

Hamlet

PLATTER, HARVEY A ESSEX: DATACE HAMLETA

26. července 1602 dal James Roberts do Nakladatelského rejstříku zanést „knihu nazvanou pomsta Hamleta, prince dánského, jak byla nedávno hrána Služebníky lorda komořího“. Tento zápis s naprostou určitostí dokazuje, že Shakespearův *Hamlet* se poprvé hrál někdy před zmíněným datem. Stejně jisté je, že Shakespeare *Hamleta* nenapsal dříve než na podzim roku 1598. V té době totiž Francis Meres publikoval knihu *Palladis Tamia*, v níž uvádí i seznam Shakespearových her. *Hamlet* mezi nimi není, a protože to byla už v době svého vzniku hra neobyčejně populární, je zřejmé, že na sklonku roku 1598 ještě neexistovala.

O době vzniku hry vypovídají i některé narážky v jejím textu a další vnější okolnosti. Polonius například ve scéně s herci říká, že kdysi hrál Julia Caesara a že ho Brutus zabil na Kapitolu. Představení *Julia Caesara* viděl 21. září 1599 v nově postaveném divadle Globe švýcarský cestovatel Thomas Platter. Shakespeare tedy musel *Julia Caesara* napsat před tímto datem, s největší pravděpodobností v létě 1599, a *Hamleta* mohl dokončit nejdříve na samém sklonku roku 1599.

Nejpozdější možné datum vzniku *Hamleta* umožňuje určit druhá zajímavá vnější okolnost. Alžbětinský literát Gabriel Harvey si na prázdnou stránku svého vydání Chaucerových básní vepsal poznámku, v níž

se zmiňuje současně o Shakespearovu *Hamletovi* a o hraběti z Essexu. Poznámka je napsána v přítomném čase (hrabě z Essexu v ní doporučuje jistou knihu), to znamená, že v době, kdy ji Harvey psal, hrabě z Essexu, popravený 25. února 1601 za protistátní spiknutí, ještě žil. Protože je velmi málo pravděpodobné, že by si Harvey cenil Essexova mínění poté, co se vzbouřil proti královně Alžbětě (8. února 1601), lze předpokládat, že *Hamlet* musel být napsán nejpozději na samém počátku roku 1601.

TEXTY HAMLETA: PRVNÍ KVARTO, DRUHÉ KVARTO, FOLIO
Všechna existující vydání *Hamleta* vycházejí ze tří dochovaných renesančních textů, z nichž ani jeden není Shakespearovým rukopisem. První kvartové vydání bylo uveřejněno roku 1603, výtisky druhého kvarta nesou vnočení 1604 a 1605 a první foliové vydání šestatřiceti Shakespearových her vyšlo v roce 1623.

Dnes se má všeobecně za to, že nepřesný a deformovaný záznam o divadelním textu *Hamleta* (takzvané první kvarto) pořídil herec hrající Marcella a Luciana a že z paměti rekonstruovaný text byl použit blíže neurčenou hereckou trupou pro představení *Hamleta* mimo Londýn. V Shakespearově divadelní společnosti hráli menší role najatí herci, zatímco role hlavní připadaly jejím stálým členům. Herec hrající Marcella byl najat na určitou dobu a poté, co Shakespearovu divadelní společnost opustil, popaměti sepsal text *Hamleta* a dal ho k dispozici jiné herecké skupině, která pak nelegálně hru provozovala mimo Londýn.

Textový rozbor prvního kvarta ukazuje, že zatímco všechny promluvy Marcella a Luciana jsou téměř shodné s textem druhého kvarta i prvního folia, promluvy hlavních postav jsou zkrácené téměř k nepoznání. Hamletův monolog „Být, nebo nebýt“ je například o polovinu zkrácen a obsahuje pouze v hrubých obrysech to, co říká Hamlet v druhém kvartu a foliu.

Text titulní strany prvního kvarta zněl *Tragický příběh HAMLETA, prince dánského, od Williama Shakespeara. Jak byl mnohokrát hrán služebníky Jeho Výsosti ve městě Londýně: jakož i na obou univerzitách Oxfordu a Cambridgi a jinde. Tištěno v Londýně pro N. L. a Johna Trundella. 1603.* Zmínka o „Jeho Výsosti“ je zajímavá, protože signalizuje, že v době vytištění prvního kvarta členové Shakespearovy divadelní společnosti již nebyli „Služebníky lorda komořího“, ale „Služebníky královými“ (k této změně došlo 19. května 1603).

Text, který ohlašuje titulní strana prvního kvarta, obsahuje 2154 řádek, zatímco texty druhého kvarta i folia jsou přibližně o třetinu delší. Celý text prvního kvarta (až na třicet řádek) je vysázen jako verše, aniž by měl patřičné metrické a rytmičké náležitosti. Pořadí scén i promluv je zpřeházené (monolog „Být, nebo nebýt“ není v III. 1. jako v druhém kvartu a foliu, ale Hamlet ho odříká už v II. 2. Laertes v prvním kvartu není vůdce rebelie, ale pouze mstí smrt svého otce. Gertruda se stává Hamletovou spojenkyní, po rozhovoru v ložnici podporuje jeho plánovanou pomstu a jeví se tak daleko pozitivněji než v druhém kvartu a foliu. Polonius se jmenuje Corambis a Reynaldo je Montano.

Druhé kvarto má celkem 3677 řádek a obsahuje řadu pasáží, které v prvním kvartu nejsou, například Hamletův monolog začínající slovy „Jak všechno kolem svědčí proti mně...“ (IV. 4.) Zároveň je v něm řada tiskových chyb, vynechaných písmen a slov, takže shakespearovský badatel John Dover Wilson jej pokládal za nejhůř vytištěný Shakespearův text vůbec. Přesto přisoudil druhému kvartu velkou autoritu, neboť je přesvědčen, že jeho text byl vysázen podle Shakespearova originálního a neopraveného rukopisu („foul papers“).

Foliové vydání šestatřiceti Shakespearových her pořídili Shakespearovi společníci Heminges a Condell, kteří v úvodní poznámce prohlašují, že jejich text uvádí Shakespearovy hry tak, „jak je on [tj. Shakespear, pozn. aut.] napsal“. Jejich tvrzení je nutno brát s jistou dávkou skepse, avšak v případě *Hamleta* je velmi pravděpodobné, že Heminges a Condell znali původní Shakespearův text hry lépe než kdokoli jiný. Dlouhá léta se Shakespearem spolupracovali, hráli v mnoha jeho hrách, a protože *Hamlet* byl jednou z nejpopulárnějších, lze předpokládat, že právě tomuto textu věnovali mimořádnou péči. Navíc není vyloučené, že při práci na textu *Hamleta* měli po ruce Shakespearův text upravený pro divadelní potřebu, to znamená divadelní text *Hamleta*. Je vysoce pravděpodobné, že folio poskytuje nejpřesnější představu o tom, jak se Shakespearův *Hamlet* na shakespearovském jevišti hrál.

Foliový text *Hamleta* má 3535 řádek a od druhého kvartového vydání se liší ve dvou ohledech: zaprvé celkem 222 řádek obsažených v druhém kvartu je v něm vynecháno a zadruhé obsahuje 83 řádek, které v druhém kvartu nejsou. Text folia je tedy ve srovnání s druhým kvartem kratší o škrty, které kolísají v délce (1–58 řádek). Velmi pozoruhodné přitom je, že tyto škrty nikdy nenarušují smysl ani metrum, a lze říci, že jsou provedeny s neobyčejnou profesionální znalostí a citlivostí. Navíc tyto škrty, třebaže zkracují text *Hamleta* jen zanedbatelným

způsobem, podstatně mění a zrychlují vnitřní rytmus hry. Nelze tedy vyloučit (ovšem ani dokázat), že jde o autorské krácení textu a že úpravy provedené ve foliu nejsou dílem opisovače, ale Williama Shakespeara. K největšímu škrtu dochází ve čtvrté scéně čtvrtého dějství, které v druhém kvartu obsahuje celkem 66 řádek, zatímco ve foliu jich má pouhých 8. Jména postav jsou ve foliovém vydání uváděna důsledněji a folio odstraňuje mnohé nejasnosti druhého kvarta, zrychluje tempo a jeho divadelní akce je přímější a čitelnější.¹

SAXO, BELLEFOREST, UR-HAMLET

Základním pramenem *Hamleta* je příběh z dánské kroniky Saxa Grammatika (1150–1220). Saxo vypráví o dánském králi Rorikovi, který pověřil vládou v Jutsku (Dánsku) bratry Horvendila a Fenga. Protože Horvendil v osobním souboji zabil norského krále Kollera, odměnou dostal za ženu královskou dceru Gerutu a měl s ní syna Amleta. Feng záviděl bratrovi úspěch a štěstí a před očima všech Horvendila zabil a jeho ženu si vzal za manželku, čímž se dopustil incestu. Amlet, aby skryl svůj skutečný úmysl pomstít se, předstíral šílenství. Feng ho přesto podezíral a pověřil jednoho ze svých rádčů, aby v Gerutině komnatě vyslechl rozhovor syna s matkou. Amlet se při rozhovoru choval jako blázen, kokrhal, mával pažemi jako křídly, skákal po posteli, pod níž se skrýval Fengův rádce. Amlet ho zabil, mrtvolu rozsekal na kusy, uvařil ji ve vodě a pohodil ji do stoky prasatům. V doprovodu dvou Fengových přívrženců byl Amlet poslán do Anglie, kde měl být okamžitě popraven, prohledal však svým průvodcům mošny, našel doprovodný dopis, změnil jeho text a anglický král dal oba Fengovy nohsledy pověsit.

V Jutsku pokládali všichni Amleta za mrtvého a po roce uspořádali na jeho paměť pohřební hostinu. Amlet se na ní ke všeobecnému úžasu objevil a opět předstíral, že je blázen. Když všichni hodovníci leželi na podlaze přemoženi jídlem a pitím, přikryl je kobercem, přibil koberec kolíky do podlahy a podpálil. Poté šel za Fengem do ložnice a zabil ho mečem. Nakonec usedl na trůn a šťastně panoval se svou ženou, dcerou anglického krále.

Saxův brutální příběh královraždy, bratrovraždy, incestu a krvavé msty obsahuje hlavní dějové peripetie Shakespearova *Hamleta* (včetně motivu předstíraného šílenství), avšak k Shakespearovi se dostal přes francouzskou verzi Françoise de Belleforesta, který ji zpracoval v pátém svazku svých *Tragických příběhů* (*Histoires tragiques*, 1570).

Belleforestova kniha byla v Anglii populární (vyšla postupně v sedmi svazcích publikovaných v letech 1559–1582) a příběh o Amletovi byl roku 1608 přeložen do angličtiny pod názvem *Příběh Hambleta* (The Hystorie of Hamblet). Shakespearův *Hamlet* se hrál již dlouho před rokem 1608 a v anonymním překladu Belleforestova příběhu je dokonce možné vidět stopy Shakespearovy hry. Zatímco v Belleforestovi se státní rada schová pod pokrývku, v anglickém překladu je ukryt za závěsem a Hamlet už neskáče po posteli jako Amlet, ale bodne do závěsu. Navíc stejně jako v Shakespearově hře zvolá „Krysa, krysa!“ a vytáhne svou oběť zpod závěsu za paty.

Shakespearova hra se od Belleforestovy adaptace Saxova příběhu liší v několika významných ohledech: 1) královražda a bratrovražda je v ní provedena tajně, ne veřejně; 2) Hamletovo váhání je v ní motivováno velice složitě a problematicky; 3) Shakespearův *Hamlet* se neožení s anglickou princeznou; 4) Hamletova pomsta je u Shakespeara dílem improvizace, nikoli pečlivě připraveného plánu; 5) Ducha, herce, hru ve hře, Ofeliino šílenství a její smrt utonutím, Laerta, piráty, hrobníky, Ofeliin pohřeb, Osrika a Fortinbrase si Shakespeare dílem vymyslel, dílem je převzal z dřívější hry zvané *Ur-Hamlet*.

Zásadní rozdíl mezi Belleforestem a Shakesparem však spočívá v Hamletově řeči. V třetí kapitole Belleforestova příběhu Amlet například vysloví řeč připomínající Hamletův slavný monolog „Být, nebo nebýt“ a na jednom místě se táže: „Proč by měl člověk toužit po životě, když potupa a hanebnost jsou kati, kteří mučí naše svědomí, a padoušství zbraňuje našemu srdci konat statečné skutky a odvádí naši mysl od čestné touhy po slávě a chvále, které vydrží navěky?“² Hamletovo tázání je zcela jiného řádu:

*Tak svědomí z nás dělá zbabělce
a zdravá barva rozhodného činu
se roznemůže zbledlou meditací,
záměry velké významem a vahou
se odvracejí z vytčeného směru
a neuzrají v čin.*

(III. 1.)

Belleforestův Amlet v duchu soudobých příruček o ideálním dvořanovi přemýšlí o cti, věčné slávě a hrdinství, zatímco pro Hamleta je svědomí předmětem bolestného sebezpytování.

Nedochovanou hru všeobecně nazývanou *Ur-Hamlet* zmiňuje Thomas Nash v předmluvě k próze Roberta Greena *Menaphon* (1589), z níž jasně vyplývá jen to, že jedenáct let před Shakespearovým *Hamletem* existovala hra stejného jména, že to byla tragédie msty inspirovaná Senekou a těšila se značné popularitě.

O předshakespearovském představení *Hamleta* píše i Philip Henslowe, Shakespearův současník a provozovatel divadel *Růže* a *Labuť*, jehož deník je doposud cenným zdrojem informací o alžbětinském a jakubovském divadle. 9. června 1594 *Hamleta* inscenovali Služebníci lorda admirála společně se Služebníky lorda komořího a představení vyneslo Henslowovi osm šilinků.

Thomas Lodge, autor známých próz, zhlédl *Ur-Hamleta* v divadle zvaném Divadlo v Shoreditchi. V knize *Bída rozumu a šílenství světa* (*Wit's Misery and the World's Madness*, 1596) představení popisuje a zmiňuje postavu Ducha. To znamená, že Duch, nepřítomný v Belleforestovi, existoval už v *Ur-Hamletovi*. Z těchto nepřímých důkazů lze s velkou pravděpodobností usuzovat, že když Shakespeare psal *Hamleta*, měl po ruce jak Belleforestovo převyprávění příběhu Saxa Grammatika, tak text *Ur-Hamleta*. Někteří badatelé zastávají hypotézu, že *Ur-Hamletem* mohla být hra Thomase Kyda *Španělská tragédie* (*The Spanish Tragedy*, 1589).

Shakespearova *Hamleta* a Kydovu *Španělskou tragédii* spojuje téma msty, zjevení ducha, motiv šílenství (ať již skutečného či předstíraného) a hra ve hře. Divadelní funkce těchto společných motivů jsou však v obou hrách výrazně odlišné. Duch v Kydově tragédii msty například vystupuje jako chór a uvádí každé dějství, hra ve hře není důkazem viny (jako v *Hamletovi*), ale slouží k výkonu msty. Mstitel Hieronimo inscenuje hru, do níž obsadí sama sebe i synova vraha, jehož na jevišti před zraky dvora zabije. Obecně lze říci, že Kydova hra, jakkoli je divadelně velmi působivá a pozoruhodná, nedosahuje básnicko-filozofické hloubky Shakespearova *Hamleta* právě proto, že je daleko více poplatná alžbětinské konvenci tragédie msty.³

Bylo by možné vysledovat řadu paralel mezi Montaignovými eseji a *Hamletem* (témata a mnohdy i formulace Hamletových monologů často Montaignovy eseje výrazně připomínají), stejně nápadné jsou v *Hamletovi* ozvěny Erasmovy *Chvály bláznovství* a desítek dobových traktátů a pojednání, ať se týkají melancholie, šílenství, sebevražd, královražd či smrti. Shakespeare byl při práci na *Hamletovi* ovlivněn nejrozličnějšími aspekty renesančního myšlení a citění. Tento renesanč-

ní kontext v nejširším slova smyslu, jakkoli je těžko postižitelný, měl pro utváření Shakespearova *Hamleta* ještě větší význam než Saxo, Belleforest či *Ur-Hamlet*.

KRÁLOVA DVĚ TĚLA

Během vlády královny Alžběty se postupně vyvíjela představa zdvojené jsoucnosti krále, které se říkalo „královo dvojí tělo“ (the King's Two Bodies). Tato představa nebyla nová, ale v šestnáctém století nabyla vyhraněné podoby, neboť stát byl nazírán jako společenský organismus či „tělo“ (Body Politic) představované králem. Toto fiktivní, mystické „tělo“ krále nebylo totožné s jeho skutečným či přirozeným tělem. Zatímco královo přirozené tělo bylo nedokonalé a smrtelné, jeho mystické tělo (chápané jako soubor královských funkcí) bylo dokonalé a nesmrtelné.

Alžbětinská doktrína králova dvojího těla postupně nabyla právní formulace a hrála významnou roli v majetkových či mocenských sporech. „Král má dvojí tělo,“ argumentovali advokáti královny Alžběty, „tělo přirozené (Body Natural) a tělo státní (Body Politic). Jeho přirozené tělo [...] je tělo smrtelné a vystavené všem neduhům, které může přivodit Příroda nebo Náhoda (Nature or Accident). [...] Ale jeho státní tělo je neviditelné [...], neboť sestává z politických principů a vlády [...]“⁴ Alžbětinskí právníci pokládali rozlišení dvou těl králových za natolik prospěšné a užitečné, že rozpracovali tuto doktrínu do detailů připomínajících jemná odstínění teologické diskuse. Státní tělo královo v sobě například zahrnovalo jeho tělo přirozené, naopak to však neplatilo – státní tělo bylo vyššího řádu než tělo přirozené.

Představa krále jako chybujícího smrtelníka, avšak nesmrtelného, dokonalého vladaře byla v Shakespearově době velmi rozšířená a z právních příruček se brzo dostala do všeobecného povědomí. Z hlediska tudorovské a později i Stuartovské královské propagandy byla tato představa velmi vítaná, protože posilovala teorii o božském původu a právu králů. Fikce dvou těl králových spojovala tudorovský a Stuartovský královský majestát s Kristem do té míry, že se podle slov Ernsta Kantorowicze změnila ve „skutečnou královskou kristologii“.⁵

Shakespeareova osoba krále nesmírně zajímala. Král byl v Shakespearově době univerzálním symbolem, který ztělesňoval osudy všech. Královo blaho bylo věcí veřejnou, protože na něm záviselo blaho všech jeho poddaných.

Královo univerzální státní tělo se rituálně zveřejňovalo vnějšími (a navýsost divadelními) znaky královské moci – korunou, žezlem, oblečením, trůnem. Je známou skutečností, že v královských hrobkách bylo královo dvojí tělo často přítomno ikonograficky: v Anglii i ve Francii se dochovala celá řada soch zobrazujících honosně oblečené (nebo obrněné) tělo krále klečící před jeho nahým mrtvým tělem. Toto zdvojení králova těla lze chápat jako ikonografické vyjádření podvojnosti přítomné v právní metafoře králova dvojího těla.

Snad nejpozoruhodnějším aspektem doktríny králových dvou těl bylo, že smrt králova přirozeného těla nebyla z hlediska alžbětinského práva smrtí krále. Anglický soudce Southcote například tvrdil, že král nemůže zemřít, ale pouze odejít a že spojení „odchod krále“ (the Demise of the King) neoznačuje jeho smrt, ale pouze oddělení těla státního od těla přirozeného. Po tomto oddělení pak je státní tělo krále přeneseno či „přeloženo“ do jiného přirozeného těla.⁶ Tato translace královského státního těla do jiného těla přirozeného se může ze současného hlediska zdát absurdní, v renesanci se však jevila jako mystický akt, v němž se přehrával obřad převtělení. Translace tělesná, dodnes obsažená v heslu „král je mrtev, ať žije král“, odpovídala přesně translaci slovní, příznačné pro metaforu. Přirozené tělo královo bylo „nosičem“ či „nositelem“ jeho těla státního a fungovalo podobným způsobem jako základní a přenesený význam metaforu.

Shakespearův svět je bytostně metaforický a podivuhodná, téměř magická síla jeho jazyka spočívá v tom, že jeho metaforu pramení z nejrozumnějších oblastí lidské činnosti, včetně těch nejméně poetických (právnictví, lékařství, vojenství, finančnictví), a že mnohdy vyrůstají ze samého srdce dobových politických, etických, ekonomických a náboženských debat.

Metafora králova dvojího těla byla v alžbětinské době nástrojem královské moci a propagandy a plnila řadu ryze utilitárních právních funkcí, zároveň zpředměťovala onu zdvojenou perspektivu, která je podstatou Shakespearovy dramatické metody. Shakespeare se vůbec nemusel zajímat o právní odstíny pojmu králova dvojího těla, ale představa králova univerzálního těla prostupuje všechny jeho královské hry. V *Hamletovi* se královo dvojí tělo objevuje v klíčovém vstupním obraze hry. Ducha krále Hamleta můžeme vnímat jako královo idealizované a mystické státní tělo oděné do znaků vojenské moci, zatímco Duchova zpráva o zavraždění krále Hamleta obsahuje odporné a naturalistické detaily rozpadu jeho těla přirozeného.

POSLUŠNOST A VZPOURA

V každém farním kostele Shakespearovy doby byl výtisk *Knihy kázání* (Book of Homilies) a kdokoli ji otevřel, mohl v kázání nazvaném *Výzva k dobrému řádu a k poslušnosti vladařům a soudcům* (An Exhortation Concerning Good Order and Obedience to Rulers and Magistrates) číst následující slova: „Podlý soudce Pilát řekl Kristovi: ‚Což nevíš, že v mé moci je tě ukřižovat a stejně tak tě propustit na svobodu? Ježíš odpověděl: ‚Nemohl bys mít nade mnou žádnou moc, kdyby ti nebyla dána shůry.‘ Čímž nás Kristus jasně učí, že i zlí vladaři mají moc a autoritu od Boha. A proto není zákonné, aby se poddaní proti nim násilně bouřili, a to ani v případě, že vladaři svou moc zneužívají.“⁷ A *Kázání proti neposlušnosti a svévolné vzpouře* (The Homily against Disobedience and Willful Rebellion) výslovně uvádí, že každý podněcovač vzpoury proti vladaři je Satan a že „rebel je horší než ten nejhorší vladař a vzpoura horší než ta nejhorší vláda nejhoršího vladaře“.⁸

Kdyby se Shakespearův Hamlet řídil těmito ranými anglikánskými kázáními, nesměla by ho myšlenka na odvetu a vraždu krále Claudia ani napadnout. Pokud by svou mstu přesto vykonal, jevil by se jako kacíř a rebel a jako člověk horší a hříšnější než Claudius. Vztáhnout ruku na vladaře znamenalo narušit řád Boha, Přírody i člověka a riskovat chaos, rozvrat a občanskou válku. V době, kdy anglická královna a hlava anglikánské církve Alžběta musela čelit mnoha spiknutím, jejichž cílem bylo zbavit ji života a trůnu, byl pragmatický smysl anglikánských kázání jasně čitelný.

Královna Alžběta sama, jak je všeobecně známo, zvažovala a posléze plánovala vraždu katolické královny Marie jako alternativu soudního procesu a popravy. Sir Amias Paulet, pod jehož dohledem královna Marie byla, však odmítl vraždu provést, třebaže Marii Stuartovnu pokládal za tyranku a hrozbu anglickému království. Nechtěl a nemohl vystavit své „svědomí takovému ztroskotání“, což královna Alžběta pokládala za projev pokrytecké útlocitnosti.⁹

Královna Alžběta doma prosazovala anglikánskou doktrínu poslušnosti, ale zcela otevřeně podporovala neposlušnost a dokonce násilnou vzpouru proti legitimním, ale katolickým vladařům Evropy. Thomasu Bilsonovi, pozdějšímu biskupu worcesterskému a winchesterskému, připadl nesmírně obtížný úkol zdůvodnit a obhájit tuto dvojakou roli královny Alžběty teologickými, etickými a politickými argumenty. Smyslem jeho spisu *Rozdíl mezi křesťanským poddanstvím a nekřesťanskou vzpourou* (The True Difference between Christian Subjection and

Unchristian Rebellion, 1585) bylo smířit rozpor mezi tradiční anglickánskou doktrínou pasivní poslušnosti v Anglii a aktivní vzpourou v cizině. Bilsonova obhajoba vzpoury se však nakonec obrátila proti anglické královské moci a opatřila cenný argument pro puritánskou obhajobu popravy anglického krále Karla I.

Oliver Cromwell a jeho parlament se mohl inspirovat Bilsonem k tomu, aby poprvé v historii bylo v Anglii obřadně usmrceno nejen královo přirozené tělo, ale také (na dobu trvání republiky) jeho tělo státní.

HAMLET A POLITIKA RENESANČNÍ KRÁLOVRAŽDY

V nejprimitivnějším smyslu je *Hamlet* hrou o vraždě, přesněji řečeno o královské vraždě. Královražda je v *Hamletovi* prvotní zdroj zla a všeho, co Hamlet říká a dělá, krouží kolem této stěžejní události hry. Královraždy byly v Shakespearově době námětem velmi populárním, jak dokazují nejen alžbětinské a jakubovské divadelní hry, ale také kramářské písně a jiné žánry populární literatury. Zároveň to bylo téma bezprostředně aktuální, neboť královraždy nebyly pouze součástí renesanční mocenské politiky, ale staly se katalyzátory mnoha zásadních politických, etických a náboženských debat, z nichž se postupně rodilo novodobé politické myšlení.

Anglický katolík Humphrey Ely v roce 1580 v Madridu informoval papežského nuncia Filippa Segu, že skupina anglických katolických šlechticů má v úmyslu zavraždit královnu Alžbětu. Zároveň tito šlechtici požadovali papežské ujištění, že se takovým činem nedopustí hříchu. Papežský nuncius odpověděl, že exkomunikace královny Alžběty z roku 1570 dává jejím poddaným právo pozvednout proti ní zbraň, a vyjádřil přesvědčení, že papež, třebaže možná nebude s vraždou výslovně souhlasit předem, po spáchaném činu anglickým šlechticům udělí rozhřešení. 14. listopadu téhož roku napsal papežskému státnímu sekretáři kardinálovi Comovi a 12. prosince mu kardinál Como jménem papeže odpověděl dopisem, v němž mimo jiné stálo: „Protože ta provinilá anglická žena panuje ve dvou vznešených křesťanských královstvích a vážně poškodila katolickou církev a připravila ji o mnoho milionů duší, je nade vše pochybnost, že kdokoli ji sprovedí z tohoto světa, nejen nezhřeší, ale získá si zásluhy [...]. Můžete zmíněné anglické šlechtice ujistit, že se nedopustí hříchu, rozhodnou-li se k počínání tak skvělému.“¹⁰ Z hlediska papeže Řehoře XIII., kardinála Coma a papežského nuncia Segy byla královna Alžběta kacířka a tyranka a bylo možno ji zabít s naprosto čistým svědomím.

Toto spiknutí proti Alžbětě, stejně jako všechna ostatní, se nepodařilo, ale v sousední Francii došlo za Shakespearova života ke dvěma úspěšným královraždám. Jedné z nich se dopustil čtyřiaadvacetiletý dominikán Jacques Clément, člověk, o jehož zbožnosti a mravních kvalitách nemohlo být nejmenších pochyb a který dlouho zpytoval své svědomí, než se ke svému činu odhodlal. V roce 1589 Clément navštívil svého učitele teologie, aby se ho zeptal, zda je vražda tyrana legální. Nedlouho po této konzultaci získal léčkou přístup ke králi Jindřichu III., který právě vstával a nebyl ještě úplně oblečen, přiblížil se k němu a pod záminkou, že mu dává dopis, ho několikrát bodl dýkou napuštěnou jedem. Vražda byla mstou za to, že protestantský král dal předtím zavraždit dva vůdce Katolické ligy, vévodu z Guise a jeho bratra kardinála Guise. Proti nástupci zavražděného krále bylo zosnováno více než dvacet pokusů o vraždu, ale teprve roku 1610 učitel François Ravillac, o jehož mravní bezúhonnosti také nemohlo být pochyb, slavil úspěch a konečně se mu podařilo krále zavraždit.

Všechny tyto královraždy, ať úspěšné či neúspěšné, našly ohlas v dobové literatuře teologické, etické i politické. Rok předtím, než Shakespeare napsal *Hamleta*, uveřejnil jezuitský učenec Juan de Mariana spis *O králi a královu vzdělávání* (*De Rege et Regis Institutione*, 1563), v němž hájil Clémentův čin jako spravedlivou odvetu za královskou krev. Ale sám Mariana musel připustit, že jeho mínění není přijímáno jednomyslně a že mnozí mniši se domnívají, že Clément ani nikdo jiný nemá právo vzít právo do svých soukromých rukou a zabít krále.

Problémem královraždy se intenzivně zabývala i evropská reformovaná církev. Jan Kalvín, stejně jako jezuité, obhajoval právo nižších hodnostářů království vzepřít se proti tyranovi.

Francouzští huguenoti po Bartolomějské noci samozřejmě snadno našli argumenty obhajující povstání proti králi. Jejich nejznámější mluvčí François Hotman, Theodore de Bèze a Philippe de Plessis-Mornay pronikavě zasáhli do evropského politického myšlení a všichni hájili to, co bychom dnes nazvali právem na občanskou neposlušnost.

Význam kalvínských teoretiků královské moci spočíval v tom, že dokázali překonat rámec teologické diskuse posvěcující božské právo králů a načrtli základy moderní politické teorie, která již předjímala myšlenku společenské smlouvy. Podle ní měli vysocí hodnostáři státu a zvláště princové královské krve morální právo vzepřít se vladaři, který nedostál své povinnosti pečovat o blaho království.

Jeden z nejvýznamnějších evropských politických myslitelů šestnáctého století a skotský reformátor George Buchanan se pokusil o obhajobu všech prostředků vedoucích ke svržení tyranie, včetně tyranovraždy. Buchanan definoval tyrana jako nepřítele lidu a odlišil ho od krále, válku proti němu pak označil za spravedlivou a tyranovraždu odlišil od královraždy. Zatímco královraždou rozuměl vraždu dobrého a spravedlivého krále, tyranovraždu chápal jako zabití krále despotického, nespravedlivého a zneužívajícího královskou moc. „Tyranům učaruje falešné zdání královské moci,“ psal doslova Buchanan, „a jakmile se jí zmocní, nemohou ji udržet, aniž by spáchali zločin, a nemohou se jí vzdát, aniž by ji zničili.“¹¹

Buchananova definice tyrana padne Shakespearovu Claudiovi tak, že ji můžeme číst jako komentář o *Hamletovi* napsaný několik desítek let předtím, než Shakespearova hra vznikla. Zvlášť pozoruhodná je Buchananova poznámka o „falešném zdání královské moci“. Claudius, jak Shakespeare v textu *Hamleta* opakovaně zdůrazňuje, je i není král, a čím víc si je vědom, že skutečným králem není, tím víc se musí králem zdát. Pohlédneme-li na Claudia prizmatem Buchananovy politické teorie, objeví se okamžitě politická dimenze motivu zdání a skutečnosti, který prostupuje *Hamleta* od začátku hry do jejího konce.

O tom, že Claudius měl pro Shakespearovy současníky jasně čitelné znaky tyrana, svědčí i mnohé detaily hry. Už Erasmus se například zmiňuje o tom, že tyran si zajišťuje bezpečnost pomocí cizí družiny a najatých banditů (brigantů), zatímco spravedlivý král se cítí bezpečný v důsledku své vlastní laskavosti vůči poddaným a jejich lásky k němu.¹² Claudius projevuje úzkostlivou snahu všech tyranů o vlastní bezpečnost a jeho strážce sestávají z najatých vojáků – švýcarští žoldnéři byli nejlépe placení vojáci v celé renesanční Evropě.

Dalším emblematickým rysem tyranů byli poradci podobní Poloniovi a nohsledi jako Rosencrantz a Guildenstern. Erasmus opět jako by četl *Hamleta* před tím, než byl napsán, když říká, že tyran si za poradce vybírá hlupáky, kterým může vnucovat svou vůli, a že v tak nebezpečné službě hlupáci dlouho nevydrží a obvykle na své lichotky doplatí životem. Tito poradci byli vnímáni jako „houby“. Říká-li Hamlet Rosencrantzovi, že je „obyčejná houba“, není to jeho ani Shakespearův výmysl, ale představa tak rozšířená, že ji Jeffrey Whitney zařadil do svých *Vybraných emblémů* (*A Choice of Emblems*, 1586).

DARNLEYHO SKANDÁL

George Buchanan své politické spisy psal bezprostředně poté, co skotští protestantští páni prohlásili Marii, královnu skotskou, za tyranku, pozvedli proti ní zbraně (roku 1567), zajali ji a zbavili trůnu. Tomu předcházely dramatické události, které se až neuvěřitelně podobají hlavní dějové zápletce *Hamleta*.

Skotská královna Marie měla za manžela lorda Darnleyho, jemuž se po královské svatbě všeobecně říkalo král Jindřich. V roce 1567 bylo na zahradě královského paláce nalezeno jeho zavražděné tělo. Vrahem byl, jak se vzápětí ukázalo, královnin milenec hrabě Bothwell, kterého si královna Marie velmi brzo po pohřbu krále Jindřicha vzala za muže. Sňatek vzbudil všeobecné pohoršení, které daleko přesáhlo hranice Skotska a stalo se evropským královským skandálem. Marie byla v povstání vedeném skotskými protestanty svržena z trůnu a Bothwell utekl do ciziny, posléze zešlel a v dubnu 1578 zemřel v dánském vězení, do něhož se dostal za zločiny spáchané ve Skandinávii.

Marie však měla s lordem Darnleyem královského syna, kterým nebyl nikdo jiný než princ Jakub, pozdější král skotský a po smrti královny Alžběty (1603) i král anglický. V době zavraždění jeho otce mu byly sotva dva roky, ale jeho dědeček a babička z otcovy strany, hrabě a hraběnka z Lennoxu, mu přenechali břímě královské msty.

Učinili to způsobem nadmíru originálním. Namísto psané závěti dali rok po vraždě lorda Darnleyho namalovat obraz všeobecně známý jako „Vzpomínka na Darnleyho“ či „Darnleyho pomník“ (Darnley Memorial). Obraz na zakázku namaloval Livinus de Vogelaare (dokončil jej v lednu 1568) a jeho úkolem bylo vytvořit vizuální záznam skandální královské vraždy. Tento záznam měl pak sloužit jako věčná připomínka hrůzného zločinu, především však měl vraždu připomínat princovi Jakubovi a inspirovat ho k pomstě.

V centru obrazu je vidět tělo krále Jindřicha v brnění, ležící na kamenném, bohatě zdobeném náhrobku (uvnitř jsou zřejmě uloženy, jak bylo běžným zvykem, tělesné ostatky zavražděného krále). Před náhrobkem klečí malý princ Jakub oblečený do královských rouch, na hlavě má korunu a na sametu před ním leží královské žezlo. Z jeho úst vychází nápis (podobný comicsové „bublině“), jehož text zní: „Povstaň, Pane, a pomsti nevinnou krev krále, mého otce, a chraň mne, prosím, svou spravedlivou rukou.“

Dole vlevo pak je do obrazu vsunut další obraz znázorňující bitvu u Carberry. Obraz je kopií rytiny George Vertua a je na něm vidět vojsko

královny Marie a šiky skotských pánů, které královražda a královnina urychlená svatba s vrahem zavražděného krále pobouřila natolik, že proti Marii pozvedli zbraně. Na tomto obraze v obraze je pak znázorněn takzvaný „prapor pomsty“ (Revenge Banner), na němž je vyobrazeno probodané tělo zabitého krále, ležící pod stromem na zahradě.

Obrazu uvnitř obrazu (tolik připomínající Shakespearovu hru uvnitř hry) lze tedy chápat jako renesanční zrcadlo paměti, jehož smysl je obdobný funkci Ducha v *Hamletovi*: probouzet svědomí a vést k činu.

HAMLET A SVĚDOMÍ

„Já sám jsem poměrně počestný, ale můžu se obvinít z takových věcí, že by bývalo lepší, aby mě matka neporodila. Jsem velmi pyšný, pomstychtivý, ctižádostivý a stačí jen písknout, a hned se ve mně hlásí hříchů víc, než si umím představit, pomyslet či stihnou uskutečnit. Proč tvorové jak já se mají plazit mezi nebem a zemí? Jsme všichni padouši až do morku kostí“. Tato slova říká Hamlet Ofelii vzápětí poté, co dořekl svůj monolog o bytí a nebytí.

Hamlet je v tomto výstupu k Ofelii neobyčejně krutý a zároveň s nebyvalou emocionální intenzitou obviňuje sám sebe. Právě schopnost pochybovat o sobě samém odlišuje Hamleta od tradiční postavy mstitele a činí z něho postavu velmi složitou a překvapivě moderní. Hamlet nepochybuje o existenci zla a své odpovědnosti zlo vypátrat a potrestat, ví však, že všechno lidské, včetně jeho samého, je nedokonalé. Síla a velikost *Hamleta* spočívají především v tom, že Shakespeare předvádí na jevišti drama lidského svědomí.

Slovo „svědomí“ se v *Hamletovi* vyskytuje celkem osmkrát (čtyřikrát je použije Hamlet, dvakrát Claudius a Laertes) a má tedy v *Hamletovi* daleko větší frekvenci než v kterékoli jiné Shakespearově tragédii. Lze říci, že *Hamlet* je především hra o svědomí. Anglické slovo „conscience“ je odvozeno od latinského „conscientia“ (con“ je „s“ a „scientia“ znamená „vědění“), doslovný překlad tohoto slova je tedy „vědění s něčím“ nebo „vědění s ohledem na něco či na někoho“. Etymologie slova „svědomí“ naznačuje, že svědomí se vždy k něčemu vztahuje a obsahuje v sobě vědomí morálního kodexu.

Za renesance bylo nemožné, aby zdrojem či základem svědomí bylo pouze individuální vědomí dobra a zla. Renesanční svědomí se vždy vztahovalo k nějaké vyšší a nadindividuální autoritě a nespoléhalo se na vnitřní hlas, který by automaticky řídil lidské chování a zajišťoval jeho mravnost. Všechny zmíněné renesanční královraždy, ať již úspěšné či

neúspěšné, byly připravovány s naprosto čistým svědomím právě proto, že onen ohled na vyšší autoritu, která dávala svědomí obsah a smysl, byl podmíněn buď oddaností římskokatolické církvi, anebo neméně hlubokým přesvědčením o pravdě protestantismu a reformace.

Vzorem či modelem mravní odvahy a ryzosti byli dva velcí mužové evropské renesanční politiky, kteří pozměnili myšlení doby a pro něž bylo svědomí cennější než život. Thomas More byl katolík, který se vzepřel Jindřichovi VIII. a anglického krále neuznal za hlavu anglikánské církve. Martin Luther byl protestant, který hájil své svědomí z úplně opačných názorových pozic, ale i on pro ně riskoval život. Svědomí Thomase Mora se opíralo o římskokatolickou církev a její tradici, svědomí Martina Luthera o Písmo svaté – ani More, ani Luther nevycházeli z „náboženského subjektivismu“.¹³

Otázka svědomí byla velice komplikovaná už proto, že pravda a přesvědčení nebyly a nejsou totéž. Martin Luther připouštěl, že jeho svědomí se mohlo proměňovat na základě důkazů odvozených z bible, a dokonce neviděl „přímé spojení mezi pravdou a svým teologickým stanoviskem“.¹⁴ Luther neodvolal své učení, protože odmítal jednat v rozporu se svým svědomím, a to ani tehdy, když toto svědomí bylo mylné. I svědomí vycházející z mylných předpokladů bylo pro něho závaznou autoritou do té doby, dokud se jasně neprokázala (výkladem Písma) mylnost těchto předpokladů.¹⁵

Katolíci ani protestanti renesanční Evropy neměli v otázkách svědomí snadnou volbu, protože museli připustit, že s čistým svědomím se lze dopustit i zlého činu. Jestliže svědomí nutí někoho k podobnému jednání, pak se takový člověk dopouští hříchu, ať už hlas svědomí poslechne či ne. Když „poslechne své svědomí a spáchá zlý čin, poruší boží zákon. Ale zhřeší, i když tento hlas svědomí neposlechne“. V takovém případě totiž „jedná proti svému svědomí, což znamená jednat dobře“. Ovšem jednáme-li dobře a nevíme o tom, jednáme ze špatného úmyslu a to je také hříšné.¹⁶

Shakespearův současník William Perkins napsal v roce 1596 *Rozmluvu o svědomí* (A Discourse of Conscience), v níž komplikovaný problém svědomí shrnul do tří vět: „1. Cokoli děláme s pochybujícím (doubting) svědomím, je hřích [...]. 2. Cokoli děláme s chybným (erroneous) svědomím, je hřích [...]. 3. Cokoli je proti svědomí, i když se toto svědomí mylí nebo je klamné (though it err and be deceived), je hřích toho, kdo tak činí [it is a sin in the doer]“. Perkins posléze dodává, že „hřích je hřích“ (sin is sin), i když nám svědomí namlouvá opak.¹⁷

Pro Perkinsovo pojetí svědomí jsou podstatné přinejmenším tři věci: zaprvé, svědomí není něčím automatickým, samozřejmým a instinktivním, ale závisí na rozumové argumentaci, jejíž součástí je obviňování a odsuzování (accusing and condemning) stejně jako omlouvání a odpouštění (excusing and absolving); zadruhé, svědomí se neobrací jen do minulosti, ale také do budoucnosti, protože řídí naše budoucí skutky; a zatřetí, svědomí nevzbuzuje příjemné pocity, ale především „stud“ (shame), „smutek a melancholii“ (sadness and melancholy), „strach“ (fear), „rozrušení a neklid“ (perturbation or disquietness) a „zoufalství“ (desperation).¹⁸

Není samozřejmě možné (ani nutné) dokázat, že Shakespeare Perkinsovo pojednání o svědomí četl. Nesporné však je, že Perkins nevyjadřoval jen svoje osobní názory na svědomí, ale shrnoval protestantské názory své doby. A protože svůj spis o svědomí napsal pouhé čtyři roky před *Hamletem*, není překvapivé, že Shakespearův Hamlet (student protestantské univerzity ve Wittenbergu, kde působil Martin Luther) myslí a cítí obdobně jako William Perkins. Hamlet v několika svých monologích argumentuje a zvažuje problém svědomí, obviňuje a odsuzuje sám sebe („Já lump, já sketa, trapný ubožák,“ II. 2. 540), jeho svědomí se neobrací jen do minulosti, ale zcela zřejmě je i návodem k budoucí akci, a především v něm vyvolává přesně ty pocity, o nichž píše Perkins: Hamlet cítí stud, bolestně prožívá smutek a melancholii, zakouší strach („tak svědomí z nás dělá zbabělce“) a k jeho základním emocím patří jeho vnitřní rozrušení a neklid hraničící se šílenstvím.¹⁹

Nejpodstatnější však je, že Hamletovo sebezpytování není slabostí mravnosti a ducha, tím méně zbabělostí. Hamlet po vzoru nejlepších intelektů své i předchozí doby zkoumá své svědomí, neustále se ptá a pochybuje o sobě samém, aby si pro sebe definoval cestu správného konání a vyhnul se špatnosti. Stejně jako Perkins, i Hamlet demonstruje „důstojnost svědomí“.²⁰

HAMLET A DUCH: RENESANČNÍ DÉMONOLOGIE

Na alžbětinském jevišti měl duch zpravidla podobu loutky, která v příhodné chvíli vyskočí z podsvětí. V anonymní hře napsané bezprostředně před *Hamletem* a nazvané *Varování pro krásné ženy* (A Warning for Fair Women, 1599) se mluví o kňučícím a špinavém duchovi, který poskakuje po jevišti v „nějakém špinavém prostěradle nebo plenách“, a zatímco se na jeviště vyvalí trocha kouře, piští „jako napůl zapáchnu-

té prase Vindicta! Pomsta, pomsta!“.²¹ Tito senekovští duchové měli v alžbětinském dramatu většinou funkci prologů.

Shakespearův Duch se od nich na první pohled odlišuje větší realističností a větší důstojností. Nahradit senekovskou loutku majestátní postavou Hamletova otce v brnění znamenalo dát konvenční postavě zcela jiný divadelní význam.

Divadelní účín Shakespearova Ducha na alžbětinském jevišti lze dnes těžko přesně rekonstruovat, jisté však je, že byl mnohem silnější než dnes. Duchové, přízraky a nadpřirozené jevy mají samozřejmě svou přitažlivost i dnes, v Shakespearově době však byly předmětem zásadních teologických a filozofických debat. Postoj k fenoménu duchů, démonů a přízraků navíc konkrétně a často drasticky zasahoval do každodenního života.

Letmý pohled na alžbětinskou „démonologii“, jak se říkalo tehdy, nebo „pneumatologii“, jak se v odborném žargonu mnohdy říká dnes,²² ukáže, že v Shakespearově době byli duchové nazíráni z trojí perspektivy.

Tou první byl předreformační náhled vycházející z katolické představy očištění. Katolíci Shakespearovy doby pokládali duchy za „přízraky zesnulých, které se za nějakým účelem vracely z očištění“.²³

Pro protestanty žádný očištec neexistoval a duše zemřelých se odebíraly buď do nebe, anebo do pekla, v žádném případě však neměly možnost návratu do pozemského života. Pro protestanty, kteří stejně jako katolíci existenci duchů nikdy nezpochybnili, tak vznikla otázka, odkud se duchové vlastně berou. Již to, že odpověď na ni dal sám skotský král a od roku 1603 i král anglický a nejvyšší představitel anglikánské církve Jakub I., je velmi výmluvná. Jakub I. ve spise *Démonologie* (*Daemonology*, 1597) vyjádřil názor, který reprezentoval myšlení velké většiny protestantů Shakespearovy doby: duchové jsou převážně ďáblové, kteří se zjevují v podobě zemřelých přátel či příbuzných. Ztotožnění duchů a ďáblů pak zakládalo důvod k honům na čarodějnice, které byly vlastně vymítáním ďábla.

Třetí názor na duchy vyslovil Reginald Scot v knize *Zkoumání čarodějnictví* (*The Discoverie of Witchcraft*, 1584), zvláště pak v jejím dodatku nazvaném *Rozprava o ďáblech a duších* (*Discourse upon Devils and Spirits*). Scot sice nepopřel, že duchové existují, pochyboval však o tom, že mohou nabýt materiální podoby, a vyslovil skeptickou a překvapivě moderní hypotézu: duchové podle něho byli buď iluzí „melancholických myslí“, anebo podvodem „nějakého darebáka“.²⁴

Představa, že duchové se zvláště často zjevují lidem melancholického založení, byla všeobecně rozšířená. Scotovu interpretaci duchů jako výplodů chorobných a narušených myslí lze pokládat za předzvěst psychologického, lépe řečeno psychiatrického pojetí duchů. Scot, obrazně řečeno, s předstihem několika staletí poslal alžbětinské duchy na psychiatrickou kliniku.

V souvislosti s *Hamletem* vystoupí na povrch hluboce divadelní aspekt alžbětinské a jakubovské démonologie: ať už byli duchové ďábelského původu, jak tvrdil Jakub I., anebo podvodem nějakého darebáka, jak prohlašoval Scot, v obou případech šlo o akt hraní a zdání. Dábel musel přijmout vnější podobu zemřelého, aby v podobě ducha mohl dosáhnout svých nekalých cílů. Podobné divadlo musel sehrát i Scotův darebák.

Shakespeare této divadelnosti duchů v *Hamletovi* plně využil a ve vstupních scénách své hry navíc předvedl vlastně všechny existující postoje k duchům. Duch sám, jak naznačuje jeho řeč plná narážek na očištné plameny, nese znaky katolické démonologie. Marcellus a Barnardo, jimž se již před začátkem hry „dvakrát zjevil hrůzný přízrak“, představují tradiční a teologicky nekomplikovaný názor průměrných alžbětinců na duchy. Horacio zaujímá zprvu skeptický postoj, který je obdobou názorů Reginalda Scota:

*Prý je to přelud naší fantazie.
Odmítá věřit – znáte Horacia –,
že se nám dvakrát zjevil hrůzný přízrak.
(I. 1.)*

Marcellus a Barnardo pozvali Horacia, aby viděl „zjevení“, až se zase „zjeví“. „Ono se nezjeví,“ odpoví Horacio a už z tónu jeho odpovědi je zřejmá sebejistá převaha rozumu nad předsudkem a ignorancí. Zjevení se však vzápětí zjeví a univerzitní student z Wittenbergu Horacio musí okamžitě svůj názor revidovat a uznat to, co později řekne Hamlet: „Jsou věci mezi nebesy a zemí, / o nichž se filozofům ani nesní“ (I. 5.).

Shakespeare první vystoupení Ducha proměnil v drama ironicky shovívavého, nadřazeného rozumu, který musí nahlédnout svůj omyl. Horaciův zdravý rozum musí připustit něco, co se rozumu vzpírá, a jeho jistota se mění v pochybu. Skeptik Horacio musí to, co dříve pokládal za přelud fantazie, přijmout jako realitu.

Hamlet je stejně jako Horacio student protestantské univerzity ve Wittenbergu, jejíž nejznámější profesor Martin Luther přeměnil univerzitu v kolébku evropské reformace. Na rozdíl od Horacia však Hamlet o realitě Ducha ani na chvíli nepochybuje. Jeho mučivá otázka zní jinak: je zjevení skutečně duchem jeho otce, anebo je to ďábel v převlečení? Je to duch dobrý, anebo zlý, anděl, nebo ďábel?

Duch má v *Hamletovi* jasnou pragmatickou funkci: sdělit Hamletovi a divákům, že král Hamlet byl zavražděn. Problém však je, že Hamlet ani Horacio, tím méně pak Marcellus a Barnardo, nevědí, kdo duch je, jaký je, odkud přišel a zda to, co říká, je pravda. Důvěryhodnost Ducha je tak nízká, že Hamlet si celou první polovinu hry bude ověřovat pravdivost jeho tvrzení.

Ale ani ve chvíli, kdy má Hamlet naprostou jistotu, že Claudius zabil jeho otce (prozrazuje to nejen Claudiova reakce na hru o zavraždění krále Gonzaga, ale především Claudius sám), jeho pochyby o Duchovi nemizí, právě naopak. Lze dokonce říci, že smyslem Ducha v *Hamletovi* není Hamletův problém vyřešit, ale přidělat mu problém nový.

Shakespeare nezdojuje jenom tělo Ducha, ale také jeho divadelní význam. Duch v *Hamletovi* vystupuje jako zavražděný král-hrdina, který žádá znovunastolení řádu, jehož je emblémem, a zároveň jako zlověstná předzvěst toho, co z vraždy vyplyne. Horacio interpretuje Ducha jako „prolog budoucího zla“, to znamená, že Duch krále Hamleta má pro něho (stejně jako pro Bruta duch Julia Caesara v Shakespearově stejnojmenné hře) význam zlověstné věštby. Duch krále Hamleta je však mnohem složitější divadelní prostředek než duch Julia Caesara právě proto, že není pouze neblahou věštbou, která se naplní. Horaciův výklad Ducha vyplývá spíše z krajní úzkosti, kterou v něm Duch vzbuzuje, než z toho, co Duch říká. Duch nepředpovídá „budoucí zlo“, pouze dramatizuje minulost a prostřednictvím prince Hamleta pak tuto minulost symbolicky promítá do budoucnosti.

Hamlet tak vlastně má ne jeden, ale dva začátky. Zápletka hry začíná zjevením Ducha na hradbách, ale její příběh začal již zavražděním krále Hamleta. Duch tak odkazuje do prostoru před začátkem hry a podstatou jeho fungování ve hře je právě hluboce ironický vztah minulosti a budoucnosti. Představíme-li si tento vztah jako zrcadlení času, můžeme říci, že budoucnost se zrcadlí v minulosti a minulost je simulakrum budoucnosti.

DIVADLO SMRTI: POHŘEBNÍ RITUÁL A TRAGÉDIE

Smrt byla tradičně chápána jako všemocná a nivelizující síla, která ruší pocit individuální jedinečnosti a stírá všechny společenské rozdíly. Třebaže mravokárcům mohla tato představa přinést jisté uspokojení, neboť pýcha mocných a bohatých tak byla spravedlivě potrestána, absolutní degradace smrti vždycky vzbuzovala hrůzný pocit. Smrt představovala v renesanční představě sílu, která změní celý pečlivě budovaný řád společnosti v chaos. V dobových traktátech o smrti byla smrt nazírána jako hromada, na niž se sesypou životy všech lidí, či jako konec šachové hry, kdy se všechny figurky smetou ze šachovnice a nasypou do pytle.²⁵

Poslední lidskou obranou proti všemocné a ničivé smrti byly zvláště v protestantských zemích (nejvíc právě v Anglii) pohřební obřady. Pohřeb krále, královny, prince či významného šlechtice byl v renesanční době velkou společenskou událostí, která měla přesný protokol a scénář a jasně definovaný politický i metafyzický smysl. Renesanční pohřební obřady byly zároveň nákladnou veřejnou podívanou a připomínaly takové divadelní či parativadelní události jako slavnostní průvody ulicemi měst (pageants) a živé obrazy. Pohřby vlivných, bohatých a mocných byly zkrátka stejně jako korunovace, královské svatby či triumfální průvody pouličním divadlem.

Smyslem tohoto divadla bylo především připomenout moc, majetek a postavení zemřelého, a zároveň tím stvrdit i kontinuitu společenského řádu posvěceného církevní autoritou.²⁶ Tato společenská symbolika velkých renesančních pohřbů byla rozpracována do nejmenších detailů. Sir William Segar, který věnoval pohřebním rituálům obsáhlé čtyřsvazkové pojednání, například doporučoval královně Alžbětě, aby se smutečního obřadu účastnily pouze osoby stejného a nižšího společenského postavení než zemřelý, aby tak hlavní smuteční host (chief mourner) nepřevyšoval zesnulého společenskou prestiží a důstojenstvím.²⁷

Smuteční průvod měl svůj přísně určený hierarchický řád, vybraní smuteční hosté v něm nesli heraldické znaky zesnulého, části jeho oděvu, meč, štít, prapory a další odznaky postavení a moci.

Na pohřbu popravené skotské královny Marie Stuartovny v roce 1567 měl například smuteční průvod takto určené pořadí:

*Dva ceremoniáři v černém s berlami potaženými černou látkou
Sto obyčejných smutečních hostů seřazených do dvojic*

Dva nižší šlechtici
Rytíř sir George Savile, nesoucí skotskou královskou standartu
Padesát pánů v černých pláštích
Šest komořích
Tři stolníci Její Výsosti
Šlechtici v černých pláštích a s černou kapucí
Sedmnáct skotských pánů
Skotský kněz
Pan Fortescue, správce šatníku Její Výsosti
Biskup peterboroughský a biskup lincolnský
Rytíř sir Andrew Knowell, nesoucí velký prapor
Správce účtů a pokladník
Lord komoří
Nejvyšší hofmistr
Dva ceremoniáři
Heroldi nesoucí královské erby
Šest šlechticů, nesoucích mrtvé tělo královny
Osm šlechticů, nesoucích osm korouhví s rodovými znaky královny
Čtyři rytíři, nesoucí baldachýn z černého sametu lemovaného zlatem
Čtyři baroni, nesoucí královnin korunovační plášť
Pan Faeter s ceremoniářem panem Brakenburym
Hlavní smuteční host hraběnka z Bedfordu podpíraná hrabětem z Rutlandu a hrabětem z Lincolnu (její vlečku nesla lady St John z Basingu a zástupce komořího pan John Manners)
Hraběnka z Rutlandu a hraběnka z Lincolnu
Ostatní vznešené anglické i skotské dámy a pánové

Šest šlechticů poté položilo královnino tělo na máry připravené v peterboroughské katedrále. Máry měřily na šířku i na délku bezmála šest metrů, na výšku devět metrů, byly potažené černým sametem a zdobené zlatem a štíty s erby. Na královnině těle, rovněž potaženém černým sametem, ležela purpurová sametová poduška zdobená zlatými trásněmi a na ní zlatá královská koruna vykládaná drahými kameny.

Peterboroughský biskup pronesl kázání a děkan peterboroughské katedrály se dvěma biskupy sloužili pohřební obřady, po nichž rozlomili berly a vhodili je na tělo zemřelé královny. Poté se všichni odebrali do biskupského paláce, kde následovala velkolepá hostina, na níž se rozdělovaly almužny chudým.²⁸

Renesanční královské pohřby (a nejvíc samozřejmě velkolepý pohřeb královny Alžběty v roce 1603) byly politickým divadlem, v němž se přehrávala nesmrtelnost krále (nebo královna) státního těla a královského majestátu. Stát nešetřil na těchto pohřbech penězi a okázalá pompa královských pohřebních obřadů měla být triumfem nad smrtí. Smrt v tradiční a rozšířené představě srovnávala všechny úcty a kosila bezmocné i mocné. Renesanční pohřební rituál navzdory všemocné smrti zvýrazňoval a zveličoval osobnost krále nebo královny všemi dostupnými prostředky.²⁹

Jakékoli narušení pohřebního rituálu se jevilo horší než smrt sama, protože v sázce nebyla jen čest a důstojnost zemřelého vladaře, ale stabilita a kontinuita celého společenského systému. Hamleta hluboce uráží, že pohřeb jeho otce byl znesvěcen uspěchanou svatbou Gertrudy a Claudia. Laertes stejně bolestně prožívá, že jeho otec, vysoký královský úředník, jemuž bezpochyby náležel státní pohřeb, nebyl vůbec řádně pohřben. Tyto narušené pohřební rituály v *Hamletovi* ovšem daleko přesahují soukromé city zúčastněných osob a podávají výmluvné svědectví o rozkladu a hnilobě dánského státu.

Renesanční pohřební obřady souvisely s renesanční tragédií stejně úzce, jako renesanční komedie navazovala na renesanční svatbu. Komedie končila obvykle svatbou a svatební hostinou doprovázenou tancem a potvrzovala tak harmonický řád přírody a řád společenský. Posloupnost tragického děje od prvního výjevu až k závěrečnému smutečnímu pochodu a pohřebnímu rituálu odpovídala poslední cestě zesnulého od domu potaženého černým sukem do kostela a na hřbitov.³⁰

Smuteční pochod na konci tragédie naznačoval hierarchický řád následnosti a nástupnictví, který byl silnější než sama smrt. Tragédie si vypůjčovala mnoho motivů z pohřebních obřadů, především triumf nad smrtí, a navracela vědomí individuality a jedinečnosti, které smrt odníma. A konečně tragédie, stejně jako pohřební obřady a monumentální náhrobky, souvisela s renesanční teorií paměti (theory of memoria), která se v protestantských zemích pěstovala se zvláštní intenzitou.

Reformace zrušila očistec a celý systém přímlyv za mrtvé, který vypracovala katolická církev. Protestanti zkrátka zrušili celou liturgii paměti a protestantská smrt se tím stala ještě absolutnější. Smrt každého člověka byla chápána jako osobní apokalypsa. Tato ztráta či drastické umenšení útěchy se katolickým (a dokonce i některým protestantským) komentátorům jevily jako velmi kruté a protestanti jí čelili teorií paměti, která zdůrazňovala sílu života a smrti ctnostných mužů a žen.

Součástí tohoto kultu paměti byly pohřební obřady a hrobky, jejichž světská okázalost byla zvláště nápadná v Anglii. „Nikdy neexistovalo tolik nádherných a nákladných náhrobků postavených v nejrůznějších kostelích na paměť mrtvým,“ poznamenal Francis Bacon.³¹ Okázalost pohřbů byla světskou náhradou za liturgické memento katolické mše a součástí tohoto umění paměti byla i alžbětinská tragédie.

Jak výmluvně dokazuje E. K. Chambers a další historici alžbětinského jeviště, dokonce i jevištní dekorace tragédií vycházela z konvencí pohřebních rituálů. Jeviště potažené černým sukem patřilo k inscenačnímu způsobu tragédií ve veřejných i soukromých divadlech. Tragédie se na jevištích alžbětinských divadel odehrávaly většinou v imaginárním „nočním světě“ a noční scény („night pieces“, „nocturnals“) se v tragédiích těšily velké oblibě.³² Sama noc byla v konvenčních metaforách alžbětinských her chápána divadelně jako nebe potažené černou látkou.

Smuteční pochod na konci tragédie se stal jevištní konvencí, která měla mimo jiné ryze divadelní zdůvodnění: ve veřejných alžbětinských divadlech nebyla opona a smuteční průvod představoval vhodný způsob, jak odklidit z jeviště mrtvá těla. Ale i ten nejobyčejnější a nejméně okázalý smuteční průvod – dva herci odnášející mrtvé tělo a jeden hrající smutečního hosta – promlouval k divákům výmluvnou řečí pohřebního rituálu. Tento rituál ve své podstatě byl – a obvykle dodnes zůstává – lidským pokusem dát význam oné nicotě, kterou tak výmluvně připomíná Macbeth:

*Prchavý stín je život, špatný herec,
co chvilku křičí na jevišti světa
a potom zmlkne navždy. Pustý žvást
idiota je to, jen hluk a vřava,
a neznamená nic.*

(V. 5.)

Princ Hamlet je od první chvíle, kdy ho vidíme na jevišti v černém smutečním oděvu, až do samého konce hry, kdy jeho tělo za zvuků vojenské hudby a dělových salv odnášejí čtyři kapitáni, s konvencí renesančního pohřebního rituálu bytostně spjat.

ŘÁD BYTÍ A STRUKTURA HAMLETA

Alžbětinské estetické myšlení a cítění se vyznačovalo vytříbeným smyslem pro prostorovou formu, symetrii a řád. Představa řádu ne-

byla samozřejmě jenom estetickou kategorií, ale souvisela s alžbětinským chápáním kosmu a světa jako hierarchizovaného řádu přírodního, společenského a božího. Není překvapivé, že renesanční tragédie, všeobecně považovaná za vrcholný žánr dramatického umění, tento všeprostupující renesanční smysl pro řád nejen reflektovala, ale sama byla jeho výsostným projevem.

Podstatou každé Shakespearovy tragédie, *Hamleta* nevyjímaje, je narušení renesančního řádu bytí. Claudiusův zločin je proti přírodě i lidství, navíc narušuje řád společenský, politický i řád boží. Claudius samozřejmě usiluje o nastolení řádu nového, ale jeho nový řád, ačkoli získá podporu u dvora, je řád falešný, protože je založen na zločinu.

V estetickém smyslu se myšlenka řádu promítá do prostorové struktury *Hamleta*. V centru hry je osobní, soukromý problém Hamleta, který je povolán pomstít svého zavražděného otce. Kolem tohoto soukromého příběhu msty krouží příběh veřejný a politický a nakonec do něho podstatným způsobem zasahuje síla mimosvětská – duch krále Hamleta. *Hamlet* tak obsahuje několik příběhů různého řádu, které však krouží kolem jednoho stěžejního problému jako planety na oběžných drahách. V této koncentrické, dostředné organizaci materiálu hry spočívá struktura *Hamleta* především.

Z hlediska uměleckého tvaru je *Hamlet* ze všech Shakespearových vrcholných tragédií nejméně sevřený. Ve srovnání s krystalicky jasnou, přesně tvarovanou zápletkou *Macbetha* nebo *Othella* může *Hamlet* vyvolávat dojem nepřehlednosti a zmatku. Jedna dějová linie v této tragédii přerušuje druhou, vše se odvrací od původně vytčeného směru, všechny příběhy zůstávají nedokončené, všechny otázky nezodpovězené, všechno v *Hamletovi* podivným způsobem je i není, každá událost, každý obraz a skoro každá postava v sobě obsahuje svůj vlastní opak. A přece má *Hamlet* řád, dalo by se říci kosmický řád právě proto, že vše v něm krouží kolem středu.

Záliba v symetrických konstrukcích budovaných kolem jistého středu či středobodu byla v renesanční estetice i umělecké praxi velmi rozšířená a lze ji dokumentovat na celé řadě renesančních obrazů a básní. Pro anglickou renesanci je charakteristické propojení tohoto estetického myšlení a cítění středu s centrální královskou mocí. *Hamlet* není král, ale princ, zároveň však princ *Hamlet* je s králem *Hamletem* tak úzce spjat, že je od sebe nelze oddělovat.

Král *Hamlet* je i není ve hře neustále přítomen. Není přítomen, protože hra začíná po jeho smrti a král *Hamlet* v ní ani jednou nevystupuje.

Je v ní ale velmi výrazně přítomen prostřednictvím Ducha; zároveň – což je ještě významnější – je obsažen ve všem, co princ Hamlet myslí, co říká a co dělá. Král Hamlet zastupuje ve hře představu renesančního vladaře, je to poslední opravdový král Dánska a skutečný hodnotový střed celé hry. I když připustíme, že princ Hamlet krále Hamleta ve hře idealizuje a dokonce mu přisuzuje vlastnosti bohů, je nesporné, že v hodnotovém systému Shakespearovy tragédie zaujímá král Hamlet centrální místo.

Už samo zjištění, že hodnotový střed hry je umístěn mimo hlavní postavu, poněkud posouvá perspektivu, z níž je *Hamlet* obvykle názírán. Princ Hamlet se pořád ke králi Hamletovi upíná, je na něm závislý, bez něho by nemohl být sám sebou. Princ se v Shakespearově tragédii vyrovnává s králem, syn s otcem. Vzájemně se potřebují tak, že splývají v jednu zdvojenou postavu – totožnost jejich jmen dojem tohoto zdvojení jenom podporuje. Hamlet-otec je mírou synova svědomí, a dokud je naživu princ Hamlet, vládne v Dánsku Hamlet-král.

Z hlediska prostorové formy či struktury představuje střed *Hamleta* třetí dějství, zatímco první a páté a druhé a čtvrté je symetricky obepínají jako prstence či kosmické sféry. Střed tragédie *Hamlet* lze však určit ještě přesněji – je jím hra ve hře, především druhá scéna třetího dějství. A kdybychom chtěli jít ještě dál a určit *středobod* (mid-point) Shakespearovy tragédie, našli bychom jej v III. 2. ve chvíli, kdy Polonius přeruší představení herců a král i dvořané volají po světle.

Tento středobod *Hamleta* má význam okamžiku pravdy, zjevení či *epifanie*. Král Claudius právě ve hře o zavraždění krále Gonzaga poznal svůj vlastní zločin a zároveň se ze hry dozvěděl, že Hamlet o jeho zločinu ví. Hamlet zase poznal, že Duch mluvil pravdu, a reakce krále Claudia ho definitivně přesvědčí o jeho vině.

To nejpozoruhodnější na tomto epifanickém výjevu však je, že v něm opět je i není přítomen starý král Hamlet. Není v něm přítomen, protože v něm sám nevystupuje, ale je v něm přítomen, protože Claudius v králi Gonzagovi pozná krále Hamleta. Vidět vraždu krále Hamleta předvedenou veřejně před zraky všech přihlížejících je šokující. Co na tom, že krále Hamleta pouze hraje herec, že není skutečný a že se jenom zdá být Hamletem? Iluze a přetvářka, jako už tolikrát v Shakespearovi, znovu vypovídají o pravdě.

Ale král Claudius představuje jen první polovinu Hamletova dilematu. Tou druhou je jeho matka Gertruda a přímým důsledkem hry ve hře, již zinscenoval Hamlet, je takzvaná „ložnicová scéna“, která