

# Krutý Turek, ďábelský Maur.

## Turci, Mauři a renegáti na prknech alžbětinského a raně stuartovského jeviště

Hana Ferencová

### THE CRUEL TURK AND THE DIABOLICAL MOOR.

#### TURKS, MOORS AND RENEGADES ON THE ELIZABETHAN AND EARLY STUART STAGE

This study presents a literary picture of the Turks, Moors and renegades in the Elizabethan and early Stuart theatre. The depiction of these figures also provides an insight into the exotic and secret world of the Mediterranean and the adjoining lands under the rule of Islam. Questions of the religious coexistence of Muslims and Christians, conversion from one faith to another and mutual relations between England and the Ottoman Empire create a mosaic of contradictory perceptions of Turkish and Moorish characters who figure in Elizabethan and early Jacobean dramatic works.

#### KEYWORDS:

English drama; theatre; Elizabethan England; early Stuart England; Turk; Moor; renegade; foreigner; conversion

„And for this Barbarous Moor, and his black train,  
Let all the Moors be banished from Spain.“<sup>1</sup>

Závěrečný monolog krále Filipa pocházející z anonymní hry s příznačným názvem *Panství chtíče* — *Lust's Dominion* sepsané v závěru éry alžbětinského divadla ukončuje dramatickou zápletku odehrávající se mezi Eleazarem, černým Maurem — muslimem, a krásnou španělskou královnou, ženou bílé pleti — křesťankou. A právě ona obrovská propast, do které spadají kategorie jako rasa, náboženství, etnikum, sexualita či fyzická nebo kulturní odlišnost, která znemožňovala překlenutí rozdílů mezi muslimy a křesťany, ač „černé tváře mohou mít duše bílé jako sníh“ a „ty nejbělejší skrývat to nejčernější nitro“,<sup>2</sup> byla velice záhy po vzniku prvního veřejného divadla v Londýně předmětem zájmu anglických dramatiků představujících kruté Turky či ďábelské Maury.<sup>3</sup>

1 *Lust's Dominion; or, the Lascivious Queen*, London 1657, fol. 11v.

2 „Black faces may have hearts as white as snow. [...] The whitest faces have the blackest souls.“ *Tamtéž*, fol. H3r.

3 První veřejné divadlo s názvem Divadlo — *The Theatre*, které nechal postavit James Burbage, vzniklo na severním předměstí Londýna v roce 1576. Ke vzniku a vývoji alžbětinských a raně stuartovských divadel více C. W. R. D. MOSELEY, *English Renaissance Drama, a Very Brief Introduction to Theatre and Theatres in Shakespeare's Time*, Tirril 2008; John ANDREWS, *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, New York 1985, s. 107–128.

## DIVADLO, HISTORIOGRAFIE, PRAMENY

Podobně jako ve vrcholném období vlády královny Alžběty I., tak i v prvních desetiletích Stuartovského období sehrálo divadlo v anglickém prostředí neopominutelnou roli v adaptování, formování a rozšíření vnímání cizosti a jinakosti. Vypůjčili si slova amerického historika Daniela Vitkuse, byla to právě prkna jeviště, která anglické společnosti často přinášela podivné představitele, chování, zvyky a náboženství odlišných neznámých kultur; zároveň však onu cizost, neznámo a exotičnost nejrůzněji překrucovala, napodobovala a interpretovala.<sup>4</sup> Není náhodou, že působení prvních komerčních divadel v Londýně bylo spjaté se znovuoobením anglické ekonomické expanze do zámoří. Díky oživení námořního obchodu byl také podpořen zájem společnosti o místa a záležitosti sahající za hranice anglického království. Jedním z důsledků této mezikulturní výměny se stalo zaujetí kulturní odlišností na poli literárním a dramatickém.<sup>5</sup>

Zatímco kolem roku 1580 mohla londýnská divadla pojmout přibližně 5 000–6 000 diváků, začátkem následujícího století byla tato kapacita navýšena až dvojnásobně.<sup>6</sup> Na přelomu 16. a 17. století proudilo dveřmi nejrůznějších divadelních scén až 25 000 osob týdně, tedy přibližně jedna osmina lidí žijících v této době v Londýně.<sup>7</sup> Vezmeme-li v potaz tyto počty, nelze než zdůraznit obrovský propagandistický potenciál, který dřímal v rukou divadelních společností a autorů scénářů. Samotné vstupné na jednotlivá představení navíc umožňovalo přístup i lidem stojícím na nižších stupních anglické společnosti, kteří mohli využít míst na stání okolo pódia v cenové relaci jedné až dvou pencí. Nicméně témata her musela především vycházet vstříc společenské poptávce, která byla evidentně vysoká, jelikož mezi vznikem první hry s tureckým námětem v osmdesátých letech 16. století a uzavřením divadel puritány v roce 1642 vznikly přibližně tři desítky dramát, jež se odehrávala v islámském prostředí nebo obsahovala důležitou postavu Turka či Maura.<sup>8</sup>

Turci, Mauři a renegáti se podobně jako vzdálené a exotické končiny orientálních říší těšili pozornosti historiků a literátů již poměrně brzy; průkopníkem v této oblasti se stal v roce 1915 Louis Wann se studií *The Oriental in Elizabethan Drama*. Významné publikační počiny zabývající se alespoň částečně interakcí křesťanů a muslimů v ra-

4 Daniel VITKUS, *Turning Turk: English Theater and the Multicultural Mediterranean, 1570–1630*, New York 2003, s. 29.

5 TÝŽ, *Adventuring Heroes in the Mediterranean: Mapping the Boundaries of Anglo-Islamic Exchange on the Early Modern Stage*, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 37, 2007, č. 1, s. 75.

6 Ann Jennalie COOK, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London 1576–1642*, Princeton 1981, s. 190–192.

7 Andrew GURR, *The Shakespearean Stage*, in: Stephen Greenblatt (ed.), *The Norton Shakespeare*, New York 2000, s. 3285.

8 První alžbětinská hra, kde se vyskytl motiv Turka, vznikla v roce 1581 z pera Roberta Wilsona: *Tři dámy z Londýna* — *The Three Ladies of London*. Vysloveně „turecká hra“ pak byla sepsána koncem osmdesátých let Christopherem Marlowem: *Tamerlán Veliký* — *Tamburlaine the Great*.

ném novověku pak vzešly v devadesátých letech z pera Bernarda Lewise a Nabila Matara. Ve stejném období se objevila i detailní publikace věnovaná Maurům v anglickém renesančním dramatu — *The Moor in English Drama*. K nejvýznamnějším literárně-historickým monografiím posledního desetiletí patří bezesporu díla Jonathana Burtona, Daniela Vitkuse a Matthewa Dimmocka, která podrobně mapují problematiku dramatického ztvárnění islámu a muslimů v raně novověké Anglii, čímž dostává tento námět v zahraniční historiografii status bohatě diskutovaného a podrobně probíraného tématu.<sup>9</sup>

Za jednu ze základních odborných prací v českém prostředí lze označit rozsáhlou trilogii *Alžbětinské divadlo* ze sedmdesátých a osmdesátých let minulého století, mapující nejen Shakespearovu dramatickou tvorbu, ale obsahující i díla dalších prominentních anglických dramatiků, mimo jiné překlad Marlowova *Maltského žida*.<sup>10</sup> Diskutované téma dále obohatil svými studiemi divadelní vědec a překladatel Milan Lukeš či v nedávné době Martin Hliský a Pavel Drábek svými obsáhlými monografiemi k Shakespearově tvorbě.<sup>11</sup>

Pramenná základna využitelná pro bádání na poli dramatických her je poměrně bohatá. Z alžbětinské produkce je možné využít díla těchto autorů — Robert Wilson, Robert Greene, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, George Peele a William Shakespeare. Analýze ovšem nesmí uniknout ani divadelní tvorba první poloviny 17. století — Robert Daborne, John Fletcher, Philip Massinger, Thomas Middleton, Robert Davenport, John Mason, Thomas Goffe, Richard Brome, John Day, William

9 Islámský svět a jeho dramatické ztvárnění je podrobně analyzovaný a diskutovaný v následujících odborných monografiích, pro přehled uvádím alespoň nejzákladnější z nich: Louis WANN, *The Oriental in Elizabethan Drama*, *Modern Philology* 12, 1915, č. 7, s. 423–447; Eldred JONES, *Othello's Countrymen. The African in English Renaissance Drama*, London 1965; Jack D'AMICO, *The Moor in English Renaissance Drama*, Tampa 1991; Ton HOENSELAARS, *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries: A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1558–1642*, Rutherford 1992; Bernard LEWIS, *Islam and the West*, Oxford 1993; Nabil I. MATAR, *Islam in Britain, 1558–1685*, Cambridge 1998; TÝŽ, *Turks, Moors, and Englishmen in the Age of Discovery*, New York 1999; Daniel VITKUS, *Turning Turk: English Theater and the Multicultural Mediterranean, 1570–1630*, New York 2003; TÝŽ, *Three Turk Plays from Early Modern England: Selimus, A Christian Turned Turk, and The Renegado*, New York 2000; Jonathan BURTON, *Traffic and Turning: Islam and English Drama, 1579–1624*, Delaware 2005; Matthew DIMMOCK, *New Turkes. Dramatizing Islam and the Ottomans in Early Modern England*, Aldershot 2005.

10 Každý svazek obsahuje několik anglických her přeložených do češtiny včetně informací o autorech, historickém kontextu a ukázky dalších dobových pramenů: Alois BEJBLÍK — Jaroslav HORNÁT — Milan LUKEŠ, *Alžbětinské divadlo I, II, III*, Praha 1978, 1980, 1985.

11 V českém prostředí vyšly například monografie: Milan LUKEŠ, *Mezi karnevalem a snem: Shakespearovské souvislosti*, Praha 2004; TÝŽ, *Shakespeare a okolí: II. shakespearovské souvislosti*, Praha 2010; Martin HILSKÝ, *Shakespeare a jeviště svět*, Praha 2010; Pavel DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, Praha 2012. Z publikovaných studií lze zmínit např. Ivana MIŠTEROVÁ, *Reflexe Orientu v dílech britské středověké a renesanční literatury*, Akta Fakulty filozofické Západočeské univerzity v Plzni 5, 2009, č. 1, s. 63–77.

Rowley a George Wilkins. Široce využitelné jsou také hry autorů prolínající se na přič alžbětinským a raně Stuartovským obdobím — Thomase Heywooda a Bena Jonsona.<sup>12</sup>

Cílem této studie je představit literární obraz Turků, Maurů a renegátů na prknech alžbětinského a raně Stuartovského divadla, přičemž se jedná spíše o drobnou sondu do této problematiky za účelem obohacení domácí historiografie o téma českými historiky dosud nepříliš reflektované. Z tohoto důvodu text nemá ambice detailně rozebrat veškeré dílčí problémy související s obrazem Turka a Maura, spíše se snaží o stručně komplexní představení celé tematiky.

## TUREK, MAUR A JEJICH CHARAKTERISTIKY

Jak již bylo naznačeno, s narůstajícím počtem anglických námořníků a obchodníků navštěvujících od sedmdesátých let 16. století oblast Středomoří se rozrůstal i proud informací o islámské kultuře a jejích příslušnících, přicházející zpět do Anglie. Nejen pravdivé příběhy, ale i velká míra fabulace či nejčastěji kombinace obojího pronikly na podium alžbětinského a raně Stuartovského divadla. Je nutné vzít v potaz, jak zmiňuje Bernard Lewis, také zvyšující se zájem humanistických učenců o studium arabských textů a islámu jako náboženství, který byl umožněn právě díky novým znalostem a poznatkům přinášejících námořníky, obchodníky a v poslední řadě také cestovateli. Za plodný výsledek jejich záliby lze považovat i vznik prvního uceleného anglického textu zabývajícího se tureckými dějinami *The General Historie of the Turkes*. Dílo, které sepsal Richard Knolles v roce 1603, tak spatřilo světlo světa, aniž by jeho autor byl nucen opustit Anglii.<sup>13</sup>

Zaměří-li historik svou pozornost na samotné obyvatele tureckých území, musí se nejprve vyrovnat s otázkou, jak byli označováni lidé žijící v těchto oblastech. Pro jejich pojmenování bylo využíváno mnoha termínů. Podle Nabila Matara, odborníka na anglo-islámské vztahy v raném novověku, se jedná především o dva základní: *Turek* a *Maur*. Turek sloužil jako synonymum pro muslima, tzn. příslušníka islámské víry, ale zároveň byl používán pro odlišení dvou kulturně a etnicky rozdílných skupin: osmanských Turků, kteří vojensky a politicky ovládali Tunis, Tripolis a Alžír, a Maurů,

12 Konkrétně se jedná o následující díla, jejichž výčet je uveden v chronologickém pořadí: 1581 *The Three Ladies of London*, 1587–1588 *Tamburlaine the Great*, 1588 *Selimus, Emperor of the Turks*, 1589 *The Battle of Alcazar*, 1589 *The Comical History of Orlando Furioso*, 1589–1590 *The Jew of Malta*, 1590 *Alphonsus, King of Aragon*, 1590 *The Spanish Tragedy*, 1592 *The Tragedy of Solimon and Perseda*, 1592 *Titus Andronicus*, 1596 *The Famous History of the Life and Death of Captain Thomas Stukeley*, 1596–1598 *The Merchant of Venice*, 1597–1603 *The Fair Maid of the West I*, 1600 *Lust's Dominion; or, The Lascivious Queen*, 1603–1604 *Othello*, 1605 *The Masque of Blacknesse*, 1607 *The Travels of the Three English Brothers*, 1610 *The Turke*, 1612 *A Christian Turned Turke*, 1613–1618 *The Raging Turk*, 1618 *The Courageous Turk*, 1618 *The Knight of Malta*, 1620 *All's Lost by Lust*, 1624 *The Renegado*, 1631 *The Fair Maid of the West II*, 1636 *A Challenge for Beauty*.

13 B. LEWIS, *Islam*, s. 14.

tj. původních obyvatel severní Afriky.<sup>14</sup> Slovo *Turek* bylo spojováno se dvěma různými kontexty. Označovalo buď muslimský stát s jeho specifickými vládnoucími a vojenskými institucemi, nebo sloužilo pro vyjádření typického chování Turka a jemu přiřuzovaných vlastností, především krutosti a nemilosrdnosti.<sup>15</sup> Další názvy jako *Saracén* či *Arab* pak byly spojovány spíše se středověkými křížovými výpravami.

Pokud podrobíme postavu Turka podrobnému zkoumání, vynoří se nám obraz válečníka, bohatého a mocného sultána, pohana či nevěřícího — „pohanský pes, pyšný a bezbožný.“<sup>16</sup> Jsou mu přisouzeny pozitivní atributy jako statečný a slavný. Na druhé straně ovšem získává i záporné přívlastky jako krutý, bojechtivý, barbarský, darebácký, prostopášný, mizerný či ďábelský, nicméně na rozdíl od Maura se u něj vyskytují v mnohem menším měřítku. Maur je většinou spojován s tmavou pletí a podobně jako *Turek* nese nálepku nevěřícího. Je mu ale přiznávána statečnost, chrabrost, síla a z pozitivních vlastností je nejčastěji zdůrazňována ušlechtilost. Jednou z jeho charakteristik byla hříšnost a prostopášnost. Typická rozpolcenost jeho povahy zřetelně vyvstává v promluvě maurského krále Mullishega, který se táže, zda chtíč v něm převažuje nad všemi cnostnými činy, které ve svém městě Fez vykonal, a jestli pouze křesťané mají mít tu čest být jediní nositelé dobra, oproti nim, Maurům, barbarským a krvelačným.<sup>17</sup> Maurovi byly také připisovány negativní atributy jako krutý, bojechtivý, pyšný, darebácký či ďábelský. Slovní spojení typu prokletý Maur nebo ztělesněný ďábel, „černý na pohled a krvelačný ve svých činech,“<sup>18</sup> se v anglických hrách vyskytovala velice často.

Maur a *Turek* byli titulováni většinou podobnými přívlastky, obecně však byli Maurové označováni jako více chlípní a barbarští. Nejčastěji však pojmy *Turek* a Maur nebyly rozlišovány vůbec, proto se atributy, jež s nimi byly spojovány, velkou měrou shodují, i když jako prostopášník, barbar či ďábel byl častěji označován Maur.<sup>19</sup> Zajímavým jevem je bipolarita výše zmiňovaných přívlastků. Na jedné straně nám vyvstává obraz statečného, slavného, ušlechtilého a bojovného válečníka a na straně druhé je to krutý, bojechtivý, pyšný, prostopášný mizera a ďábel. Postava Turka či Maura byla Angličany obdivována i zatracována, oslavována i obávána. Tato vrtkává a nestabilní identita, již v očích Angličanů dosáhli, souvisí s dvojakým vztahem, který

14 Nabil I. MATAR, *Muslims in Seventeenth Century England*, *Journal of Islamic Studies* 8, 1997, č. 1, s. 64.

15 Simon SHEPHERD, *Marlowe and the Politics of Elizabethan Theatre*, Brighton 1986, s. 142.

16 „A pagan dog“, „a proud blasphemous dog“. Robert GREENE, *The Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon*, London 1599, dostupné na: [www.elizabethanauthors.org/alphonsus101.htm](http://www.elizabethanauthors.org/alphonsus101.htm) [náhled 28. 6. 2014].

17 „Shall lust in me have chief predominance?/ And virtuous deeds, for which in Fez/ I have been long renown'd, be quite exil'd?/ Shall Christians have the honour/ To be sole heirs of goodness, and we Moors,/ Barbarous and bloody.“ Thomas HEYWOOD, *The First and Second Parts of the Fair Maid of the West: Or, A Girl Worth Gold*, London 1850, s. 136–137.

18 „Blacke in his looke, and bloudie in his deeds.“ George PEELE, *The Battell of Alcazar*, London 1594, fol. A2r.

19 Pro vytvoření charakteristiky postavy Turka a Maura byly využity hry autorů zmíněných v úvodu studie.

k muslimům měli. Osmanská říše byla mocnou zemí, její kultura byla velice vyspělá, navíc oba státy měly důležité ekonomické vazby, což vzbuzovalo respekt a obdiv, ale zároveň byli Turci obávaným protivníkem, vyznávali zcela jiné náboženství — takže zde figuroval i strach.

S obchodními vazbami, které Anglii sblížovaly s oblastí Středomoří a Osmanskou říší, přicházela ruku v ruce otázka proměnlivé identity obchodníků, kteří měli bezpochyby na paměti ekonomický profit. Odkaz na tuto záležitost se objevuje ve hře Roberta Wilsona *Tři dámy z Londýna* — *The Three Ladies of London* z počátku osmdesátých let 16. století. Mercatore je dokonalým zosobněním kupce působícího ve Středozeří.

„Mercatore:     Madonna, me be a merschant, and be call'd Signer Mercatore.  
 Lucre:           But, I pray you, tell me what countryman?  
 Mercatore:     Me be, Madonna, an Italian.  
 Lucre:           Yet let me trouble ye: I beseech ye whence came ye?  
 Mercatore:     For salva vostra buona grazia, me come from Turkey.“<sup>20</sup>

Mercatore, Ital často překračující území ovládaná islámem, je vždy připraven změniti svou identitu, pokud to situace vyžaduje: „Já nezaplatím ani jednu pencí: zatkněte mě, udělejte to, je mi to jedno. Prohlásím se za Turka.“<sup>21</sup>

Na výše zmíněné ukázce z Wilsonova dramatického díla je ovšem jasně patrný ještě jeden podstatný jev, a tím je otázka jazyka. Podíváme-li se na úryvek v původní nepřeložené verzi, nemůžeme si nevšimnout několika italských slov v poslední odpovědi obchodníka Mercatore. Cizí jazyk sloužil na jevišti jako určitý druh divadelního kostýmu vyjádřený pomocí auditivních prostředků, tj. řeči samotné. Jazyk doplňoval převlek herce za cizince a divákům v hledišti umožňoval identifikovat postavu jiné národnosti. Jazyková rozmanitost vyskytující se na půdě divadla pomohla zřetelně odlišit Angličany a „ty druhé“ a zároveň jejich rozdílnost výrazně podtrhla.<sup>22</sup>

Otázkou tedy zůstává, do jaké míry bylo a mohlo být používáno jazykových prostředků pro znázornění Turka a Maura. Zatímco evropské jazyky, především španělština, francouzština nebo univerzální latina, se objevují poměrně často, ať již ve funkci zdůraznit jinou národní příslušnost či zesměšnit neznalost angličtiny, u maurských a tureckých postav vyvstává problém, jelikož jazyky a dialekty, kterými mluvili, nebyly veřejně známé. Z tohoto důvodu zbývá pouze možnost využití proměnlivé identity Evropanů působících v muslimských oblastech například za účelem obchodu, jako tomu je v případě Itala Mercatore, kdy je ovšem jazykově zvýrazněna jeho evropská příslušnost. Na druhou stranu není možné zapomenout ani na vazby,

20 Robert WILSON, *The Three Ladies of London*, in: A Select Collection of Old English Plays VI, 1744, dostupné na [www.fullbooks.com/A-Select-Collection-of-Old-English-Plays-Vol-5448.html](http://www.fullbooks.com/A-Select-Collection-of-Old-English-Plays-Vol-5448.html) [cit. 29. 6. 2014].

21 „Me will not pay de one penny: arrest me, do, me do not care. Me will be a Turk.“ R. WILSON, *The Three Ladies*.

22 Marianne MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590–1620*, Farnham 2012, s. 4–6. K využití jazykových prostředků na jevišti také podrobněji Janette DILLON, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, Cambridge 2006.

vyplývající z dějinného vývoje Pyrenejského poloostrova, konkrétně Maurů v Evropě — především ve Španělsku.

V tomto kontextu se vrátíme k dramatu zmíněném v úvodu této studie *Panství chtíče — Lust's Dominion*, jehož podtitul a další název zní *The Lascivious Queen or The Spanish Moor's Tragedy*. Do spojitosti se zde dostává Španěl a Maur, což je i případ mnohem známějšího příběhu, Shakespearova *Othella*.<sup>23</sup> Ačkoliv z celé hry vyznívá jednoznačné spojení sexuální touhy s muslimy, nejvíce žádostiví jsou v celé hře Španělé — křesťané a Evropané. V tomto smyslu lze také chápat toto drama jako protišpanělsky zaměřené, čímž zde, jak uvádí ve své studii Jesús López-Peláez Casellas, dochází ke smíšení obrazu hned dvou druhých, cizinců — Španěla a Turka.<sup>24</sup> Jazyková otázka se zde opět propojila s Turkem / Maurem prostřednictvím vazeb na evropskou identitu. Takto pomíchaný obraz Španěla s Turkem měl za následek splynutí všech nejhorších charakteristik příslušícím oběma postavám a byl prezentován nejen na divadelním poli, ale i v dobových traktátech. Z nich je nejvýznamnější pamflet *The Coppie of the Anti-Spaniard*, kde je španělský král Filip II. popsán jako napůl Maur, napůl žid a dokonce napůl Saracén.<sup>25</sup>

Podobně jako promluva postavy, ani její zevnějšek nenechal publikum na pochybách, s jakou národností mají co do činění. Maur byl většinou jasně rozpoznatelný díky tmavé barvě pleti, které zprvu herci docílili černou maskou, černými rukavicemi skrývajících nejen ruce, ale také předloktí, a černými nohavicemi. V průběhu dalšího vývoje divadel byla černá maska nahrazena barvou, kterou si vystupující natírali obličej. Jak podotýká Robert Lublin, není jasné, zda se podobná změna dotkla i dalších částí těla. Jediným důkazem je načernění kůže na rukou až k loktům při hraní krátké divadelní hry na jakubském dvoře *Masky černoty — The Masque of Blackness*.<sup>26</sup> Další snahou o imitaci maurského vzhledu byly husté černé kudrnaté vlasy, na které naráží například Maur Aaron v Shakespearově hře *Titus Andronicus* z roku 1592.<sup>27</sup>

Oproti Maurovi byl Turek zřetelně odlišen díky pokrývce hlavy — turbanu, který byl jeho typickým znakem. Kromě turbanu sloužilo k rozeznání Turka ještě několik dalších prvků, které Hieronimo vyjmenovává Balthazarovi ve hře *Španělská tragédie — The Spanish Tragedy* jako nezbytné, aby si mohl zahrát roli tureckého vládce:

23 O Shakespearově *Othellovi* podrobněji M. HILSKÝ, *Shakespeare*, s. 533–575.

24 Jesús López-Peláez CASELLAS, *Race and the Construction of English National Identity: Spaniards and North Africans in English Seventeenth-Century Drama*, *Studies in Philology* 106, 2008, č. 1, s. 43.

25 Antoine ARNAULD, *The Coppie of the Anti-Spaniard*, London 1590, s. 9. K otázce propojení obrazu Turka / Španěla více M. MONTGOMERY, *Europe's Languages*, s. 79–83.

26 K této problematice podrobněji Robert I. LUBLIN, *Costuming the Shakespearean Stage. Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Farnham 2011, s. 92–95; nebo E. JONES, *Othello's Countrymen*, s. 120–125.

27 „My fleece of woolly hair that now uncurls / Even as an adder when she doth unroll / To do some fatal execution.“ William SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, Londýn 1592, dostupné na: [www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play\\_view.php?WorkID=titus&Act=2&Scene=3&Scope=scene](http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=titus&Act=2&Scene=3&Scope=scene) [náhled 29. 6. 2014].

turecká čepice — pravděpodobně turban, černý knír a falchion — krátká šavle.<sup>28</sup> Tyto pomůcky spolu s tureckým oděvem představovaly základní identifikátory Turka v představách anglické společnosti tohoto období.<sup>29</sup>

## MUSLIM, NEBO KŘESŤAN?

Jak již bylo zmíněno, multietničnost a multikulturalita islámského území znemožňovala existenci jedné definice, kdo to „onen druhý“ — Turek, Maur, Mohamedán, Arab či Saracén — vlastně byl. Tyto termíny buď obecně znamenaly „ten druhý“, ne jeden z nás, ne křesťan, nebo se mohly vztahovat k etnicko-geografickému původu. Zároveň s jeho reprezentací však anglické drama představilo i oblast Středomoří a muslimská území, s nimiž šla ruku v ruce otázka náboženského soužití s křesťany a konverze z jedné víry na druhou.

Obchodní záležitosti nepředstavovaly jedinou vazbu mezi alžbětinskou a raně Stuartovskou Anglií a muslimskými zeměmi. Další podstatnou formu vzájemných kontaktů tvořilo námořní pirátství. Turečtí piráti napadali i anglické lodě a zajímali celé skupiny nebo pouze jednotlivce, aby je prodali do otroctví.<sup>30</sup> Zajetí kupců, obchodní kontakty i expanze Turků v sobě skrývaly ještě další kontext, který byl mnohem větší hrozbou a nebezpečím pro křesťanský svět. Islám, víra muslimů, představoval pro křesťanství velkou konkurenci v roli světového náboženství. Námořníci a obchodníci, kteří se v oblasti Středomoří a severní Afriky setkávali s islámem dennodenně, tak získali možnost přijmout nové náboženství. Konverze na muslimskou víru mohla mít hned několik důvodů. Často konvertovali zajatci, kteří neměli naději na vykoupení z otroctví; dále lidé, kteří měli před sebou vidinu dobrého zaměstnání či finančního zisku (například piráti) a chtěli užívat svobodu a ochrany poskytnutých muslimskými státy; a nakonec se mohlo jednat o křesťany žijící dlouhodobě v muslimském světě, kteří nejprve přijali islámskou kulturu, zvyky, oděv a později i náboženství samotné.<sup>31</sup>

Nasadit si turban znamenalo těšit se ochraně zemí nacházejících se na severoafričtím území. Islám nabízel konvertitům větší míru svobody a otevřenosti a jeho atraktivita spočívala také v šanci dosáhnout většího ekonomického profitu. Křesťan konvertující k islámu, tzv. renegát, vedl na území Osmanské říše poměrně prosperující život. Tento obrázek přinášeny cestovateli, námořníky nebo bývalými zajatci se

28 Thomas KYD, *The Spanish Tragedy*, London 1623, fol. K3v.

29 Více k otázce kostýmu Turka: R. I. LUBLIN, *Costuming*, s. 142–154.

30 Podle výzkumu Nabila Matara se jednalo o poměrně početnou skupinu lidí, o čemž hovoří především finanční záznamy o výkupném vybíraném mezi Angličany v osmdesátých a devadesátých letech 16. století. Útokům muslimských pirátů čelily města a vesnice ležící na pobřeží i v raně Stuartovském období a počet obyvatel, kteří upadli do otroctví, postupně narůstal. Kvůli neúnosnosti situace byla v roce 1640 dokonce vládou zřízena speciální komise, jejímž hlavním úkolem bylo dohlížet na vykupování anglických zajatců. Podrobněji zde: N. I. MATAR, *Islam in Britain*, s. 5–9.

31 O důvodech konvertování k islámu podrobněji například zde: D. VITKUS, *Three Turk Plays*, s. 4; N. I. MATAR, *Islam in Britain*, s. 25–28 nebo J. BURTON, *Traffic*, s. 93–125.



však v anglické společnosti příliš s úspěchem nesetkal. Jak byl tedy renegát prezentovaný na prknech jeviště? Renegát je na jevišti opakovaně trestán za své odpadlictví nebo se po uvědomění své chyby vrací ponížene zpět k původnímu náboženství. Pokud by totiž byli konvertité opěvováni pro svůj šťastný a bohatý život mezi muslimy, došlo by k přiznání úspěchu islámu, čemuž se Anglie bránila. Nejnebezpečnější na tom byl fakt, že renegát nebyl tmavý Maur nebo nenáviděný papeženec, ale obyčejný Angličan, Ir nebo Welšan. Z tohoto důvodu dramatici tuto novou postavu zlosyna na jevišti opakovaně trestali i za cenu obětování pravdy. Islám musel být poražen a ti, kteří jej přijali, zničeni.<sup>32</sup>

Jakubovské drama *Z křesťana Turkem — A Christian Turned Turk* prozrazuje už svým názvem, co je jeho ústředním motivem. Napříč celým dějem se prolíná otázka konvertování hlavní postavy, anglického piráta Warda. Kapitán Ward se v jeho průběhu rozhoduje, zda opravdu odvrhnout svou víru, a ač je mu květnatě vylíčena beznaděj a výčitky svědomí, jež ho budou tížit jako renegáta, islám nakonec přijímá.<sup>33</sup>

Samotné formální ceremonii obrácení na islámskou víru je věnována celá jedna scéna. Obřad se odehrává za účasti několika kleriků, nejvyššího kněze Muftiho a dvou dalších rytířů. Ward přijíždí na oslovi v hávu křesťana a s obnaženou hlavou. Rytíři vytáhnou své šavle a sundají ho z osla. Je položen na břicho dvěma přihlížejícími duchovními. Je mu nabídnuta přísaha, na kterou položí pravou ruku, potom ji podepíše a je přiveden k trůnu Muftiho. Ten mu obleče turban a roucho, zapřísahá ho při Mohamedově hlavě a nabídne mu číši vína z rukou křesťana. Ward jí pohrdne a odhodí pryč. Nakonec je posazen na bohatě zdobeného osla a všichni s řevem odjíždějí. V následném monologu chóru je zatracován podobně jako všichni renegáti, kteří se stanou muslimy.<sup>34</sup> Hra končí Wardovou smrtí a jeho hrob nese tento nápis: „Ward prodal svou zemi, stal se Turkem a zemřel jako otrok.“<sup>35</sup>

Na jevišti byl tento odpadlík — renegát vždy prezentován jako člověk pokleslé morálky a pokud se kající nevrátil ke křesťanství, jeho konvertování bylo provázeno špatným koncem. Nicméně konstrukt morálně zkaženého nebo litujícího renegáta byl především dílem dramatiků. Renegát byl „ten druhý“ uprostřed anglické společnosti; publiku, spisovatelům i celé křesťanské obci připomínal moc, přitažlivost, ale i hrozbu Turků a islámu.

Kromě „proměny v Turka“ zde byla ještě opačná možnost — konverze muslima ke křesťanství. Tento jev se opakovaně vyskytuje v dramatu, nicméně nikoli ve skutečnosti. Je jen velmi málo doložených případů, kdy se to opravdu stalo.<sup>36</sup> V Massingerově hře *Renegát — The Renegado* se hlavní pozornost upírá na Vitelliho, mladého Itala, a jeho sestru Paulinu, která byla odvléčena Turky jako konkubína pro jejich vládce Amuratha. Vitelli se kvůli její záchraně převléká za obchodníka a na tržišti se seznamuje s krásnou Donusou, císařovou neteří. Drama vrcholí poměrem italského mladíka a turecké princezny a po jeho odhalení je dvojice milenců odsouzena k po-

32 N. I. MATAR, *Islam in Britain*, s. 50–51.

33 Robert DABORNE, *A Christian Turned Turk*, in: D. Vitkus, *Three Turk Plays*, s. 195.

34 *Tamtěž*, s. 198.

35 „Ward sold his country, turned Turk, and died a slave.“ *Tamtěž*, s. 231.

36 N. I. MATAR, *Islam in Britain*, s. 125; J. BURTON, *Traffic*, s. 126–159.

pravě. Donusa se snaží svého milého ve vězení přesvědčit, aby si zachránil svůj život svatbou s ní a konvertováním k islámu. Situace se však záhy obrací, když ji Vitelli žádá, aby se nebála smrti a stala se křesťankou. Jeho slova ji přesvědčí o pravosti jeho víry, ovšem další vývoj je přerušen zásahem stráží. Konvertování Donusy ke křesťanství se nakonec uskuteční v rámci muslimské svatby, se kterou Vitelli naoko souhlasí. Její pokřtění zahalí do hávu údajného tradičního svatebního zvyku Evropanů. Poté, co dopadnou první kapky vody na její obličej, Donusa se cítí jako úplně jiný člověk a své procitnutí končí slovy: „Slepá nevědomost a nepravá víra. Falešný prorok. Podvodník Mohamed!“<sup>37</sup>

V podobném duchu se nese i hra *Maltský rytíř — The Knight of Malta* od autorů Johna Fletchera a Philipa Massingera. Motiv obrácení na křesťanskou víru se zde letmo objevuje ve chvíli, kdy krásná turecká žena upadá do zajetí maltských vojáků, kteří se o ni začnou přetahovat. První voják se ptá: „Můžu ji mít, kapitáne?“ Druhý se přidává: „Anebo já?“ A třetí voják navrhuje: „Ožením se s ní,“ přičemž je přerušen čtvrtým, který říká: „Milý kapitáne, já...“ Třetí voják ho nenechá dokončit jeho nabídku a prohlásí: „A já z ní udělám dobrou křesťanku!“<sup>38</sup> A tímto úmyslem samozřejmě získává nad ostatními převahu.

Jak v posledních dvou dekadách 16. století, tak během první poloviny století sedmáctého se v „tureckých hrách“ objevuje velké množství motivů, které byly s oblastí Středomoří, Turky a islámem spojovány. Zdůrazňované byly především bohatství a hojnost, kterých zde bylo možné dosáhnout; neomezená moc a vážnost sultánů; harémy, konkubinát a polygamie, s čímž souvisela témata jako chtíč, prostopášnost a sexuální neřesti. Avšak zatímco alžbětinské drama je větší měrou zaměřené na války s Turky, události z jejich historie či příběhy situované na nejasně vymezené území ovládané islámem, pozdější hry jsou více orientovány na problematiku konvertování a s tím související střet křesťanství a islámu, kde křesťanská víra vždy vítězí.

Hovoříme-li o konverzi mezi křesťanstvím a islámem, je nutné si uvědomit, že pro tehdejší obyvatele oblast ovládaná islámem nepředstavovala konkrétně vymezené území. V geografických představách Angličanů neexistovalo žádné přesně ohraničené teritorium obývané „těmi druhými“, tedy Turky či Maury. Jednalo se o velmi vágní a obecný termín, o oblast, v níž se setkávali lidé rozličných identit. Středomoří a severní Afrika byly doslova směsicí různých kultur, etnik a náboženství, každý zde vyznával jiné zvyky, měl odlišné zákony a zastával rozdílné hodnoty.<sup>39</sup> Z tohoto důvodu nám kromě křesťanů a muslimů vstupuje do hry ještě třetí významný činitel — židé.

Postavě Benwashe, bohatému židovskému obchodníkovi konvertujícímu k islámu, přidal dramatik Robert Daborne do vínku ve svém dramatu *Z křesťana Turkem — A Christian Turned Turk* kromě bezcitnosti a statutu zrádce navíc i absolutní

37 „Blind ignorance and misbelief. False prophet! Impostor Mahomet!“ R. DABORNE, *A Christian*, s. 330.

38 „1 Soldier: Shall I have her, captain?/ 2 Soldier: Or I?/ 3 Soldier: I'll marry her-/ 4 Soldier: Good captain, I-/ 3 Soldier: And I make her a good Christian.“ John FLETCHER — Philip MASSINGER, *The Knight of Malta*, in: George Darley (ed.), *The Works of Beaumont and Fletcher II*, London 1866, s. 132.

39 D. VITKUS, *Turning Turk*, s. 8.

pohrdání náboženstvím, kdykoliv se mu to hodí. Jeho turecká manželka Agor se ptá: „Zapomněl jste vaši přísahu, pane?“ Benwash odvětí: „Přisahal jsem, když jsem byl Turek, ale prořiznu ti hrdlo jako žid.“<sup>40</sup> Podobně se vyjadřuje i Benwashův sluha, žid jménem Rabshake: „Okradu tě jako Turek, ale prořiznu ti hrdlo jako žid.“<sup>41</sup> V tragickém závěru celého příběhu pak Benwash těsně před smrtí prohlásí: „Přítomní svědci, ačkoliv jsem žil jako Turek, zemřu jako žid.“ Přihlížející na něj zakřičí: „Pryč s tebou, pse! Ty dáble!“<sup>42</sup> Proměnlivá identita žida / Turka opětovně odkazuje na nedůvěryhodnost a nestálost, kterou konvertita — renegát vyjadřoval, a již tradičně končí jeho život zlosyna smrtí.

\* \* \*

Závěrem je nezbytné dodat, že Turek, Maur, Arab, Saracén, Mohamedán, nevěřící či renegát nikdy nepředstavoval pro Angličany tak významného „druhého“ jako například Španěl nebo žid, ale pojila je náboženská příslušnost. Žid vyznával judaismus, marrano ho ne zcela dobrovolně vyměnil za křesťanství (většinou katolictví), Španěl byl silný zastánce katolické víry, v čemž ho mohl poměrně dobře zastoupit i Francouz; Maur a Turek věřili v islám, ke kterému se obracel i renegát. Společný jmenovatel všech je vyznávání odlišné víry, nebo dokonce konvertování z jednoho náboženství na jiné, což vzbuzovalo v očích Angličanů ještě větší nedůvěru.

Náhled alžbětinského a raně Stuartovského dramatu na křesťansko-muslimskou oblast Středomoří nelze charakterizovat ani jasně, ani jednoduše podobně jako „ty druhé“ — obyvatele zde žijící. Analyzované hry tohoto období poskytují mnoho pohledů na islámský svět a také mnoho pohledů na druhého. Jde spíše o komplikovaný soubor představ a konceptů, které dohromady dávají pestrou směs, „mélange“ všech rozličných kategorií, které názorně představuje například alžbětinská hra *Panství chtíče*. Děj zasazený do Středomoří, stereotypně-negativní znázornění příslušníků odlišného etnika, významná náboženská odlišnost. Během 16. a první poloviny 17. století byly tyto náměty dramatem poměrně často reflektovány a tehdejší divadelní produkce se vůči nim silně vymezovala. Z tohoto důvodu hrály postavy Turků, Maurů a renegátů nepochybně podstatnou roli ve formování vztahu Anglie s islámským světem a konstruováním identity křesťanů — Angličanů vůči muslimům, díky čemuž se stávaly předmětem zájmu, zkoumání a konfrontace.

## RÉSUMÉ:

The aim of this study is to present a literary picture of Turks, Moors and renegades in the Elizabethan and early Stuart theatre by means of a small survey into this issue, which has been extensively discussed in foreign historiography since the 1990s. Elizabethan and early Stuart theatre have played a significant role in the adaptation, formation and expansion of perception of foreignness

40 R. DABORNE, *A Christian*, s. 223.

41 *Tamtěž*, s. 224.

42 *Tamtěž*, s. 227.

and otherness within English culture. It was the stage which presented the English public with the strange representatives of unknown cultures, as well as their behaviour, customs and religions.

As the number of English travellers and merchants visiting the Mediterranean area increased, so did the flow of information on foreigners and their cultures, which came back to England. Both true stories and a large amount of storytelling, or more often than not a combination of the two, got onto the Elizabethan and early Stuart stage. The Turks and the Moors were characters both admired and condemned, glamorized and feared by the English, as a broad range of characteristics were applied to them, from negative to noble qualities. At the same time as representing Turkish and Moorish characters, however, English drama also presented the Mediterranean region and the Muslim lands closely associated with the issue of religious coexistence with Christians and conversion from one faith to another. It is the issue of converts and apostates which was at the forefront of English writers' interest, as these were repeatedly punished on the stage for their apostasy. A frequent but exclusively literary construct involved cases of reverse conversion, i.e. Turks converting to Christianity.

The view of Elizabethan and early Stuart drama on the Christian-Muslim Mediterranean region cannot be characterized clearly or simply as just involving "the other" inhabitants living there. The plays under review from this period provide numerous views of the Islamic world, as well as numerous views of the other. They actually present a complex set of ideas and concepts, which together provide a broad mix of all the different categories. Nevertheless, the fact remains that during the 16<sup>th</sup> and the first half of the 17<sup>th</sup> century, the Turk, the Moor and the apostate were quite often reflected in drama and thus undoubtedly played an important role in the formation of relations between England and the Islamic world and in the creation of English Christians' identity in relation to the Muslims.

**Mgr. Hana Ferencová** vystudovala historii a anglickou filologii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. V současné době je interní studentkou doktorského studia a odborným pracovníkem na katedře historie tamtéž. Zabývá se raně novověkými dějinami, zejména historií Anglie, anglickým divadlem a cestovateli (hana.ferencova@upol.cz).