

Třebaže je to lákavé a jevištně snadno realizovatelné vysvětlení, text nic takového nenaznačuje ani nevylučuje. Hamlet mohl Polonia a Claudia zahlédnout, ale umístění scénické poznámky svědčí spíše o opaku: Polonius a Claudius se skryjí dříve, než Hamlet vystoupí. Proti tomu svědčí jedna pozoruhodná textová ozvěna: Claudius těsně před Hamletovým monologem poprvé v poznámce stranou přiznává svůj zločin: „Ani tvář děvky skrytá pod líčidly / není tak odporná jak ten můj skutek“. Když Hamlet na Ofelii křičí: „Vím, že se maluješ, moc dobře to vím“ (III. 1.), zní to skoro tak, jako by zároveň mluvil ke skrytému Claudiovi a posílal mu velmi důležitý vzkaz. Je zcela lhostejné, že Hamlet nemohl Claudiova slova slyšet, protože divák je slyšel.

Claudius mluví o svém zločinu jako o tváři děvky, která se „šklebí pod šminkou krásných slov“, a Hamlet sice nezávisle na něm, ale v těsné a nepřehlédnutelné následnosti oslovuje Ofelii jako děvku. Bůh dal Ofelii jednu tvář, ale ona si dělá druhou, natrásá se, kroutí zadkem a roztomile šišlá. V celém textu *Hamleta* není jediná zmínka o tom, že by se Ofelie chovala jako děvka, kroutila zadkem či roztomile šišlala, nicméně souvztažnost Claudiovy vize sama sebe jako děvky, která si maluje tvář šminkou slov, a Hamletova útoku na Ofelii je divadelním faktem. Shakespearovo umělecké myšlení je výrazně analogické a struktura *Hamleta* spočívá v systému analogií a zrcadlových obrazů daleko víc než v řetězcích objektivních příčin a následků.

Příčinou Hamletovy emoce může také být jeho šílenství. Rozhovor s Ofelií analogicky navazuje na předchozí dialog Hamleta s Poloniem. Prohlásit státního radu Polonia za pasáka je na první pohled stejně nesmyslné a pomatené jako posílat Ofelii do kláštera, ale metaforický smysl těchto nesmyslů je zřetelný. Slovo „fishmonger“ z anglického originálu znamená doslova „prodavač ryb“, ale jeho slangový význam byl „dohazovač“. A Hamlet posílá Ofelii do kláštera proto, aby nemohla rodit hříšníky.

Hamletova představa všeobecné hříšnosti souvisí s uspěchaným sňatkem jeho matky a s otřesnou zprávou Ducha o vraždě krále Hamleta. Hamlet je v tomto výjevu jiný, protože ví něco jiného, než věděl dřív. „Mysli na mne,“ přikázal mu Duch a Hamlet slíbil, že z „tabule paměti“ vymaže vše, co „vtisklo do ní nezkušené mládí“ (I. 5.). Připadá Ofelie Hamletovi po zprávě Ducha jako obtisk nezkušeného mládí? Je jeho misogynický výpad proti Ofelii nákazou, kterou mu vnesla

do duše jeho vlastní matka? Otrávil Duchův vzkaz jeho duši neléčitelnou a jedovatou infekcí, která rozežírání vše – jeho lásku k Ofelii, jeho myšlení a jeho řeč?

Hamlet v tomto výstupu s Ofelií poprvé jedná. Zároveň je jeho jednání, ať je jeho motivace jakákoli, tak kruté vůči Ofelii, že nepřímou příčinou její smrti. Hamletova slova opravdu bodají jako dýky. Hamlet zabije Ofeliinu duši dřív, než zabije Poloniovo tělo.

HAMLET A ZRCADLA

„Svá gesta přizpůsobte slovům a slova zase gestům, a úzkostlivě ve všem dbejte přirozenosti. Neboť vše, co takhle vybočuje z míry, odporuje smyslu herectví, jehož cílem odjakživa bylo, a dodnes je, nastavovat zrcadlo životu – ukázat dobrou jeho dobro, hříchu jeho hřích a každé době její pravou tvář,“ říká Hamlet hercům (III. 2.). Jsou to památná a mnohokrát citovaná slova, která se vepsala do kulturní paměti jako staletími posvěcené poslání divadla a umění vůbec.

Metafora zrcadla provází celé estetické myšlení od dob Platona a Aristotela až do současné doby a je nepochybné, že aristotelovská mimesis byla ve středověku i v renesanci dominantním estetickým názorem. Přesto by bylo nepřesné vidět v Hamletových slovech obhajobu divadla jako věrné, to jest realistické nápodoby života. Hamletem inspirovaná hra nenastavuje zrcadlo životu, ale především Claudiovi a jeho svědomí.

Není náhodné, že vzápětí poté, co se Hamletovi prostřednictvím hry ve hře podaří polapit svědomí krále, následuje „ložnicová scéna“, v níž se Hamlet snaží probudit svědomí své matky. Hamlet nastavuje matce zrcadlo v jiné, doslovnější podobě:

*Tady si sedněte a sed'te, matko,
dokud vám nenastavím zrcadlo,
v němž nahlédnete do nitra své duše.*

(III. 4.)

V Hamletově zrcadle se zcela zjevně nezrcadlí věrná reprodukce skutečnosti. Hamlet (a Shakespeare) používá speculum spíše jako nástroj spekulace ve smyslu hledání, nikoli jako nástroj realistické nápodoby či zrcadlové reprodukce skutečnosti. Shakespearovo magické zrcadlo funguje daleko víc jako jakási obdoba spekula, kovového lékařského zrcadla používaného k prohlídce tělesných dutin, či hlubinného sním-

ku: neulpívá na povrchu, ale proniká do nitra, je spíše divadelním rentgenem než zrcadlem v běžném slova smyslu.

Pro alžbětince bylo zrcadlo tradičně emblémem sebepoznání, dnes bychom řekli introspekce, a pohled do zrcadla pak pokusem nahlédnout do vlastní duše. Herectví má v Hamletově přednášce nastavovat životu zrcadlo, ale Hamlet hned obecnou formulaci upřesňuje – „ukázat dobru jeho dobro, hříchu jeho hřích a každé době její pravou tvář“. Hamletova slova se zrcadlí v sobě navzájem (dobru dobro, hříchu hřích) a Hamlet jejich prostřednictvím nemluví o nápodobě skutečnosti, ale o dobru a zlu. A nejde mu o to, jak se jeho doba tváří, ale jaká je její pravá tvář. Již výraz „pravá tvář“ naznačuje, že v shakespearovském zrcadle jsou vidět tváře dvě. Ta pravá tvář prosvítá skrz tu nepravou, ale oddělit je nelze.

V Shakespearově dramaturgii se metafora zrcadla mnohonásobně lomí a komplikuje. Shakespeare nenastavuje pouze zrcadlo životu, přesnější zdá se říct, že nastavuje zrcadla zrcadlům života. Divadelní svět věčného zrcadlení je světem věčného tázání.

Vše nasvědčuje tomu, že Shakespeare sám se pokyny Hamleta neřídí zcela důsledně a že Hamletův názor na divadlo nelze beze zbytku ztotožnit s náhledem Shakespearovým. Shakespearovské divadlo jistě nastavuje dobru jeho dobro, hříchu jeho hřích a každé době její pravou tvář. Zároveň však zrcadlí dobro ve zlu, zlo v dobru a pravou tvář v té nepravé. Neboť Shakespeare ví, že i pravá tvář se tváří.

HRA VE HŘE: ZRCADLA ZRCADEL

Metafora divadla, prostupující *Hamleta* od vstupní scény do posledního výjevu, je srdcem celé hry a Shakespeare toto pulzující srdce předvádí na jevišti v podobě hry ve hře. Hra ve hře či divadlo na divadle byla v Shakespearově době prostředkem tak častým, že se stala divadelní konvencí, ale Shakespeare v *Hamletovi* tuto konvenci opět použil způsobem zcela jedinečným.

Jedinečná je již role, kterou v ní hraje Hamlet, neboť hru režíruje, hraje v ní, částečně ji píše, zároveň je jejím divákem a dokonce v ní vyslovuje obecné soudy o divadle a herectví. Je zkrátka režisérem, hercem, autorem, divákem a divadelním kritikem a teoretikem v jedné osobě.

Na první pohled je patrné, jak veliký je rozdíl mezi hrou ve hře v Shakespearových raných hrách, například ve *Snu noci svatojánské*, a v *Hamletovi*. Zatímco ve *Snu* se vložená hra o Pyramovi a Thisbě odehrává až v pátém dějství a stojí vlastně mimo děj hry, jejíž zápletk

skončila na konci dějství čtvrtého, v *Hamletovi* Shakespeare umístil hru ve hře do samého středu a učinil z ní hnací motor zápletky. Hru řemeslníků lze ze *Snu* vyjmout a důsledkem sice bude citelné ochuzení významu hry, ale hlavní zápletková linie zůstane zachována. Vyjmout hru ve hře z *Hamleta* znamená zbořit celou výstavbu hry a zlikvidovat či ukončit její zápletku.

Hra o Pyramovi a Thisbě funguje ve *Snu* jako shakespearovské zrcadlo, v němž se v burleskní podobě odráží hlavní milenecká zápletková a které zároveň do hry vnáší téma tvůrčí imaginace. Řemeslníci jsou herci-amatéri v původním smyslu toho slova – mají divadlo rádi a předvádějí, zdánlivě neuměle a naivně, jeho smysl i slávu.

Herci, kteří dorazí do Elsinoru, jsou profesionálové a nehrají urozenému publiku pro zábavu. Kdybychom četli *Hamleta* jako detektivku, jevila by se hra ve hře jako rekonstrukce zločinu, jejímž smyslem je usvědčit viníka. Herci v *Hamletově* režii však zároveň hrají divadlo, jehož smyslem je odhalit společenské zlo a sám zdroj zkorumpovanosti celého Dánska, a jejich hra ve hře tak zapadá do širšího politického a etického významu celé hry.

Shakespeare hru ve hře, kterou si lze představit jako divadelní zrcadlo vsunuté do tragédie, zdvojnásobil na příběh o zabití krále Priama a hru o vraždě krále Gonzaga. Navíc hru o Gonzagově zavraždění uvedl němohrou, a tím svoje zdvojené zrcadlo zdvojnásobil ještě jednou a virtuózně tak docílil mnohonásobného zrcadlení.

Příběh o Pyrrhovi a Priamovi je dalším zdvojeným zrcadlem. V tom prvním se zrcadlí kulturní paměť. Hra o zabití krále Priama je kulturní citát připomínající řecký epos a zprostředkovaně i řeckou tragédii. Pyrrhus, jinak zvaný Neoptolemos, zabil v posledním boji trojské války krále Priama, manžela Hekuby, jako pomstu za to, že Priamus zabil jeho otce Achilla.

Pyrrhovo zabití zároveň zrcadlí hlavní dějové téma msty, které je samo ztrojnásobeno. Pyrrhus je, podobně jako Hamlet, Fortinbras a Laertes, syn mstící svého otce.

Ale ani tím mnohonásobné zrcadlení Shakespearovy hry ve hře nekončí. Zatímco se Troja v podání prvního herce hroutí v plamenech, Pyrrhus se zarazí, jeho meč visí ve vzduchu „jako přibitý“ a „Pyrrhus jako tyran na obraze / bez vůle stojí zcela omráčen / a neudělá nic“ (II. 2.). O chvíli později se Hamlet chystá zabít modlícího se Claudia, ale jeho meč zůstane jako meč Pyrrhův viset ve vzduchu, aby dopadl na Claudia až v samém závěru hry. Na chvíli znehybnělý Pyrrhus i Hamleto-

vo zaváhání fungují jako zrcadlové obrazy, jeden je nepřímý a slovní, druhý přímo předvedený na jevišti.

Shakespeare maluje slovem obraz a obrazem umocňuje sílu slov. První herec mluví úmyslně melodramatickým blankversem a jeho apokalyptický obraz „sražené, speklé krve, prolité / v ulicích, jejichž požár vrhal světlo / na kruté vraždy“ (II. 2.) je zvětšenou a umocněnou vizí hromadného vraždění a Claudiova vražda se do tohoto mytického obrazu promítne jako do zrcadla. Jestliže *Hamlet* působí dojmem univerzální tragédie, pak je to především díky těmto zrcadlovým „mluvícím obrazům“.

Druhá část hry ve hře začíná beze slov. Němohra byla v Shakespearově době pocítována jako již archaická divadelní konvence a nepochybně alžbětinskému obecenstvu připomínala starší žánr senekovské tragédie msty, například *Gorboduka* Thomase Nortona a Thomase Sackvilla. Němohry v *Gorbodukovi* uváděly každé z pěti jednání a fungovaly jako zrcadla, v nichž se ve zkratce vyjevil děj každého z nich.

Podobný smysl má i němohra v *Hamletovi*, neboť je kopií vraždy, o níž Hamletovi řekl Duch. Velmi často diskutovaným problémem němohry je, že Claudius na ni nijak nereaguje a dopustí, aby představení pokračovalo dál. V mnoha inscenacích hry je tento problém řešen tak, že Claudius se v rozhodující chvíli baví s Gertrudou nebo se dívá někam jinam, takže vraždu nevidí. Takové inscenace sice hru ve hře zlogičtují, ovšem za nemalou cenu toho, že oslabují význam Shakespearových analogických či zrcadlových obrazů.

Němohra komunikuje jinak než mluvené slovo, neboť němý obraz určitého výjevu je významově a interpretačně neutrálnější a lze jej vykládat různým způsobem. Popis téhož výjevu postrádá tuto neutralitu, neboť slova vždy s sebou nesou interpretaci, která je vyjádřena již v implikovaném postoji mluvčího. Když Duch popisuje Hamletovi vraždu krále Hamleta, neuvádí pouze fakta, ale automaticky i jejich interpretaci. Totéž udělá Hamlet, když vraždu popisuje Horaciovi, podobně zatížená interpretací či „zaujatá“ jsou i slova Divadelního krále a Divadelní královny, a je proto přirozené, že v Claudiovi vzbudí daleko silnější reakci než němohra.

Právě tím, že němohra uvádí následující mluvené divadlo, přispívá k postupné gradaci celé hry ve hře a podstatně umocňuje Claudiovo zprostředkované vnímání jeho vlastního zločinu. Hry ve hře byly na alžbětinském a jakubovském jevišti velmi populární, a jak dokládá Frances A. Yatesová v knize *Umění paměti* (*The Art of Memory*, 1966),

sloužily jako jakési renesanční paměťové pomůcky. Némohra i mluvené slovo a gesta Divadelního krále a Divadelní královny proměňují hru ve hře v „divadlo paměti“, které má za cíl narušit Claudiovu rétoriku zapomnění. Nejen z přetvářky, ale již z pudu sebezáchovy se Claudius snaží zapomenout na svůj zločin. Hra ve hře mu jej připomíná a plní roli umělé paměti. Řeč Divadelního krále a Divadelní královny nejen připomíná Claudiův zločin, ale přehrává také konflikt rétoriky zapomnění s pamětí.

Renesanční umění paměti mělo nejen rétorický, ale také etický význam zděděný z antiky. Cicero ve spise *O vynalézání* (*De Inventione*) definuje ctnost jako kombinaci Moudrosti, Spravedlnosti, Statečnosti a Umírněnosti, přičemž Moudrost se skládá z paměti, poznání a předvídavosti. Paměť umožňuje poznat věci minulé, poznání věcí přítomných má vést k pokání, předvídavost pak má umožnit vyhnout se zlu v budoucnosti.

Hra ve hře se obrací do minulosti i do budoucnosti a oslovuje přítomnost: připomíná zločinnou minulost, přinutí zločince k nepovedenému pokusu o pokání a předvídá tragickou budoucnost.

Divadelní akt dívání se ve vložené hře ve hře několikanásobně lomí. Claudius se dívá na hru. Hamlet, jeden z jevištních diváků hry, se zároveň dívá na to, jak se Claudius dívá. A skuteční diváci se dívají, jak se Hamlet dívá, jak se Claudius dívá. Představíme-li si spolu s renesančními básníky včetně Shakespeara oči jako zrcadla, pak se hra ve hře promění v jednu velkou zrcadlovou síň, v níž každé zrcadlo funguje jako renesanční emblém poznání a sebepoznání.

Claudius v zrcadle hry ve hře vidí svůj zločin, a zároveň pozná, že Hamlet o jeho zločinu ví. Zrcadlo hry ve hře tak zrcadlí minulost, přítomnost i budoucnost, protože poznání minulosti pozměňuje přítomnost a zakládá budoucí jednání.

Hamlet v zrcadle uvidí důkaz, že Duch nelhal a že Claudius je vrah. Zároveň v zrcadle spatří sám sebe, přesněji řečeno svou roli mstitele. Když Pyrrhus zabíjí Priama, je to barbarský a krvavý akt msty, a Lucianus, vrah Divadelního krále, není králův bratr, ale králův synovec.

Hamlet do role Luciana, obrazně řečeno, obsadil sám sebe. A když se Claudius na hru ve hře dívá, nevidí jenom, jak on sám lije jed do ucha krále Hamleta, ale také to, jak jeho synovec dělá přesně totéž jemu. V daném kontextu je to jistě důležitý vzkaz a vybízí k činu.

Podobně jako Duch nevyřešil Hamletův problém, neřeší ho ani hra ve hře. Dokonce Hamleta staví před problém nový a mnohem obtíž-

nější. Do této chvíle se Hamlet ptal: „Mluvil Duch pravdu? Zabil Claudius krále Hamleta?“ Po hře ve hře Hamletova otázka zní: „Co dělat?“

Jak jednat ve světě, který je zkorumpovaný až do morku kostí? Je v takovém světě vůbec možné jednat a neposkvřnit se jeho špínou?

Hra ve hře není pro Hamleta jednoznačnou výzvou k činu. Akt msty předpokládá paměť minulé křivdy, zároveň si vynucuje jisté zapomnění:

*Z tabule paměti teď vymažu
vše zbytečné a titěrné a hloupé,
moudra z knih, podoby a dojmy,
co vtisklo do ní nezkušené mládí,
v obsáhlé knize mého vědomí
zůstane jen tvůj příkaz a nic víc,
nic, pranic, přísahám ti při nebi!*
(I. 5.)

Je Hamlet schopen takového chirurgického zásahu do vlastního vědomí? Je takový zásah žádoucí? Hamlet sám se na tuto otázku snaží odpovědět v závěru druhé scény třetího dějství, tedy bezprostředně poté, co skončila, přesněji řečeno byla přerušena, hra ve hře:

*Je černočerná noc, čas čarodějnic.
Hroby jsou dokořán a samo peklo
morovým dechem otravuje svět.
Teď horkou krev bych mohl pít a páchat
skutky, že roztřás by se den.*
(III. 2.)

Hamlet pijící horkou krev pomsty je hrůzný a barbarský obraz, na němž ulpívá odlesk krví zpitého Pyrrha. Ale Hamlet není, nechce a nemůže být Pyrrhus.

CLAUDIOVA MODLITBA

Claudius vystupuje ve hře v mnoha rolích – je král, manžel Hamletovy matky, bratr zavražděného krále, Hamletův strýc a jeho nevlastní otec – a jeho postava vzbuzuje mnoho otázek. Co ho vedlo k vraždě krále Hamleta? Byl to pouze chtíč a touha po moci? V mnoha inscenacích *Hamleta* byl Claudiův čin vykládán jako politická vražda spácha-

ná v zájmu Dánska, ne pouze z vášně ke Gertrudě a osobních mocenských ambic. Pro takovou pozitivní interpretaci Claudia není v textu dostatečná opora, skutečností však zároveň je, že o vládě staršího krále Hamleta se v tragédii mnoho neříká a že Hamletův idealizovaný pohled na otce je nutně subjektivní.

Claudius není ani tradiční uzurpátor trůnu – byl zvolen králem a musel pro svou volbu získat politickou podporu. Hamlet je opakovaně ve hře zmíněn jako princ, který má sympatie Dánů (sám Claudius se této Hamletovy popularity bojí), otázkou však je, proč nebyl po smrti svého otce zvolen králem právě on? Byl příliš mladý? Neměl zájem? „Vyšachoval“ ho snad Claudius v mocenské hře?

O tom, že Claudius dokonale ovládá technologii moci, nemůže být sporu. Je to tvrdý a realistický politik, schopný demagog a řečník, který dokonale umí hrát roli dobrého, schopného a laskavého krále. Věhlasný znalec Shakespearova díla Wilson Knight šel dokonce tak daleko, že Claudia interpretoval jako dobrého a schopného krále a za skutečného „vyslance smrti“ v Shakespearově tragédii prohlásil prince Hamleta: „Až na původní vraždu Hamletova otce je svět *Hamleta* plný zdravého a robustního života, dobromyslnosti, humoru, romantické síly a blahobytu a na pozadí tohoto světa se pohybuje postava Hamleta zbledlá vědomím smrti. Hamlet je vyslanec smrti kráčeující uprostřed života.“ V interpretaci Wilsona Knighta je Claudius navíc „typický laskavý strýček“, rozkladným živlem ve hře však je Hamlet, nikoli Claudius, neboť nihilistické vědomí Hamleta „šíří kolem sebe smrtelný jed“.⁵¹

Takový výklad Claudia je jednostranný, protože Claudius má v *Hamletovi* jasně definovanou roli královraha a bratrovraha. Zároveň je jeho postava mnohoznačná a nelze ji redukovat na tradiční roli padoucha. V osmnáctém a devatenáctém století a ještě na počátku století dvacátého bylo běžné škrtat v textu hry vše dobré o Claudiovi a prezentovat ho na jevišti v červené jidášské paruce, která byla divadelním znakem padoušství.⁵²

Claudius má na rozdíl od jevištního stereotypu padoucha svědomí, cítí touhu se kát a má dokonce tolik odvahy a upřímnosti, že si dokáže přiznat svou neschopnost kát se. Jeho jediný velký monolog ve hře je neúplnou a nepovedenou modlitbou, v níž lze spatřovat další narušený rituál Shakespearovy tragédie. Ve chvíli, kdy se Claudius chce upřímně modlit a prosit za odpuštění, ale ví, že nemůže, stává se z něho velká tragická postava v leccěms předznamenávající Macbetha.

Claudiova modlitba představuje v *Hamletovi* důležitý významový zvrat. Tragédie jako by dospěla ke svému prvnímu, avšak nerealizovanému konci. Hamlet má jedinečnou příležitost konečně vykonat svou pomstu, ale váhá. Jeho váhání se v průběhu staletí stalo znakem či emblémem Hamleta – právě díky této scéně byl Hamlet vykládán jako rozkolísaný, činu neschopný váhavec.

Hamlet však neváhá, protože by neuměl jednat, ale protože nechce zabít Claudia, když se modlí. Taková pomsta by podle něho nebyla dost dobrá, neboť kající se Claudius by mohl mít šanci na milost nebe a tu mu Hamlet chce upřít. Jeho snahou je, aby Claudius zemřel stejně jako král Hamlet bez zúčtování a uprostřed svých hříchů:

*Lotr mi otce zabije a já,
jediný jeho syn, já toho lotra
mám poslat do nebe?
To není pomsta, ale odměna.*
(III. 3.)

Shakespearova zrcadla ironie však v *Hamletovi* fungují bezchybně a v jejich odrazu se všechno jeví jinak: Hamlet na rozdíl od diváků netuší, že Claudius se ve skutečnosti nemodlí, třebaže klečí a možná upírá oči k nebi. Hamlet vidí jenom Claudiův postoj a gesta, ale neslyší jeho slova. To, co se mu jeví jako modlitba, je ve skutečnosti Claudiova meditace o tom, že se modlit nemůže. Hlubokou ironií celé scény je, že jediný důvod, proč Hamlet váhá a neprovede akt msty, se zakládá na nesprávné interpretaci Claudiových gest – Claudius se Hamletovi v této chvíli zdá být tím, čím není. Hamlet zkrátka nejedná ze zcela mylných důvodů, základní čin celé hry není vykonán, protože Hamlet se mýlí.

Hamlet nezabije Claudia ještě z jednoho prostého důvodu: kdyby tak učinil, nejslavnější tragédie všech dob by skončila přibližně v polovině. Celá hra by netrvala ani dvě hodiny, hlavní viník by byl potrestán a příběh zločinu a msty by se úhledně uzavřel. Zlo by bylo potrestáno, spravedlnost by zvítězila, z Hamleta by se však stal zcela průměrný mstitel a ne největší tragický hrdina světového dramatu. Neboť tragický hrdina musí zemřít. Hamlet má smrt vepsanou na čele od samého začátku hry, a dokud nezemře on, tragédie nazvaná jeho jménem nemůže skončit. Konec *Hamleta* závisí na konci Hamleta.

Claudiův monolog je nejen skvělý, ale také v mnohém ohledu hamletovský. Zatímco Hamletovo zaváhání v této scéně se stalo slavným,

vstoupilo do kulturní historie *Hamleta*, Claudiovo váhání většinou zůstává bez povšimnutí:

*Má vina však je silnější než přání
a jako ten, kdo dvojí úkol má,
bezradně váhám, nevím, s čím dřív začít,
a nepodnikám nic.*

(III. 3.)

Claudiova slova jsou ozvěnou Hamletova monologu „Být, nebo nebýt“. Tragédie v této chvíli dospěla do rovnovážného bodu a v jejím zastaveném čase visí bez hnutí Pyrrhův meč, váhá Claudius a váhá Hamlet. Shakespeare opět, jako již tolikrát, předvádí a dělá to, co říká.

I Claudiovo sebezpytování je hamletovské a Claudiovo hamletovské zrcadlení vrcholí v okamžiku, kdy jeho monolog přerůstá z osobní meditace do širší společenské úvahy, vykoupené trpkou zkušeností:

*V prodejných proudech prohnílého světa
za zlato zločin promění se v právo
a za úplatek zakoupit lze zákon.
Tam nahoře to ale neplatí.
Tam nelze švindlovat, tam naše skutky
se zjevují, jak jsou, tam vydání
jsme tváří v tvář a do zubů svých vín.*

(III. 3.)

Souvislost Claudiových slov s monologem „Být, nebo nebýt“ je zřejmá na první pohled. V této chvíli znehybnělého, zastaveného času mluví Claudius a Hamlet stejným hlasem a téměř stejnými slovy. Pouto mezi nimi je silné jako smrt.

OFELIE A ŠÍLENSTVÍ

Ofelie mluví v *Hamletovi* poměrně málo a navíc byla její řeč po celá dvě staletí na anglických jevištích cenzurována. Všechny její necudné výroky obsažené v rozhovoru s Hamletem (ve hře ve hře /III. 1./ a v jejích nesouvislých písňových fragmentech /IV. 5./) byly tradičně z divadelních textů vypouštěny, což vedlo k další redukci jejích již tak krátkých promluv ve hře. Kromě toho bývá dodnes kritiky často chápána jako Hamletův stín a pouhý předmět jeho sexuální touhy, tedy

jako postava bez výrazné vlastní identity. Přesto má postava Ofelie v *Hamletovi* zcela výjimečné postavení a důležitost. Dokazuje to mimo jiné i její pozoruhodná kulturní historie, v níž dominují obrazy šílenství, smrti a sexuality.

V průběhu osmnáctého a devatenáctého století byla Ofelie zpodobňována jako dívka andělská, cudná, bezbranná, plachá až stydlivá, éterická, okouzlující, milá a roztomilá, křehká a půvabná, bezelstná, nezkušená, nevinná, líbezná, něžná a poslušná.⁵³ Tato Ofelie byla chápána především jako oběť mužské moci, které se nemohla a neuměla vzepřít.

V druhé polovině dvacátého století se na anglických, amerických a evropských jevištích pořád častěji objevovala Ofelie mnohem agresivnější, drsnější a tvrdší. Tato Ofelie se vzpouzí otcovské autoritě, Laertovy rady nebere příliš vážně a v necudné a agresivní slovní hře je Hamletovi rovnocenným partnerem.

Takové pojetí Ofelie bylo podmíněno návratem k úplnému a neretušovanému textu jejích promluv. Jejich interpretace pak vedla k otázkám, které si divadelní tvůrci osmnáctého a devatenáctého nikdy nemohli položit. Spala Ofelie s Hamletem, nebo nespala? Je to nevinná dívka, nebo dovede Hamleta důmyslně využívat?

Různé odpovědi na tyto otázky pak vedly k různým a mnohdy překvapivým jevištním interpretacím. V některých z nich byl akcentován incestní poměr Ofelie s Laertem, v jiných incestní vztah Polonia k vlastní dceři, v dalších Ofelie nadměrně pila, jindy zas přišla o rozum po ztrátě panenství, anebo chodila po jevišti nešťastná, šílená a těhotná.⁵⁴ „Ofelie není poslušná, bázlivá a přecitlivělá panna, ale žena pochybné pověsti,“ napsala Rebecca Westová v knize *Dvůr a zámek* (The Court and the Castle, New Haven 1958) a Laurence Olivier ve své autobiografii cituje divadelního manažera, který na Oliviero-vu otázku „Spal Hamlet s Ofelií?“ odpověděl: „V mé divadelní společnosti vždycky.“⁵⁵

Tyto jevištní interpretace (inspirované Freudem a Jonesem) se samozřejmě vzdalují Shakespearovu textu ještě víc než cudně retušované Ofelie viktoriánské doby. Přesto je nesporné, že v Shakespearově textu má Ofelie silnou sexualitu, která se občas prodere na povrch a značně zkomplikuje obraz nevinné, andělské a éterické dívky. Zdá se, že právě v napětí mezi nevinností a potlačenou, ale vášnivou sexualitou spočívá podstata této obtížné a významné divadelní role. Nejlepší viktoriánské představitelky Ofelie i v textu okleštěném mravnostní cenzurou bezpečně tuto sexualitu rozpoznaly.

Ofeliinu sexualitu nevyjadřuje jen její řeč, ale již její jevištní i mimo-jevištní ikonografie. Ofeliin zjev, její gesta, chování i tradiční kostým mají význam emblémů a symbolů, které se z jeviště přenesly do výtvarného umění a staly se součástí evropské kulturní historie.

Na alžbětinském a jakubovském jevišti mělo ženské šílenství ustálenou, konvenční podobu. Ofeliiny rozpuštěné vlasy, její bílé šaty, luční kvítí, které v klíčové „šílené scéně“ (IV. 5.) rozdává všem přítomným na jevišti, fragmenty písní a v neposlední řadě i její smrt utonutím byly jasně čitelné divadelní znaky.

Její bílé šaty (prudce kontrastující s černým oděvem Hamleta) vyvolávaly představu panenské čistoty a cudnosti. Pastorální obřad rozdávání květín předjímá květomluvu Perdity ze *Zimní pohádky*, ale s jedním důležitým rozdílem: Ofeliiny květiny jsou dvojsmyslné a jejich význam kolísá mezi tradiční květomluvou a umocněnou sexualitou, mezi nevinností a extravagantní, na odiv vystavovanou promiskuitou. Ofeliina violka je tradiční symbol melancholie, fenykl symbol lichocení, orlíček symbol nevděku a nevěry, routa symbol zármutku a pokání. Ale věnce spletené z lučního kvítí, jimiž se Ofelie vyzdobí jako nevěsta smrti (IV. 7.), mají zřetelně sexuální a falické významy – zatímco pro dívky je vstavač „nebožtíkův prst“, pastevci pro něj mají „hrubší slovo“ (IV. 7.).

Neméně jasně čitelná pro diváky Shakespearovy doby byla symbolika vody, šílenství a smrti. Michel Foucault se v *Dějinách šílenství* (zvláště v kapitole o „lodích bláznů“) zabývá rituálním sepětím vody a šílenství. „Voda a šílenství jsou v obraznosti evropského člověka nadlouho spolu spjaty,“ píše doslova a připomíná celou obrovskou literaturu sahající od Ofelie až k Lorelei, podle níž „v šílenství promlouvá z člověka jakýsi temný akvatický prvek, ponurý zmatek, vířivý chaos, který je zárodkem a smrtí všeho a opakem jasné a zralé stability ducha“. ⁵⁶ Šílená Ofelie se utopí v proudící a vířící vodě a Gertruda ve své krásné, elegické řeči tento „temný akvatický prvek“ šílenství připomíná:

GERTRUDA *Tam, kde se nad potokem sklání vrba
a zrcadlí v něm stříbrošedé listy.
Přišla tam s věnci zvláště spletenými
z hvozdíků, chudobek a vstavače –
pastevci pro něj mají hrubší slovo,
pro dívky je to „nebožtíkův prst“ –*

*a vplétala je do vrbových větví.
 Jedna se pod ní zlomila a ona
 i s věncí spadla do plačící vody.
 Šat se jí doširoka rozestřel,
 a nadnášel ji jako vodní vílu,
 zatímco ona broukala si písňě,
 jako by nevnímala, co jí hrozí,
 či jak by byla ve svém rodném živlu.
 Zakrátko ale šaty ztěžkly vodou
 a stáhly, chudince, tu píseň ze rtů
 do studené a zabahněné smrti.*

(IV. 7.)

Šílenství bylo v renesanční imaginaci neodmyslitelně spojeno se smrtí a Ofeliinu „šílenou scénu“ vnímali alžbětinstí diváci jako ohlášky Ofeliiny svatby se smrtí. Opět Michel Foucault: „U Cervantese nebo Shakespeara zaujímá šílenství vždycky krajní postavení, je bez odvolání. Ústí pouze v rozervanost a pak ve smrt. Vede marnou řeč, ale samo marnost není; prázdno, jež ho naplňuje, je nemoc, na niž je má věda krátká, jak říká lékař o Lady Macbeth; je to plnost smrti: šílenství, jež nepotřebuje lékaře, ale jen boží slitování. Něžná radost, k níž dokonce dospěje Ofelie, též není štěstím; Ofeliin nesmyslný zpěv má stejně blízko k postatnému jako ‚ženský křik‘, který v chodbách Macbethova zámku zvěstuje, že ‚královna je mrtvá‘.“⁵⁷

Ofeliino šílenství zároveň nese specificky ženské atributy. Významové pouto mezi ženským šílenstvím a vodou, to jest smrtí utonutím, bylo rovněž divadelním znakem pramenícím z hlubin podvědomí a zasutých mýtů. V básnicko-filozofickém eseji o vodě vysledoval tuto souvztažnost mezi vodou, smrtí a ženským principem Gaston Bachelard, když říká, že utonutí se v dramatech literatury i života stalo ženskou smrtí.⁵⁸ Voda je v Bachelardově básnické vizi organický symbol tekutosti a ženství a bezprostředně souvisí například se slzami, typickým projevem ženské emocionality. „Vody máš dost, ubohá Ofelie, / a já k ní nechci přidávat svůj pláč,“ říká Laertes, když vyslechne zprávu o utonutí Ofelie, a vzápětí dodává:

*Příroda je však silnější než já,
 a ač se stydím, slzy musí ven.
 Ať odploví vše, co mám z ženy. Sbohem.*

*Slova by chtěla vzplanout plamenem,
však tahle bláhovost je hasí.
(IV. 7.)*

Když Laertes v těchto slovech obrazně spojuje vodu a slzy, sděluje divákům své emoce a zároveň připomíná, že slzy jsou stejně jako voda ženským elementem, kterému muži občas podlehnou. Uvnitř Laerta (a ještě víc uvnitř Hamleta) je cosi ženského a Laertes toleruje vlastní slzy pouze v naději, že z něho odplaví všechno, co má z ženy. Voda slz jen hasí plamen slov a mužný čin pomsty – voda a oheň se v elementárním renesančním paradoxu stávají ženským a mužským principem. Je zcela lhostejné, zda by takový jazykový projev ženského a mužského principu potvrdila psychoanalýza, neboť v Shakespearově básnickém textu jsou účín a emocionální pravdivost tohoto paradoxu nezpochybnitelné.

Zatímco Hamletovo šílenství je metafyzické, Ofeliino je fyzické a nevěřá pouze z narušeného intelektu, ale z její emocionality a sexuality, z její biologické přirozenosti.⁵⁹ Je docela dobře možné, že i tento „biologický“ náhled na ženské šílenství (oproti metafyzickému šílenství Hamletovu) je v poslední instanci kulturním rozdílem, to jest dobově podmíněným vnímáním ženského a mužského principu. To však nemění nic na tom, že Ofeliino šílenství je hlubší či hlubinnější než Hamletovo. U Hamleta mnohdy nevíme, kdy šílí doopravdy a kdy šílenství jen předstírá. O opravdovosti Ofeliina šílenství nemůže být nejmenších pochyb.

Poté, co Hamlet pošle Ofelii do kláštera, pronese Ofelie krátký monolog o Hamletově šílenství a bezděčně je v něm vyjádří obrazy harmonie a disharmonie, řádu a chaosu. Je to její poslední souvislá řeč ve hře, zároveň řeč, která je již svou zvukovou podobou bytostně muzikální:

*Já ze všech nejvíc zubožená žena,
blažená kdysi hudbou jeho slov!
Proč kdysi vznešený a mocný rozum
bezmocně řinčí jako puklý zvon?
Proč nádherný zjev rozkvetlého mládí
sežehlo šílenství?*

(III. 1.)

Ofeliina slova komentují Hamletův krutý, hysterický výstup, následující po jeho meditaci o smrti v monologu „Být, nebo nebýt“, daleko podstatnější však je, že Ofelie v této řeči zároveň předjímá svůj vlastní

osud. Její hlas, ne Hamletův, bude řinčet „jako puklý zvon“, ona brzo bude „nádherný zjev rozkvetlého mládí“, který „sežehlo šílenství“.

Hamletova stěžejní meditace o smrti „Být, nebo nebýt“ má rétorickou strukturu, dokonce se důsledně řídí principy ramistické logiky. Je to jistě řeč nepostrádající hudebnost, ale tato hudebnost má zřetelně racionální fundament, je to řeč pečlivě budovaná, virtuózně rétoricky zvládnutá.

Zásadní rozdíl mezi Hamletovou a Ofeliinou promluvou spočívá v tom, že Ofeliina řeč se rozpadá do útržků písní, připomínajících natrhané luční kvítí, že je to řeč nesouvislá a rozpadlá, řeč, která již svou fragmentárností, chaotičností a disharmonií o šílenství nejen vypovídá, ale předvádí je na jevišti.

Ofelie tak na jevišti zviditelňuje své podvědomí, které se podobá ponuré, vířivé a nebezpečné vodě. Dominují v něm dva její nedávné traumatické zážitky spojené s Hamletem: zaprvé, Hamletova vražda jejího otce a okolnost, že Polonius nebyl pohřben se státními poctami, které mu nepochybně náležely, ale pohozen jako pes někde pod schody, a zadruhé, Hamletova brutální, krutá a hysterická scéna, v níž s Ofelií zacházel jako s děvkou. Právě text Ofeliina čtvrtého písňového fragmentu „Snad abych šel, mám, co jsem chtěl, / kdyžs se mnou, huso, spala“ (IV. 5.) může, ale samozřejmě nemusí naznačovat, že Hamlet Ofelii svedl a ona se pomátla v důsledku nesnesitelné osobní situace, v níž se po smrti otce a Hamletově zradě ocitla.

Hamletovo a Ofeliino směřování ke smrti má tak zcela odlišnou motivaci a opírá se o zcela odlišný druh paměti. Zatímco Hamletova paměť má jasně definovaný kulturní a intelektuální rozměr (hra ve hře reflektuje kulturní paměť představovanou řeckými bájemi, mýty a tragédiemi a jeho meditace o smrti je výsostnou intelektuální promluvou), Ofeliiny písňové fragmenty jsou neregulovaný živelný příval, v jehož vířivém chaosu prokmitá paměť pradávných balad o smrti, pohřbívání a zrazení, ubité lásce.

Ofeliiny nesouvislé fragmenty plné podivně disharmonické hudebnosti však mají tragickou velikost, která se co do významu zcela vyrovná Hamletovu monologu „Být, nebo nebýt“.⁶⁰

HAMLET A HROBNÍCI: TANEC SMRTI

Hamletovy meditace o smrti, obsažené především v monologu „Být, nebo nebýt“, se dnes již staly kulturními emblémy a jejich zrcadlovým obrazem v *Hamletovi* je hrobnická scéna. Podobně jako

vrátný v *Macbethovi* jsou hrobníci v *Hamletovi* komediální postavy připomínající Klubka ze *Snu noci svatojánské*, Puškvorce z *Mnoho povyku pro nic* nebo Lancelota Gobba z *Kupce benátského*. Tito neotesaní, obhroublí venkované (clowns) nejsou profesionální šašci (fools) jako Prubíř z *Jak se vám líbí*, Feste z *Večera tříkrálového* nebo Learův bezejmenný šašek a jejich slovní humor není tak jemný a vytríbený, zato vždycky říkají důležité věci. Hrobníci v *Hamletovi* mluví o smrti.

Jako Hamletova meditace o smrti, i komentář hrobníků se proměňuje v řadu obecných výroků o smrtelnosti a marnosti žití. Shakespeare tedy dává hrobníkům obdobný smysl, jaký měl v řeckém dramatu chór.⁶¹ Zároveň se do jejich dialektické disputace o smrti promítá dobová právníková promluva. Současný divák či čtenář samozřejmě toto řečové zrcadlení zachytit nemůže, pro diváka Shakespearovy doby však bylo čitelné a zajímavým způsobem obohacovalo černý humor hrobnické scény.

„Věc se má totiž takhle,“ praví první hrobník. „Když se utopím vědomě, je to vědomý konání. A každý konání má tři části: nejdřív něco konám, pak to dělám a nakonec to provedu.“ (V. 1.) Jeho slova parodují řeč obhajoby v případě Hales versus Petit, pronesenou při soudním přelíčení v roce 1560. Znamý soudce sir James Hales se utopil v roce 1554 v řece u Canterbury a soudní přelíčení bylo vyvoláno snahou žalující strany získat po Jamesu Halesovi pronájem půdy. Podle obžaloby měl Halesův pronájem propadnout jako trest za sebevraždu.

Během procesu obhájce sira Jamesi Halese prohlásil, že akt sebevraždy sestává ze tří částí. Tou první je „úvaha“ (imagination), zda sebevraždu spáchat, či nespáchat, druhou je „rozhodnutí“ (resolution) sebevraždu spáchat určitým způsobem a konečně tou třetí je „provedení“ (perfection) sebevraždy. „Provedení“ samo se skládá ze dvou částí. Tou první je „začátek provedení“, tj. vlastní čin, který způsobí smrt, tou druhou pak je „konec provedení“, tj. smrt, která je ovšem pouhým důsledkem předchozího činu.

Výrok soudce pak zněl takto: „Sir James Hales je mrtev. A jak že zemřel? Lze odpovédět, že utopením. A kdo že ho utopil? Sir James Hales. A kdy ho utopil? Za jeho života. Takže sir James Hales zaživa způsobil, že sir James Hales umřel. Čin živého muže byl smrtí mrtvého muže. Za tento přestupek (offence) je záhodno potrestat živého muže, který se přestupku dopustil, ne mrtvého muže.“⁶²

Čteme-li tento zápis z alžbětinského soudního procesu a *Hamleta* souběžně, vnucuje se otázka, který z nich dosahuje silnějšího komediálního účinku. V každém případě je zřejmé, že Shakespeare právní diskurs své doby bezpečně ovládal a uměl ho využít, kdykoli se k tomu naskytla příležitost. „Kdo si sám nepřivodí smrt, ten si život nezkracuje,“ (V. 1.) říká první hrobník, a třebaže Shakespeare nereprodukuje soudní výrok slavného případu přesně, dokonale vystihuje jeho podstatu.

Oba hrobníci zároveň uvádějí velkou shakespearovskou scénu tance smrti, která začíná ve chvíli, kdy první hrobník vyhodí z hrobu lebku. Lebka se stala všeobecně rozšířenou ikonou smrti přibližně sto let před Shakespearovým narozením a často se objevuje v italské a holandské malbě poloviny patnáctého století.⁶³ Antické *memento mori*, tj. pohanské zobrazení smrti, také připomínalo pomíjivost života, ale význam pohanské ikonografie byl zcela protichůdný křesťanskému chápání smrti – *carpe diem* vedlo k užívání smyslové krásy života a sochařství kostlivců zdobily hodovní stoly. Dürer proslavil lebku v několika portrétech svatého Jeronýma a brzo po něm se lebka stala součástí celé řady renesančních světských portrétů. Zvláštní popularitě se v renesanční Evropě těšily portréty mladých mužů držících v ruce lebku (Lucas van Leyden, Jacob Binck) a na anglickém dvoře Jindřicha VIII. maloval s oblibou lebky Holbein.

V šestnáctém století se lebky staly celoevropskou módou, začaly se hromadně objevovat na hřbitovech a náhrobcích, malé lebky ze slonové kosti byly používány jako talismany, těžítka či dekorativní předměty do komnat, tvořily součást náramků či náhrdelníků a mimořádně oblíbě se těšily renesanční hodiny ve tvaru lebky. Shakespearův obraz Hamleta s lebkou byl tedy divadelní obdobou velmi rozšířené a populární renesanční ikonografie.

„Ta lebka kdysi měla jazyk a uměla zpívat,“ říká Hamlet o první lebce, kterou ve hřbitovní scéně uvidí, a je jistě pozoruhodné, že na počátku hamletovského tance smrti je konfrontace smrti a řeči, smrti a písně. A následný tanec smrti je opět přesnou obdobou renesanční ikonografie: Hamlet jej začíná zmínkou o prvotním vrahu Kainovi, pak následuje vysoce postavený pletichář, patolízalský dvořan (velmi připomínající Polonia), hrabě Tenaten, který chválí koně vévody Tohoatoho, hraběnka Červová, advokát se svými směnkami, úpisy, půjčkami, splátkami, ručeními a obligacemi a po něm následují další představitelé smrtelného lidstva.⁶⁴

POHŘEB OFELIE

Ofeliin pohřeb je jedním z mnoha narušených rituálů *Hamleta*.

*Pohřební obřady jsme rozšířili
na samou mez. Zemřela pochybně,
a nebýt královského rozkazu,
ležela by až do soudného dne
v nevysvěcené zemi. Namísto
modliteb jste ji měli zasypat
oblázky, křemeny a střepy.*
(V. 1.)

Tato knězova slova přesně reflektují alžbětinské právní normy a zvyklosti, pokud šlo o pohřby sebevrahů. Sebevražda byla podle církevního práva pokládána za těžký hřích. Zabít se bylo horší než zabít někoho jiného, protože sebevrah se na rozdíl od vraha nemohl kát. Pohřby sebevrahů se konaly výhradně v noci a mimo hřbitov, nejčastěji na křižovatkách cest. Sebevrazi byli obvykle zasypáni slabou vrstvou oblázků a střepů, do srdce jim byl zaražen kůl a veškerý jejich majetek propadal státu.⁶⁵ Ofeliin pohřeb probíhá v noci a bez obřadů a od běžného pohřbu sebevražedkyně se liší pouze v tom, že jí nebyl odepřen hřbitov, kvítí, průvod, modlitby a hrana.

Přesto se kněz a ti, kdo pohřeb uspořádali, dopustili těžkého přestupku proti církevnímu právu a zavedeným zvyklostem: přísná nařízení o pohřbech sebevrahů se týkala jen těch, kdo si vzali život při zdravém rozumu, nikoli však šílenců, kteří nevěděli, co činí. Alžbětinské farní matriky jednoznačně dokládají, že šíleným sebevrahům byly běžně poskytovány úplné obřady křesťanského pohřbu.

Knězovo porušení církevního práva může mít jedno prosté vysvětlení: kněz jednal na příkaz krále Claudia a Ofeliin pohřeb byl mocensky zmanipulován tak, aby v Laertovi vzbudil co největší zuřivost a odpor. A Laertes, jak vyplývá z jeho reakce, jedná přesně podle Claudiova scénáře.

I scénu Ofeliina pohřbu Shakespeare tvaruje prostřednictvím verbálního a situačního zrcadlení. „Do země / uložte ji, ať z neposkvrněného / těla jí vzejdou fialky,“ říká Laertes (V. 1.) a jeho poslední rozloučení s Ofelií zrcadlí jeho první rozhovor s ní na začátku třetí scény prvního dějství:

*A Hamletovy dvorné pozornosti
měj za rozmar a za vzplanutí vášně,
za fialku, co zbrkle kvete zjara
a něžná je, však nevydrží dlouho –
omamný závan pomíjivé vůně,
nic víc.*

(I. 3.)

Fialka funguje ve scéně pohřbu jako divadelní obraz, který provazuje začátek hry s jejím koncem. Objevuje se v mnoha Shakespearových sonetech jako symbol pomíjivosti jara, mládí, lásky a života a Shakespeare tomuto květinovému emblému dává v *Hamletovi* jemný, ale nepřehlédnutelně ironický význam: Laertes přirovnal Hamletovu lásku k Ofelii k omamné, ale pomíjivé fialce a jeho dobře míněné varování mimoděk začalo obřad „zabíjení lásky“, který skončil Ofeliinou smrtí a pohřbem.

Gertruda sype květy do Ofeliina hrobu a prohlásí:

*Manželku Hamleta jsem v tobě viděla.
Svatební lože jsem ti chtěla stlát,
a teď ti kvítím zasypávám hrob.*

(V. 1.)

Sypat kvítí do hrobu patřilo k pohřebním rituálům a Shakespeare mnohokrát ve svých hrách využil divadelní potenciál tohoto obřadu. Gertruda opět zrcadlí předchozí „květinovou scénu“, v níž šílená Ofelie rozdává květiny všem přítomným, a její slova mají zároveň hluboce ironický význam. Gertruda až v této chvíli přiznává to, co nikdy předtím explicitně neřekla – že v Ofelii viděla Hamletovu manželku. Zdá se, že hlavní divadelní funkce pohřební scény spočívá v postupném odhalování emocionální pravdy. Ale je tomu skutečně tak? Ve chvíli, kdy je Ofelie mrtvá, žádná skutečná svatba s Hamletem už není možná a Gertruda může beztrestně říkat to, co dřív neříkala.

Problém *Hamleta* je, že shakespearovské tázání, skepse, pochybování a ironie prostupují hru natolik, že znemožňují každý jednoznačný soud. Je například evidentní, že ve scéně Ofeliina pohřbu zúčastněné postavy říkají věci, které nikdy předtím neřekly a které zůstávaly skryté či přinejmenším problematické a nejisté. Hamlet například zvolá:

*Čtyřicet tisíc bratrů dohromady
by nemohlo ji milovat jak já.
(V. 1.)*

Již sama hyperboličnost Hamletových slov vzbuzuje jistou pochybu o jejich pravdivosti či opravdovosti. Co může Hamlet vědět o Laertových emocích? A jak se jeho slova srovnávají s jeho nesmírnou krutostí vůči Ofelii v řadě předchozích scén? Jeho slova, pohyby i gesta jsou zřetelně teatrální a teatrálně mluví a jedná i Laertes, když skočí do hrobu a volá:

*Ted' na živé i mrtvé sypte hlínu,
až z toho vzejde hora Pelion
či Olympus, co namodralým štítem
se vzpíná k nebesům.
(V. 1.)*

Hamletových čtyřicet tisíc bratrů a Laertova hora Pelion či Olympus patří do stejné hyperbolické promluvy a vzbuzují řadu otázek. Co přimělo Shakespeara napsat pohřební scénu tímto způsobem? Je teatrální hyperboličnost Laertových a Hamletových gest a slov způsobena obrovským emocionálním přetlakem, anebo je to divadlo poplatné určitým konvencím tragédie msty?

Není Hamletova reakce u Ofeliina hrobu zrcadlem Laertova hysterického a na odiv vydávaného smutku? Není v hysterii cosi bytostně divadelního? A nevypovídá divadlo hysterie předvedené Laertem a Hamletem cosi o jejich vzájemném vztahu, o jejich vztahu k Ofelii i o nekontrolovatelných emocích, které v nich vybuchují jako dynamit?

OTÁZKA SMYSLU: KONEC HRY

Napětí mezi tím, co určitá promluva říká, a tím, co dělá, neodmyslitelně patří k Shakespearovu umění (zvláště výrazně se projevuje v řadě Shakespearových sonetů) a každá Shakespearova hra v sobě obsahuje nejen příběh děje, ale také příběh řeči. Příběh řeči je v *Hamletovi* velice složitý a zdaleka nespočívá jen ve virtuózní rozlišenosti řeči jednotlivých postav či v dominantních metaforách, ale projevuje se především v pozoruhodné narativní energii hry. Mnoho Shakespearových her končí odchodem postav, které si jdou vypošlechnout příběh, aby se dozvěděly, jak to vlastně všechno bylo.

Zvláštnost *Hamleta* však je v tom, že nepotlačitelná touha vyprávět příběhy se v této tragédii projevuje od začátku do konce a že je to touha vždy přerušená a nenaplněná. Příběh řeči v *Hamletovi* je tak zároveň příběh o příběhu a má podobně sebereflexivní charakter jako hra ve hře nebo celý systém pomyslných zrcadel, která Shakespeare do své hry rozmisťuje.

I Hamletův příběh zůstává ve hře nedokončen. Poslední Hamletova věta je přerušena smrtí:

*Králem však, věštím, bude Fortinbras –
já dávám mu svůj skomíravý hlas.
Vyříd' mu to a sděl mu okolnosti,
které mě k tomu – zbývá už jen ticho.*
(V. 2.)

Hamletovým posledním přáním je, aby jeho příběh dořekl Horacio:

*Máš-li mě, příteli, jen trochu rád,
na chvíli odlož svoje věčné štěstí,
s bolestí dýchej v tomhle sprostém světě
a vypověz můj příběh.*
(V. 2.)

Horacio, věren Hamletovu odkazu, v závěru hry Hamletův příběh skutečně shrne:

*Uslyšíte
o smilných, krvavých a zvrhlých činech,
o vraždách spáchaných jen omylem
či vynucených úskokem a lstí,
o těch, kdo jiným jámu kopali
a sami do ní spadli. O tom všem
vám povím pravdu.*
(V. 2.)

Ale pověděl Horacio pravdu o Hamletovi a jeho příběhu? Lze příběh Hamleta shrnout do šesti řádků? Což nejsou Horaciova slova až karikaturně zjednodušenou verzí tragédie zvané *Hamlet*? Vypoví někdo někdy pravdivě Hamletův příběh? Anebo zůstane tak, jak ho napsal Shakespeare – věčně nedokončený a nedopovězený?

Hamlet je mrtev, až žije Fortinbras! Tomu také patří v Shakespearově tragédii poslední slovo. Ale kdo je Fortinbras? Bude spravedlivý král, anebo v Dánsku nastolí vojenskou vládu silné ruky, jak to naznačuje už jeho jméno („fort bras“ znamená „silná paže“)?

*Mám dávná práva v dánském království
a chvíle velí chopit se jich teď.*

(V. 2.)

Jakých dávných práv se to Fortinbras chce chopit? Ve hře o nich nebyla ani zmínka. A nepřipomíná snad Fortinbras již způsobem své závěrečné řeči Claudia a jeho úvodní státní projev? „Se smutkem v srdci přijímám své štěstí,“ říká Fortinbras (V. 2.). „Svou sestru někdejší, teď královnu [...] jsme proto s radostí i jistým smutkem [...] pojali za ženu,“ říkal Claudius, když na začátku hry také se smutkem v srdci přijímal své štěstí (I. 2.).

Ale to už Shakespeare nastavuje své závěrečné ironické zrcadlo:

*Hamletův milý, dobrovolný souhlas
nám vnesl úsměv do duše a my
na jeho počest každý přípitek
oblakům ohlásíme salvou z děl,
až nebe na pozdrav se rozburácí
ozvěnou pozemského hromu.*

(I. 2.)

Těmito slovy Claudius na začátku hry slibuje přípitek Hamletovi. V magickém zrcadlení Shakespearovy hry se na konci *Hamleta* objeví tragická parodie Claudiova přípitku: Hamlet vrazí Claudiovi do úst pohár s otráveným vínem.

Vzápětí mrtvého Hamleta – v posledním obřadu celé hry – odnášejí čtyři kapitáni. Hamletovi na počest – tentokrát na Fortinbrasův rozkaz – znovu pálí salvy z děl a nebe nemá na vybranou: znovu se musí rozburácet ozvěnou pozemského hromu.

Co věští zlověstná ozvěna začátku na konci hry? Co se vlastně v *Hamletovi* stalo?

Na začátku hry minulost jedem otráví budoucnost. Claudius nalije králi Hamletovi do ucha smrtící jed a ten postupně prosakuje celou hrou, až do jejího tragického konce. Hamlet, Laertes, Gertruda i Claudius umírají na jed.

Nic z toho Duch nepředpověděl. Duchova výzva k Hamletovi měla být očišťující, a stala se zároveň nákazou. Měla být vyrovnáním se zločinu minulosti, vedla však také k jejich ironickému opakování.

Na začátku Duch-otec vyzve syna k pomstě za vraždu jedem, na jejím konci leží jedem zavražděný syn. Co tomu Duch říká? Co říká divadlu tragické ironie, k němuž sám dal na začátku hry rozhodující impuls? Proč mlčí?

Na počátku *Hamleta* stvořil Shakespeare otázku a do ticha za koncem jeho tragédie se vtírá ještě víc otázek, než jich bylo na jejím začátku. Tyto otázky jsou věčné a zároveň se pořád proměňují v čase. Vše nasvědčuje tomu, že právě v těchto otázkách je smysl *Hamleta*.

POZNÁMKY

¹ Detailnější informace o dataci, textech a pramenech Hamleta lze nejspíše najít v nejnovějších britských a amerických edicích hry, viz především JENKINS, s. 18–74; HIBBARD 1987, s. 67–130; a EDWARDS, s. 72–74. Zatím nejpodrobnější český komentář o textologických problémech Shakespearových her (včetně Hamleta) podává Milan Lukeš (viz LUKEŠ 1982).

² GOLLANZ, s. 227.

³ Plné znění Saxova Amleta v českém překladu Heleny Kadečkové viz HILSKÝ 2005, s. 468–496. Zápis z 9. 6. 1594 o Ur-Hamletovi viz FOAKES 2002, s. 21.

⁴ KANTOROWICZ, s. 24.

⁵ MACK 1973, s. 6–7.

⁶ Ibid., s. 5.

⁷ ABRAMS, s. 422.

⁸ In: FRYE, R. M., s. 12.

⁹ Ibid., s. 62–63.

¹⁰ Ibid., s. 56.

¹¹ Ibid., s. 38.

¹² Ibid., s. 38.

¹³ Ibid., s. 180.

¹⁴ Ibid., s. 180 a 341

¹⁵ Ibid., s. 181.

¹⁶ Ibid., s. 181.

¹⁷ Ibid., s. 181 a 341.

¹⁸ Ibid., s. 182.

¹⁹ Hamletova debata s vlastním svědomím, jeho neustálé zvažování dobra a zla nereflakuje pouze současné myšlení a cítění, ale obsahuje v sobě antickou i křes-

ťanskou tradici. Říká-li Hamlet Poloniovi „Dejte každému, co si zalouží, a výprasku pak neunikne nikdo“ (II. 2. 511–512), pak jinými slovy opakuje to, co řekl sv. Augustin: „Máš-li dostat, co si zasloužíš, musíš být potrestán“ (in: FRYE, R. M. s. 341). Tento výrok s oblibou citoval Kalvín. Anglikánská modlitební kniha obsahovala známou parafrázi téhož sebezkomajícího a sebeobviňujícího postoje: „Neudělali jsme to, co jsme udělat měli, a udělali jsme to, co jsme udělat neměli.“ (FRYE, R. M. s. 177). Hamletovy úvahy o právu a spravedlnosti a etickém vědomí s tím spjatém jako by byly ozvěnou Listu Římanům apoštola Pavla: „Jestliže národy, které nemají zákon, samy od sebe činí to, co zákon žádá, pak jsou samy sobě zákonem, i když zákon nemají. Tím ukazují, že to, co zákon požaduje, mají napsáno ve svém srdci, jak dosvědčuje jejich svědomí, poněvadž jejich myšlenky je jednou obviňují, jednou hájí.“ (2,14–15).

²⁰ In: FRYE, R. M. s. 183.

²¹ WILSON, J. D. 1970, s. 56.

²² Podrobnou analýzu alžbětinské démonologie podává WEST, R. H. 1939.

²³ WILSON, J. D. 1970, s. 62.

²⁴ Ibid., s. 64.

²⁵ NEILL, s. 14.

²⁶ Ibid., s. 269.

²⁷ Ibid., s. 269–271.

²⁸ Ibid., s. 277–279.

²⁹ Ibid., s. 280.

³⁰ Ibid., 283–284.

³¹ Observations on a Libel, 1592, in: NEILL, s. 40.

³² CHAMBERS III, s. 79.

³³ BROWN 1963, s. 39–40.

³⁴ Manýrismus zde není chápán v pejorativním či negativním smyslu jako „stylový jev úpadku“ či jako „bezduché, stereotypně se opakující, šablonovitě přejaté nebo řemeslně rutinované užívání původně osobitých, umělecky hodnotných prostředků a postupů“ (Slovník literární teorie, ed. Štěpán Vlašín, Praha 1984, s. 218), ale jako označení svébytného, nesmírně pozoruhodného uměleckého stylu, v němž jsou rovnováha, symetrie a řád klasické renesance narušovány asymetrií, zvláštní perspektivou, disonancí, paradoxem, sklonem k zvláštnímu, záhadnému a bizarnímu, a v neposlední řadě technickou virtuozitou. Termín „manýrismus“ byl zprvu používán pro označení stylu výtvarného a architektonického (Parmigianino, Tintoretto, El Greco), v literatuře bývá spojován se jmény Louise de Góngory ve Španělsku, Giambattisty Marina v Itálii či s anglickými metafyzickými básníky, především Johnem Donneem. Podstatné však je, že anglická renesance měla jiný rytmus než renesance kontinentální Ev-

ropy. Plného rozmachu doznala až v poslední dekádě šestnáctého století, tedy v době, kdy ve Francii a především v Itálii již renesance odezněla a byla ve větší či menší míře vystřídána manýrismem a barokem. Důsledkem opožděného vývoje anglické renesance bylo, že koncem šestnáctého a začátkem sedmnáctého století mohly renesance, manýrismus a baroko existovat víceméně současně. Manýrismu v literatuře a v dramatickém a divadelním umění je v poslední době věnována mimořádná pozornost, viz HOCKE, SYPHER, HAUSER, STEADMAN, SHEARMAN, GREENWOOD, MYERS a MAQUERLOT. Jakkoli jsou tyto práce odlišné pojetím, ve všech je Hamlet chápán a komentován jako dílo bytostně a reprezentativně manýristické.

- ³⁵ Právě sprezzatura propůjčuje Hamletovi zvláštní ráz, a zároveň není samoučelná. Je to jeden z prostředků, který naznačuje, že Hamlet není pouhou tragédií msty, že tento žánr daleko přesahuje. O pojmu sprezzatura a dalších manýristických postupech Shakespearova Hamleta viz MAQUERLOT, s. 87–117.
- ³⁶ MAQUERLOT, s. 94.
- ³⁷ Ibid., s. 93–103.
- ³⁸ R. A. Foakes, Character and Speech in Hamlet, in: BROWN 1963, s. 148–162; srov. též KERMODE 2000, s. 96–125.
- ³⁹ O slovních hříčkách v Hamletovi viz MAHOOD, s. 111–129.
- ⁴⁰ O dominantních obrazech a metaforách Hamleta viz CLEMEN.
- ⁴¹ Viz FRYE, s. 79.
- ⁴² O „druhých mužích“ Shakespearových her viz ROSENBERG, s. 12–17. O „Sprecher figure“ viz GREENWOOD. s. 53–93.
- ⁴³ Viz BACON, s. 17–18.
- ⁴⁴ BOLT, s. 13.
- ⁴⁵ FRYE, R. M. s. 188.
- ⁴⁶ Ibid., s. 188.
- ⁴⁷ HOWARD, s. 9–12. Leon Howard pokládá všechny Hamletovy monology za variace ramistické logiky, zatímco Poloniovy promluvy vidí jako parodii scholastické logiky odvozené od Aristotela.
- ⁴⁸ Hamletův monolog vypovídá, podobně jako všechny úvahy o smrti, spíše o životě než o smrti samé a Shakespeare ani v tomto ohledu nebyl originální. Už svatý Augustin pronáší v jednom své spisu následující úvahu: „Než být nešťastný, není snad lepší nebýt vůbec? Nechci-li umřít, pak především proto, že po smrti mohu být ještě nešťastnější.“ (De Libero Arbitrio, in: JENKINS, s. 489)
- ⁴⁹ Shakespearův Hamlet v monologu „Být, nebo nebýt“ myslí jako Montaigne v esejích o smrti. Filozofovat pro Montaigna znamená pochybovat, filozofovat zároveň znamená naučit se umřít.
- ⁵⁰ O přerušovaném vyprávění v Hamletovi viz NEILL, s. 216–242.

III. TRAGÉDIE

- ⁵¹ WILSON KNIGHT, s. 32, 34.
- ⁵² ROSENBERG, Marvin 1992, s. 49.
- ⁵³ Ibid., s. 240
- ⁵⁴ SHOWALTER, s. 235, ROSENBERG, Marvin 1992 s. 247–248.
- ⁵⁵ SHOWALTER, s. 235.
- ⁵⁶ FOUCAULT, s. 16.
- ⁵⁷ Ibid., s. 31.
- ⁵⁸ BACHELARD, s. 111–125. Viz též SHOWALTER, s. 225.
- ⁵⁹ Ibid., s. 224.
- ⁶⁰ SHOWALTER, s. 225–238. O šílenství v Hamletovi obšírně pojednává Lenka Jurášková v diplomové práci *The Theme of Madness and Melancholy in Shakespeare's Hamlet*, Praha 2000.
- ⁶¹ KITTO, s. 283.
- ⁶² JENKINS, s. 547.
- ⁶³ FRYE, R. M. s. 207.
- ⁶⁴ Obrazy tance smrti se těšily velké oblibě zvláště v severní Evropě a všechny byly odvozeny od slavného pařížského Danse macabre, fresky na zdi hřbitova Les Innocents z let 1424–1425. Na fresce je asi třicet mužských postav a každá z nich je doprovázena smrtí, která je zve k tanci. Malba byla zničena roku 1669, avšak její kopie, dřevoryt z patnáctého století, se dochoval (detailní komentář viz NEILL, s. 51–101).
- ⁶⁵ FRYE, R. M. s. 301.