

má opět význam epifanie – Hamlet v ní matku přinutí k poznání sebe sama. Podobně jako ukázal Claudiovi krále Hamleta ve hře o králi Gonzagovi, předvede Hamlet matce obraz krále Hamleta, a to hned dvojím způsobem: jednak jako skutečný portrét, který srovná s portrétem Claudia, jednak jako portrét verbální. Tento výjev je druhým významovým středem hry a opět jej můžeme určit zcela přesně reakcí Gertrudy, která odpovídá zděšené reakci Claudiově. I tato Gertrudina reakce je doznání viny a dochází k ní ve scéně, která je numerickým středem hry – *Hamlet* má celkem jednadvacet scén a „ložnicová scéna“ (III. 4.) je jedenáctá v pořadí.³³

Pro symetrii obou epifanií v *Hamletovi* je však nejpodstatnější, že v Gertrudině „okamžiku pravdy“ znovu je i není na jevišti přítomen král Hamlet – zjeví se v podobě Ducha. V „ložnicové scéně“ dojde k pozoruhodnému rodinnému shromáždění, je to jediná situace ve hře, kdy je Hamletova rodina pohromadě a otec, matka a syn se na okamžik ocitnou v bezprostřední blízkosti. Asymetrie spočívající v tom, že Gertruda Ducha nevidí, nemůže narušit celkový dojem symetričnosti obou epifanických výjevů. Duch samozřejmě není hra ve hře, ale jedno mají obě scény společné: král Hamlet je v nich obsažen jako simulakrum. Tragédie *Hamlet* tak nemá jeden středobod, ale dva.

Tento zdvojený střed bezprostředně souvisí se shakespearovskou metodou neustálého zrcadlení a zdvojování a zrcadlovitě jsou uspořádány i ostatní scény tragédie. Z celkového pohledu na strukturu *Hamleta* vyplývá, že jeho pět dějství a jednadvacet scén je řazeno jako kola na vodě šířící se z jednoho středu.

Jednotlivá dějství jsou uspořádána do zrcadlově převrácené symetrie, kterou lze přibližně vyjádřit schématem ABC / CBA. Na začátku hry se Duch zjeví Marcellovi, Barnardovi a Horaciovi přesně v tom brnění, které měl na sobě král Hamlet, když se bil s králem Fortinbrasem, a mračí se zrovna tak, jako když „Poláky srážel na led z jejich saní“ (I. 1.). Na konci hry se objeví princ Fortinbras ve válečné zbroji, rovněž se vrací z polských válek (V. 2.) a zaujme místo, které dřív náleželo králi Hamletovi. Symetricky a zrcadlově je usouvztažněna druhá a předposlední scéna hry (I. 2. a V. 1.): zatímco v I. 2. dominuje obraz narušeného rituálu svatby, v V. 1. se objevuje narušený rituál pohřbu. V I. 3. se poprvé objevuje Ofelie a Laertes a Polonius jí dávájí víceméně shodné rady do života, ve třetí scéně od konce (IV. 7.) oznamuje Gertruda Ofeliinu smrt. V I. 5. se Hamlet dozví, že Claudius poslal krále Hamleta na smrt, tj. na cestu, odkud není návratu, ale Duch se odtam-

tud vrací, aby Hamletovi dal zprávu o zločinu. V IV. 6. posílá Claudius na smrt prince Hamleta. Hamlet má odjet do Anglie a tam být popraven, ale Hamlet se z Anglie vrací. Navíc v obou případech se o návratu Ducha i Hamleta dozvídá Horacio a v obou případech asistuje jako prostředník. II. 1. se zrcadlí ve IV. 5. Na začátku II. 1. posílá Polonius Reynalda, aby špehoval jeho syna Laerta v Paříži, na konci této scény Ofelie líčí Poloniově šíleného Hamleta. Na začátku IV. 5. se objeví šílená Ofelie, na konci scény Laertes hledá Polonia (syn pátrá po otci). Ve II. 2. slyšíme od vyslance Voltemanda o princi Fortinbrasovi a jeho vojsku, pak o něm není zmínky až do IV. 4., kdy se Fortinbras a jeho vojsko znovu vynořují, a tak dále.

Třebaže směřování k řádu prostupuje filozofickým a etickým substrátem Shakespearovy tragédie a určuje i uspořádání její prostorové formy, představuje jen jakýsi podklad či kanavu, do níž Shakespeare vetkal řadu prvků zcela asymetrických. Bližší ohledání příběhu, řeči a postav *Hamleta* potvrdí, že právě v napětí mezi řádem a chaosem, symetričností a asymetričností, touhou po konci a věčnou neukončeností spočívá tajemství této přízračné a nepostižitelné hry.

HAMLET A MANÝRISMUS

Zjištění, že struktura *Hamleta* není lineární, ale že ji lze vidět jako soustavu dostředných kruhů, vypovídá cosi podstatného nejen o prostorové formě Shakespearovy tragédie, ale také o její metodě v širším smyslu. Tuto metodu lze vidět jako důsledné zrcadlení děje, postav i řeči, v němž je renesanční smysl pro řád a symetrii neustále konfrontován s prvky asymetrickými a nepřímým, křivolakým a přerušovaným tokem hlavního narativního proudu hry.

Jinak a jednodušeji lze tento Shakespearův postup v *Hamletovi* vidět jako jeho metodu variací. Variace vždycky předpokládá kontinuitu i změnu a právě v tomto napětí mezi stálostí a proměnlivostí spočívá metoda *Hamleta* především.

Shakespearova metoda variací se projevuje již v ryze pragmatických aspektech jeho pracovního postupu. Shakespeare si, jak je všeobecně známo, vypůjčoval témata a zápletky svých her od jiných dramatiků či autorů próz a kronik, ale po svém je pozměňoval a transformoval do svébytného tvaru.

V případě *Hamleta* přejal tradiční zápletku msty ze senekovské tragédie a zvláště pak z anglické verze tragédie msty, jak ji ztvárnil Thomas Kyd. Shakespeare přitom zachoval všechny základní náleži-

tosti zápletky tragédie msty, kterou lze vidět v jednoduché trojdílné struktuře: vražda a její odhalení – identifikace vraha – vykonání msty. Všechny tyto fáze tradiční tragédie msty jsou v *Hamletovi* zastoupeny a lze je přesně určit, ale Shakespeare se přesto od tradiční mstitelské zápletky odlišuje.

Na rozdíl od Kydovy *Španělské tragédie* není v *Hamletovi* důsledně zachováno sřetězení příčin a následků. Toto rozvolnění kauzality je dalším manýristickým rysem *Hamleta*.³⁴ Hieronimo ve *Španělské tragédii* odhalí zločin, pozná vraha a poté vymyslí neobyčejně rafinovanou lest, jejímž prostřednictvím pak sám akt pomsty provede. Všichni mstitelé anglické tragédie msty postupují obdobně.

Zatímco v Kydově hře má akt msty podobu složitě budovaného uměleckého díla (Hieronimo inscenuje hru a obsadí role tak, aby mohl mstu provést na jevišti před zraky všech), Hamlet v závěru hry nevěnuje aktu msty žádnou pozornost. Celé jeho úsilí je zaměřeno na identifikaci vraha, ale ve chvíli, kdy je vrah nade vši pochybnost odhalen, Hamlet od aktu msty upouští. Na rozdíl od Hieronima se mstou vůbec nezabývá, nekuje složité a rafinované pikle, aby jí dosáhl, a když v závěru hry zabije Claudio, stane se to náhodou. Claudiova smrt není výsledkem pečlivě připravovaného mstitelského plánu, ale vlastně důsledkem Claudiova a Laertova spiknutí, které se náhodou oběma vymklo z ruky. Claudiova smrt je nahodilá, neplánovaná a nezáměrná a vyplývá z okamžité improvizace.

Kdybychom *Hamleta* poměřovali kritérii kauzality a přímého, lineárního rozvíjení zápletky msty, museli bychom konstatovat, že kompozice *Hamleta* není dokonalá, že jí Shakespeare nevěnoval dostatečnou pozornost a že jeho hra nese stopy nedbalosti či chvatu. Tyto námitky byly také proti *Hamletovi* bezpočtukrát vzneseny.

Vtip je však v tom, že nahodilost Hamletova jednání v závěru hry je pečlivě kalkulovaná a nezáměrnost jeho aktu msty plně zapadá do intencionality Shakespearovy hry. Nenáhodná nahodilost, pečlivě připravená improvizace, stejně jako kalkulovaná nedbalost a lehkost jsou metodou Montaignových esejů a Baldassare Castiglione ve své *Knize o dvořanovi* (*Il cortegiano*, 1528, přeloženo do angličtiny roku 1561 pod názvem *The Courtyer*) tyto postupy souborně nazývá slovem *sprezzatura*.³⁵

Dalším nepřehlédnutelným rysem celkové struktury *Hamleta* je, že nic se v této hře neděje přímočaře, ale že ke všemu v ní dochází nepřímo a oklikou. Hlavní děj *Hamleta* je neustále přerušován, neustále se vychyluje a odchyluje od přímého směru.

Po svém prvním setkání s Duchem Hamlet nutí své přátele přísahat, že budou mlčet. Duch mu přitom pomáhá, pohybuje se někde pod jevištěm a několikrát opakuje slovo „Přisahejte!“ Hamlet s ním přitom naváže humornou konverzaci. „Vid', že mám pravdu, dobráku, jsi tam?“ říká Hamlet a posléze s Duchem vtipkuje a oslovuje ho jako „krtka“ (srov. I. 5.). Toto žertování, doprovázené slovními hříčkami všeho druhu, je nejen zvláštní a bizarní, ale vzhledem k předchozí hrůzné scéně s Duchem též nepatřičné, navíc smysl těchto slov a gest vůbec není jasný. Je to emocionální, téměř hysterická reakce na nesnesitelné napětí předchozí scény, nebo první náznak Hamletova napůl hraného, napůl skutečného šílenství? Ať tak nebo tak, jedno je jisté: tento bizarní detail označovaný obvykle jako „scéna z podsklepi“ (cellarage scene) zvláštním způsobem utkví v paměti. Příkladů takového postupu by bylo možné uvést mnohem víc a ve svém celku vytvářejí zvláštní optiku, která odvádí pozornost od celkového významu a soustřeďuje ji na detail, na znak sám.³⁶

Shakespearova metoda vybočování či odchylování se od přímého narativního směru vynikne zvláště výrazně, porovnáme-li text prvního kvarta s texty kvarta druhého a folia. Text prvního kvarta pravděpodobně vznikl z herecké paměti mnohem delšího textu a je lineární, neboť lineárnost a kauzalita podstatně zvyšují zapamatovatelnost textu.

V prvním kvartu vystoupí Král (Claudius), Královna a Rosencrantz s Guildensternem. Král oba dvořany požádá, aby zjistili příčinu Hamletovy rozrušené mysli. Pak vystoupí Corambis (Polonius) a oznámí návrat vyslanců z Norska. Král přijímá vyslance, a poté vyslechne zprávu Corambise týkající se lásky Hamleta k Ofelii. Corambis navrhuje Králi, aby společně vyslechli rozhovor Hamleta s Ofelií. Vzápětí přichází Hamlet, prosloví značně zkrácený monolog „Být, nebo nebýt“, následuje rozhovor Hamleta s Ofelií, tak zvaná „klášterní scéna“ (nunnery scene). Konečně Ofelie pronese monolog o Hamletově pádu a odejde. Celý tento výjev čítá v prvním kvartu 206 řádků.

Ve foliovém vydání a ve všech moderních edicích začíná tato sekvence druhou scénou druhého jednání, končí ve třetím dějství monologem Ofelie a obsahuje celkem 758 řádek, to znamená, že je více než třikrát delší. Rozdíl v délce nespočívá jen v tom, že všechny monology a většina replik jsou v prvním kvartu kratší, ale především v tom, že druhé kvarto a folio se od prvního kvarta liší řazením scén. Vzhledem k tomu, že druhé kvarto a zvláště folio mají nesrovnatelně blíž

k Shakespearovu autentickému textu, vypovídá jejich odlišná struktura výmluvně o Shakespearově metodě.

Zásadní rozdíl mezi prvním kvartem a foliem (a druhým kvartem) spočívá v tom, že v prvním kvartu spěje děj plynule kupředu a to, co postavy říkají, také vzápětí udělají. Ve foliu (a druhém kvartu) je tok děje manýristicky klikatý, křivolaký a divadelní akce je neustále přerušována a vychyluje se z přímé dráhy. Největším vychýlením je poměrně dlouhé vystoupení herců a celá scéna Divadelního krále a královny, která je vsunuta mezi rozhovor Claudia s Poloniem a Hamletův monolog. Zatímco v prvním kvartu jsou Hamletův monolog a následná scéna s Ofelií odposlouchávány (Claudiem a Poloniem) bezprostředně poté, co se k tomu Claudius na návrh Polonia rozhodl, ve foliu uplyne od obou těchto událostí nepoměrně delší doba. V tomto mezidobí se stane mnoho věcí, které odvádějí pozornost od akce.

V prvním kvartu spolu slovo a akce bezprostředně souvisejí a jedno vyplývá z druhého, ve foliu je mezi slovem a akcí výrazný přerýv a tok dramatických událostí se vychyluje ze svého směru.

Hlavním prostředkem tohoto manýristického umění neustálých obchvatů a oklik jsou shakespearovská zrcadla, která všechno v *Hamletovi* štěpí, zdvojují a násobí, čímž odklánějí, zadržují a zpomalují dějový tok hry. Toto zdvojování probíhá tak důsledně ve všech rovinách *Hamleta*, že je můžeme pokládat za hlavní jednotící prvek celé hry. Projevuje se v plánu děje (Hamletova msta se zrcadlí v Laertově pomstě za mrtvého Polonia a ve Fortinbrasově mstě za krále Fortinbrase), zdvojují se i postavy – král Hamlet má své zrcadlové druhé já v Duchovi, princ Hamlet v králi Hamletovi, Hamlet – voják se zrcadlí ve Fortinbrasovi, Hamlet-učenec se zračí v Horaciovi, Rosencrantz a Guildenstern jsou v podstatě jednou zdvojenou postavou a totéž platí o vyslancích Voltemandovi a Corneliovi, párové jsou i postavy Divadelního krále a Divadelní královny, Prvního a Druhého hrobníka, a tak dále.

Nazíráme-li postavu Hamleta z hlediska toho, jak funguje v celkové struktuře hry, pak je zřejmé, že právě on nejvíc zadržuje, zdržuje, odklání a oddaluje vývoj událostí. Čím méně je Hamlet akční mstítel, tím víc je myslitel. Hlavním prostředkem neustálého vychylování akce z přímého směru či dějové „deflexe“ hry jsou Hamletovy monology a důsledkem této metody je dramatizace Hamletova myšlení, jeho úvah a reflexí.³⁷

Ale *Hamlet* je bytostně sebereflexivní, manýristická hra a Hamletovo myšlení vždy nazírá též samo sebe, je myšlením o myšlení a reflexí

reflexe. Metoda shakespearovských zrcadel se prosazuje i zde: Hamlet svým myšlením reflektuje okolní svět a zároveň také sám proces svého myšlení. I Hamletovo myšlení je zdvojené a z tohoto „zdvojeného vědomí“ pak vyrůstá i jeho zdvojená řeč.

HAMLET A ŘEČ

Shakespearův jazyk je bytostně performativní a řeč jeho dramát nejen něco *říká*, ale také něco *dělá*. Když Hamlet v monologu „Být, nebo nebýt“ říká, že „záměry velké významem a vahou / se odvracejí z vytčeného směru / a neuzrají v čin“ (III. 1.), jistě hovoří především o svém vnitřním dilematu, zároveň však pozoruhodným, dokonce fascinujícím způsobem definuje metodu celého *Hamleta*. Monolog, který je pulzujícím srdcem celé tragédie, neklade pouze otázku smyslu bytí, ale odkazuje opět na znak sám a vypovídá o metodě hry, v níž je obsažen. Celý dějový tok *Hamleta* se neustále odvrací z vytčeného směru a neuzraje v čin. A Shakespeare s manýristickou virtuozitou prezentuje tento proces jako drama.

Hamlet v monologu předvádí argumentaci založenou na binárních opozicích a volbě mezi nimi. Být / nebýt je první a stěžejní dichotomie, z níž se odvíjejí všechny ostatní: zapřít se a snášet / vzepřít se a skoncovat; zemřít / spát, spát / snít, apod. Hamlet neustále přerušuje sám sebe, proud jeho myšlení se vidlicovitě větví a v polokruhových obchvatech se nakonec vrací k výchozímu bodu existenciální úvahy. Hamletův monolog je zkrátka výsostnou promluvou pochybování (*dubitatio*) a tato pochyba má svou dobově podmíněnou gramatiku, rétoriku i logiku, jejichž společným jmenovatelem je zdvojování.

I Hamletova řeč se odvrací „z vytčeného směru“, neustále se lomí a zrcadlí a zdvojuje. „Zapřít se a snášet“, „surovost osudu a jeho rány“, „spát – a navždy ukončit“, „úzkost a věčné útrapy“, „váháme a snášíme“, „kopance a výsměch doby“, „nadutost úřadů a ústrky“, „úpět a plahočit se životem“, „záměry velké významem a vahou“ – takové množství zdvojených, párově uspořádaných jazykových struktur v jednom monologu je zcela mimořádné a proměňuje se v rétorickou dominantu Hamletovy řeči.

Když Polonius říká Reynaldovi že „všichni moudří, prozíraví lidé / úhybem, obchvatem a obezřetně, / ba plíživě se blíží k svému cíli“ (II. 1.), vybízí tím Reynalda ke špehování Laerta, zároveň však opět bezděčně komentuje metodu hry, v níž je obsažen. Poloniova replika funguje jako zrcadlo a je sama zdvojená – odkazuje jednak k metodě tajné

policie založené na vyzvídání oklikou, „úhybem a obchvatem“, jednak k umělecké metodě *Hamleta*.

Toto zdvojování není pouze zvláštností Hamletova monologu či Poloniovy řeči k Reynaldovi, ale prostupuje celým *Hamletem* od začátku až do konce. Žádná jiná Shakespearova hra neobsahuje takové množství zdvojených podstatných i přídavných jmen a sloves přiřazených k sobě spojkou „a“. Nebývalý počet těchto jazykových konstrukcí samozřejmě zpomaluje řečový tok *Hamleta*. Řeč *Hamleta* se neustále rozpíná, košatí, větví a zdvojuje – téměř vše je v *Hamletovi* řečeno přinejmenším dvakrát.

„V tom je, jak to vidím já,“ říká Horacio, když vysvětluje Marcellovi a Barnardovi, proč Dánsko horečně zbrojí, „důvod a příčina všech našich příprav; / proto dnes v noci musíme mít stráž, / a proto věčný spěch a shon a chaos, / a proto všechny horečnaté zmatky.“ (I. 1.) Horacio v závěru své řeči celkem třikrát opakuje variace téhož. Výrazy „the main motive“, „the source“ a „the chief head“ jsou téměř synonymické, stejně jako „post-haste“ a „romage“. Toto hromadění synonym či variací téhož smyslu není samoučelné a nejde o pouhý pleonasmus, o nadbytečnost či zředování významu, právě naopak. Horacio tímto způsobem v závěru své řeči umocňuje dojem choasu a shonu a zmatku, a zároveň tak uvádí do hry zdvojování a násobení významu, které ve svém úhrnu vytváří dojem sémantické *hojnosti*. Právě tato *hojnost* (copia) byla jedním ze základních prostředků renesanční rétoriky a Shakespeare jej ve svých básních a hrách používal v nekonečných variacích a vždy s jiným významem.

Když například Marcellus končí svou promluvu o vánočním čase slovy „Tak milostný a svatý je to čas“ (I. 1.), má jeho zdvojení adjektiv zcela jiný význam než Horaciovy dublety, neboť vzbuzuje dojem svátečnosti a harmonie vánoční oblohy.

Zdvojování je v *Hamletovi* často doprovázeno antitezí. Když Horacio říká, že „duch, ač němý k nám, s ním mluvit bude“ (I. 1.), prostřednictvím paralelismu a antitéze („k nám“ / „s ním“, „němý“ / „mluvit“) vypointuje svou promluvu. A Claudiova první řeč (I. 2.) je na antitickém zdvojování založena („...s radostí i jistým smutkem, / se slzou v jednom, smíchem v druhém oku, / veselí na pohřbu, na svatbě smutní, / radost i starost pořád v rovnováze“).

Zdvojování významů s temným podtextem se objevuje hned v prvních Hamletových slovech. „Teď Hamlete, náš synovče, náš synu,“ osloví Claudius Hamleta. „Jak příznivá je tahle nová přízeň,“ odpoví mu Hamlet (I. 2.) a jeho slova zrcadlí Claudiovu podvojnost („náš sy-

novče“ / „náš synu“, „příznivá“ / „přízeň“). Pro celkový význam *Hamleta* je podstatné, že první Hamletova slova jsou hádankovitá, záhadná a neprůhledná, zároveň však mají aforistický švih, lehkost a zlověstnou ironii, oznamující Hamletův vztah ke Claudiovi.

Zcela jiná je ironie řečového zdvojování Rosencrantze a Guildensterna: „Dík, Rosencrantzi, Guildensterne, díky,“ říká Claudius a vzápětí královna zrcadlově převrátí jeho slova: „Dík, Guildensterne, Rosencrantzi, díky.“ (II. 2.) Shakespearův performativní jazyk opět dělá to, co říká, a Claudiovo a Gertrudino řečové zrcadlo vyjadřuje, že „dvojčata“ Rosencrantz a Guildenstern nemají vlastní názor ani identitu a že je lze zaměnit jako loutky.

Ironické a satirické použití řečového zdvojování dosahuje vrcholu v Poloniově rozmluvě s Claudiem a Gertrudou:

*Protože ptát se, pane můj, má paní,
co je to majestát, co povinnost,
proč den je den, noc noc a čas je čas,
znamená marnit čas i den i noc,
a duše důvtipu je ve stručnosti
a rozvlácnost je jeho zdobný úd,
řeknu to stručně:*

(II. 2.)

Je zbytečné říkat, že řečové zdvojování je tu dvojnásob umocněno tím, že Polonius velmi obsírně říká, že mluví stručně. Jeho slova v tomto případě dělají pravý opak toho, co říkají, a Shakespearova virtuozita umožňuje vměstnat tři zdvojená a tautologická vyjádření do jednoho řádku („den je den, noc noc a čas je čas“).

Ale ani to Shakespearovi nestačí, hojnost (*copia*) jeho řeči se násobí a jazyková hostina pokračuje dál:

*Že blázní, je pravda; a pravda je,
že je to škoda, škoda však, že pravda –
bláhová řeč. Však bez příkras a k věci:
zbláznil se, dobrá; teď však ohledejme
původní důvod toho efektu
či důvodný spíš původ defektu,
neboť ten efekt defektní má důvod
i původ.*

(II. 2.)

Zrcadlové zdvojování řeči může mít komediální i vážný či zlověstný účín. Když například Hamlet řekne „ale můj strýček tatiček a tetička mamička se pletou“ (II. 2. 369–370), je to rétorická figura, v níž se antiteze snoubí s paralelismem a v sémantickém převrácení či překřížení jeho repliky je obsažen incestní vztah Claudia a Gertrudy. Hamlet jej vyjádří prostředkem, který je možné chápat jako jazykový či řečový incest, a jeho slova opět „hrají divadlo“, opět jsou tím, co říkají. A podobných příkladů by bylo možné uvést desítky, ba stovky, neboť jsou roztroušené na ploše celého textu *Hamleta*.

Pokusme se řeč *Hamleta* i za cenu nutného zjednodušení shrnout do několika nejdůležitějších bodů:

1. Základní vlastností řeči *Hamleta* je zdvojování, které odpovídá zrcadlovému dublování či násobení děje hry, všech jejích hlavních motivů i postav, to znamená, že je důsledkem Shakespearovy metody zrcadlení. Toto zdvojování může mít jednoduchou podobu významové duplikace („slings and arrows“, „whips and scorns“, „pith and moment“ atd.), často se proměňuje v rétorickou figuru zvanou hendiadys (vyjádření složeného pojmu dvěma slovy souřadně spojenými) anebo nabývá složitějších forem ironie, paralelismu a antiteze. Ať už má však toto zdvojování jakoukoli podobu, uplatňuje se v celém textu *Hamleta* s důsledností, která nemá obdoby v žádné jiné Shakespearově hře.

Představíme-li si na chvíli text *Hamleta* jako pomyslnou klávesnici, pak Shakespeare na ní levou rukou vytukává základní rytmus daný zdvojováním slov a celých řečových struktur, zatímco pravou rukou do tohoto spodního pulzujícího rytmu vplétá bezpočet významových a emocionálních variací. Hudebnost textu *Hamleta* je založena na virtuózním zdvojování, které bezprostředně souvisí s významem hry. Zdvojený a zrcadlově násobený řečový tok *Hamleta* má obdobu nejen v zrcadlení dějovém, motivickém i v zrcadlovém uspořádání jednajících postav, ale v případě *Hamleta* vyrůstá přímo ze struktury jeho myšlení.³⁸

2. Toto řečové zrcadlení prostupuje celým textem *Hamleta* a lze je v různé míře rozpoznat u všech jednajících postav. Princip variací v kontinuitě a změně se uplatňuje v řeči *Hamleta* stejně důsledně jako v jiných plánech hry.

3. Hamlet je především přesný pozorovatel lidí a dějů kolem sebe. Z této jeho schopnosti pramení i přesnost jeho řeči, která ostře kontrastuje s řečí jiných postav (například Polonia).

4. Tato přesnost se nevylučuje s mnohoznačností, protože i hádanovitost a víceznačnost Hamletových replik přesně odpovídá divadelní situaci a má vždy vysokou hodnotu výpovědi.

5. Stylová či řečová rozrůzněnost *Hamleta* je obrovská. Hamlet je jedním z nejlepších Shakespearových mluvčích vůbec. Jeho řečový rejstřík je mimořádně bohatý a Hamlet s virtuózní lehkostí přechází z jednoho do druhého. Neustálá proměnlivost a nepostižitelnost jeho řeči souvisí s živostí, proměnlivostí a jistou tékavostí jeho temperamentu.

6. *Hamlet* obsahuje větší počet slovních hříček než kterákoli jiná Shakespearova hra. Dokonce i některá klíčová slova hry se pro mnohoznačnost stávají hříčkami a utvářejí celkový význam *Hamleta*. Slovo „act“ znamená v angličtině „jednat“, zároveň „hrát“ (divadlo) a „přetvářet se“ a všechny tyto tři významy jsou v různých fázích hry aktualizovány.

Hamlet slovní hříčky používá i v mezních situacích, například v nejvýpjatějším okamžiku konce hry, kdy zabíjí Claudia: „Drink off this potion. Is thy union here? / Follow my mother.“ („Vypij to! Že tam leží perla? Pij, / a budeš ležet s matkou.“ V. 2.) Slovo „union“ označuje otrávenou perlu a manželský svazek Claudia. Významová podvojnost slova „union“ je jedním z mnoha projevů hamletovského zrcadlení slov, zároveň upozorňuje na slovo samo a na Hamletovo umění slova. Hamlet bodal svou matku slovy jako dýkami a jeho slovní hříčka v závěru hry vraždí Claudia stejně jako Hamletův rapír, dýka nebo jed v poháru.³⁹

7. V *Hamletovi* dominují metafora nemoci, rozkladu a hnití.⁴⁰

SMYSL OTÁZKY: ZAČÁTEK HRY

Začátek *Hamleta* patří k divadelně nejpůsobivějším vstupním scénám v celém Shakespearově díle. Shakespearovi se v několika zdánlivě fragmentárních replikách podařilo navodit atmosféru strachu, úzkosti, tajemství a nejistoty, která posléze prostupuje celou hrou. Ale divadelní smysl vstupní scény daleko přesahuje atmosférické efekty, jakkoli jsou pro *Hamleta* příznačné a podstatné.

Hamlet začíná otázkou. Voják Barnardo, který přichází na elsinorské hradby, aby vystřídal Franciska, vykřikne: „Kdo tam?“ Je to první z mnoha otázek hry, otázka, která je zároveň výkřikem úzkosti vrženým do mrazivé tmy. Otázka-výkřik, mráz, tma, úzkost a strach jsou nejen slovní, ale také fyzickou akcí, která předznamenává tázací způsob celé Shakespearovy hry. Svět *Hamleta* je světem věčného tázání se, zpytování a sebezpytování.

Nejslavnější tragédie všech dob však zároveň začíná chybou a nedorozuměním, otázkou, která neměla být položena. Otázka „Kdo tam?“ přísluší strážnému, nikoli příchozímu. Jistě, chyba na začátku *Hamleta* může mít psychologické vysvětlení: Barnardo tápe ve tmě a jeho strach a úzkost jsou tak silné, že zapomene na strážní protokol a bezděčně vykřikne tu část strážní formule, která mu nepřísluší.

Shakespeare tak v několika prvních slovech *Hamleta* přehraje drama narušeného rituálu a uvede do hry jeden z jejích leitmotivů. Věci v *Hamletovi* nikdy nevycházejí, jak mají. Nic se v Shakespeareově tragédii neděje podle očekávání či předem stanoveného plánu. Všechny rituály Shakespeareovy tragédie – ať již je to výměna stráží, svatba Claudia a Gertrudy, pohřeb Ofelie či závěrečný souboj – jsou narušené a přerušené.

Dva strážní Barnardo a Marcellus povolávají na elsinorské hradby Horacia. Horacio odmítá věřit jejich příběhu o zjevení Ducha a přijde se o jeho existenci či neexistenci přesvědčit sám. Role vypravěče se ujímá Barnardo:

*Tak posad'te se,
ať znovu můžem obléhat váš sluch
jak pevnost vzdorující našim slovům.
(I. 1.)*

Barnardo je voják a nepřekvapí, že svůj příběh pojmenovává prostřednictvím vojenských metafor. Akt mluvení a naslouchání je převeden do velice konkrétního vizuálního obrazu. Horaciův sluch je vzdorující pevnost a naléhavost Barnardova příběhu je sdělena metaforou slov obléhajících Horaciův sluch jako vojsko. Horacio však na tuto výzvu odpoví mírumilovným gestem, které navozuje archetypální situaci epického vyprávění:

*No dobře,
posad'me se, a Barnardo ať spustí.
(I. 1.)*

Horaciova slova mají výrazně performativní smysl, nahrazují vlastně jevištní poznámku a přesně předepisují jevištní akci – všichni se posadí kolem vypravěče a Barnardo spustí:

*Když včera v noci
tamhleta hvězda vlevo od Polárky
už na nebi se posunula tam,
kde plane teď, tak Marcellus a já,
úderem jedné po půlnoci –
(I. 1.)*

V tuto chvíli je Barnardovo vyprávění přerušeno zjevením Ducha a první příběh v *Hamletovi* zůstává nedořečen. Přerušené, nedopovězené vyprávění hned na začátku hry předurčuje její základní gestus spočívající v nedokončenosti, neúplnosti či přerušenosti všech příběhů. Vyprávění je samozřejmě také rituál a Barnardův nedokončený příběh je řečovou obdobou narušeného obřadu výměny stráží na samém začátku hry. Vzápětí se obdobná narativní situace opakuje téměř doslova:

*Posaďte se a povězte mi někdo,
co znamená ta úzkostlivá bdělost,
proč v noci stráž nám otravuje život,
proč ve dne odlévají tolik děl [...].
(I. 1.)*

Na tuto Barnardovu výzvu se role vypravěče ujímá Horacio a následuje vyprávění o tom, co se stalo před začátkem hry. Horacio uvádí celý zahraničněpolitický kontext Shakespearovy tragédie, avšak nejpozoruhodnější okolnost jeho vyprávění spočívá v tom, že je opět přerušeno, tentokrát němým zjevením Ducha: „Pst! Podívejte! Tamhle to jde zas!“ (I. 1.)

„Mluv!“ a „Pst!“, pokyn k mluvení a pokyn k mlčení, určují rytmus vstupní scény *Hamleta*. Horacio si přeje, aby Duch promluvil, chce z něho vymámit jeho příběh, ale Duch mlčí, jeho zjevení je němé. Mlčení však může být stejně výmluvné jako řeč a již Duchova fyzická přítomnost na jevišti naznačuje, že něco chce říci. Jeho mlčení patří k tajemnosti jeho vzhledu. *Hamlet* je hra o tajemství a Shakespeare na začátku hry předvádí toto tajemství jako zoufalou touhu uslyšet příběh a dobrat se smyslu a významu.

Shakespearův *Hamlet* však není jen hra plná přerušovaných a nedokončených příběhů jednotlivých postav, je sama příběhem msty, který je neustále přerušován. Hlavním principem příběhu *Hamleta* je diskontinuita. Po úvodní scéně na elsinorských hradbách nepřichá-

zí Hamlet, aby se setkal s Duchem. Toto setkání musí být odloženo. Příběh, který začal na elsinorských hradbách a v atmosféře úzkosti, tajemnosti a strachu, je podobně jako vyprávění Barnardovo či Horaciovo přerušen.

JAZYK PAMĚTI A RÉTORIKA ZAPOMNĚNÍ:

HAMLET A CLAUDIUS

Zatímco první scéně *Hamleta* dominuje němý duch starého krále, druhá scéna patří králi novému. Král Claudius v ní mluví skvěle. Jedno z jeho prvních slov je „paměť“, posléze majestátně klenutým blankversem promlouvá o své lásce k zemřelému králi Hamletovi, o žalu, který smrt krále v celé zemi vyvolala, o rozumu, který mu velí ovládnout cit a myslet na bratra ve zmoudřelém smutku. Claudius vystupuje jako sebejistý politik, vědomý si podpory všech dvořanů, jejichž vlídný souhlas si dokáže jako obratný řečník zajistit, a umí přesvědčivě sdělit i tu nejchoulostivější zprávu, například že se právě oženil s ženou svého zemřelého bratra:

CLAUDIUS *Ač dosud máme v paměti smrt bratra,
drahého Hamleta, a v srdcích bychom
spíš měli nosit žal a celou zem
proměnit v jednu bědující tvář,
rozumem jest nám ovládnout náš cit,
na bratra myslet ve zmoudřelém smutku
a pamětlivi přitom být též sebe.
Svou sestru někdejší, teď královnu,
co s námi vládne této chrabré říši,
jsme proto, s radostí i jistým smutkem,
se slzou v jednom, smíchem v druhém oku,
veselí na pohřbu, na svatbě smutní,
radost i starost pořád v rovnováze,
pojali za ženu. Při každém kroku
jsme dbali vašich rad a ve všem měli
váš vlídný souhlas: za to vše náš dík.*

(I. 2.)

Claudius vzápětí jako schopný a rázný diplomat posílá vyslance do Norska, Laertovi dovolí odjet zpět do Francie a každým slovem z něho mluví moudrý, schopný, laskavý a velkorysý král. Claudiova řeč je mistrovskou

ukázkou přesvědčovací rétoriky, jejíž účín je o to silnější, že obsahuje úspěšnou obhajobu něčeho, co diváci Shakespearovy doby museli považovat jako skandální porušení společenských a mravních norem.

Sňatek mezi švagrem a švagrovou byl v renesanční Anglii a celé Evropě zakázán a tvrdě trestán jako incest. Anglikánský duchovní Thomas Becon pokládal takový sňatek za stejně krvesmilný jako sexuální spojení s vlastní matkou nebo sestrou.⁴¹

Podobně skandální byl pro Shakespearovy současníky i krátký časový odstup mezi pohřbem krále Hamleta a Gertrudinou svatbou s Claudiem. Anglický občanský zákoník Shakespearovy doby povoloval vdovám nový sňatek teprve po uplynutí jednoho roku od manželovy smrti. Královské smuteční obřady pak trvaly několik měsíců, někdy i několik let.

To, co se dnešnímu divákovi může jevit jen jako vulgárnost či nedostatek vkusu, vnímal alžbětinský divák jako skandální porušení etiky i zákona. Incest představoval jedno z nejsilnějších společenských tabu vůbec a královská svatba následující příliš brzo po královském pohřbu byla nejen nepatřičná, ale nepřípustná, a když k ní přesto došlo, neobešla se, jak dokazuje osud skotské královny Marie, bez tragických následků.

Představme si nastoupený dvůr, dvořany a dvorní dámy v nádherných šatech vhodných pro slavnostní a radostnou příležitost. Nový král pronáší svůj první státní projev a s bravurou hodnou jeho postavení předvádí své řečnické umění. Jedna rétorická figura následuje druhou, král obratně střídá majestátní tón s bodrostí.

A Hamlet pořád mlčí. A čím víc Claudius mluví, tím výmluvnější je Hamletovo mlčení. Mluví i jeho černé šaty, protože připomínají něco, co v této chvíli už má být zapomenuto. Zatímco Claudius krátce zrekapituluje minulost, aby se pak zabýval přítomností a budoucností, Hamletovo mlčení, stejně jako mlčení Ducha v první scéně, jasně ulpívá na minulosti. Claudius hledí jako moudrý státník dopředu, Hamlet se ohlíží zpět. Jeho mlčení i černý oblek mluví jazykem paměti, Claudius před celým dvorem i před diváky předvádí oslnivou rétoriku zapomnění.

A jaká je to rétorika! Slova Claudiovi v ústech přímo bobtnají, věty se vlní jako hypnotizovaní hadi, vzdouvají se a klesají, libozvučně se linou v mámivém jambickém rytmu, kvetou a košatí, obrůstají Hamleta, hned mu vyhrožují, hned se mu zas vlichocují a pořád nezadržitelně tíhnou k obecnosti a frázi. Smyslem je vymazat z Hamletovy mysli utkvělou vzpomínku na mrtvého otce a vetřít se na jeho místo.

Claudius si přivlastnil ženu a korunu krále Hamleta, teď si chce přivlastnit i jeho syna a zároveň politicky neutralizovat nespokojence a potenciálního rebela.

Hamlet je hra, kde jednotlivé příběhy spolu soutěží, usilují o důvěryhodnost a autoritu. Claudius ve své nástupní řeči vypráví příběh o moudrém, spravedlivém a laskavém vládcu, ale jako všechny ostatní příběhy v *Hamletovi* je to příběh narušený. Ruší ho zpočátku nemá přítomnost Hamleta, posléze Hamletovy ironické poznámky. A Claudius okamžitě vycítí nebezpečí: Hamlet je jediný, kdo zcela zřejmě jeho příběhu nevěří, podezírá jej, aniž by proti němu mohl v této chvíli postavit příběh vlastní.

Rozdíl v řeči krále Claudia a prince Hamleta naznačuje samozřejmě jejich charakterovou rozlišenost, zároveň výmluvně vypovídá cosi podstatného o rozložení vnitřní energie Shakespearovy tragédie. Claudiusův způsob řeči vždy směřuje k akci, Hamletovy promluvy směřují k meditaci a k modlitbě. Claudius je postava jednající, smyslem jeho slov je vždy nějaké dění. Hamlet je ve srovnání s ním pasivní postavou, jeho role je výrazně statická. Všechny Hamletovy monology jsou (různým způsobem i intenzitou) introspektivními promluvami, jeho účtováním se světem a se sebou samým a vždy probíhají v zastaveném čase.

BYTÍ A ZDÁNÍ

Ale ještě jedna věc je na první konfrontaci Hamleta s Claudiem a Gertrudou pozoruhodná. „Je to nutné?“ ptá se Gertruda Hamleta, který umíněně setrvává ve smutku, „Proč zrovna tobě zdá se to tak smutné?“ Hamlet jí podrážděně odpoví slovy, v nichž bezděčně pojmenuje jedno z klíčových témat celé hry:

*Zdá, madam? Je! Já neznám žádné zdání.
Já nejsem jenom tenhle černý plášť
a černý šat a černé pentle žalu,
ba ani příval předstíraných vzdechů,
potoky slz, co proudem prýští z očí,
truchlivá tvář, co fňuká na funuse,
tyátr smutku se vším všudy – ne,
to nejsem já, to vše se jenom tváří.
Já ale v sobě mám, co nelze hrát.
Věřte mi, milá matinko, já vskutku
vím, co je žal, co maškaráda smutku.*

(I. 2.)

Protiklad mezi tím, co se jenom zdá a co skutečně je, mezi iluzí a skutečností je v *Hamletovi* všudypřítomný, Shakespeare ho však opět nepředvádí jako metafyzický problém, ale prostřednictvím konkrétních divadelních metafor. Citovaná pasáž v mnoha detailech reflektuje alžbětinský pohřební rituál, zároveň je plná divadelních metafor a naznačuje bytostnou divadelní dimenzi každého obřadu či rituálu.

Problém však je, že každá divadelní metafora, stejně jako divadlo samo, se musí jenom „zdát“ a předstírat, neboť iluze a přetvářka jsou samou jejich podstatou. *Hamlet* je ironická hra od začátku do konce a ironický paradox zdání a bytí, přetvářky a opravdovosti, klamu a pravdy prorůstá její významovou tkání. Nejdůležitější skutečnosti jsou v *Hamletovi* sdělovány prostřednictvím iluze, pravdu lze poznat pouze prostřednictvím lži, klamu, hraní a předstírání.

Všechny postavy *Hamleta* hrají. Hraje Duch, neboť již jeho zjev a majestátní chůze, stejně jako jeho řeč k Hamletovi, jsou divadelní výstupy par excellence – Duch nejdřív předvede na hradbách velice teatrální němohru a později neméně teatrální řeč. Sama podstata Ducha je ryze divadelní a lze ho vnímat jako specifickou divadelní masku krále Hamleta. Duch je i není král Hamlet. Zároveň je i není sám sebou, to jest Duchem, protože neustále odkazuje k někomu jinému, to jest ke králi Hamletovi. Má tělo, protože čtyři jevištní diváci (Barnardo, Marcellus, Horacio, Hamlet) i skuteční diváci ho opakovaně vidí – a Shakespeare tak předvádí na jevišti státní tělo dánského královského majestátu. Zároveň tělo nemá, protože Barnardo a Marcellus se ho (v nádherně komickém výjevu) marně snaží bodnout halapartnou – je jedním z oněch „vzdušných nic“, jimž Shakespeare dal „tělo, příbytek i jméno“.

Duch je ztělesněním ničeho, avšak toto smyslově vnímatelné „nic“ je zároveň nesmírně významné „něco“. Divadelní metafora *Hamleta* nezačíná až s příchodem herců, ale je ve hře přítomna od samého počátku. Není snad divadlo a herectví svou podstatou vyvoláváním duchů?

Hraje i Claudius, a třebaže jeho divadlo je jiného řádu, velice úzce s divadlem Ducha souvisí. Duch je divadelním znakem mrtvého krále Hamleta, Claudius je živý král a Hamletův nástupce. Avšak podobně jako Duch, i když zcela v jiném smyslu, Claudius je i není král. Rétorická působivost jeho vstupní řeči je mimo jiné dána tím, že Claudius, zatím jako jediný na celém elsinorském dvoře, ví, že není tím, čím se zdá. Hraje hru na laskavého, moudrého a rozumného krále, ale ve skutečnosti je vrah a tyran.

Zároveň ví, že existuje jediný způsob, jak se může stát tím, za koho ho všichni (s výjimkou Hamleta) mají: zapomenout na minulost. Jeho brilantní vstupní řeč je veřejná, jejím smyslem je demonstrovat státní moc a přesvědčit celý dvůr i prince Hamleta, že v jeho rukou je tato moc spravedlivá a dobrá. Zároveň však Claudius, jak tomu u veřejných projevů mnohdy bývá, oslovuje a přesvědčuje sám sebe. Jeho rétorika zapomnění není určena jen Hamletovi, ale také jemu samému.

Hraje samozřejmě i Hamlet. O jeho předstíraném šílenství bylo napsáno mnoho článků a knih. Hamlet však nehraje až od páté scény prvního dějství (to znamená poté, co vyslechne poselství Ducha), ale od svého prvního vystoupení ve hře. Hraje, když mlčky a celý v černém poslouchá Claudiovu vstupní řeč, vědomě hraje svou první replikou Claudiovi a hraje i v citované odpovědi matce.

Právě slovo „zdá se“ Hamleta velice podráždí a zavdává impuls k jeho první delší replice v celé hře. Paradox jeho řeči je, že Hamlet v ní sice napadá „tyátr smutku“, ale sám, ať už vědomě či podvědomě, divadlo hraje.

HORACIO

Horacio je jedinou z významných postav *Hamleta*, která nezemře, a jako jediný si uchovává v průběhu celé hry nezpochybnitelnou morální integritu. Ve světě přetvářky, klamu, podvodů a vražd představuje Horacio neokázalé, ale ryzí lidské hodnoty. Bez něho by se hra zhroutila do chaosu a zkázy. Horacio zkrátka funguje ve hře především jako ostrůvek lidské slušnosti ve zkorumpovaném a shnilém dánském státě a to, že přežije, má zásadní význam pro celkové vyznění *Hamleta*. Právě Horacio, přestože nepatří k úzkému okruhu hlavních jednajících postav, podstatnou měrou přispívá ke katarznímu účinku celé tragédie, k pocitu, že slušný člověk ještě žije a že osud Dánska není beznadějný, dokud v něm takoví lidé jsou. Divadelním posláním Horacia je být tím druhým v řadě, nenápadným, mocensky a politicky nevýznamným člověkem, který má však z hlediska hodnotového vyústění hry význam naprosto stěžejní.

Pozoruhodné je, že Horacio na rozdíl od hlavních aktérů tragického děje nevystupuje v žádné z předloh, které měl Shakespeare k dispozici. Shakespeare si tuto postavu vymyslel, a ptáme-li se, co ho k tomu vedlo, nabízí se několik možných odpovědí. Tou první je, že Hamlet v Shakespearově tragédii potřeboval přítele, protože jeho osamocenosť by bez něho byla nesnesitelná. Kdyby Horacio v Shakespearově

hře nebyl, vytratilo by se z ní přátelství a polyfonie lidských vztahů by v *Hamletovi* byla drasticky ochuzena.

Horaciovo přátelství je v proměnlivém, relativním, kluzkém a intrikánském světě Shakespearovy hry jedinou emocionální stálicí, je to vztah zbavený prudkých výkyvů a hysterie, které poznamenávají například vztah Hamleta k Ofelii. Horacio je nejenom věrný a dobrý přítel, ale je schopen absolutní odevzdanosti Hamletovi a je připraven udělat pro něho všechno. Kvůli němu čelí Duchovi, tajemné a nebezpečné moci, kvůli němu a s ním chce i zemřít, a kvůli němu a na Hamletovo výslovné přání se nakonec uvolí žít dál, aby mohl vyprávět jeho příběh. Horacio je cele určen vztahem k Hamletovi, přátelství k Hamletovi z něho činí to, co je, a zároveň má téměř univerzální význam.

Ale Horacio má v *Hamletovi* ještě jednu, neméně významnou funkci: řídí a utváří způsob, jakým vnímáme Hamleta, je vyprávěč, spoluurčuje perspektivu celé hry. Tuto funkci sdílí s jinými „druhými muži“ Shakespearových her, ať již je to Cassio v *Othellovi*, Banquo v *Macbethovi*, Kent v *Králi Learovi* nebo Enobarbus v *Antoniovi a Kleopatře*.⁴² Stává se Hamletovým zpovědníkem, srdcem jeho srdce.

Kdykoli Hamlet mluví k Horaciovi, mluví zároveň sám k sobě, jeho prostřednictvím říká, čím je nebo čím by chtěl být. Do jisté míry je Horacio Hamletovým druhým já.

LAERTES

Třetí scéna prvního dějství znovu zadržuje děj *Hamleta* a oddaluje promluvu Ducha. Podobně jako se druhá scéna lišila od první divadelním prostorem, řečí, rytmem i celkovým laděním, představuje třetí scéna prudký kontrast k emocionálnímu napětí a šízravé ironii scény druhé. Kontrast mezi královskou rodinou a rodinou Polonia by nemohl být vyostřenější. Obě rodiny jsou neúplné – Hamlet nemá otce, Laertes nemá matku, ale rodinná atmosféra je pronikavě odlišná. Již první Laertova slova naznačují, jak má svou sestru Ofelii rád. Na první pohled se zdá, že jsme se z emocionálního pekla, doutnajícího ve vztahu Hamleta ke Claudiovi a Gertrudě, ocitli v téměř idylickém světě rodinné harmonie, starostlivosti a lásky.

Laertes je v mnohém ohledu Hamletův sok. Není sice královského rodu, ale je to významný dvořan, romantický, hezký a urostlý mladík sportovního založení. Jeho vnitřní život je daleko jednodušší a přímočařejší než Hamletův. Již to, že Laertes odjíždí do Paříže, zatímco Hamlet chce odjet do Wittenbergu, je příznačné. Hamlet je intelektuál, Laertes

III. TRAGÉDIE

spíš muž činu a do Paříže neodjíždí studovat, ale věnovat se šermu, hubě, případně jiným zábavám. Zatímco Wittenberg je univerzitní město, Paříž je v *Hamletovi* prezentována spíše jako město módních mravů (či nemravů) a zábav. Laertes je v shakespearovské polyfonii postav důležitý již proto, že jeho povrchnost poměřuje Hamletovu hloubku, jeho jednoduchost zdůrazňuje Hamletovu složitost a jeho prudká, v podstatě však šťastná povaha měří sílu Hamletových bolestných vnitřních svárů.

Oba jsou dobří šermíři a oba mají rádi Ofelii. Obojí je spojuje i rozděluje, obojí nakonec sehraje rozhodující roli v jejích osudné konfrontaci v závěru hry. Laertes v prvním dějství zmizí do Paříže a vrací se až v páté scéně čtvrtého dějství v čele vzbouřeného davu, který ho chce prohlásit za krále. I v tomto mocenském smyslu jsou tedy Laertes a Hamlet rivalové. A konečně jsou oba mstitelé svých zavražděných otců. Tím, že Shakespeare udělal z Hamleta vraha Laertova otce, napjal na nejvyšší míru druhou dějovou pružinu své tragédie. Ale i jako mstitel se Laertes podstatně liší od Hamleta. Neprožívá Hamletovy pochyby, neprochází dlouhým a bolestným procesem sebezpytování, neklade si etické a metafyzické otázky, ale mstí se jako muž činu – vášnivě, rázně a (třebaže je dvořan až úzkostlivě dbalý své cti) nečestně.

Laertes, třebaže jinak než Horacio, představuje jednu z mnoha perspektiv, z nichž je Hamlet v Shakespearově hře nazírán. Je to perspektiva průměrného člověka, který přejímá vžitě představy své doby bez Hamletova pochybování a tázání. Laertovo vyprávění o Hamletovi se velmi blíží tomu, co bychom dnes nazvali veřejné mínění či většinový názor. To, že jeho otec vlastně zopakuje jeho příběh a vahou své autority jej promění v přímou hrozbu a nakonec v zákaz, učiní z veřejného mínění sílu, které Ofelie nemůže čelit.

Laertes svým něžným a nepochybně upřímným oslovením Ofelie ve třetí scéně prvního dějství vlastně začne krutý rituál, který by bylo možno nazvat „Jak zabíjet lásku“. Je krutou ironií Shakespearovy hry, že Laertova první slova adresovaná ve hře Ofelii („Bud sbohem, sestřičko“) jsou také poslední, jež od něho Ofelie slyší: po návratu z Paříže už Laertes nevidí svou sestru, ale šílenou dívku, která ho nepoznává. Laertovo první „sbohem“ dostává ve zpětném pohledu druhý význam a stává se osudným rozloučením.

HAMLET A MSTA

Základem alžbětinské a jakubovské tragédie msty je zločin, který zůstává nepotrestán, a to nejčastěji ze dvou důvodů. Buď byl zločin spá-

chán tajně a zločinec není znám, anebo i když je znám, zastává tak vysoké společenské postavení, že potrestat ho je velice obtížné. Mstitel má tak obvykle dvojí úkol. Musí zjistit totožnost vraha, a když ho pozná, musí vzít zákon do svých rukou a zjednat nápravu aktem msty. Tento akt je však opět zločinem a konvenční zápletky tragédie msty se tak točí ve slepém kruhu.

Problémem každé tragédie msty je, že násilí v ní plodí násilí, z vraždy vzniká vražda a ze zločinu zločin. Podle rozšířeného alžbětinského názoru byl akt msty horší než zločin sám, protože zločin pouze zákon porušoval, zatímco mstitel bral zákon do svých rukou a svévolně si ho tak přisvojoval. Tento názor jasně a lapidárně vyjádřil ve svém eseji o mstě například Francis Bacon. Akt msty bylo možno pochopit (ne však ospravedlnit) pouze tehdy, když mstitel nemohl dosáhnout spravedlnosti zákonnými postředy, neboť zločinec byl tak vysoko postaven, že sám představoval zákon.⁴³

V konvenční tragédii msty se mstitel nepokouší zjednat spravedlnost, ale daleko více mu jde o osobní zadostiučinění. Spravedlnost je však neosobní a její výkon podle renesančních představ nenáležel jednotlivci, ale královské moci, která byla jediným legálním vykonavatelem boží spravedlnosti. Akt msty tak byl v rozporu s královskou mocí i s boží spravedlností a mstitel vždy nakonec klesl na mravní úroveň zločince a prokrel sám sebe.⁴⁴ Proto tragédie končí aktem msty a zároveň i smrtí mstitele. Nejzajímavější a nejironičtější se renesanční tragédie msty stávala tehdy, když zločincem byl sám vykonavatel boží spravedlnosti na zemi, to jest král.

Shakespeareův *Hamlet* zcela zřejmě z konvenční formule tragédie msty vychází, radikálně ji však přetváří. Shakespeare především neobvyklým způsobem zmnožuje zápletku msty a přehrává ji v *Hamletovi* celkem třikrát. V *Hamletovi* vystupují tři synové, kteří mstí své zavražděné či zabitě otce: Hamlet, Laertes a Fortinbras. Jejich akty msty se vzájemně v sobě zrcadlí, a připomeneme-li si, že v řeči prvního herce a v následující hře o vraždě krále Gonzaga se vyskytují dva další mstitelé, vynikne složitost Shakespeareovy metody zrcadlení nadmíru výrazně. Jenom Laertes však v *Hamletovi* odpovídá klasické představě mstitele, podle níž mstitel nakonec zahyne vlastním přičiněním – Laertes zemře na jed, který sám nachystal Hamletovi.

Hamlet myslí a cítí zprvu jako mstitel a podobně jako Laertes je veden spíše mstitelskou vášní než rozumem hledajícím spravedlnost. Když však probodne Claudia a nalije mu do hrdla jed, nečiní tak proto,

že chce mstít svého otce. V této chvíli je již Duchovo poselství zapomenuto: past, kterou Claudius nastražil na Hamleta, nakonec polapí jeho samotného stejně jako královnu. Z hlediska zápletkové struktury však závěr hry není vyvrcholením Hamletovy msty, ba ani jejím důsledkem, ale spontánní a improvizovanou reakcí na danou situaci.

Hamlet navíc v závěrečné fázi hry mluví o prozřetelnosti, bez níž „ani vrabec nespadne“ a konec *Hamleta* dílo prozřetelnosti názorně předvádí. „Člověk míní, pánbůh mění“ (Man proposes, God disposes) bylo rozšířené alžbětinské přísloví a zápletková struktura *Hamleta* toto úsloví v plné míře potvrzuje a ilustruje. Nepředvídatelnost věcí budoucích je jedním ze základních atributů tragické zápletky, která dává za pravdu Hamletovi: „Neuvážené činy poslouží / nám někdy líp než krásné záměry, / když selžou – vyšší moc nám řídí osud, / jakkoli chcem jej silou přitesat.“ (V. 2.)

BÝT, NEBO NEBÝT: HAMLET A SMRT

„Být, nebo nebýt“ je nejslavnější a nejdiskutovanější Shakespearův monolog a bez nadsázky lze říci, že je to zároveň nejznámější monolog světové dramatické literatury. V průběhu staletí se stal kulturní ikonou či emblémem, protože Shakespeare v něm dokázal virtuózně vyslovit lidskou úzkost z bytí i nebytí. Už proto je dobré se ptát, co tato otázka vlastně znamená a jakou odpověď na ni Hamlet dává, dává-li ji vůbec.

*HAMLET Být, nebo nebýt – to je otázka:
je důstojnější zapřít se a snášet
surovost osudu a jeho rány,
anebo se vzepřít moři trápení
a skoncovat to navždy? Zemřít, spát –
a je to. Spát – a navždy ukončit
úzkost a věčné útrapy a strážně,
co údělem jsou těla – co si můžem
přát víc, po čem toužit? – Zemřít, spát –
spát, možná snít – a právě v tom je zrada.
Až ztichne vřava pozemského bytí,
ve spánku smrti můžeme mít sny –
to proto váháme a snášíme
tu dlouhou bídu, již se říká život.
Neboť kdo vydržel by kopance*

a výsměch doby, aroganci mocných,
 průtahy soudů, znesvěcenou lásku,
 nadutost úřadů a ústrky,
 co slušnost věčně sklízí od lumpů,
 když pouhá dýka srovnala by úcty
 a byl by klid? Kdo chtěl by nést to břímě,
 úpět a plahočit se životem,
 nemít strach z toho, co je za smrtí,
 z neznámé krajiny, z níž poutníci
 se nevracejí. To nám láme vůli –
 snášíme radši hrůzy, které známe,
 než abychom šli vstříc těm neznámým.
 To vědomí 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. – Už ticho, pst! –
 Má krásná Ofelie, vzpomeňte
 si na mě ve svých modlitbách.

(III. 1.)

„Být, nebo nebýt“ je jediným neosobním Hamletovým monologem v celé hře. Hamlet v něm na rozdíl od všech ostatních monologů nemluví o sobě a o své situaci. V jeho řeči se ani jednou neobjeví zájmeno „já“, ale pouze „my“ a celý monolog má význam univerzální metafyzické úvahy o tom, zda bytí na tomto světě má smysl, nebo ne.

Takové položení otázky není a v Shakespearově době ani nemohlo být nové či originální. Tuto otázku si kladli, kladou a budou klást filozofové počínaje přinejmenším Platonem a, což je ještě důležitější, v určité fázi života si ji v té či oné podobě položí téměř každý člověk. V renesanci to byla otázka tak běžná, že v latinské podobě „esse aut non esse“ byla položena (v roce 1607, 1612 a 1615) studentům edinburské univerzity jako téma filozofických disputací.⁴⁵

Hamletův monolog nebyl nový ani obsahem, ani formou. Již základní otázka monologu „Být, nebo nebýt“ nemůže nepřipomenout dobové logické příručky. Abraham Fraunce ve spise *Advokátova logika* (The Lawyer's Logic, 1588) například definoval argumentaci jako proces, v němž zvažujeme, zda „určitá věc je, nebo není“.⁴⁶ Jiný logik

alžbětinské doby Dudley Fenner v knize *Umění logiky a rétoriky* jasně vyložené v anglickém jazyce (*The Arts of Logike and Rhetorike*, plainly set forth in the Englishe Tongue, 1584) založil svůj systém na zkoumání příčin (causes), které mohly být vnější (external) anebo vnitřní (internal). Jak Abraham Fraunce, tak Dudley Fenner pěstovali takzvanou ramistickou logiku (Peter Ramus, vlastním jménem Pierre de la Ramée, byl francouzský logik šestnáctého století), která se od tradiční logiky aristotelovské lišila větším důrazem na alternativy či dichotomie. Na rozdíl od aristotelovského sylogismu založeného na deduktivním myšlení od premis k závěru pracovala ramistická logika spíše s volbou mezi dvěma alternativami a měla silně dialektický charakter.⁴⁷

Neobyčejná složitost a jemnost Hamletova monologu nespočívá pouze v jeho logické a rétorické struktuře, ale především v tom, že Hamlet do této kanavy vetkal nejen úzkost a strach ze smrti, ale také silnou *touhu po smrti* („co si můžem / přát víc, po čem toužit?“, III. 1.).⁴⁸ Vidina dobrovolné smrti je lákavá, ale Hamlet má strach z toho, co je *za smrtí*, „z neznámé krajiny, z níž poutníci / se nevracejí“ (III. 1.), a kvůli této představě dává přednost bytí před nebytím, volí být, „zapřít se a snášet / surovost osudu a jeho rány“ a prožívat „úzkost a věčné útrapy a strážně, / co údělem jsou těla“ a „tu dlouhou bídu, jíž se říká život.“ Zatímco v římských tragédiích je sebevražda vznešená (Antonius nepřemýšlí o tom, co je *za smrtí*), v *Hamletovi* je komplikována úzkostí a křesťanskou etikou. Hamlet ví, že Všemohoucí stanovil, že zabít sebe je hřích.

Hamlet nikde v monologu neuvažuje o tom, zda on sám má být, či nebýt, tj. spáchat sebevraždu, ale táže se, zda je důstojnější být, nebo nebýt. Na tuto otázku Hamlet jednoznačnou odpověď nedává. Hamletova promluva je bytostně ambivalentní. A tak monolog, který je pokusem o odpověď na otázku, sám zůstává otázkou. Na konci Hamletova monologu pořád zní pochyba, která stvrzuje tázací způsob celé Shakespearovy hry.⁴⁹

Hamlet je, podobně jako každá velká tragédie, hra konce. Slovo „konec“ se v ní mnohokrát opakuje a nejčastěji ve dvojím smyslu: „konec života“ a „konec příběhu“ či „konec vyprávění“. Anglické slovo „end“ však na rozdíl od češtiny neznamena jen „konec“, ale také „mysl“, „cíl“ nebo „účel“ a Shakespearova tragédie se kolem těchto dvou významů slova „end“ („finis“ a „telos“) otáčí jako kolem své osy.

V Hamletově monologu o bytí a nebytí je smrt nazírána jako konec, který budí strach, a zároveň je vytouženým cílem. Smrt znamená

v Hamletově monologu konec života a konec bytí a její vytoužený smysl spočívá v tom, že ukončí všechna trápení, která s sebou nese život. To jediné, co Hamletovi brání zvolit tento konec, je nejistota a pochyba o tom, zda smrt je skutečně konec, zda to není pouze konec falešný. Hamlet se nebojí konce, ale ne-konce a představa, že mu konec bude odepřen, je pro něho děsivá.

Shakespeare dal Hamletovu strachu z ne-konce objektivní korelát v příběhu Ducha. Duch popsal Hamletovi smrt, která není koncem, ale ne-koncem. Duchova fyzická přítomnost a jeho řeč na jevišti je důkazem tohoto ne-konce. Duch nesděljuje Hamletovi hrůzu ze smrti a z nebytí, ale děs z bytí po smrti, v němž zůstává „hlava ztěžklá břemenem mých vin“ (I. 5). Ne obava ze smrti, ale strach z ne-konce přiměje Ducha zvolat: „Ó, hrůza hrůzoucí, ó, hrůza, hrůza!“ (I. 5.) Jestliže v monologu „Být, nebo nebýt“ definuje Hamlet smrt jako krajinu „z níž se žádný poutník nevrací“, pak Duch je přesně oním poutníkem, který se z této neznámé krajiny vrátil.

Duch nemá v *Hamletovi* jen dějovou a zápletkovou funkci. Jeho zjevení je apokalyptické a připomíná konec. Tato podvojnost jeho fungování ve hře je charakteristická: *Hamlet* začíná zjevením konce, svět vezdejší se na samém začátku hry prolne se světem záhrobním. Toto setkání dvou světů, světa pozemského a světa mimozemského, proměňuje Hamletovo setkání s Duchem v mystické tajemství.

Zatímco dějová funkce Ducha je jasná a lze ji určit téměř s matematickou přesností, jeho mystický význam je nepostižitelný a lze ho jen přibližně odhadnout. Hamlet při setkání s Duchem překročil rámec tohoto světa a racionálního chápání a dotkl se světa jiného. Duch mu neodhaluje pouze odpornou Claudiovu vraždu, ale setkání s ním je mystickou zkušeností takové síly, že Hamleta promění – po setkání s Duchem se mění Hamletovo chování, jeho myšlení i jeho řeč.

Jak Duchovo vyprávění, tak Hamletův monolog o bytí a nebytí mají v textu *Hamleta* zcela mimořádné postavení. Duchovo vyprávění je hnacím motorem děje Shakespearovy tragédie msty, zatímco Hamletův monolog je meditativním a metafyzickým středem textu *Hamleta*. Jakkoli jsou to promluvy rozdílné, spojuje je právě jejich nedopovězenost a neukončenost. „Teď už rychle sbohem,“ říká Hamletovi Duch, neboť „světluška pobledlým a chabým světlem“ mu ohlásila „blížící se jitro“ (I. 5.). „Už ticho, pst,“ řekne Hamlet, neboť uvidí Ofelii a okamžitě ji osloví: „Má krásná Ofelie, vzpomeňte / si na mě ve svých modlitbách.“ (III. 1.)

Textová aposiopese (tj. odmlčení či nedopovězení) se prolne s individuální apokalypsou, konec vyprávění s koncem života.⁵⁰

HAMLET A OFELIE

„Jak jste se měl tu celou dobu, Výsosti?“ zeptá se Ofelie, když ji Hamlet (bezprostředně poté, co musel přerušit svůj monolog o bytí a nebytí) osloví. Ofeliina prostá a jednoduchá otázka znamená víc, než říká, dokonce ji můžeme číst jako jinotaj. Ofelie ví, že její rozhovor s Hamletem je pozorně odposloucháván, a mluví ve dvou rovinách. První a povrchový význam její řeči je určen Poloniovi a Claudiovi: Ofelie jim sděluje, že poslušně splnila otcovský příkaz a rozešla se s Hamletem. Ten druhý, skrytý, je určen Hamletovi: Ofelie mu říká, že ho postrádá a že na něho myslí ve svých modlitbách. Toto dvojí fungování řeči nemusí být výsledkem Ofeliina záměru (Ofelie není na rozdíl od Hamleta schopna dvojsmyslů), ale spíše je bezděčná a spotánně pramení z její emocionality.

Role milenců se navíc jako by obrátily. Ofelie na pokyn Polonia přerušila s Hamletem styky a zdálo by se logické, že její otázku vznese spíš Hamlet než ona sama. Ofelie vrací Hamletovi dárky a upomínky lásky, ale je to Hamlet a ne ona, kdo jejich lásku násilně a krutě odmítne. Ofelie vrací dárky, protože musí, ne proto, že chce. Její psychické rozpoložení podivuhodně přesně odpovídá tomu, co Laing nazývá „rozděleným já“ (divided self) a co pokládá za prvotní příčinu schizofrenie. Ofeliina osobnost je trhána na kusy dvojím příkazem: nutností poslouchat otce, který se navíc na ni právě v tuto chvíli dívá, a hlasem srdce, které patří Hamletovi.

Po meditativní tišině a hloubce Hamletova monologu přichází jeho výbuch zcela nečekaně. Začíná otázkou „A co vy? Jste počestná?“ a trvá až do Hamletova odchodu (III. 1.). Nechtěl snad Hamlet slyšet ten druhý význam Ofeliiných slov? Nebo nemohl? Proč je k Ofelii najednou tak nevýslovně krutý? Jaký má motiv? Je jeho emoce vázána na nějakou zjistitelnou a ve hře definovanou příčinu?

První logické vysvětlení Hamletovy prudké reakce může být v tom, že Hamlet ví, že je sledován. Jeho otázka „Jste počestná?“ by pak měla dvojí smysl: 1) „Jste panna?“ a 2) „Jednáte se mnou čestně?“, tj. „Nedala jste mě náhodou špiclovat?“ Hamlet se navíc jenom o chvíli později zeptá: „Kde máš tatínka?“ Ví Hamlet opravdu, že ho Claudius s Poloniem špehují? Je jeho hysterický výstup zoufalým výkřikem poraněné a zrazené duše? Jedná Hamlet tak krutě, protože si myslí, že ho Ofelie zradila a dala se na stranu Claudia a Polonia?