plough thy visage up  
With her prepared nails.

*Exit Cleopatra*" (IV. X. 42-51)

Kleopatra nereaguje jí běžným způsobem zahrnujícím emoce, citové vydírání a přehnanosti výrazů, a namísto odpovědi odejde. Naprosto přeruší komunikaci a zásadně z ní vystoupí. Jedná se o druhý tragický moment hry, ve kterém dramaticky selhává komunikace jak slovní, tak neverbální. Kleopatra si v průběhu celé hry dialog vynucuje, naléhá na Antonia, aby s ní mluvil, aby mluvil o ní a o jejich lásce. Ve chvíli, kdy je potřeba mluvit největší, Kleopatra dialog odmítne.

Třetí a poslední tragický moment v komunikaci pak nastává bezprostředně po této scéně. Kleopatra odejde a rozhodne se zjistit, zda ji Antonio ještě stále miluje, ale namísto přímé konfrontace posílá své sluhy, kteří mu mají oznámit, že je královna mrtva. Kleopatřina lest má hrozivý účinek a Antonius se rozhodne zemřít: "Since Cleopatra died, I have liv'd in such dishonour, that gods detest my baseness. I, that with my sword quarter'd the world, and o'er green Neptune's back with ships made cities, condemn myself to lack the courage of a woman; (...)" (IV. XII. 55-60). Přesvědčí své přátele, aby do něj postupně každý zabodl svůj meč, v tu chvíli díky poslovi zjistí, že Kleopatra ještě není mrtvá a je tedy odnesen za ní, aby zemřeli společně. Jakmile Kleopatra vidí Antonia, znovu rozehrává své divadlo řeči, ale Antonia se jim již zachránit nepodaří: "My noble girls! Ah, women, women, look! Our lamp is spent, it's out. Good sirs, take heart;- We'll bury him; and then, what's brave, what's noble, Let's do it after the high Roman fashion, and make death proud to take us. Come, away; this case of that huge spirit now is cold; ah! Women, women. Come; we have no friend but resolution, and the briefest end."

(IV. XIII. 84-91). Kleopatra však v dalších scénách před smrtí nemluví přímo o smrti Antonia jako o hlavním důvodu své smrti nadcházející. Vyjadřuje především odpor a nelibost nad představou, že nyní by jí měl vládnout Caesar Octavianus, který Antonia porazil. Královna se nechce smířit s tím, že by měla Caesarovi dle jejích vlastních slov jakkoliv sloužit, tak v hovoru s Caesarovým poslem rozhodně praví: “Know, sir, that I will not wait pinion’d at your master’s court, nor once be chastis’d with the sober eye of dull Octavia.(...)” (V. II. 52-55). Stejně jako Markus Antonius byl příliš pyšný vojevůdce na to, aby se smířil s porážkou a útekem kvůli ženě, kterou miloval, tak mocná královna Egypta nedovolí, aby se nyní musela podvolit Caesarovi a celému Římu. Její řeč již není komická, ale získává vážnější tón, který odpovídá tragickému námětu. V dialogu sice stále používá jistou teatrálnost, ale nyní mluví s větší rozvahou a pevným rozhodnutím. Ke konečnému rozhodnutí odejít dobrovolně ze světa však dojde až po rozhovoru s Caesarem, který jí dá jasně najevo, že se mu musí podvolit.

Velká milostná tragédie se tak mísí s politickými rozhodnutími a událostmi, které právě Kleopatru paradoxně v jejích činech ovlivňují na konci hry mnohem více, než smrt milovaného muže. V této souvislosti lze připomenout Kottovu poznámku: „Kleopatra miluje Antonia, který je jedním ze sloupů světa; který je neporaženým vojevůdcem. Antonius, který utrpěl porážku, není Antoniem. Antonius může zůstat s Kleopatrou. Ale Antonius miluje Kleopatru, která je bohyní Nilu. Kleopatra, která se stane Caesarovou dvorní dámou, na kterou si budou ukazovat prstem na římských ulicích, už není Kleopatra.“<sup>105</sup> V této poznámce lze vyčíst tragiku celé hry, která je považována za milostnou tragédii. Milostná tragédie to však není proto, že by bylo milencům bráněno spolu žít, či proto, že by sami milenci raději zvolili smrt, než by měli trávit život odděleně. Tragika hry leží na bedrech lásky, která vznikla na základě chtíce a idealizovaného obrazu obou milenců. V závěru se lze domnívat, že právě tyto milence by snad mohla zachránit přirozenější a racionálnější komunikace, zejména ze strany Kleopatry, která by však musela být nutně založen na vzájemné důvěře, schopnosti vést dialog a odmítat lži a klamné informace.

---

<sup>105</sup>KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. S. 137.

## Závěr

Cílem předložené diplomové práce *Láska jako ochota k dialogu ve vybraných tragédiích Williama Shakespeara* byla analýza dialogů šesti vybraných tragédií Williama Shakespeara. Vstupní teorie pro analýzu vycházela z hypotézy, která předpokládala tragický konec hry vycházející z narušené komunikace, či jejího nedostatku mezi vybranými hlavními postavami. Výběr proběhl na základě pozitivní i negativní citové zainteresovanosti, případně rodinných vazeb mezi jednotlivými postavami. Vzhledem k danému předpokladu byly vybrány následující hry: *Romeo a Julie*, *Hamlet*, *Othello*, *Král Lear*, *Macbeth* a *Antonius a Kleopatra*. Dané hry byly vybrány na základě přítomnosti jak spolčené komunikace mezi členy rodiny, přáteli, případně nepřáteli a milenci, tak na základě společného jmenovatele, kterým je narušenost této komunikace.

Práce je formálně rozdělena na teoretickou a praktickou část. Úkolem teoretické části bylo vymezit pro práci stěžejní termíny jako je dialog a láska, a dále pojmenovat základní východiska a některé konkrétní jevy, které budou v dialozích vyhledávány a aplikovány. Teoretická východiska jsou rozdělena do tří koherentních celků – úvod k autorovi, kapitola o dialogu a kapitola o lásce. Shakespearovy bibliografické údaje a přiblížení jeho tvorby jsou považovány za nedílnou součást především pro následné představení jednotlivých vybraných her v analytické části práce.

Kapitoly o dialogu měly za úkol nejprve vymezit pojem dialog z hlediska obecně-lingvistického, k čemuž byly vybrány lingvistické teorie Jana Mukařovského a Olgy Müllerové. Práce má za úkol zkoumat komunikaci mezi postavami ve hře, pro snadnější orientaci a analýzu byl tedy zaveden předpoklad, že dialog mezi postavami probíhá na bázi reálného odrazu mezilidské komunikace; samozřejmě se zřetelem na prostředky estetické hyperbolizace užívané literárními autory. Proto bylo dále třeba dialog zasadit také do psychologicko-sociálního kontextu a představit jednotlivé psychologické aspekty dialogu. Tato teoretická východiska pak představují



pro vlastní analýzu stěžejní pilíř. Na základě vybraných teorií byly tyto aspekty rozděleny na ty, které se objevují ve správně a validně vedené dialogické komunikaci a ty, které dialogickou komunikaci nejvíce narušují; jedná se zejména o agresivní způsoby vedení dialogu, jako je sugerování či negování, záměnu významů v podobě dvojné vazby, případně můžeme zmínit také vadnou interpretaci přijímaného obsahu.

Kapitoly přibližující termín láska měly za úkol vymezit tento pojem ze dvou různých hledisek – z hlediska filozofie a dále také psychologie, a poskytnout alespoň formální dělení různých forem lásky, pro lepší představu a orientaci ve vztazích mezi postavami v následné analýze. Základem pro dané kapitoly se stala především filozofická teorie Karla Jasperse, která vhodně spojuje obě stěžejní východiska, kterými je dialog a láska. Tato teorie vychází z pohledu na lásku, jako na základ mezilidské komunikace a vyjádření potřeby komunikace vůbec. Pro bližší dělení, které nejvíce odpovídá analyzovaným hrám, pak bylo užito především rozdělení vztahů dle Ericha Fromma. Psychologického pohledu na lásku bylo využito zejména pro popis některých jevů narušujících dialog, jako je narcismus či žárlivost, které se ve vybraných hrách objevují.

Po základním teoretickém vymezení následovala samotná analýza vybraných dialogů. Analytická část je logicky dělena na úvodní kapitolu, shrnující náměty her a šest kapitol, obsahujících vlastní analýzu, dále s podkapitolami, které se blíže věnují problematice každé dané hry. Jako pomocný materiál ke stručným úvodům her a zčásti také k analýze byly vybrány teoretické práce Martina Hilského (*Shakespeare a jeviště svět*, předmluvy k překladům her), Jana Kotta (*Shakespearovské črty*) a Zdeňka Stříbrného (*Proud času*), které poskytly nejen cenné informace, ale i možnost srovnání jak mezi danými autory, tak s vlastní analýzou. Z jednotlivých her pak bylo postupně a systematicky vybráno několik dialogů, které co nejvýstižněji představují komunikaci mezi postavami. Základní podmínkou pro výběr byla skutečnost, že daná postava svou komunikací zavíní konečnou tragédii, či k ní kvůli komunikaci přímo směřuje.

Pod touto podmínkou byly tedy vybrány dialogy mezi postavami a jejich rodiči (Julie a matka i otec, Hamlet a jeho matka i nevlastní otec, Král Lear a jeho dcery), dále mezi postavami v mileneckém či manželském vztahu (Romeo a Julie, Othello a Desdemona, Hamlet a Ofélie, Macbeth a Lady Macbeth, Antonius a Kleopatra) a také byly v některých hrách vyčleněny dialogy speciální, které nějakým způsobem zapadají do kontextu narušené komunikace vedoucí ke konečné tragédii (Jago a jeho manipulativní řeč, Romeův způsob komunikace, role řeči sluhů v *Králi Learovi*, Macbethova interpretace proroctví).

Následnou analýzou bylo zjištěno, že všechny postavy nějakým způsobem skutečně vzájemnou dialogickou komunikaci porušují a že tato narušená komunikace velkou mírou přispívá ke konečnému tragickému momentu. Téměř všechny dialogy vykazují prvky jako je negativní vstupní motivace k hovoru, posluchačova dezinterpretace významů a přejímaných obsahů, násilně či agresivně vedený dialog, sugerování, řečová manipulace, špatné naslouchání, porušování společného kódu dialogu, mísení, případně ostré narážení jednotlivých kontextů mluvčích a každá hra navíc obsahuje moment naprostého odmítnutí komunikace. Julie se naprosto uzavírá před svými rodiči, Hamlet odmítá objasnit kontext své promluvy Ofélii i matce, Lear kategoricky odmítá naslouchat, Othello Desdemoně dokonce naprosto upře možnost řeči, Macbeth je svou ženou zmanipulován k činům, které dialog nahradí a Kleopatra v kritický moment svévolně vystoupí z dialogu, který se dá považovat za naprosto stěžejní.

Mezi některými hrami lze navíc vysledovat jisté podobnosti. *Romeo a Julie* a *Král Lear* jsou hry podobně založené na nedostatku komunikace mezi dětmi a rodiči. *Hamlet* a *Macbeth* nabízí srovnání v řeči svých hlavních postav, které jsou natolik ovlivněny předmětnými situacemi, že je nutně projektují nejen do své řeči, ale i do svých činů. V *Othellovi* a *Antoniovi a Kleopatře* lze nalézt jisté podobnosti v žárlivosti, kterou představuje postava Othella a postava Kleopatry, žárlivost je však v každém případě představena z jiného pohledu – v *Othellovi* chorobná žárlivost a žárlivost s mužským elementem, která vyprovokuje k vraždě, v *Kleopatře* je to naopak žárlivost

výhradně ženská, která však zásadně ovlivňuje Kleopatřin dialog s Markem Antoniem. Do dialogů tak přirozeně velkou měrou vstupuje nejen žárlivost, ale také prvky jako je projektovaný narcismus některých postav (Lear, Kleopatra, Romeo) a touha po moci (Goneril, Macbeth, Lady Macbeth, Jago).

Závěrem lze již pouze dodat, že původní cíl práce - nalézt souvislost mezi narušenou komunikací a tragickými konci vybraných her, tedy minimálně dostál svému naplnění a práce samotná by tak mohla posloužit dalšímu zkoumání Shakespearových her z pohledu vlivu dialogů na průběh událostí například u komedií. Současně lze také uvažovat o využití předloženého materiálu pro práce literárně-srovnávací.

## Summary

The aim of presented thesis *Love as Will to Dialogue in William Shakespeare's Tragedies* was to provide an analysis of selected dialogues from William Shakespeare's six tragedies (*Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *the prince of Denmark*, *Othello*, *the moor of Venice*, *The Tragedy of Macbeth*, *King Lear* and one tragedy lying on the border-line between tragedy, history and romance *Anthony and Cleopatra*) in order to find a link between characters' maladjusted communication and the tragic moment of the plays. Plays were chosen on the basis of two common attributes – all of them end in a tragic way and all of them show certain lack of communication. The main hypothesis given for the following analysis stood upon the presumption that the plays' tragic ending is caused by the lack of communication, or by incorrectly realized dialogue between main characters of plays.

First part of the thesis is dealing with general information about the author William Shakespeare and it provides some theoretical resources for proper analysis in the second part of the paper. Chapter describing Shakespeare's life and work is also appended with a brief overview of Elizabethan-England period whose public art and literary themes were closely related to renaissance and humanist thoughts, which were strongly projected in some of Shakespeare's plays and sonnets. Theoretical resources consist of general specification of the term 'dialogue' and its linguistic character, and also dialogue communication from psychological and sociological point of view. Psychological and sociological standpoints add some important data for analysis. Among those considered valid for this thesis are namely signs of valid and socially correct dialogue, and also some selected variables affecting dialogue in a wrong way. These variables, such as double bond, manipulation of meaning or extreme communication setting, are all used in plays' analysis and they clearly point to communication problems in each individual play.

Second part of theoretical resources consists of defining the term love, so far it is fundamentally connected to the realization of selected dialogues in analysis. Love is presented from philosophical point of view in the context of

Aristotelian and Platonian concept of love, which is united in the philosophy of Karl Jaspers. Jaspers combines the concept of love with the basic human need for communication, so far he claims that love does not exist without communication and vice versa. This theory has conveyed important unifying element for the realization of given subject of the thesis. The chapter about love also contains subdivision of various types of love; included for better understanding of the realisation of dialogue between emotionally connected people as family members or lovers, because this kind of relation between two speakers affects their dialogue in utterly different way from the dialogue of two strangers.

The analysis of plays provides practical part of the thesis. Formally, each play supposes to create one larger coherent chapter with two or three subchapters dealing with more specific themes. All six plays are briefly introduced in one or two paragraphs and then closely analysed on the basis of the given theory, in combination with selected dialogues from each play. Some longer dialogues, especially dialogues selected from the *Othello, moor of Venice*, are placed to the appendix at the end of the thesis. As was said earlier, general approach to dialogues analysis was based on the presumption that the tragic ending of each play is caused by the lack of communication and the wrong realization of dialogue between emotionally close speakers in plays.

*Romeo and Juliet* showed the main communication problem in the speech of Romeo character because of his self-centredly led dialogue not only with Julia, but mainly with all other characters in the play. He does not listen to other speakers and he hyperbolizes the meanings of his talks, so it is difficult for other speakers to understand his thoughts and conveyed contents. Second problem in communication is demonstrated on Julia's dialogues to her parents. Julia is strongly affected by the objective situation with her and Romeo's secret, that she is not able to keep normal dialogue with her mother nor her father. They are trying to manipulate her into set marriage because they are not able to decode her speech and meaning of her words.

The tragedy of *Hamlet* lies in Hamlet's own problem of communication in the extreme objective situation he has been driven into. Because of the conditions of his father's death, Hamlet is unbalanced in his thoughts and it is strongly

projected in his speech not only to his mother, his stepfather but also in dialogue with his love Ophelia. He constantly varies the meaning of his words, hyperbolizes them, or talks in riddles. His inexplicit speech directly caused Ophelia's death and it contributed to the tragic end of the play distinctively, so far he was not able to entrust his secret with his mother, Ophelia or with his friend Horatio at least.

Othello is mainly play about human jealousy, which is strongly projected to characters' dialogues in this context. The analysis showed two major communication fails – manipulative speech of the Iago character and projected jealousy in Othello dialogues to his wife Desdemon. The whole play is manipulated and driven by Iago. He uses his speech as force, highly variable in different dialogues, to compel other characters in their actions and thoughts. His speech is very suggestive and it often puts the other speaker in doubts and uncertainty. Othello is strongly influenced by Iago's suggestions about Desdemon that he is not able to speak to her without necessarily negative motivation and hidden context of his wrath and seeking for the proof of infidelity. Therefore, Desdemon not knowing this objective situation is not able to structure her speech in a suitable way, or defend herself at least and as the result of this, the dialogue between them is non-productive. In the end, Othello denies her the chance for speech at all and the tragic end comes.

King Lear is, simultaneously to Romeo and Juliet, the tragedy of fail in family communication. The analysis concentrated to dialogue between Lear and his three daughters Cordelia, Goneril and Regan. This dialogue is intensely affected by Lear's tendency to speech narcissism and Goneril and Regan's personal longing for political power. Lear banishes Cordelia for talking to him truly and, more importantly, for not obeying his communication rules. At the beginning of the play, Lear is very directive and for power-oriented speaker who insists on his own rules in the dialogue. Goneril and Regan changes this role through the play and they turns the speakers' roles upside down, in a moment they speak to Lear in a way he supposes to be their child and he should obey them. This very moment leads to Lear's going mad and starts the tragic ending.

Macbeth was analysed from the point of Macbeth's misinterpretation of witches' speech and suggestive and directive dialogue leaded by Macbeth's wife,

which is directly responsible for the tragedy. This tragedy starts with vague interpretation of prophecy, continues by violent acts caused by aggressive speech and verbal urge and ends with justified tragic death of two main characters, Macbeth himself and his wife Lady Macbeth. Macbeth shows signs of easily manipulated character, who is driven by his own long for power, but this long is probably biased mainly by his goal seeking and greedy wife. Lady Macbeth is similar speaker to Goneril in King Lear. She has to lead the dialogue, she constantly uses urging and manipulative expressions and since she uses the dialogue to achieve her own motives, she is not able to listen to second speaker. Her manipulating and urging way of communication costs Macbeth his life in the end.

Similarly manipulative speaker is also the character of Cleopatra in the last analysed play Anthony and Cleopatra. In this case, the main problem of communication in the play is primarily represented by Cleopatra, because she manipulates her speech in order to keep her lover Marc Anthony close to her and to have some sort of power over him in their relationship. She is not only very manipulative but also heavily theatrical speaker in her dialogues. Her constant change of meanings, pretending and changing her opinions in a scope of one dialogue causes gradual communication fail that comes to the peak in a moment of her categorical denial of dialogue with Anthony in crucial situation. This denial leads into Anthony's death and later in the death of Cleopatra herself.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura:

- 1) SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie*. Vyd. 2. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 9788071082781.
- 2) SHAKESPEARE, William. *Othello, benátský mouřenín: Othello, the moor of Venice*. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-280-5.
- 3) SHAKESPEARE, William, Saxo GRAMMATICUS a Daniel. PŘIBYL. *Hamlet, dánský princ: Hamlet, the prince of Denmark*. Vyd. 2. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-263-5.
- 4) SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Vyd. 2. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-299-6.
- 5) SHAKESPEARE, William. *Král Lear: King Lear*. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-264-3.
- 6) SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Přeložil Martin HILSKÝ. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

### Sekundární literatura:

- 1) ALEXANDER, Michael. *A History of English literature*. 2. edit. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. Palgrave foundations. ISBN 9780230007239.
- 2) ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. 2. rozšíř. vyd. Přeložil Antonín KŘÍŽ. Praha: Rezek, 1996. ISBN 80-901796-7-3.
- 3) DOBSON, Michael a Stanley WELLS, ed. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2005. ISBN 0-19-280614-9.
- 4) FREUD, Sigmund. *Mimo principlasti a jiné práce z let 1920-1924*. Přeložil Miloš KOPAL, přeložil Jiří PECHAR. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, c1998. Sebrané spisy Sigmunda Freuda. kn. 13. ISBN 80-86123-09-X.
- 5) FROMM, Erich. *Umění milovat*. V Českém klubu 6. vyd. Přeložil Jan VINAŘ. Praha: Český klub, 2010. ISBN 978-80-86922-32-4.



- 6) HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. Třetí, aktualizované vydání. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0873-0.
- 7) HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2282-0.
- 8) JASPERS, Karl. *Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1969. ISBN 0-226-39491-3.
- 9) KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. Přeložil Ludmila. FURGYIKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1964. Dílna (Československý spisovatel), sv. 18.
- 10) MCDOWALL, David. *An illustrated history of Britain*. Harlow: Longman Group, 1991. ISBN 0-582-74914-X.
- 11) MÜLLEROVÁ, Olga. Jana. HOFFMANNOVÁ. *Kapitoly o dialogu*. Praha: Pansofia, 1994. ISBN 8085804298.
- 12) NAKONEČNÝ, Milan. *Sociální psychologie*. Praha: Academia, 1999. ISBN 8020006907.
- 13) PLAŇAVA, Ivo. *Průvodce mezilidskou komunikací: přístupy - dovednosti - poruchy*. Praha: Grada, 2005. Psyché (Grada). ISBN 80-247-0858-2.
- 14) PLATÓN a František NOVOTNÝ. *Symposion*. 6., oprav. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2005. Platónovy dialogy [Oikoymenh]. ISBN 80-7298-139-0.
- 15) SHAKESPEARE, William. *Sonety*. Vyd. V tomto uspořádání 2., rev. Přeložil Martin HILSKÝ. V Praze: Vyšehrad, 2012. Verše (Vyšehrad). ISBN 978-80-7429-304-7.
- 16) STRÍBRNÝ, Zdeněk. *Proud času: stati o Shakespeareovi*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1018-3.
- 17) STRÍBRNÝ, Zdeněk. *William Shakespeare*. Praha: Orbis, 1964. Portréty [Orbis]
- 18) VÝROST, Jozefa Ivan SLAMĚNÍK. *Sociální psychologie*. 2., přepracované a rozšířené vydání. Praha: Grada Publishing, 2008. Psyché. ISBN 978-80-247-1428-8.
- 19) WATZLAWICK, Paul, Janet Beavin BAVELAS a Don D. JACKSON. *Pragmatika lidské komunikace: interakční vzorce, patologie a paradoxy*. Hradec Králové: Konfrontace, 1999. ISBN 80-86088-04-9.

20) ZSIGA, Elizabeth C., Donna LARDIERE, Ruth KRAMER, et al., FASOLD, Ralph W. a Jeff CONNOR-LINTON, ed. *An introduction to language and linguistics*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. ISBN 978-1-107-63799-3.

### **Elektronické zdroje:**

- 1) FREUD, Sigmund. *On Narcissism by Sigmund Freud* [online]. 1914. [cit. 2017-06-26]. Dostupné z: <https://www.sigmundfreud.net/on-narcissism-pdf-ebook.jsp>
- 2) MUKAŘOVSKÝ, Jan. "Dialog a Monolog." *Listy Filologické / Folia Philologica*, vol. 67, no. 3/4, 1940, pp. 139–160. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23457768](http://www.jstor.org/stable/23457768).

## Přílohy

## I

### Historické hry

*Král Jan* (1596–1597, King John)

*Richard II.* (1595–1596)

*Jindřich IV. (1. část)* (1597–1598, Henry IV, Part 1)

*Jindřich IV. (2. část)* (1597–1598, Henry IV, Part 2)

*Jindřich V.* (1598–1599, Henry V)

*Jindřich VI. (1. část)* (1591–1592, Henry VI, Part 1)

*Jindřich VI. (2. část)* (1590–1591, Henry VI, Part 2)

*Jindřich VI. (3. část)* (1590–1591, Henry VI, Part 3)

*Richard III.* (1592–1593)

*Jindřich VIII.* (1612–1613, Henry VIII)

### Komedie

*Komedie omylů* (1593, The Comedy of Errors)

*Zkrocení zlé ženy* (1594, The Taming of the Shrew)

*Dva šlechtici z Verony* (1595, The Two Gentlemen of Verona)

*Marná lásky snaha* (1595, Love's Labor's Lost)

*Sen noci svatojánské* (1596, A Midsummer-night's Dream)

*Kupec benátský* (1597, The Merchant of Venice)

*Mnoho povyku pro nic* (1599, Much Ado About Nothing)

*Veselé paničky windsorské* (1601, The Merry Wives of Windsor)

*Jak se vám líbí* (1601, As You Like It)

*Večer tříkrálový* (1602, Twelfth Night)

*Dobrý konec vše napraví* (1603, All's Well That Ends Well)

*Něco za něco* (1606, Measure for Measure)

## Tragédie

*Titus Andronicus* (1594)

*Romeo a Julie* (1595, *Romeo and Juliet*)

*Julius Caesar* (1599)

*Hamlet* (1604)

*Othello* (1604)

*Macbeth* (1606)

*Král Lear* (1606, *King Lear*)

*Antonius a Kleopatra* (1607, *Antonius and Cleopatra*)

*Coriolanus* (1608)

*Timon Athénský* (1608, *Timon of Athens*)

*Troilus a Kressida* (1608, *Troilus and Cressida*)

## Pohádkové hry (romance)

*Cymbelín* (1609, *Cymbeline*)

*Zimní pohádka* (1611, *The Winter's Tale*)

*Perikles* (1609, *Pericles*)

*Bouře* (1612, *The Tempest*)

*Dva vznešení příbuzní* (1613, *The Two Noble Kinsmen*)

*Cardenio* (1613)

## Básně

*Venuše a Adonis* (1593, *Venus and Adonis*),

*Znásilnění Lukrecie* (1594, *The Rape of Lucrece*)

*Vášnivý poutník* (1599, *The Passionate Pilgrim*)

*Fénix a hrdlička* (1601, *The Phoenix and the Turtle*)

(Shakespeareovy) *Sonety* (vydány 1609, v originále *Shake-Speares Sonnets*)

*Nářek milencin* (1609, *A Lover's Complaint*)

15

When I consider every thing that grows  
 Holds in perfection but a little moment,  
 That this huge stage presenteth nought but shows  
 Whereon the stars in secret influence comment;  
 When I perceive that men as plants increase,  
 Cheered and cheque'd even by the self-same sky,  
 Vaunt in their youthful sap, at height decrease,  
 And wear their brave state out of memory;  
 Then the conceit of this inconstant stay  
 Sets you most rich in youth before my sight,  
 Where wasteful Time debateth with Decay,  
 To change your day of youth to sullied night;  
     And all in war with Time for love of you,  
     As he takes from you, I engraft you new.

18

Shall I compare thee to a summer's day?  
 Thou art more lovely and more temperate:  
 Rough winds do shake the darling buds of May,  
 And summer's lease hath all too short a date:  
 Sometime too hot the eye of heaven shines,  
 And often is his gold complexion dimm'd;  
 And every fair from fair sometime declines,  
 By chance, or nature's changing course, untrimm'd;  
 But thy eternal summer shall not fade  
 Nor lose possession of that fair thou ow'st;  
 Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,  
 When in eternal lines to time thou grow'st;  
     So long as men can breathe or eyes can see,  
     So long lives this, and this gives life to thee.

34

Why didst thou promise such a beauteous day,  
And make me travel forth without my cloak,  
To let base clouds o'ertake me in my way,  
Hiding thy bravery in their rotten smoke?  
'Tis not enough that through the cloud thou break,  
To dry the rain on my storm-beaten face,  
For no man well of such a salve can speak  
That heals the wound and cures not the disgrace:  
Nor can thy shame give physic to my grief;  
Though thou repent, yet I have still the loss:  
The offender's sorrow lends but weak relief  
To him that bears the strong offence's [cross].  
    Ah! but those tears are pearl which thy love sheds,  
    And they are rich and ransom all ill deeds.

60

Like as the waves make towards the pebbled shore,  
So do our minutes hasten to their end;  
Each changing place with that which goes before,  
In sequent toil all forwards do contend.  
Nativity, once in the main of light,  
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,  
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,  
And Time, that gave, doth now his gift confound.  
Time doth transfix the flourish set on youth,  
And delves the parallels in beauty's brow,  
Feeds on the rarities of nature's truth,  
And nothing stands but for his scythe to mow.  
    And yet to times in hope my verse shall stand,  
    Praising thy worth, despite his cruel hand.

*Verona. A public place.*

*[Enter SAMPSON and GREGORY, of the house of CAPULET, armed with swords and bucklers]*

*SAMPSON* Gregory, o' my word, we'll not carry coals.

*GREGORY* No, for then we should be colliers.

*SAMPSON* I mean, an we be in choler, we'll draw.

*GREGORY* Ay, while you live, draw your neck out  
o' the collar.

*SAMPSON* I strike quickly, being moved.

*GREGORY* But thou art not quickly moved to strike.

*SAMPSON* A dog of the house of Montague moves me.

*GREGORY* To move is to stir; and to be valiant is to  
stand: therefore, if thou art moved, thou runn'st away.

*SAMPSON* A dog of that house shall move me to stand:  
I will take the wall of any man or maid of Montague's.

*GREGORY* That shows thee a weak slave; for the weakest  
goes to the wall.

*SAMPSON* True; and therefore women, being the  
weaker vessels, are ever thrust to the wall: therefore I  
will push Montague's men from the wall, and thrust his  
maids to the wall.

*GREGORY* The quarrel is between our masters and us  
their men.

*SAMPSON* 'Tis all one, I will show myself a tyrant: when  
I have fought with the men, I will be cruel with the  
maids, and cut off their heads.

*GREGORY* The heads of the maids?

*SAMPSON* Ay, the heads of the maids, or their  
maidenheads; take it in what sense thou wilt.

### III

*GREGORY* They must take it in sense that feel it.

*SAMPSON* Me they shall feel while I am able to stand:  
and'tis known I am a pretty piece of flesh.

*GREGORY* 'Tis well thou art not fish; if thou hadst, thou  
hadst been poor John. Draw thy tool! here comes  
two of the house of the Montagues.

*SAMPSON* My naked weapon is out: quarrel,  
I will back thee.

*GREGORY* How! turn thy back and run?

*SAMPSON* Fear me not.

*GREGORY* No, marry; I fear thee!

*SAMPSON* Let us take the law of our sides;  
let them begin.

*GREGORY* I will frown as I pass by, and let them take it  
as they list.

*SAMPSON* Nay, as they dare. I will bite my thumb at  
them; which is a disgrace to them, if they bear it. (Romeo and Juliet, I. I. 1-37)



*ROMEO [To JULIET]* If I profane with my  
unworthiest hand

This holy shrine, the gentle fine is this:

My lips, two blushing pilgrims, ready stand

To smooth that rough touch with a tender kiss.

*JULIET* Good pilgrim, you do wrong your hand  
too much,

Which mannerly devotion shows in this;

For saints have hands that pilgrims' hands do touch,

And palm to palm is holy palmers' kiss.

*ROMEO* Have not saints lips, and holy palmers too?

*JULIET* Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

*ROMEO* O, then, dear saint, let lips do what hands do;

They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

*JULIET* Saints do not move, though grant for  
prayers' sake.

*ROMEO* Then move not, while my prayer's effect I take.

Thus from my lips, by yours, my sin is purged.

*JULIET* Then have my lips the sin that they have took.

*ROMEO* Sin from thy lips? O trespass sweetly urged!

Give me my sin again.

*JULIET* You kiss by the book. (Romeo and Juliet, II. V. 97-114)

*OTHELLO* O my fair warrior!

*DESDEMONA* My dear Othello!

*OTHELLO* It gives me wonder great as my content  
 To see you here before me. O my soul's joy!  
 If after every tempest come such calms,  
 May the winds blow till they have waken'd death!  
 And let the labouring bark climb hills of seas  
 Olympus-high and duck again as low  
 As hell's from heaven! If it were now to die,  
 'Twere now to be most happy; for, I fear,  
 My soul hath her content so absolute  
 That not another comfort like to this  
 Succeeds in unknown fate.

*DESDEMONA* The heavens forbid  
 But that our loves and comforts should increase,  
 Even as our days do grow!

*OTHELLO* Amen to that, sweet powers!  
 I cannot speak enough of this content;  
 It stops me here; it is too much of joy:  
 And this, and this, the greatest discords be  
*Kissing her*

That e'er our hearts shall make! (Othello, the moor of Venice, II. I. 185-201)

*OTHELLO* Who is't you mean?

*DESDEMONA* Why, your lieutenant, Cassio. Good my lord,  
If I have any grace or power to move you,  
His present reconciliation take;  
For if he be not one that truly loves you,  
That errs in ignorance and not in cunning,  
I have no judgment in an honest face:  
I prithee, call him back.

*OTHELLO* Went he hence now?

*DESDEMONA* Ay, sooth; so humbled  
That he hath left part of his grief with me,  
To suffer with him. Good love, call him back.

*OTHELLO* Not now, sweet Desdemona; some other time.

*DESDEMONA* But shall't be shortly?

*OTHELLO* The sooner, sweet, for you.

*DESDEMONA* Shall't be to-night at supper?

*OTHELLO* No, not to-night.

*DESDEMONA* To-morrow dinner, then?

*OTHELLO* I shall not dine at home;

I meet the captains at the citadel.

*DESDEMONA* Why, then, to-morrow night; or Tuesday morn;

On Tuesday noon, or night; on Wednesday morn:

I prithee, name the time, but let it not

Exceed three days: in faith, he's penitent;

And yet his trespass, in our common reason--

Save that, they say, the wars must make examples

Out of their best--is not almost a fault

To incur a private cheque. When shall he come?  
 Tell me, Othello: I wonder in my soul,  
 What you would ask me, that I should deny,  
 Or stand so mammering on. What! Michael Cassio,  
 That came a-wooing with you, and so many a time,  
 When I have spoke of you dispraisingly,  
 Hath ta'en your part; to have so much to do  
 To bring him in! Trust me, I could do much,--  
*OTHELLO* Prithee, no more: let him come when he will;  
 I will deny thee nothing.

*DESDEMONA* Why, this is not a boon;  
 'Tis as I should entreat you wear your gloves,  
 Or feed on nourishing dishes, or keep you warm,  
 Or sue to you to do a peculiar profit  
 To your own person: nay, when I have a suit  
 Wherein I mean to touch your love indeed,  
 It shall be full of poise and difficult weight  
 And fearful to be granted.

*OTHELLO* I will deny thee nothing:  
 Whereon, I do beseech thee, grant me this,  
 To leave me but a little to myself.

*DESDEMONA* Shall I deny you? no: farewell, my lord.

*OTHELLO* Farewell, my Desdemona: I'll come to thee straight.

*DESDEMONA* Emilia, come. Be as your fancies teach you;  
 Whate'er you be, I am obedient.

*Exeunt DESDEMONA and EMILIA*

*OTHELLO* Excellent wretch! Perdition catch my soul,  
 But I do love thee! and when I love thee not,  
 Chaos is come again. (Othello, the moor of Venice, III. III. 45-92)

*OTHELLO* Well, my good lady.

*Aside*

O, hardness to dissemble!--

How do you, Desdemona?

*DESDEMONA* Well, my good lord.

*OTHELLO* Give me your hand: this hand is moist, my lady.

*DESDEMONA* It yet hath felt no age nor known no sorrow.

*OTHELLO* This argues fruitfulness and liberal heart:

Hot, hot, and moist: this hand of yours requires

A sequester from liberty, fasting and prayer,

Much castigation, exercise devout;

For here's a young and sweating devil here,

That commonly rebels. 'Tis a good hand,

A frank one.

*DESDEMONA* You may, indeed, say so;

For 'twas that hand that gave away my heart.

*OTHELLO* A liberal hand: the hearts of old gave hands;

But our new heraldry is hands, not hearts.

*DESDEMONA* I cannot speak of this. Come now, your promise.

*OTHELLO* What promise, chuck?

*DESDEMONA* I have sent to bid Cassio come speak with you.

*OTHELLO* I have a salt and sorry rheum offends me;

Lend me thy handkerchief.

*DESDEMONA* Here, my lord.

*OTHELLO* That which I gave you.

*DESDEMONA* I have it not about me.

*OTHELLO* Not?

*DESDEMONA* No, indeed, my lord.

*OTHELLO* That is a fault.

That handkerchief

Did an Egyptian to my mother give;

She was a charmer (...)

'Twould make her amiable and subdue my father

Entirely to her love, but if she lost it

Or made gift of it, my father's eye

Should hold her loathed and his spirits should hunt

After new fancies: she, dying, gave it me;

And bid me, when my fate would have me wive,

To give it her. I did so: and take heed on't;

Make it a darling like your precious eye;

To lose't or give't away were such perdition

As nothing else could match.

*DESDEMONA* Is't possible?

*OTHELLO* 'Tis true: there's magic in the web of it:

A sibyl, that had number'd in the world

The sun to course two hundred compasses,

In her prophetic fury sew'd the work;

The worms were hallow'd that did breed the silk;

And it was dyed in mummy which the skilful

Conserved of maidens' hearts. (*Othello, the Moor of Venice, III. IV. 34-75*)

## VIII

*KING LEAR* O, reason not the need: our basest beggars  
Are in the poorest thing superfluous:  
Allow not nature more than nature needs,  
Man's life's as cheap as beast's: thou art a lady;  
If only to go warm were gorgeous,  
Why, nature needs not what thou gorgeous wear'st,  
Which scarcely keeps thee warm. But, for true need,--  
You heavens, give me that patience, patience I need!  
You see me here, you gods, a poor old man,  
As full of grief as age; wretched in both!  
If it be you that stir these daughters' hearts  
Against their father, fool me not so much  
To bear it tamely; touch me with noble anger,  
And let not women's weapons, water-drops,  
Stain my man's cheeks! No, you unnatural hags,  
I will have such revenges on you both,  
That all the world shall--I will do such things,--  
What they are, yet I know not: but they shall be  
The terrors of the earth. You think I'll weep  
No, I'll not weep:  
I have full cause of weeping; but this heart  
Shall break into a hundred thousand flaws,  
Or ere I'll weep. O fool, I shall go mad! (*King Lear*, II. IV. 267-289)