

## GLORIANA

Na kultovním mýtu královny Alžběty se nepodíleli jen přední básníci a dvořané Philip Sidney ❖, Edmund Spenser ❖, Walter Raleigh ❖, Samuel Daniel ❖, ale také francouzský malíř Nicholas Lizard. V Shakespearově Anglii nebylo povinností malířů pouze malovat portréty monarchů a velmožů, ale také starat se o výzdobu dvorských slavností, královských paláců i lodí. Anglický renesanční malíř musel být dvoru užitečný v mnoha různých ohledech. I nejslavnější z nich Hans Holbein mladší vytvářel kromě portrétů královské rodiny návrhy šperků, staral se o design šálků, pohárů a dalších předmětů běžné spotřeby královského dvora. Kromě portrétního malířství se věnoval i tomu, co dnes nazýváme užitým uměním (applied art) nebo uměleckým řemeslem (arts and crafts).<sup>128</sup>

Na materiální kultuře královského dvora se významným způsobem podíleli i královští krejčí Walter Fish, William Jones, Arthur Middleton, William Whitell a Thomas Ludwell. Neméně důležití byli výrobci špendlíků a jehel Robert Careles a Elias Crowse, vyšívači Guilliam Brallot, William Middleton a David Smith, kožešníci William Jurden a Adam Bland nebo kloboučníci Raphael Hammond, William Cookesbury a John Parr. O stávkové zboží (spodní prádlo a punčochy) pečovali pánové Henry Herne a Ralph Abnett, o obuv královští ševci Garrett Johnston, Peter Johnston, William Winter a Rowland Winter.<sup>129</sup> V královském účetnictví je možné dohledat objednávku osmnácti párů sametových střevíců se saténovou podšívkou a červenými podrážkami, šest párů sametových pantoflí a pár kožených jezdeckých bot. Zcela zvláštním artefaktem královského šatníku byly rukavice, často rafinovaně navoněné Johnem Wynyardem, který věděl, že královna nesnáší příliš těžké vůně a že vyjít přesně vstříc jejímu vkusu je práce pro skutečného mistra.<sup>130</sup> Královniny šatníky obsahovaly přibližně 3000 oděvů a představovaly jeden z pokladů materiální kultury anglické renesance. Účty královské domácnosti dokládají obrovskou, dnes nepředstavitelnou nákladnost královských a aristokratických oděvů. Oblékání královny představovalo složitý obřad, který trval každý den v průměru dvě hodiny.

Ještě nákladnější byly její šperky a různé módní doplňky, jakými byly vějíře, parfémy, benátská zrcadla, perforované krabičky či „pomandery“, to znamená koule obsahující voňavé tresty a líčidla. Alžběta byla právem nazývána chodící šperkovnicí. Už jen váha jejích náhrdelníků ze zlata a perel byla často na hranici únosnosti a svědčila o její dobré fyzické kondici.

<sup>128</sup> Rowse 1972, s. 164–165.

<sup>129</sup> Rowse 1971, s. 46–47, Arnold, s. 177–240.

<sup>130</sup> Arnold, s. 216–217.

Pozoruhodnou součástí kultu královny Alžběty byla kromě obvyklých znaků královské moci i kosmetika. Zajímavé přitom je, že Alžběta v mládí líčidlům neholdovala a preferovala přirozenou krásu. Její zájem o kosmetiku začal nástupem na anglický trůn v roce 1558 a nános líčidel na její tváři byl s přibývajícimi lety pořád silnější. Líčidla se stala nedílnou a stále významnější součástí jejího kultu. V pozdějších letech už nebylo používání líčitel otázkou její osobní volby, ale součástí státní politiky, jejíž snahou bylo udržovat královnu Alžbětu v očích veřejnosti věčně mladou. Zatímco obyčejní smrtelníci kolem ní stárli, královna měla vzbuzovat dojem nestárnoucího božstva. Vzhledem k tomu, že neměla manžela, byla její mladistvá veřejná podoba jistou zárukou politické stability a stala se základní součástí propagandy královského majestátu.

Líčidla a šminky bezděčně zdůrazňovaly bytostnou divadelnost královského majestátu. Alžběta neukazovala svým poddaným svou skutečnou tvář, ale tvář nalíčenou. Stárnoucí žena hrála roli věčně mladé a půvabné dámy, lépe řečeno bohyně. Byla to velmi obtížná, mnohdy vyčerpávající role a v závěru nevyústila v happy end, ale spíše v tragický paradox. Přirozené tělo královny bylo ve stále větším rozporu s jejím tělem královským. Nánosy šmínek skrývaly vráskami scvrklý obličej a kůži s jizvičkami po neštovicích, navíc poškozenou olovem obsaženým v líčidlech. Bez paruky vypadala kdysi krásná hlava anglické královny uboze, neboť byla téměř vyplešatělá. Když promluvila, bylo vidět, že jí schází mnoho zubů a ty, co ještě měla, byly zažloutlé nebo začernalé. Rituální uctívání Alžběty jako bohyně propůjčovalo dvojímu tělu královny krutou ironii.

## DVORNÍ DÁMY

Mladé dvorní dámy (maids of honour) měly na dvoře roli vestálek. Bylo to výsadní a velmi žádané společenské postavení s velkými vyhlídkami na manželském trhu. Vestálky královny Alžběty byly dívky z kruhů nejvyšší aristokracie, mnohdy z královských rodin. Howardovi, Hunsdonovi a Knollysovi byli královnini příbuzní z matčiny strany. Jejich otcové, případně bratři, dělali vše možné, aby jim pomohli k tomuto výsadnímu a čestnému dvorskému postavení. Arthur Throckmorton například ve svém deníku píše, jak lobbboval a žadonil, aby dostal ke dvoru svou sestru. Ta si posléze vzala Waltera Ralegha, což zavdalo důvod ke dvornímu skandálu. Jejich svatba byla tajná a došlo k ní bez souhlasu královny, což královna nesnášela, a vždy to dala najevo. Sir Walter Ralegh byl v důsledku své tajné svatby a navzdory svým nemalým zásluhám a úspěchům poslán do Toweru.

Alžběta se stylizovala do role nevlastní matky těchto dívek. Dbala o jejich vzdělání, tančila s nimi, hrála s nimi na virginál, což byla obdoba dnešního cembala, dohlížela na jejich chování a zahrnovala je svou přízní. To vše pod nepsanou podmínkou, že ji dvorní dámy

nikdy nezastíní. Když se například mladá lady Mary Howardová oblékla do nádherných sametových šatů zdobených perlami a zlatem, slušelo jí to tak, že to královna nesnesla a ubohou dámu trapně ponížila. Oblékla se tajně do jejích šatů, objevila se v nich na dvoře, ale vypadala směšně, neboť šaty jí byly krátké. Zastavila se v nich před lady Mary a zeptala se, zda jí šaty padnou. Lady Mary popravdě odpověděla, že nikoli. Královna pak přede všemi prohlásila, že když nepadnou jí, nemohou slušet ani lady Mary, a zakázala jí v nich chodit.

Když Alžběta v dubnu 1597 viděla, jak si slečna Bridgesová se slečnou Rusellovou vesele a uvolněně pohazují ve velké dvorní síni míčem, rozčílila se zcela neúměrně situaci a na nějaký čas obě dívky ode dvora vykázala. Když zjistila, že o slečnu Bridgesovou se zajímá hrabě z Essexu, bylo její pohoršení ještě větší. Krásnou slečnu Bridgesovou až do smrti královny nic pěkného u dvora nečekalo, ale po nástupu Jakuba I. na trůn se jí podařilo získat za manžela sira Johna Kennedyho, jednoho ze skotských šlechticů.

## DVOŘANÉ

Ideál a vzor renesančního dvořana vytvořil Baldassare Castiglione v knize nazvané *Dvořan* (*Il cortegiano*, 1528). Tato kniha doslova formovala mentalitu evropských dvořanů. Jen do roku 1600 vyšla ve více než stovce vydání v různých jazycích a do angličtiny ji v roce 1561 přeložil sir Thomas Hoby ❖.

Dvořan musel být podle Castiglioneho urozený, pohledný, dvorný, inteligentní, vzdělaný a půvabný, zároveň odvážný, zdatný v boji i v turnajích, obratný šermíř v soubojích skutečných i slovních, zkrátka renesanční univerzální člověk (*l'uomo universale*). Určující vlastností každého opravdového dvořana byl smysl pro čest. Od dvořana se také očekávalo, že je dobrý jezdec, skvěle tancuje, vyzná se v lovu, sokolnictví a takových sportech či zábavách, jakými byly šerm a tenis. Castiglione navíc velmi doporučoval plavání v době, kdy velká většina Evropanů včetně námořníků neuměla plavat. Jeho slova si vzal k srdci sir John Packington a uzavřel se třemi dalšími dvořany sázku o to, kdo dřív uplave vzdálenost od Westminsteru k Londýnskému mostu.<sup>131</sup> Castiglioneho představa ideálního dvořana byla amalgámem středověkého rytíře, vzdělaného humanisty, muže činu, vojáka a učence.

Podobně jako Machiavelliho *Vladař* formoval představu o padouchovi, utvářel Castiglioneho *Dvořan* anglickou a evropskou představu o ideálním dvořanovi. *Dvořan*, stejně jako *Vladař* obsahoval postřeh, který měl bezprostřední význam nejen pro divadelní zpodobnění

<sup>131</sup> Rowse, 1971, s. 56.



Portrét neznámého muže a neznámé ženy, Nicholas Hilliard, 1590. Bridgeman Images

Italů na anglickém jevišti, ale pro divadelní estetiku vůbec: každý dvořan musel být podle Castiglioneho do jisté míry hercem, například musel znát umění vybrané konverzace, které je do značné míry hereckým výkonem. Castiglione postihl vlastně bytostně divadelní povahu společenských mravů. Být úspěšným dvořanem znamenalo umět dobře a vybraně mluvit. Upřímnost přitom nebyla podstatná, dvořan dokonce musel ovládat umění společenské masky a přetvářky, musel přizpůsobit svou konverzaci danému publiku a dané situaci. Tento rozpor mezi bytím a zdáním představoval největší paradox dvořanského kodexu dobrých mravů a promítal se nejen do každodenní skutečnosti, ale také do renesančních básní, dramát a próz.

Jedním z největších italských kritiků Castiglioneho byl Pietro Aretino. Již titul jeho první komedie *Kurtizána* (*La cortigiana*, 1525, přepracovaná verze 1534) obsahuje slovní



hříčku (*cortigiana / cortegiano*), která v českém překladu těchto dvou slov zaniká. Jeho hra je parodií Castiglioneho, neboť rukopis *Dvořana* koloval na veřejnosti už v době, kdy Aretino svou hru psal. Aretino neměl Castiglioneho rád už proto, že mu vůbec neimponovala dobová dvorská kultura založená na předstírání, a uhlazené, vytríbené dvorské mravy mu připadaly spíše nemravné. Aretino si také všiml, že Castiglioneho dvořané nikdy moc nemluví o jídle. Postavy Aretinovy hry *Kurtizána* jsou naopak jídlem posedlé a jejich stolování připomíná gargantuovské hody. Navíc o jídle a aktu požívání mluví tak často, že mezi požíváním a mluvením vzniká pozoruhodné pouto.

Ze všech Shakespearových her připomíná kulturu alžbětinského královského dvora nejvíc komedie *Marná lásky snaha*. Je příznačné, že jedna z jejích postav přirovnává řeč k „hostině jazyka“ (*feast of language*). Ze všech Shakespearových postav snad nejvíc odpovídá představě renesančního dvořana Hamlet. Ozvěny Castiglioneho ideálu jsou zřetelně slyšet ve slovech Ofélie, když komentuje Hamletovo domnělé šílenství: „Zrak dvořana, / řeč vzdělance, meč vojáka jsou pryč. / Naděje národa a výkvět země, / zrcadlo krásy, dokonalost formy, / vzor vzorných mužů – a teď leží v troskách!“ (III. 1. 156–158). Snad nejznámější parodií dvořana je v téže Shakespearově hře afektovaný Osric, jehož Hamlet nemilosrdně a trefně zesměšní (V. 2. 81–178).

O Shakespearově pověstné univerzálnosti svědčí mimo jiné i to, že napsal nejen přesvědčivé portréty dvořanů, například Birona, Dumaina a Longavilla (*Marná lásky snaha*), ale jen o trochu později i požívačného rytíře Jana Falstaffa (*Jindřich IV.*), který podobně jako Aretinovy postavy parazitů ve hře *Kurtizána* upomene na Rabelaise. Umění brilantní, vycizelované a elegantní konverzace se v Shakespearově díle nevyklučuje s gargantuovskou živočišností a hrubozrností, v nichž chuť k jídlu splývá s chutí mluvit. V jeho hrách mluví stejně přesvědčivě Castiglione i Aretino.

Stejně jako dvůr vévody z Urbina, který inspiroval Castiglioneho, i alžbětinský dvůr měl svou odvrácenou stranu. Nejvyšší alžbětinstí šlechtici nebyli jen „vzory vzorných mužů“, ale mnohdy též bezohlednými kariéristy, kteří se dožadovali výsad, výhod, úřadů, pozemků, grantů, penzí, monopolů nejrůznějšího druhu a proměňovali dvůr v arénu korupce a nelítostného konkurenčního boje, v němž nešlo o rytířské ideály, ale o materiální výhody a společenskou prestiž. Královský dvůr byl, jako téměř každé jiné lidské společenství, místem korupce, lhaní a předstírání všeho druhu. Levoboček v Shakespearově hře *Král Jan* takto komentuje svůj nový stav poté, co je pasován na rytíře a stane se z něho dvořan: „Kdo chce jít s dobou, musí umět tlachat, / být ve všem šik a zvolit vhodný erb, / a nejen všestranně dbát na zevnějšek, / leč taky pořád vyměšovat z úst / medově sladké jedy lichocení. / I když sám nechci, musím lhát a klamat, / abych sám nenaletěl lži a klamu / a místo vzhůru nešel rovnou ke dnu“ (I. 1. 207–214).

## JAKUBOVSKÝ DVŮR

Jakub I. byl první anglický panovník, který se už na své korunovační medaili nechal vyobrazit jako římský císař. Na hlavě měl vavřínový věnec a text medaile ho charakterizoval jako císaře Británie. Je pochopitelné, že zvláště dolní sněmovna anglického parlamentu neviděla tento způsob královské sebe prezentace ráda, a napětí mezi panovníkem a parlamentem, v anglické politice středověku i renesance tradiční, nabylo v jakubovské době na intenzitě. I když anglický panovník měl zákonem stanovenou povinnost svolávat parlament alespoň jednou ročně, Jakub I. tuto povinnost nerespektoval a dvakrát (v roce 1614 a 1621) rozpustil parlament dřív, než poslanci mohli projednat navrženou legislativu. Něco takového žádný anglický král po celých dvě stě let před Jakubem neudělal. V důsledku této nebyvalé královské aktivity došlo k vážnému narušení kontinuity parlamentní práce a po dlouhých třináct let (1611–1624) nebyly v Anglii projednávány nové zákony.

V Jakubově Tajné radě usedlo čtyřicet skotských a anglických pánů. Podobná parita však už neplatila pro složení významného úřadu královny ložnice (bedchamber), který měl v Jakubově době 16 členů. Ti měli ke králi nejbliž a král do něho najmenoval samé Skoty. V kontextu Jakubovy opatrné a obezřetné politiky to byl překvapivě nerozumný tah, protože král tím ještě víc rozdmýchal antiskotské postoje anglických pánů, což značně zkomplikovalo jeho záměr spojit Anglii a Skotsko v jedno království. Průlom v této záležitosti představoval až rok 1615, kdy Jakub do úřadu královské ložnice jmenoval svého největšího anglického oblíbence George Villierse, vévodu z Buckinghamu ❖.

Tyto složité anglo-skotské vztahy se promítaly nejen do fungování královského dvora, ale ovlivňovaly celý Jakubův styl vládnutí. Důvodem jeho upřednostňování Skotů v královské domácnosti mohly být jeho obavy o vlastní bezpečnost, přesto se tento skotský monopol s odstupem času jeví jako těžko pochopitelná politická chyba krále, který byl známý svým smyslem pro politické kompromisy. Ani okolnost, že Jakub z Londýna musel vládnout Skotsku, a proto potřeboval být v co nejužším styku se svými krajany, nemůže jeho jednání v této záležitosti plně vysvětlit. Dokonce ani Robert Cecil, který se velmi energicky zasloužil o to, aby král Jakub usedl na anglický trůn, neměl k panovníkovi přístup tak často, jak by si přál a jak by to jeho funkce klíčového politika vyžadovala.

Jakub měl spoustu osobních vlastností, které mu roli anglického krále dosti komplikovaly. Příliš často například přenechával otěže vlády svým poradcům, aby se mohl plně věnovat svým osobním zálibám. Zatímco královna Alžběta vášnivě tančila a milovala hudbu, král Jakub vášnivě pořádal lovy. Zdánlivý detail hodně vypovídá o rozdílech fungování alžbětinského a jakubovského dvora. Honitba byla časově velice náročnou zábavou a král Jakub se celé týdny v Londýně ani neukázal, protože putoval od jednoho loveckého zámečku ke druhému. V roce 1610 například nebyl v Londýně přítomen, když parlament

projednával velmi důležitou fiskální legislativu. Ani jeho tvrzení, že si lovem a honitbou udržuje fyzickou kondici, nebývalo přijímáno jeho dvořany s pochopením.

Jinou osobní zvláštností Jakuba byl jeho strach, lze říci přímo děs z fyzického násilí. Celý život se bál, že bude zavražděn. Měl fobii z obnažených nožů a mečů, nosil silné ochranné oděvy a několikrát si zabarikádoval dveře ložnice nábytkem, aby k němu nemohl proniknout případný vrah. Ve spise *Královův testament* dokonce radil svému synovi, aby se pokud možno vyhýbal bitvám. Od raného dětství vyrůstal v prostředí, v němž krvavé vraždy byly běžným jevem. Jeho otec byl zavražděn a vrahem pravděpodobně byl milenec jeho matky. Těsně předtím, než se Jakub narodil, viděla jeho matka na vlastní oči, jak byl její důvěrník a tajemník Riccio ubodán dýkami. Úvahy o možném prenatalním vlivu na psychiku budoucího krále jsou více či méně pravděpodobnými domněnkami, jisté však je, že být králem ve Skotsku bylo ještě o něco riskantnější než jinde. Když Christopher Piggot v roce 1607 v parlamentu zmínil, že Skotové během posledních dvou set let umožnili jen dvěma svým králům umřít přirozenou smrtí, byl za toto tvrzení uvězněn. Král Jakub, v pořadí již 108. skotský král, byl na jakékoli zmínky o krvavé historii většiny skotských panovníků dosti citlivý.<sup>132</sup>

Atmosféra Jakubova dvora byla rovněž nepříznivě ovlivněna tím, že ho silně přitahovali pohlední muži. Projevy přízně a lásky, kterými je veřejně zahrnoval, připadaly většině ostatních dvořanů nevkusné a nebezpečné. Těžko říci, zda královi milci byli jeho milenci v obvyklém smyslu toho slova, zcela jisté však je, že někteří z nich dokázali tuto královu slabost mocensky využívat a zneužívat. Nejvíce to platí o krásném a půvabném Georgi Villiersovi, z něhož král Jakub udělal vévodu z Buckinghamu a jednoho z nejmocnějších mužů v království. Netřeba dodávat, že tyto sklony nijak neprospěly Jakobově pověsti u dvora, v parlamentu a především v očích širší veřejnosti. Král Jakub to zřejmě nebyl schopen vnímat. Právě v tom spočíval největší rozdíl mezi ním a královnou Alžbětou, která o svůj „public image“ po celou dobu své vlády důsledně, někdy až úzkostlivě dbala. Je zcela nepochybné, že udržovat dobrý „public image“ patřilo k popisu práce úspěšného renesančního vladaře a že to bylo velké umění, jemuž zdaleka ne všichni králové a královny dokázali dostat. Královna Alžběta měla osobní charisma, kterým si získala srdce většiny svých poddaných. To se nepodařilo ani její předchůdkyni Marii Tudorovně, ani jejímu nástupci Jakobovi I.

Navíc král Jakub, právě proto že přišel do Anglie ze skotského dvora, neměl pochopení pro okázalou, zřetelně teatrální nádheru dvora alžbětinského. Velmi stál o přízeň svých anglických poddaných, ale na rozdíl od královny si ji nedokázal udržet. Na zasedání svého prvního parlamentu velmi výmluvně vyjádřil upřímnou radost z nebývale vřelého přijetí,

<sup>132</sup> Braunmuller 1997, s. 13.

kterého se mu od anglických poddaných dostalo během jeho triumfální cesty do Londýna.<sup>133</sup> V průběhu vlády tento cenný politický kapitál rozutrácel, a to v doslovném i přeneseném slova smyslu. Právě nezodpovědné a na odiv stavěné utrácení peněz bylo spolu s korupcí, opilectvím a promiskuitou největším problémem jakubovského dvora.

Jeden z králových oblíbenců James Hay, hrabě z Carlisle, například zavedl na dvoře jiný styl stravování. Před večeří se podával zvláštní chod zvaný „ante-supper“, který sám o sobě představoval opulentní hostinu, dřív než však dvořané mohli všechny nabízené lahůdky ochutnat, vystřídal tuto „předvečeří“ druhý a ještě bohatší chod. Večeře, kterou James Hay uspořádal na oslavu večera tříkrálového v roce 1621, přišla na 3300 liber a sto kuchařů muselo připravit celkem 1600 různých chodů.

Neméně okázalé, extravagantní a předražené byly i jiné hostiny a dvorské slavnosti. V roce 1606 navštívil Anglii Jakubův švagr, dánský král Kristián IV. Sir John Harington ❖ uspořádal na počest vzácného hosta slavnostní hostinu v sídle hraběte ze Salisbury zvaného Theobalds. Dánský král se opil do němoty a musel být odnesen na lože, přítomní dvořané jedli a pili tak, že se jim udělalo špatně. Sir John Harington zvyklý na relativně uměřené a kultivované alžbětinské hostiny doprovázené tancem a hudbou nemohl věřit svým očím a prohlásil, že tak nezřízené a vulgární chování ještě nezažil.<sup>134</sup>

Zprávy o rozmařilosti, okázalé spotřebě, extravagantních flámech a celkové pokleslosti jakubovského dvora se rychle šířily na veřejnost prostřednictvím publikací, které předznamenávaly vznik bulvárního žurnalismu. Říkalo se jim „novinky“ (newsletters) nebo „knihy nejnovějších zpráv“ (newsbooks) a jejich smyslem bylo šířit informace o zajímavých společenských událostech včetně drbů, pomluv a skandálů nejrůznějšího druhu. Jeden z nejslavnějších se týkal Frances Howardové ❖, manželky třetího hraběte z Essexu, a Roberta Carra ❖, hraběte ze Somersetu.

Zprávy o tomto největším dvorském skandálu Jakubovy éry se díky bulvárním tiskovinám dostaly na veřejnost a lidé ve městech i na venkově se utvrdili v představě, že jakubovský dvůr je semeniště korupce, neřestí a zločinů.<sup>135</sup> Nejen angličtí dvořané, ale i širší veřejnost ve městech a na venkově pozorovala se vzrůstající nevolí, že Jakubovi skotští chráněnci mají na anglickém dvoře dominantní vliv. Dvořané zvyklí na přízeň královny Alžběty s nelibostí nesli, že se najednou ocitli na vedlejší koleji a zahrnovali Jakubovy skotské favority pohrdáním, výsměchem a nenávisť. V anglickém parlamentu stále hlasitěji zaznívaly hlasy, že Skotové si monopolizují královu přízeň a stojí jako hradba mezi panovníkem a jeho anglickými poddanými.

---

<sup>133</sup> Durston, s. 11.

<sup>134</sup> Ibid., s. 15.

<sup>135</sup> Ibid., s. 16-17.



Jakubův skotský favorit Robert Carr ❖ se zapletl do skandálu s Thomasem Overburym ❖. Králova milost sice dostala Roberta Carra z vězení, ale jeho pošramocenou pověst už napravit nemohla. Největšímu Jakubovu anglickému favoritovi, vévodovi z Buckinghamu (viz Villiers), se nakonec podařilo vyšachovat Roberta Carra z královy přízně. Král Jakub povýšil oba bratry vévody z Buckinghamu na pairy a ostatním jeho příbuzným, včetně těch vzdálených, štědře rozdával tituly, dary a peníze. Není divu, že takové jednání jenom posílilo všeobecný pocit, že jakubovský dvůr je amorální, zkorumpovaný a protekcionářský. V tomto ohledu je výmluvný komentář Belaria ze Shakespearovy pozdní (to jest jakubovské) hry *Cymbelín* adresovaný Arviragovi:

*Nepřej si  
na vlastní kůži poznat lichvu měst  
a faleš dvora, před níž nelze utéct,  
tím méně v ní pak žít, kde prudký vzestup  
znamená ještě prudší pád, a strach  
z pádu je horší než pád sám – a války,  
co vedou se vždy jménem cti a slávy,  
a čest a sláva v nich vždy vezmou za své  
a místo pravdy vítězí v nich lež!*  
(*Cymbelín*, III. 3. 37–45)

Jakubovský dvůr neměl soudržnost dvora alžbětinského, jehož srdcem byla panenská královna, a obsahoval vlastně dvory tři. Ten první určoval král Jakub, druhý jeho královna Anna ❖ a ten třetí představoval Jakubův nejstarší syn a následník trůnu princ Jindřich ❖. Každý z těchto dvorů měl svoje zvláštnosti a rituály.<sup>136</sup> Kulturní prostor jakubovského dvora se navíc neomezoval jen na několik komnat Whitehallu, protože jeho nedílnou součástí byl aristokratický módní Londýn, ateliéry umělců, kteří nemuseli nutně být dvořané. Básník a anglikánský kněz John Donne, básník a dramatik Ben Jonson, architekt Inigo Jones, sběratel uměleckých děl sir Dudley Carlton nebo králův lékař sir Theodore Mayeren ke dvoru nepatřili, ale nepřímo dvorskou kulturu jakubovské doby vytvářeli nebo ovlivňovali.<sup>137</sup>

Heterogenost jakubovského dvora se projevovala téměř všude. Například architektura velkého panského sídla Audley End se od westminsterské budovy Banqueting House liší tak radikálně, že vzbuzuje dojem zcela odlišného slohu, třebaže obě stavby vznikly

<sup>136</sup> Peck, s. 3–4.

<sup>137</sup> Ibid., s. 105–106.

téměř současně. Zatímco budova Audley End svou celkovou strukturou a prostorným dvorem připomíná aristokratická sídla 15. století a její četné zdobné věžičky a masivní vstupní brána odkazují ke středověkým hradům, Banqueting House je klasicistním výtvozem architekta Iniga Jonese ❖ inspirovaným Vitruviem. Podobný protiklad je příznačný pro neo-rytířské básně Michaela Draytona a klasicistní poezii Bena Jonsona.<sup>138</sup> Dvorská poezie i dramata Bena Jonsona navíc obsahují často velmi drsný obraz dvorské zkorumpovanosti, falše a kariérismu a podobné motivy lze najít například i v esejích Francise Bacona.

Jakubovští dvořané se daleko víc než dvořané alžbětinstí zajímali o různé projevy vizuální kultury, například o vizuální kulturu manýristické zahrady a dvorské masky.<sup>139</sup> Dlužno říci, že po této stránce byl jakubovský dvůr velmi důležitou součástí kultury pozdní renesance a manýrismu. S tím souvisel i jiný významný přínos jakubovské dvorské kultury: díky mimořádně cenným akvizicím Jakuba I. a ještě více Karla I. se anglická kulturní veřejnost mohla systematicky seznamovat s uměleckým děním jinde v Evropě, především ve Francii a v Itálii.

### MANÝRISTICKÉ ZAHRADY

Podobu zahrad jakubovského dvora vytvářel především Salomon de Caus (1576?–1626). Pocházel ze severofrancouzské hugenotské rodiny, v roce 1595 a 1598 navštívil Toskánsko, kde mu učarovala slavná zahrada Pratolino poblíž Florencie stejně jako zahrady v Tivoli (Villa d'Este) a Frascati poblíž Říma. V Anglii působil v letech 1607–1613, nejdřív ve službách královny Anny, pro niž vyprojektoval zahradu sídla Somerset House a zahradu paláce Greenwich.<sup>140</sup> V roce 1610, kdy syn Jakuba I. princ Jindřich založil vlastní dvůr, pracoval pro něho Salomon de Caus jako vynálezce, výtvarník a zahradní architekt, zároveň ho po tři roky učil umění perspektivy. S Inigem Jonesem ❖ a florentským zahradním architektem Constatinem de Servi pracoval na projektu zahrady v Richmondu. Tento projekt byl přerušen předčasnou smrtí prince Jindřicha v listopadu 1612.

V letech 1607–1612 budoval Salomon de Caus zahradu Hatfield House pro Roberta Cecila, hraběte ze Salisbury. Stromy a rostliny sázel John Tradescant starší (1570?–1638), botanik a Cecilův zahradník. Marie Medicejská darovala Cecilovi 500 ovocných stromů a poslala dva další zahradníky, aby spolu s Johnem Tradescantem dohlíželi na jejich vysázení. Madam de la Broderie, žena francouzského vyslance v Londýně, poslala tři tisíce

<sup>138</sup> Ibid., s. 99.

<sup>139</sup> Ibid., s. 108–109.

<sup>140</sup> Strong 1998, s. 74 a 227.

hlav vinné révy a lady Treshamová nabídla ovocné stromy. V květnu 1612 však Robert Cecil zemřel, aniž by svou zahradu spatřil.<sup>141</sup> Caus poté odcestoval do Heidelbergu, kde vytvořil slavnou zahradu zvanou Hortus Palatinus (1613–1619) pro Alžbětu ❖ a kurfiřta falckého.

Zrod renesančního inženýra, vynálezce a umělce souvisí s humanistickými překlady antické literatury, především Archimeda, Ctesibia, Herona z Alexandrie a Vitruvia. Tito autoři položili základy geodézie, psali o automatických strojích, vynalézali způsob, jak zvedat těžká břemena pomocí kladek, jak vyrábět čočky a zrcadla. Heron z Alexandrie se zajímal o použití mechaniky a hydrauliky v divadelní technice. Dílo Herona bylo známé do 15. století v latinských a arabských překladech, v roce 1501 fragmenty z jeho díla přeložil znovu do latiny Lorenzo Valla. V Itálii 15. století patřili k takovým všestranným vynálezčům a umělcům Brunelleschi a Leonardo da Vinci, který působil jako malíř, vojenský inženýr, architekt, znalec hydrauliky a geometr. Třebaže Salomon de Caus nedosáhl slávy a prestiže da Vinciho, řadí se k němu typově. Podobně jako Brunelleschi a da Vinci vymýšlel de Caus ve svých zahradních projektech mechanické zázraky v podobě mluvících a pohyblivých soch a nejrůznějších hydraulických efektů.<sup>142</sup>

V evropských manýristických zahradách si technické vynálezy, věda a umění podávaly ruce s hermetickou magií. Zahrada Pratolino, popsána v roce 1590 Fynesem Morysonem ❖, zdůrazňovala bizarnost, exotičnost a nezvyklost. Pastorální prvky se v ní prolínaly s vodními kaskádami. Jeskyně (grotta) reflektovala renesanční zájem o svět přírody a jeho skryté, okultní významy.<sup>143</sup> V jedné jeskyni Pratolina (grotta Maggiore) viděl Moryson amora, jak otáčí glóbusem, a také umělé napodobeniny kačen plovoucích na vodní hladině.

Manýristické zahrady sestávaly z hydraulických živých obrazů (tableaux vivants) a vznikaly na dvorech medicejských velkovévodů, císaře a českého krále Rudolfa II., francouzského krále Jindřicha IV. a anglického krále Jakuba I. Různost náboženské víry jim nebránila sdílet zájem o mystéria přírody a umění. Prostřednictvím strojních mechanismů a okultních věd odhalovali univerzální řád bytí. Zahrady královských dvorů a panských sídel nebyly jenom pozoruhodnými uměleckými díly. Vyjadřovaly zároveň touhu po poznání světa v encyklopedické šíři. Radost z viděného světa i z jeho tajů spojovala vědu s magií. V tomto smyslu Salomon de Caus patří k renesančním mágům.

<sup>141</sup> Ibid., s. 107.

<sup>142</sup> Ibid., s. 75.

<sup>143</sup> Ibid., s. 79. O zahradách a imaginaci viz více J. D. Hunt, *Garden and Grove: the Italian Renaissance Garden in English Imagination*, London 1986.

## Vnější vzhled

### ÚČESY A JEJICH PROMĚNY

Účes byl, je a bude především individuální záležitostí, zároveň má své obecnější dějiny spočívající v proměnách dobového vkusu. Od nástupu tudorovské dynastie přišly do módy delší vlasy, to znamená, že za vlády Jindřicha VII. nosili lepší pánové převážně dlouhé vlasy. Za Jindřicha VIII., Edwarda VI. a Marie Tudorovny se pánské vlasy začaly postupně zkracovat. Ke konci vlády královny Alžběty se na pánských hlavách začaly objevovat kudrlinky, jejichž podobu si pánové za pomoci svých sluhů či holičů tvarovali natáčkami. V devadesátých letech 16. století se vlasy na pánských hlavách opět poněkud prodloužily a do módy přišly pánské lokny, jimž se mnohdy říkalo „lokny lásky“ (lovelocks). Tyto delší a dole zakroucené pramínky vlasů se obvykle nacházely za pravým nebo levým uchem a byly převázané pestrobarevnou stuhou. Pánská pleš v mladším věku byla často terčem výsměchu a ve veřejném mínění byla pokládána za jeden z důsledků „francouzské nemoci“, to jest syfilidy.

Dámské účesy Shakespearovy doby měly mnohdy podobu složitých konstrukcí vyztužených dráty, jak naznačuje mimo jiné čtvrtý verš Shakespearova sonetu 130 („z drátu, ne ze zlata je její vlas“). Alžbětinci těmto pozoruhodným pyramidám, věžím a hradům, které lepší dámy nosily na hlavách, docela výstižně říkali do češtiny nepřeložitelným slovem „tires“, případně „head-tires“. Toto slovo bylo odvozeno z výrazu „attire“ (oděv) a označovalo zdobnou výstuž dámského účesu sestávající ze zlatých nebo stříbrných drátů, do nichž byly vpleteny hedvábné krajky zdobené perlami, drahokamy, případně péry exotických ptáků. Tato dámská móda byla francouzským importem a souvisela s divadlem, především s dvorským baletem. Výrobci těchto zdobných účesů byli v Londýně převážně francouzští přistěhovalci. U jednoho z nich, jménem Christopher Mountjoy, žil v podnájmu jistou dobu i William Shakespeare.

Proslulý puritánský kritik alžbětinských mravů Philip Stubbes v knize *Anatomie zlořádů* (The Anatomie of Abuses, 1583) detailně popisoval tretky (gewgaws), jimiž dámy vyztužovaly své účesy, a označil takové chování nelichotivými slovy. Tyto dámy se podle něho nepodobaly spořádaným křesťanským vdaným ženám, ale odporným nestvůrám.<sup>76</sup> Vytýkal jim také, že si vlasy barví a že často nosí paruky.

<sup>76</sup> Olsen, s. 205.

Paruky byly sice jiné než dráty vyztužené účesy, ale vyráběli je titíž lidé, jimž se říkalo „tiremakers“. Módu paruk (periwigs, perukes) přinesli do Londýna hugenotští přistěhovalci. Vyráběly se z vlasů ostríhaných z mrtvol, a není proto překvapivé, že jejich přítomnost na hlavách dam nezbuzovala jenom libost a obdiv. Například Shakespearův sonet 68 vyjadřuje pocity spíše negativní:

*To z jeho tváře mluví zašlé doby,  
kdy půvab byl jak květ a tak i mřel,  
kdy nikdo neznal lež té nápodoby,  
která dnes zdobí tolik drzých čel,  
kdy mrtvým ještě nestříhali vlasy  
a paruky z nich nikdo nedělal,  
kdy nikdo nežil z ukradené krásy  
a nezdobil se tím, co jiným vzal.  
V něm zkrátka svaté časy rozpoznáš,  
kdy všechno bylo bez příkras a ryzí,  
kdy krása nosila svou vlastní tvář  
a nežila jak příživník z té cizí.  
Tó jeho tvář tak připomene nám,  
co krása je, co přetvářka a klam.*

Žádné paruky ani vyztužené účesy Shakespearovy doby se nedochovaly. O jejich podobě si můžeme udělat představu jen z portrétů královny Alžběty, královny Anny, dánské manželky Jakuba I., a jiných urozených dam.

## RENESSANCE VOUSŮ

Proměny a vývojové tendence anglických renesančních vousů jsou neméně pozoruhodné. Tudorovci, a především Jindřich VIII., se zapsali do dějin mimo jiné i tím, že se významně zasloužili o renesanci vousů. Mít vous bylo známkou mužnosti, nemít vous bylo pro mladší muže anglické renesance značné riziko. „Po jednom vousu moc toužím, to se přiznám, ale na ne vlastní bradě,“ říká Viola převlečená za Cesaria v Shakespearově *Večeru tříkrálovém* (III. 1. 47–48) a slovo „vous“ se v jejím podání stává obrazem celého muže. „Má hlavu, co by stála za klobouk, a bradu, co by stála za vous?“ ptá se Rosalinda Célie v komedii *Jak se vám líbí* (III. 2. 204–205). A Kateřina v komedii *Marná lásky snaha* přikládá vousu stejný význam jako zdraví a poctivosti, když Dumainovi říká „Poctivost, zdraví a fousy, / tři věci



hned vám s láskou přeju já,“ (V. 2. 820–821). Holobrádkové to naopak u Shakespeara (a nejen u něj) měli dost těžké. „Poslouchat nechci řeči holobrádka,“ říká Kateřina v *Marné lásce snaze* (V. 2. 824).

Vousy měly různé tvary a každý muž si mohl vybrat ten, který mu slušel nejvíc. Vous označený francouzským názvem „pique devant“ (doslova „špička vepředu“) označoval úhledně sestřižený plnovous se zašpičatělou brádkou. Velmi elegantní, krátce sestřižený vous, který úzkou linkou lemoval čelisti a kolem úst se lámal do oblouku připomínajícího gotické okno, se nazýval „marquise“, termínem „forked beard“ se označoval vidlicovitě rozdělený vous, zatímco „spade beard“ tvarem připomínal lopatu nebo pikové eso, a klasickému, volně splývajícímu plnovousu se říkalo „katedrální vous“ (cathedral beard). Vous ve tvaru pikového esa nejčastěji nosili vojáci, zatímco „katedrální vousy“ obvykle preferovali duchovní.<sup>77</sup>

O tom, jak vážnou věcí vousy byly a jak citlivě se dotýkaly mužské cti, výmluvně vypovídá tento výstup Šaška ze Shakespearovy komedie *Jak se vám líbí*: „Věc se má v jádře asi takhle: kdybych se vyjádřil o jistém dvořanovi, že se mi nelíbí, jak má sestřiženej vous, vzkázal by mi, že jestliže já si myslím, že jeho vous není dobře sestřiženej, tak on si naopak myslí, že dobře sestřiženej je. Tomu se říká ‚odpověď nabroušená, leč ještě zdvořilá‘. Kdybych zásadově stál na svém a vzkázal mu: ‚není dobře sestřiženej‘, vzkázal by on zase mně, že si ho bude stříhat, jak se mu zlíbí, a komu se to nelíbí, ať si třeba políbí: tomu se říká ‚odpověď ironická, leč spíše umírněná‘. Kdybych principiálně nadále tvrdil: ‚a není dobře sestřiženej‘, vyjádřil by se neuctivě o mé schopnosti usuzovací: tomu se říká ‚odpověď téměř hulvátská‘. Kdybych já znovu opakoval ‚a není dobře sestřiženej‘, odpověděl by, že nemám pravdu: tomu se říká ‚varování převážně vážný‘. Kdybych já znovu: ‚a není dobře sestřiženej‘, řekl by, že lžu: tomu se říká ‚protivýpad značně popuzenej‘. A tak by to šlo dál přes ‚lež podmíněnou‘ až ke ‚lži přímý,‘ (V. 4. 71–90).

Ostříhat si vous bylo většinou posuzováno jako známka pošetilosti či zamilovanosti, což v Shakespearově komedii *Mnoho povyku pro nic* (III. 2. 42–46) vyjde nastejno:

*DON PEDRO* Viděl ho někdo u holiče?

*CLAUDIO* Ne, ale holič ho nenechal

*na holičkách a poslal za ním svého tovaryše.*

*Vidíte, Benedickův zdobný vous už vycpal*

*pár tenisových míčků.*

*LEONATO* Bez vousu vypadá hned mladší.

<sup>77</sup> Ibid., s. 204–205.

Vycpávat tenisové míčky ostříhanými vousy bývalo v Shakespearově době běžné. Dnes bychom tuto praxi nejspíš viděli jako zvláštní způsob recyklace odpadu.

## KOSMETIKA A IDEÁL KRÁSY

Slovo „kosmetika“ poprvé použil v anglické řeči Francis Bacon, když v druhé knize spisu *O pokroku věděni* (*The Advancement of Learning*, 1605) rozlišuje čtyři dobré a prospěšné vlastnosti lidského těla: zdraví, krásu, sílu a potěšení. Pro zdraví je důležité umění léčit, tedy lékařství, pro krásu umění dekorace, tedy kosmetika, pro sílu pohyb, jemuž Bacon říká atletika, a pro potěšení je podstatné umění rozkoše (*art Voluptuary*).<sup>78</sup> Bacon ve svém spise připomněl význam kosmetiky pro krásu, zároveň vyzdvihl stinné stránky kosmetiky a souzněl tak s těmi, kdo kosmetiku odsuzovali. K rizikům kosmetické dekorace lidského těla podle Bacona patří především to, že zastírá přirozenou krásu a že není zdravá.

Ideálem ženské krásy byla v Shakespearově době bílá lesklá pleť, červené rty, nachová tvář a tenká linka obočí. Proto si dámy omývaly tváře různými a často bizarními přípravky, například močí, bílým olovem, uvařenou citronovou kůrou, vodou, v níž se převarily fazole, anebo směsí růžové vody a vína. Jiný a složitější přípravek sestával z vejce smíchaného s kamencem. Tuto směs bylo třeba šlehat několik hodin, přidat borax, cukr, rozdrčená semínka bílého máku cezená přes plátno. Tvář natřenou tímto přípravkem bylo třeba vyleštit bílkem. Tváře se červenily okrem, rtutí a siřičitanem, rty se barvily směsí sušených těl hmyzu posbíraného z mexických kaktusů, bílkem a mlékem z fíkovníků.

Prvním problémem, na který upozorňovali autoři antikosmetických traktátů, bylo, že šminky obsahovaly jedovaté látky. Bílé olovo, chlorid rtuťnatý a podobné chemikálie byly pro pleť nezdravé. Kosmetika tak v sobě obsahovala sebeničivý paradox: dámy se líčily, aby zkrášlily svou tvář, ale šminky a líčidla jim nakonec poškodily a znetvořily obličej. Silná vrstva líčidel po jisté době rozleptala pleť, takže úsilí o větší krásu vedlo nakonec k ošklivosti.

Používání šminek a líčidel bylo kritizováno i z náboženského hlediska jako pokus přikrášlit dílo Boží. Shakespearův Hamlet je v tomto ohledu zcela jednoznačný. „Vím, že se maluješ, moc dobře to vím,“ říká Ofelii a dodává: „Bůh ti dal jednu tvář, ale ty si děláš druhou ...“ (III. 1. 145–146). Hamletova slova jsou ozvěnou velmi rozšířeného názoru, že vylepšovat dílo Boží je zbytečné a hříšné.

Jiným náboženským argumentem proti kosmetice bylo, že Bůh by příliš nalíčenou ženu nepoznal. Tento argument poněkud přeceňuje tvůrčí schopnosti marnivých žen

<sup>78</sup> In: Karim-Cooper, s. 36.



Kazeta s kosmetikou (cosmetic box), 1610. Victoria and Albert Museum FE.3-1984

a umenšuje stvořitelkou moc Boha. Puritánský kritik Philip Stubbes doslova píše, že ty ženy, které se „šminkami vybarvují jinak, než Bůh je stvořil, riskují, že u Posledního soudu v nich Pán nepozná svá stvoření“.<sup>79</sup>

V Anglii Shakespearovy doby měla náboženská kritika líčidel ještě další význam související s anglickou reformací: líčidla a šminky byly pokládány za projev katolické kultury, která daleko víc než kultura reformační zdůrazňovala vizuální efekt a ornament.<sup>80</sup> Líčidla a šminky byly v obecném povědomí Shakespearových současníků vnímané jako pokrytectví, jehož smyslem bylo zastříti pravou tvář a místo ní ukázat tvář falešnou. Líčit si tvář navíc nebylo jenom aktem pokrytectví, neboť šminka a líčidla mohla působit také jako smrtelný jed. Ve třetí scéně čtvrtého jednání hry Barnaba Barnese *Ďáblova charta* líčidla otráví Lukrécii Borgiu.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Ibid., s. 41.

<sup>80</sup> Ibid., s. 84–85.

<sup>81</sup> Shell, Alison, s. 28.

Benátské zrcadlo. Zrcadla z benátského Murana byla velmi drahá. Obyčejní lidé používali méně dokonalá a lacinější zrcadla z kovu.  
Victoria and Albert Museum  
506-B-1897



Kritika líčidel byla příznačná pro radikální protestanty, především pro puritány, kteří ve šminkách a líčidlech viděli projev marnivosti. Účinnost této puritánské kritiky byla však omezená, neboť puritáni v Shakespearově době byli ještě okrajovou menšinou a jejich kritika společenských nešvarů vyvolávala častěji smích než rozhořčení.

Jak nejlépe dokazuje královna Alžběta, kultura protestantské Anglie v jistém ohledu velmi přála ornamentu, umělosti a iluzím. Nánosy líčidel byly součástí kultu královského majestátu do té míry, že to připomínalo kult mariánský, a puritáni a radikálnější protestanté na tom nemohli nic změnit. Katolické konotace líčidel a šminek tak patří k jednomu z mnoha paradoxů kultury anglické renesance.

Přesto je alespoň jedna věc na protestantské kritice zajímavá. Puritánští polemici ji vyjadřovali prostřednictvím protikladu mezi vnější a vnitřní krásou. Přílišná zahleděnost do vnější krásy, ať již to byla líčidla či třeba zmíněné „lokny lásky“, vedla Williama Prynna

k ostré kritice alžbětinských marnivých dam a hejsků, kteří si „z holiče dělají svého kaplana a z holičství kapli, jejich biblí je zrcadlo, jejich vlasy a jejich lokny jsou jejich Bůh“.<sup>82</sup>

Pro anglické puritány Shakespearovy doby byla bible symbolickým zrcadlem duše, zatímco skleněné či kovové zrcadlo fungovalo spíše jako symbol sebelásky a marnivého sebevzhlížení. Jiný puritánsky založený kritik William Averell v pamfletu nazvaném *Zrcadlo ctnostných dívek* (A Myroure for Vertus Mayds, 1584) varuje před ženami, které raději stráví dvě hodiny před zrcadlem než jednu minutu čtením bible.

William Shakespeare nebyl puritán, ale metaforické podloží šminek a zrcadla, které používají William Prynne a William Averell, mu bylo velmi blízké. „Což pravá růže potřebuje lhat / a šminkovat si uzardělou líc?“ ptá se například v sonetu 67 (7–8). O funkci zrcadla výmluvně vypovídá jeho sonet 62. Je to sonet o sebelásce a jeho zajímavost spočívá mimo jiné v tom, že mluvčí tohoto sonetu vidí v zrcadle ne jednu, ale hned tři tváře. Ta první je mladá, krásná a pyšná na svou krásu, ta druhá je skromnější, protože je seschlá a zrytá vráskami. Ta třetí a nejzajímavější z nich nepatří osobě, která se do zrcadla dívá, ale milované bytosti. Shakespearův sonet o sebelásce se v závěrečné katarzní pointě proměňuje v sonet sebepoznání:

*Hřích sebelásky ovládl mě zcela,  
oči i duši mám jak posedlé,  
až v samém srdci se mi zabydlela  
ta neřest – není na ni žádný lék.  
Kdo vyrovná se mojí slíčné tváři?  
Ta figura! Ta ryzost charakteru!  
Nabývám dojmu, když svou cenu vážím,  
že všechny ve všem předčím – na mou věru!  
Když ale zrcadlo mi ukáže,  
jak tvář už zrytou, seschlou stářím mám,  
hned v sobě jinak čtu a poznám, že  
má sebeláska byla sebeklam.  
V sobě jsem tebe ctil, své lepší já;  
to tvoje krása tvář mi zdobila.*

Shakespeare jednoznačně dával přednost přirozené ženské kráse a líčidla se v jeho hrách a básních stávají terčem posměchu či pohrdání. Již v první jeho komedii *Dva páni z Verony* Valentin a šašek jménem Břink takto hovoří o krásné Sylvii:

<sup>82</sup> Karim-Cooper, s. 37.



*VALENTIN Chci říct, že líčka má krásná,  
ale půvabná je nekonečně.*  
*BŘINK Líčka má nalíčená a její půvab  
se ztrácí v nekonečnu.*  
*VALENTIN Jak nalíčená? V jakém nekonečnu?*  
*BŘINK Nalíčená na vás jako past, pane.  
A její půvab je nekonečný, protože nemá konec.  
Půvab bez konce, to je deformace, pane.*  
(*Dva páni z Verony II. 1. 54–61*).

Představa líčidel jako pasti nalíčené ženami na muže byla součástí mentality Shakespearovy doby a opakuje se v bezpočtu polemik a pamfletů. I pánové v Shakespearově době používali líčidla a parfémy a u Shakespeara za to opět sklízeli výsměch. Příkladem může být zapřisáhlý starý mládenec Benedick, který se v komedii *Mnoho povyku pro nic* vzdor svým zásadám zamiluje, v důsledku čehož začne tak dbát na svůj zevnějšek, že je svým přátelům pro smích:

*DONPEDRO A natírá se pižmem. Najdete ho po čichu.*  
*CLAUDIO Zkrátka a dobře, chlapec se nám zamiloval.*  
*DONPEDRO Největším příznakem je jeho melancholie.*  
*CLAUDIO Taký se pořád myje. To dřív nedělal.*  
*DONPEDRO Taký se líčí. Proto ho všichni tak pomlouvají.*  
(*Mnoho povyku pro nic, III. 2. 47–53*)

Pomander, kulatá nádoba obsahující  
vonné látky. Victoria and Albert Museum  
LOAN:GILBERT.578:1, 2-2008



Voňavky a parfémy se v Shakespearově době těšily zvýšenému zájmu proto, že hygiena nebyla na vysoké úrovni, což mělo velmi citelné pachové důsledky. Parfémy se vyráběly z nejrůznějších bylin, ale nejpoužívanější byly voňavky získané destilací růží. Pižmo získané ze žláz kocourů či srnců mohlo posloužit ke stejnému účelu. Takhle promlouvá ovčák Korin se Šaškem v *Jak se vám líbí* (III. 2. 43–66):

*KORIN* *Tó, co u dvora platí za dobré mravy,  
bývá na venkově tak k smíchu, jako jsou u dvora  
směšné venkovské způsoby. Sám jste řekl, že když  
u dvora chce někdo někoho pozdravit, políbí  
mu ruku. Taková zdvořilost by byla zdravotně  
na závadu, kdyby dvořané byli ovčáci.*

*ŠAŠEK* *Doložte to, pane. Honem důkaz.*

*KORIN* *Zacházíme s ovceři a máme od nich  
umaštěné ruce.*

*ŠAŠEK* *A vy si myslíte, pane, že dvořanům se snad  
nepotějí ruce? Proč by mastnota z lidí měla být  
lepší než mastnota z ovčí? Slabší důkaz, pane,  
hledte ho vylepšit. Honem!*

*KORIN* *Máme ruce ztvrdlé prací.*

*ŠAŠEK* *Aspoň něco cejtíte, když je líbáte. Zase  
slabota. Lepší důkaz, honem!*

*KORIN* *Máme je pořád upatlané od kolomazi,  
kterou používáme při léčení ovčí. Podle vás máme  
líbat dehet, pane? Dvořanům voní ruce pižmem.*

*ŠAŠEK* *Velice povrchní důkaz. Jste sám kus  
skopovýho, červi se budou mít. Slyšte hlas  
moudrých a poučte se: pižmo je horšího původu  
než dehet, neb pochází z nečistějších kočičích  
výměšků. Lepší důkaz, honem!*

Kosmetika byla založena na rozporu mezi bytím a zdáním. „Já neznám žádné zdání,“ říká Hamlet. Vztah bytí a zdání, skutečností a iluze nebyl stěžejní jen pro Shakespeara, ale pro celou kulturu anglické renesance. Zároveň se v rozporu mezi bytím a zdáním, pravou podstatou a vnější dekorací znovu projevuje střet protestantské střídmosti a přirozenosti s katolickým smyslem pro oslnivý vnější efekt.