

ale usiluje vyvolat v nás celistvý, souhrnný dojem – tu barevnou skvrnou, tu několika jednotlivými lístečky. Podobně přetváří a přestavuje životní materiál i spisovatel a vybírá si přitom pouze ty rysy událostí, které potřebuje. Jakmile začneme k tomuto materiálu přistupovat s našimi životními kritérii, překračujeme už vlastní hranice tohoto výběru.

Tuto zásadu umělecké tvorby výstižně vyjádřil ve své poémě Blok, když protí verši

*Zivot – ten nekonečný je.  
Na všechny náhoda kdes číhá*

postavil jiný verš:

*Jen setři rysy náhodné  
a uvidíš, že svět je krásný.\**

Obzvláštní pozornosti si obvykle zaslouží zejména organizace spisovatelova jazyka, jazyková výstavba povídky, její rytmus a ladění. Neobvykle klidné, důrazně klasické věty, v nichž Bunin rozvíjí svou novou výstavbu, obsahují všechny prvky a síly, nezbytné pro uměleckou realizaci tématu. Později se dotkneme toho, jak mimořádný význam má výstavba spisovatelovy řeči pro naše dýchání. Pořídili jsme si řadu experimentálních záznamů toho, jak dýcháme při četbě prozaických i básnických úryvků různé rytmické výstavby, mimo jiné i záznam našeho dýchání při přednesu této povídky; Blonskij naprosto správně poznamenává, že vlastně cítíme tak, jak dýcháme, a že pro emocionální účinek každého díla je příslušný systém dýchání velice příznačný.<sup>53</sup> Tím, jak náš autor nutí dechem šetřit, vydechovat pomalu a zadržovat jej, vytváří emocionální pozadí naší reakce – tlumený stesk. Nutí-li nás naprosto všechen vzduch z plic vydechnout naráz a znovu energicky doplnit je zásobou, vytváří zcela jiné emocionální pozadí naší estetické reakce.

Budeme mít ještě příležitost samostatně promluvit o významu, který přisuzujeme záznamům-dechové křivky, i o tom, co se z nich dá soudit. Případu nám však jako velice výmluvné a významné, že četbě, jak ukazuje pneumografický zápis, dýcháme lehkým dechem, čteme o viazdě, smrti, kalu a o tom všem strašném, co je spjato jménem Ojji Meščerské, a zároveň dýcháme tak, jako bychom tu ani nevnímali a jako by ji každá další věta prosvětovala a zba-

\* Citováno z překladu Jaroslava Teichmanna.

vší děsivosti. A místo trýznivého napětí pocítujeme téměř nepřírozenou lehkost. To je rozhodně důsledek rozporu v afektech, střetnutí dvou protikladných citů, který je zřejmě překvapivým psychologickým zákonem umělecké novely. Říkám překvapivým, protože celá tradiční estetika nás připravuje k opacnému chápání umění: po staletí nás estetické přesvědčovali o harmonii formy a obsahu, o tom, že forma obsah ilustruje, doplňuje a doprovází, a my nyní zjišťujeme, že je to veliký omyl, že forma s obsahem bojuje, zápasí s ním, překonává ho a že tento dialektický protiklad obsahu a formy je vlastně pravým psychologickým smyslem naší reakce. Vždyť nám zprvu skutečně připadalo, že když Bunin chtěl zobrazit lehký dech, měl si vybrat to nejlytější, nejdylčíjší a nejpřůzračnější, co lze najít v životních událostech, příbězích a charakterech. Proč nám nevyprávěl o nějaké průzračné první lásce, čisté a neposkvrněné? Proč si vybral právě to nejstrašnější, nejhrubší, nejtěžší a nejspínavější, a na tom začal rozvíjet téma lehkého dechu?

*Počíná-li se dech*  
Dospěli jsme k závěru, že základem uměleckého díla je vždy určitý výtvarný nesoulad mezi materiálem a formou, že autor si záměrně volí určitý materiál, který se všemi vlastnostmi vzpírá jeho úsilí vyvolat určitou reakci, co vyjádřit chce. A čím obtížněji se materiál překonává, čím obtížněji se vzpírá jeho záměru, tím více mu vlastně vyhovuje. Autor, kterou mu autor vtiskne, nesměruje k tomu, aby odhalovala obsah v materiálu skrytý, aby až do konce vylíčila život mladické dívky, postihovala jeho typičnost a hloubku, prováděla analýzu jeho vnitřní podstaty a pronikala k jejím podstatě. Jde v ní naopak o něco naprosto opačného: o vlastní překonání, donutit samu hrůzu, aby mluvila jazykem svého dechu, přimět kal života, aby zazněl melodií chladného dechu.

## VIII O HAMLETOVI, PRINCI DÁNSKÉM

*Hamlet. Její „subjektivní“ a „objektivní“ řešení.  
Struktura tragédie – fabule a syžet.  
Charaktery.*

*Hamletova výhlední jednota za dílo záhadné.  
Struktura tragédie – fabule a syžet.*

ale usiluje vyvolat v nás celistvý, souhrnný dojem – tu barevnou skvrnou, tu několika jednotlivými lístky. Podobně přetváří a přestavuje životní materiál i spisovatel a vybírá si přitom pouze ty rysy událostí, které potřebuje. Jakmile začneme k tomuto materiálu přistupovat s našimi životními kritérii, překračujeme už vlastní hranice tohoto výběru.

Tuto zásadu umělecké tvorby výstižně vyjádřil ve své poémě Blok, když protí verši

*Život – ten nekonečný je.  
Na všechny náhoda kdes číhá*

postavil jiný verš:

*Jen setři rysy náhodné  
a uvidíš, že svět je krásný.\**

Obzvláštní pozornosti si obvykle zaslouží zejména organizace spisovatelova jazyka, jazyková výstavba povídky, její rytmus a ladění. Neobvyčejně klidné, důrazně klasické věty, v nichž Bunin rozvíjí svou novělu, obsahují všechny prvky a síly, nezbytné pro uměleckou realizaci tématu. Později se dotkneme toho, jak mimořádný význam má výstavba spisovatelovy řeči pro naše dýchání. Pořídili jsme si řadu experimentálních záznamů toho, jak dýcháme při čtení prozaických i básnických úryvků různé rytmické výstavby, mimo jiné i záznam našeho dýchání při přednesu této povídky; Blonskij naprosto správně poznamenává, že vlastně cítíme tak, jak dýcháme, a že pro emocionální účinek každého díla je příslušný systém dýchání velice příznačný.<sup>53</sup> Tím, jak nás autor nutí dechem šetrit, vydechovat pomalu a zadržovat jej, vytváří emocionální pozadí naší reakce – tlumený stesk. Nutí-li nás naopak všechen vzduch z plic vydechnout naráz a znovu energicky doplnit jeho zásoby, vytváří zcela jiné emocionální pozadí naší estetické reakce.

Budeme mít ještě příležitost samostatně promluvit o významu, který přisuzujeme záznamům-dechové křivky, i o tom, co se z nich dá vysoudit. Připadá nám však jako velice výmluvné a významné, že při čtení, jak ukazuje pneumografický zápis, dýcháme lehkým dechem, že čteme o vraždě, smrti, kalu a o tom všem strašném, co je spjato se jménem Ojji Meščerské, a zároveň dýcháme tak, jako bychom tu hrůzu ani nevnímali a jako by jí každá další věta prosvětovala a zbavovala

\* Citováno z překladu Jaroslava Teichmanna.

vší děsivosti. A místo trýznivého napětí pocítujeme téměř nepřírozenou lehkost. To je rozhodně důsledek rozporu v afektech, střetnutí dvou protikladných citů, který je zřejmě překvapivým psychologickým zákonem umělecké novely. Říkám překvapivým, protože celá tradiční estetika nás připravuje k opačnému chápání umění: po staletí nás estetické přesvědčovali o harmonii formy a obsahu, o tom, že forma obsah ilustruje, doplňuje a doprovází, a my nyní zjišťujeme, že je to veliký omyl, že forma s obsahem bojuje, zápasí s ním, překonává ho a že tento dialektický protiklad obsahu a formy je vlastně pravým psychologickým smyslem naší reakce. Vždyť nám zprvu skutečně připadalo, že když Bunin chtěl zobrazit lehký dech, měl si vybrat to nejlytější, nejdýlicější a nejprůzračnější, co lze najít v životních událostech, příbězích a charakterech. Proč nám nevyprávěl o nějaké průzračné první lásce, čisté a neposkvrněné? Proč si vybral právě to nejstrašnější, nejhrubší, nejuživější a nejspínavější, a na tom začal rozvíjet téma lehkého dechu?

*Podobně řešíva pověsť*  
Dospěli jsme k závěru, že základem uměleckého díla je vždy určitý vnitřní nesoulad mezi materiálem a formou, že autor si záměrně volí těžký materiál, který se všemi vlastnostmi vzpírá jeho úsilí vyjádřit to, co vyjádřit chce. A čím obtížněji se materiál překonává, čím houževnatěji se vzpírá jeho záměrem, tím více mu vlastně vyhovuje. Forma, kterou mu autor vtiskne, nesměruje k tomu, aby odhalovala vlastnosti v materiálu skryté, aby až do konce vylíčila život mladické gymnazistky, postihovala jeho typičnost a hloubku, prováděla analýzu události a pronikala k jejích podstatě. Jde v ní naopak o něco naprosto jiného: tyto vlastnosti překonat, donutit samu hrůzu, aby mluvila jazykem lehkého dechu, přimět kal života, aby zazněl melodií chladného jarního větru.

## KAPITOLA VIII TRAGÉDIE O HAMLETOVI, PRINCI DÁNSKÉM

*Hamletovská bádanka. Její „subjektivní“ a „objektivní“ řešení.  
Problém Hamletova charakteru. Struktura tragédie – fabule a syžet.  
Identifikace brány. Katastrofa.*

Tragédii o Hamletovi považují všichni jednohlasně za dílo záhadné. Všem se zdá, že se liší od ostatních Shakespearových tragédií i od

tragédií jiných autorů především tím, že se v ní děj rozvíjí způsobem vyvolávajícím u diváka jisté nepochopení a údiv. Proto mají odborné studie a kritické práce o této hře téměř vždy charakter výkladu a jsou všechny stavěny podle jednoho vzoru: snaží se nalézt odpověď na Shakespearovu hádanku.

Tuto hádanku je možno formulovat asi takto: Proč Hamlet, který by měl zabít krále ihned po svém rozhovoru s Duchem, není toho schopen, proč je celá tragédie historií jeho nečinnosti? Aby kritikové vyřešili tuto hádanku, která skutečně vyvstane před každým čtenářem, protože Shakespeare ve hře přímo a jasně nevysvětlil Hamletovo váhání, hledají příčinu ve dvou věcech: v povaze a prožitcích samotného Hamleta a v objektivních podmínkách. První skupina kritiků redukuje problém na otázku Hamletova charakteru a snaží se dokázat, že Hamlet nevykonává pomstu ihned buď proto, že se akt msty přiči jeho mravnímu cítění, nebo proto, že je svou povahou nerozhodný a nemá dostatek vůle, anebo konečně, jak na to poukazoval Goethe, že příliš velký úkol dolehl na bedra příliš slabého člověka. A protože ani jeden z těchto výkladů tragédii plně nevysvětluje, můžeme říci s jistotou, že nemají žádný vědecký význam – ve všech případech je možno stejným právem hájit i výklady zcela opačné.

Odlíšného názoru jsou badatelé, kteří zaujmají k uměleckému dílu důvěřivý a naivní postoj a pokoušejí se pochopit Hamletovo váhání a ustrojení z jeho duševního života, jako kdyby to byl živý, skutečný člověk; jejich argumenty jsou téměř vždy čerpány ze života a z lidské povahy, nikoli z umělecké výstavby hry. Tito kritikové docházejí až k tvrzení, že Shakespearovým cílem bylo právě ukázat člověka bez vůle a rozvinout tragédii vznikající v duši člověka, který je povolán k velkému činu, ale nemá k tomu potřebných sil. Chápali Hamleta většinou jako tragédii nedostatku síly a vůle a vůbec přítom nebrali v úvahu celou řadu scén, které ukazují, že Hamlet má i vlastnosti zcela opačné povahy, že je to člověk výjimečně rozhodnosti, smělosti a odvahy, že vůbec nekolísá z morálních důvodů atd.

Druhá skupina kritiků hledala příčiny Hamletova váhání v objektivních překážkách, jež stojí v cestě splnění jeho úkolu. Poukazovali na to, že král a jeho dvořané kladou Hamletovi velmi silný odpor, že Hamlet nezabije krále ihned, protože ho zabít nemůže. V souhlase s Werderem tvrdí, že Hamletovým úkolem nebylo vůbec zabít krále, ale odhalit ho, dokázat všem jeho vinu a teprve potom ho potrestat.

Důvodů pro obhajobu tohoto názoru lze najít mnoho, ale stejně velký počet důvodů, čerpaných rovněž z tragédie samé, jej vyvrací. Tito kritikové ponechávají nepovšimnuty dvě základní věci, což vede k též-  
kým omylům: jejich první chyba spočívá v tom, že takovou formulaci Hamletova úkolu nikde v tragédii ani přímo, ani nepřímo nenalézáme. Přimýšlejí si za Shakespeara nové komplikace a opět používají argumentů čerpaných víc ze zdravotního praktického rozumu a životní pravděpodobnosti než z estetiky tragédie. Jejich druhá chyba spočívá v tom, že používají ze zřetelů velké množství scén a monologů, z nichž je nám zcela jasné, že Hamlet je si sám vědom subjektivní povahy svého váhání, že nechápe, co ho nutí otalet, a že pro to uvádí několik na-  
prsto odlišných příčin, z nichž žádná nestačí na to, aby byla výcho-  
diskem pro vysvětlení celého děje.

Obě skupiny kritiků se shodují na tom, že tragédie je velmi hádan-  
kovitá, a již samo toto přiznání zbavuje všechny jejich argumenty pře-  
svědčivosti. Protože jsou-li jejich úvahy správné, dalo by se čekat, že v tragédii žádná hádanka nebude. Jakápak hádanka, jestliže Shake-  
speare chce záměrně zobrazit kolísajícího a nerozhodného člověka. V ta-  
kovém případě bychom přece od samého počátku viděli a chápali, že máme co činit s váháním v důsledku nerozhodnosti. Byl by to špatný kus na téma nedostatku vůle, kdyby se v něm tento nedostatek vůle skrýval za hádankou nebo kdyby měli pravdu kritikové druhého směru, když tvrdí, že obtížnost úkolu tkví ve vnějších podmínkách; pak by bylo třeba říci, že Hamlet je jakýmsi Shakespearovým dramatickým nedopatřením, protože tento zápas s vnějšími překážkami, v němž tkví skutečný smysl tragédie, neuměl podat zřetelně a jasně – i on je skryt za hádankou. Kritikové se snaží vyřešit hamletovskou hádanku tak, že do ní vnášejí něco odjinud, zvenci, úvahy a myšlenky, které nejsou dány v tragédii samé, a přistupují k této tragédii jako k nějakému pří-  
padu ze života, který musí být nezbytně vyložen v rovině zdravotního praktického rozumu. Podle výstižného výroku Börnova: obraz je po-  
kryt závojem; pokoušíme se tento závoj sejmut, abychom si obraz prohlédli – a ukazuje se, že závoj je namalován na něm. A to je zcela správný postřeh. Je velmi snadné dokázat, že hádanka je součástí tra-  
gédie samé, že tragédie je záměrně vystavěna jako hádanka, že je třeba ji pochopit a interpretovat jako hádanku, kterou nelze vysvětlit logicky; a chtějí-li kritikové tuto hádanku s tragédií sejmut, zbavují ji její podstatné složky.

Shakespeareův *Hamlet*, je-li skutečně tím, co o něm říkájí kritikové, obklopen takovou tajemností a nesrozumitelností. A je třeba říci, že se tato tajemnost často donekonečna zvětčuje a ještě častěji se zakládá na nedorozumění. K takovým nedorozuměním je třeba počítat názor Měřížkovského, který říká: „Otcův stín se v *Hamletovi* zjevuje v slavnostním, romantickém rámci, za úderů hromu a zemětřesení. . . Otcův stín promlouvá k Hamletovi o záhrobních tajemstvích, o bohu, o pomstě a krvi.“ (92, 141.) Kde kromě operního libreta lze něco takového vyčíst, je nepochopitelné. Není třeba dodávat, že nic podobného ve skutečném *Hamletovi* není.

Můžeme tedy ponechat stranou všechnu kritiku, která se pokouší oddělit hádanku od tragédie samé, sejmout závoj s obrazu. Ale je zajímavé povšimnout si, jak se tato kritika vyslovuje o záhadnosti Hamletova charakteru a chování. Börne říká: „Shakespeare je král, který se nepodřizuje pravidlu. Kdyby to byl dramatik jako každý jiný, bylo by nutno říci: Hamlet je lyrický charakter, který se vzpírá jakémukoliv dramatickému zpracování.“ (15, 201.) Na tentož nesoulad poukazuje i Brandes. Říká: „Nesmíme zapomínat, že tento podivný jev, hrdina, který nejedná, byl do jisté míry podmíněn technikou dramatu. Kdyby Hamlet zabil krále ihned po tom, co mu Duch sdělil tajemství, byla by se hra musela omezit pouze na jediný akt. Proto bylo vyslovené nezbytné dát vzniknout váhání.“ (17, 172.) Ale kdyby tomu bylo tak, pak by to prostě znamenalo, že daný námět se nehodí pro tragédii a že Shakespeare uměle zadržuje děj, který by mohl být ukončen ihned, že uvádí zbytečné další čtyři akty do hry, která by se docela dobře vměstnala do jediného. Na tuž věc poukazuje Montagu ve výstižné formulaci: „Dějtem prvních tří aktů je nedostatek děje.“ K témuž patří se velmi blíží Beck. Všechno vysvětluje z rozporu mezi fabulí hry a charakterem hrdiny. Fabule, průběh děje, patří kronice, kterou Shakespeare přetvořil v syžet, Hamletův charakter patří Shakespeareovi. Mezi fabulí a charakterem je nesmiřitelný rozpor. „Shakespeare nebyl úplným pánem své hry a nedisponoval svobodně jejími jednotlivými složkami“ – to je věcí kroniky. Ale o to právě jde. A je to tak prostě a tak pravdivé, že nepotřebujeme hledat nějaká jiná vysvětlení.

Tak přicházíme k další skupině kritiků, která hledá rozluštění hamletovské hádanky buď v podmínkách dramatické techniky, jak to zjednodušeně vyjádřil Brandes, nebo v literárněhistorických kořenech, ze kterých tato tragédie vyrostla. To by však zcela zřejmě znamenalo, že

Zastavme se u samotné záhadnosti hry. Kritika téměř jednohlasně, přes všechny rozdíly v názorech, poukazuje na tuto její nejasnost a nepostizitelnost, nepochopitelnost. Gessner říká, že *Hamlet* je tragédie masek. Podle Kuno Fischera stojíme před Hamletem a jeho tragédií jako před záclonou. Všichni se domníváme, že se za ní nalézá jakýsi obraz, ale nakonec se přesvědčujeme, že tento obraz není nic jiného než sama záclona. Podle Börnových slov je *Hamlet* něco nesmyslného, něco strašnějšího než smrt, něco ještě neztroženého. Goethe mluvil v souvislosti s touto tragédií o temném problému. Schlegel ji přirovnával k iracionální rovníci. Baugardt mluvil o složitosti fabule, která obsahuje dlouhou řadu spleťových a neočekávaných událostí. Tragédie *Hamlet* se skutečně podobá labyrintu, souhlasí Kuno Fischer. Brandes říká: „Zde v *Hamletovi* neleží celkový smysl díla na povrchu. Určitost nebyla ideálem, který měl Shakespeare . . . na mysli. Je zde nemálo hádanek a rozporů, ale přitažlivá síla hry je do značné míry podmíněna právě touto její nejasností.“ (17, 173.) Když Brandes mluví o „temných“ knihách, shledává, že takovou mezera mezi slupkou děje a jeho se v tomto dramatu otvírá jakási mezera mezi slupkou děje a jeho jádrem.“ (17, 166.) „Hamlet zůstává tajemstvím“, říká Ten Brink, „ale tajemstvím přitažlivým, což vyplývá z našeho vědomí, že to není tajemství uměle vymyšlené, ale tajemství, jež má svůj zdroj v povaze věci.“ (142, 142.) „Ale Shakespeare vytvořil tajemství“, říká Dowden, „které zůstalo pro myšlení prvkem, jenž je vždy podněcuje a není jím nikdy plně objasnitelný. Nelze proto předpokládat, že by nějaká idea nebo magická věta mohla vyřešit obtíže, jež toto drama představuje, nebo náhle osvětlit všechno, co je v něm temné. Nejasnost je vlastní uměleckému dílu, které má na mysli ne nějaký problém, ale život; a v tomto životě, v tomto příběhu duše, který se odehrává na zšeřelé hranici mezi noční tmou a denním světlem, je . . . mnoho takového, co se vymyká jakémukoliv zkoumání a zavádí je na scestí.“ (26, 131.)

Ve výpiscích by bylo možno pokračovat donekonečna, protože až na výjimečné případy věnují této věci pozornost opravdu všichni kritikové. Shakespeareovi tupitelé, např. Tolstoj, Voltaire i jiní, říkájí totéž. Voltaire v předmluvě k tragédii *Semiramis* říká, že „průběh událostí v tragédii *Hamlet* je nesmírně zmatený“. Rümelin říká, že „hra jako celek je nepochopitelná“ (125, 74–97). Ale všechna tato kritika vidí v nejasnosti slupku, pod níž se skrývá jádro, clonu, za níž se skrývá obraz, závoj, který zahaluje obraz našim očím. Je zcela nepochopitelné, proč je

technická pravidla zvítězila nad autorovými schopnostmi nebo historická povaha námětu nabyla převahy nad možnostmi jeho uměleckého zpracování. Jak v toh, tak v onom případě by *Hamlet* znamenal Shakespearův omyl – nedovedl zvolit pro svoji tragédii vhodný námět. Z tohoto hlediska má pak naprosto pravdu Žukovskij, když říká: „Shakespearovo veledílo *Hamlet* se mi zdá být oblundné. Nechápu jeho smysl. Lidé, kteří nalézají v *Hamletovi* tak mnoho, dokazují spíš bohatství své vlastní myšlenky a fantazie než přednosti *Hamleta*. Nemohu uvěřit, že by byl Shakespear pti psaní své tragédie myslil na všechno, na co myslili při jejím čtení Tieck a Schlegel: vidí v ní a v jejích zarážejících podivnostech celý lidský život s jeho nepochopitelnými hádankami... Prosil jsem ho, aby mi přečetl *Hamleta* a aby mi po přečtení sdělil podrobně své myšlenky o této přišerné oblundě.“

Stejný názor zastával Gončarov, který tvrdil, že Hamleta není možné zahrát: „Hamlet není typická role, nikdo ji nezahráje, a nikdy neexistoval herec, který by ji zahrál... Musí se v ní vyčerpat, vysílit, jako věčný Žid... Hamletovy vlastnosti jsou jevy nepostizitelné v obvyklém, normálním stavu duše.“ Bylo by však chybou domnívat se, že literárněhistorická a formální vysvětlení, která hledají příčiny Hamletova váhání v technických nebo historických okolnostech, docházela nezbytně k závěru, že Shakespear napsal špatnou hru. Řada badatelů poukazuje také na pozitivní estetický význam této nezbytné váhavosti. Tak Volkenštejn hájí názor odpovídající názoru Heinovu, Börnovu, Turgeněvovu a jiných, kteří se domnívají, že Hamlet je sám sebou bytost bez vůle. Jejich názor vyjadřují výstižně Hebbelova slova: „Hamlet je zdechlina již před začátkem tragédie. To, co vidíme, jsou ruce a trny, které z této zdechliny vyrůstají.“ Volkenštejn se domnívá, že pravá podstata dramatického díla, zejména pak tragédie, spočívá v neobyčejném vypětí vášní, že tragédie je vždy založena na hrdinově vnitřní síle. Proto soudí, že názor na Hamleta jako na člověka se slabou vůlí „se opírá o slepou důvěřivost ve vztahu ke slovnímu materiálu, kterou se vyznačuje někdy i ta nejlubokomyslnější literární kritika... Dramatickému hrdinovi nelze věřit na slovo, je třeba ověřit si, jak jedná. A Hamlet jedná víc, než energicky, samojediný vede dlouhý a krvavý zápas s králem, s celým dánským dvorem. Ve svém tragickém úsilí o obnovu spravedlnosti třikrát rozhodně zautočí na krále: poprvé zabije Polonia, podruhé zachraňuje krále jeho modlitba, potřetí, na konci tragédie, Hamlet krále zabije. Se skvělou vynalézavostí

inscenuje Hamlet, pasť – představení, které má ověřit, co mu prozradil Duch. Obratně odstraňuje z cesty Rosencrantze a Guildensterna. Vede opravdu titánský zápas... Hamletově pružné a silné povaze odpovídá i jeho fyzická konstituce: Lactes je nejlepší šermit Francie – a Hamlet nad ním vítězí, je obratnějším bojovníkem (jak tomu odporuje Turgeněv poukaz na jeho fyzickou zmekčlost!). Hrdina této tragédie je maximum vůle... a nepocitovali bychom v *Hamletovi* tragický efekt, kdyby hrdina byl nerozhodný a slabý.“ (158, 137–138.) Zajímavé na tomto názoru není to, že se zde poukazuje na rysy prozrazující Hamletovu sílu a odvahu. To bylo řečeno již mnohokrát, stejně jako byly mnohokrát zdůrazněny překážky, které před Hamletem vyvstávají. Porozhodné je to, že se zde novým způsobem vykládá všechn materiál tragédie, který mluví o nedostatku vůle u Hamleta. Volkenštejn chápe všechny monology, ve kterých si Hamlet vyčítá nedostatek rozhodnosti, jako vybičovávání vlastní vůle, a říká, že ze všeho nejméně svědčí tyto monology o Hamletově slabosti, ba že svědčí, chcete-li, o pravém opaku.

Podle tohoto názoru se tedy věci mají tak, že všechno Hamletovo obviňování sebe sama z nedostatku vůle je jen dalším důkazem jeho neobyčejné volní síly. Hamlet vede titánský zápas, projevuje maximum síly a energie, a přesto je sám se sebou nespokojen, vyžaduje od sebe ještě víc. Tento výklad tak zachraňuje situaci a ukazuje, že rozpor nebyl do dramatu vnesen nadarmo a že tento rozpor je jen zdánlivý. Slova o nedostatku vůle je třeba chápat jako nejpádnější důkaz o síle vůle.

Ale ani tento pokus věc neřeší. Ve skutečnosti podává jen zdánlivé řešení otázky. Opakuje v podstatě starý názor na Hamletův charakter, a neobjasňuje, proč Hamlet váhá, proč, jak to žádá Brandes, nezabije krále již v prvním dějství, ihned po tom, co se mu zjevil Duch, a proč tragédie nekončí koncem prvního jednání. Zastáváme-li takový názor, jsme, ať chceme nebo nechceme, nuceni připojit se ke směru, který vychází z Werdera a poukazuje na vnější překážky jako na skutečnou příčinu Hamletova váhání. Ale to znamená dostat se do zřejmého rozporu s přímým smyslem hry. Hamlet vede titánský zápas – s tím ještě lze souhlasit, jestliže vycházíme ze samotného Hamletova charakteru. Připustíme, že v něm je skutečně skryta velká síla. Ale s kým vede Hamlet tento zápas, proti komu, v čem se tento zápas projevuje? Jakmile si položíte tuto otázku, ihned objevíte nicotnost Hamletových protivníků, nicotnost příčin, které mu brání zabit krále, jeho slepou

poddajnost vůči úkladům, které jsou na něho namířeny. Skutečně, sám kritik poukazuje na to, že krále zachraňuje modlitba – ale cožpak v tragédii něco nasvědčuje tomu, že Hamlet je člověk hluboce náboženský a že tato příčina vyvolá duševní hnutí velké síly? Naopak. Tato příčina se vynořuje zcela náhodně a zdá se nám být nepochopitelná. Jestliže Hamlet díky pouhé náhodě zabíjí místo krále Polonia, znamená to, že jeho rozhodnutí uzrálo ihned po divadelním představení. Vystává otázka: proč tedy jeho meč dopadne na krále teprve na samém konci tragédie? A konečně: jak neplánovitý, náhodný, epizodický, pokaždé jen místním smyslem omezený je zápas, který Hamlet vede – většinou je to jen odrážení úderů, které na něho směřují, nikoli útok. A zabítí Guildensterna a všechno ostatní je pouhá sebeobrana, a takovou sebeobranu jistě nemůžeme nazvat titánským zápasem. Budeme ještě mít příležitost ukázat, že ve všech třech případech, kdy se Hamlet pokouší zabít krále – a na tyto případy se Volkenštein vždy odvolává –, se projevuje pravý opak toho, co v nich vidí tento kritik. Stejně málo vyjasňuje i inscenace *Hamleta* ve Druhém moskevském uměleckém divadle, která se svým smyslem k tomuto výkladu těsně přimyká. Zde se pokusili v praxi realizovat to, s čím jsme se právě seznámili v teorii. Autoři inscenace vycházeli ze srážky dvou typů lidského charakteru a z vývoje jejich vzájemného zápasu. „Jeden z nich je protestující, hrdinský, bojuje za to, co tvoří celý jeho život. To je náš Hamlet. Abychom zdůraznili jeho význam a dali mu zřetelnější vystoupení, museli jsme text tragédie silně zkrátit, vyloučit z něho všechno, co by mohlo zadržet tu závěrečnou smíř . . . Již v polovině druhého dějství bere (Hamlet) do rukou meč a nevy pouští ho do konce tragédie. Hamletovu aktivnost jsme zdůraznili také zhuštěním překážek, které vyvstávají na jeho cestě. Odtud naše pojetí krále a jeho okolí. Král Klaudius zosobňuje vše, co stojí v cestě hrdinskému Hamletovi. A náš Hamlet setrvává neustále v živelném a vášnivém boji proti všemu, co zosobňuje král . . . Abychom zvýraznili barvy, považovali jsme za nezbytné přenést děj *Hamleta* do středověku.“

To říkájí režiséři hry v uměleckém manifestu, který vydali při příležitosti této inscenace. A se vši otevřeností poukazují na to, že byli nuceni v rámci svého scénického ztvárnění a pojetí tragédie provést na hře tři operace: za prvé z ní vyloučit všechno, co tomuto pojetí překáží; za druhé zhuštit překážky, které se Hamletovi stavějí do cesty; a za třetí zhuštit barvy a přenést děj *Hamleta* do středověku, zatímco všichni

vidíme v této hře ztělesnění renesance. Je zcela pochopitelné, že po takových třech operacích lze dílu úspěšně imputovat každý výklad, ale stejně tak je jasné, že tyto tři operace dělají z tragédie pravý opak toho, jak byla napsána. A okolnost, že k realizaci tohoto pojetí bylo třeba podrobit hru operacím tak radikálním, nejlépe dokazuje, jaký kolosální nesouhlas je mezi skutečným smyslem příběhu a smyslem vyplývajícím z takového výkladu. Jako ilustraci tohoto kolosálního nesouladu s hrou, do něhož divadlo upadá, stačí uvést fakt, že král, hrající ve skutečnosti ve hře velmi skromnou úlohu, se v tomto pojetí proměňuje v Hamletova hrdinského protihrače.<sup>54</sup> Jestliže Hamlet je maximum heroické, světlé vůle, jeden její pól, pak král je maximum vůle antiheroické, temné, druhý její pól. Učinit roli krále zosobněním svého temného v životě, k tomu by bylo třeba v podstatě napsat novou tragédii, se zcela opačnými úkoly, než byly ty, které měl před sebou Shakespeare.

Mnohem blíže k pravdě pronikají ty výklady Hamletova váhání, které vyrůstají i z úvah o formě a skutečně vrhají na řešení této hádanky mnoho světla, aniž však provádějí jakékoli operace na textu tragédie. K takovým pokusům patří například snaha vyjasnit některé zvláštnosti stavby *Hamleta* na základě techniky a konstrukce shakespeareovského jeviště; závislost na ní nelze v žádném případě popírat a její studium je hluboce nezbytné pro správné chápání a analýzu této tragédie. Takový význam má v shakespeareovském dramatu například zákon časové nepřetržitosti, zjištěný Prelsem; vyžadoval od diváka i od autora respektování zcela jiné jevištní konvence, než je technika našeho dnešního jeviště. U nás se hra dělí na dějství. Každé dějství reprezentuje konvenčně pouze krátký časový úsek, který zaujímají události, jež jsou v něm zobrazeny. Dlouhotrvající události a jejich střídání probíhají mezi dějstvími, divák se o nich dovídá dodatečně. Jedno dějství může být odděleno od druhého pauzou trvající několik let. To vše vyžaduje určité postupy při psaní. Zcela jinak se měly věci v dobách Shakespeareových, kdy děj trval nepřetržitě, kdy se hra zřejmě nerozpádala na jednotlivá dějství, její provedení nebylo přerušováno divadelními přestávkami a vše se odehrávalo před divákovými očima. Je pochopitelné, že taková závažná estetická konvence měla nesmírný význam pro kompoziční strukturu každé hry, a seznámíme-li se s technikou a estetikou jeviště Shakespeareovy doby, můžeme si leccos vyjasnit. Jestliže však přeročme meze a začneme si myslet, že zjištěním technické

nezbytnosti určitého postupu jsme již úkol vyřešili, upadáme do velkého omylu. Je třeba ukázat, do jaké míry byl ten který postup podmíněn technikou tehdejšího jeviště. Je toho třeba, ale ani zdaleka to nestačí. Je ještě třeba ukázat psychologický význam tohoto postupu, ozřejmit, proč z množství analogických postupů volil Shakespeare právě tento; nelze totiž připustit, že by určité postupy bylo možno vysvětlit výlučně a zcela jen jejich technickou nezbytností – protože to by znamenalo připustit vládu holé techniky v umění.

Ve skutečnosti technika samozřejmě určuje stavbu hry, ale v mezích technických možností se každý technický postup a fakt jakoby povyšuje na úroveň faktu estetického. Vezměme jednoduchý příklad. Silversvan říká: „Na básníka vyvíjelo nátlak určité uspořádání scény. Do téže kategorie příkladů nezbytnosti odchodu jednajících postav z jeviště, resp. nemožnosti ukončovat hru nebo scénu nějakou skupinou, patří případy, kdy v rámci průběhu hry na prknech jeviště zůstávají ležet mrtvoly: nebylo možné, aby vstaly a odešly, a například v *Hamletovi* se objevuje nikomu nepotřebný Fortinbras s dalšími lidmi koneckonců jen proto, aby prohlásil:

*Zdvíhnete těla mrtvých! – Polí slouží  
taková řeč, leč tady drásá duši.*

A všichni odcházejí a odnášejí s sebou mrtvá těla.

Čtenář může bez obtíží počet takových příkladů rozmnožit, když si přečte třeba jen Shakespeara.“ (141, 30.)

To je typický příklad zcela mylného výkladu závěrečné scény *Hamleta* pomocí poulých technických příčin. Není pochyb o tom, že při rozvíjení děje na otevřené scéně bez opony, neustále před očima diváků, musel dramatik ukončovat hru vždy tak, aby někdo odnesl mrtvoly. V tomto smyslu technika dramatu bezesporu vyvíjela na Shakespeara tlak. Zajisté musel v závěrečné scéně *Hamleta* někoho nechat mrtvoly odnést, ale mohl to udělat různými způsoby. Mrtvoly by mohli odnést dvořané nalézající se na scéně, nebo prostě dánská garda. Z této technické nezbytnosti nikdy nemůžeme usuzovat, že se Fortinbras objevuje jen proto, aby odnesl mrtvoly, a že tento Fortinbras není nikomu potřebný. Stačí si jen povšimnout například Fischerova výkladu hry: vidí v tragédii jediné téma pomsty ztělesněno ve třech různých postavách, v Hamletovi, Laertovi a Fortinbrasovi – ti všichni jsou mstiteli

svých otců – a ihned postihneme, jaký hluboký umělecký smysl tkví v tom, že závěrečným vystoupením Fortinbrasovým se tomuto tématu dostává úplného dořešení. Průvod zviřivějšího Fortinbrase na místě, kde leží mrtvoly dvou druhých mstítelů, jejichž postavy byly neustále stavěny do protikladu k postavě třetí, je naplněn hlubokým významem. Tak se snadno dobereme estetického smyslu technického zákona. K tomuto postupu se budeme musit uchýlit nejednou, a zejména Prelesem stanovený zákon nám velmi pomůže při objasňování Hamletova váhání. To všechno je však teprve začátek zkoumání, nikoliv ještě zkoumání celé. Úkol bude vždy spočívat v tom, abychom po zjištění technické nezbytnosti určitého postupu pochopili zároveň i jeho estetický účel. Jinak budeme musit spolu s Brandesem dojít k závěru, že technika ovládá básníka, a nikoliv básník techniku, že Hamlet po čtyři dějství váhá, protože hry se psaly v pěti dějstvích, nikoliv v jednom, a nikdy nedokážeme pochopit, proč jedna a táž technika, která přece zcela stejně vykonávala tlak na Shakespeara i na jiné spisovatele, vytvořila jednu estetiku v tragédii Shakespearově a jinou v tragédii jeho současníků. A nejen to: proč jedna a táž technika vedla Shakespeara k tomu, aby zcela odlišným způsobem komponoval *Othella*, *Leara*, *Makbeta* a *Hamleta*.

Jak je vidět, zůstává básníkovi i v rámci mezi daných technikou stále ještě tvůrčí svoboda kompozice.

Stejný nedostatek – objevy, které nic neobjasňují – nalézáme i v pokusech vycházet při objasňování *Hamleta* z požadavků umělecké formy: i zde se zjišťují zákony, které platí a jejichž znalost je pro pochopení tragédie nezbytná, ale které zdaleka nestačí pro její plně vysvětlení. Například Ejchenbaum říká o *Hamletovi*: „Tragédie se nezpomaluje proto, že Schiller potřebuje zpracovat psychologii váhání, ale naopak: *Valdštejn váhá proto, že tragédie je třeba zbrzdit a toto zbrzdění zastít. Totéž platí o Hamletovi*. Není náhodou, že existují přímo protikladné interpretace Hamleta jako osobnosti a že všechny mají svým způsobem pravdu – protože se všechny stejně mýlí. Jak Hamlet, tak Valdštejn jsou podáni ze dvou aspektů, nezbytných pro rozvinutí tragické formy: jako síla hybná a síla brzdicí. Místo prostého postupu podle syžetového schématu máme zde něco na způsob tance se složitými figurami. Z psychologického hlediska téměř rozpor... Zcela správně, protože psychologie zde slouží jen jako motivace: hrdina se zdá být osobností, ve skutečnosti je však maskou.

Shakespeare uvedl do tragédie příznak otce a učinil Hamleta filozofem – to vše jako motivaci pohybu a jeho brzdní. Schiller činí Valdeštinu zrádce téměř proti jeho vůli, aby uvedl do tragédie pohyb, a zavádí astrologický prvek, jímž se motivuje jeho brzdní. (29, 81.)

Zde vzniká celá řada zarážejících nejasností. Souhlasíme s Ejchenbaumem, že pro rozvinutí umělecké formy je skutečně nezbytné, aby hrdina uváděl děj do pohybu a zároveň ho i brzdil. Do jaké míry to však *Hamleta* vysvětlí? O nic víc, než nakolik nám nutnost odklidit mrtvolu na konci dějství vysvětlí příchod Fortinbrasův. Právě že o nic víc, protože technika scény i technika formy zajiště vykonává na básnická tlak, ale vykonávala tlak na Shakespeara stejně jako na Schillera. Proč potom jeden napsal *Valdeštinu* a druhý *Hamleta*? Proč táž technika a tytéž požadavky vyplývající z rozvíjení umělecké formy vedou jednou k vytvoření *Makbety* a podruhé *Hamleta*, ačkoli jsou tyto hry svou kompozicí přímo protikladné. Dejme tomu, že psychologie hrdiny je jen divákovou iluzí a že ji autor uvádí do hry jako motivaci. Je však zcela lhostejné, jakou motivaci v tragédii autor volí? Je tato motivace náhodná? Říká něco sama o sobě, nebo je působení zákonů tragédie zcela stejné, ať se projevuje v jakémkoliv motivaci, v jakémkoliv konkrétní formě, podobně jako správnost algebraického vzorce zůstává stále stejná, ať do něho dosadíme jakékoliv aritmetické hodnoty?

Tak formální zkoumání, které vyšlo z mimofórné pozornosti ke konkrétní formě, degeneruje v čistý formalismus, redukující jednotlivé individuální formy na určitá algebraická schémata. Nikdo se nebude přít se Schillerem, když říká, že tragický básník „musí prodlužovat muka citů“, ale i když budeme znát tento zákon, nikdy nepochopíme, proč se tato muka v *Makbeto*vi prodlužují v šileném tempu a v *Hamletovi* v tempu opačném. Ejchenbaum se domnívá, že pomocí tohoto zákona jsme *Hamleta* zcela objasnili. My víme, že Shakespeare uvedl do tragédie příznak otce – to je motivace pohybu. Učinil Hamleta filozofem – to je motivace jeho brzdní. Schiller sáhl po jiných motivacích – místo filozofie je u něho astrologický prvek, místo příznaku zrada. Nabízí se otázka, proč z jedné a téže příčiny vyplývají dvojí zcela odlišné důsledky. Buď musíme přiznat, že uváděná příčina není ta pravá, nebo, což je správnější, že nevysvětluje všechno a nevysvětluje to úplně, ba lépe řečeno, nevysvětluje to nejdůležitější.

Vezměme zcela jednoduchý příklad: „Z neznámých důvodů,“ říká Ejchenbaum, „si všichni libujeme v ‚psychologii‘ a ‚charakteristice‘.

Naivně se domníváme, že umělec píše proto, aby zobrazoval psychologii nebo charakter. Lámeme si hlavu nad postavou Hamleta – chtějí v ní Shakespeare zobrazit váhavost nebo něco jiného? Ve skutečnosti umělec nic takového nezobrazuje, protože otázky psychologie ho vůbec nezaměstnávají, a ani my se nedíváme na *Hamleta* proto, abychom studovali psychologii.“ (29, 78.)

To vše je naprosto správné – ale vyplývá z toho, že volba hrdinova charakteru a jeho psychologie je autorovi zcela lhostejná? To je pravda, že se na *Hamleta* nedíváme proto, abychom studovali psychologii váhání. Ale naprostá pravda je i to, že obdaříme-li Hamleta jiným charakterem, ztratí hra celý svůj účín. Ovšemže umělec nechtlé podávat v tragédii psychologii nebo charakteristiku. Ale psychologie a charakteristika hrdiny není lhostejný, náhodný a libovolný moment, je to něco, co má estetický význam, a vykládat *Hamleta* tak, jak to dělá Ejchenbaum v této větě, znamená prostě vykládat ho velmi špatně. Říci, že se v *Hamletovi* brzdí děj, protože Hamlet je filozof, znamená prostě přijímat a opakovat právě názor těch nevalných knih, které Ejchenbaum vyvrací. Právě tradiční pohled na psychologii a charakteristiku tvrdí, že Hamlet nezabíjí krále, protože je filozof. Tenž mluví názor soudí, že k tomu, aby byl Hamlet pohnán k činu, bylo třeba uvést děj hry příznak. Ale Hamlet se přece mohl tutéž věc dovědět i jiným způsobem, a stačí pozornější pohled na tragédii, abychom viděli, že děj v ní nebrzdí Hamletovo filozofování, ale něco docela jiného.

Kdó chce studovat *Hamleta* jako psychologický problém, musí ponechat kritiku zcela stranou. Pokusili jsme se zběžně ukázat, jak málo poskytuje kritika pro správné zaměření zkoumání a jak často odvádí badatele zcela jinam. Proto musí být východiskem psychologického přístupu snaha osvobodit *Hamleta* od těch 11 000 svazků komentářů, které tragédii zaválily svou vahou a o kterých s hrůzou mluví Tolstoj. Je třeba vzít ji takovou, jaká je, podívat se, co říká ne moudřejšímu vykladači, ale nezařátému badateli, je třeba vzít ji v podobě nezářáté výklady a pohlednout na ni, jaká je.<sup>56</sup> Jinak riskujeme, že budeme místo snu zkoumat jeho výklad. Takový pokus pohlednout na *Hamleta* se vši prostotou známe jen jeden. Podnikl jej s geniální smělostí Tolstoj ve své skvělé stati o Shakespeareovi, která je z jakýchsi neznámých důvodů dodnes stále ještě považována za nemoudrou a nezářátou.

Připomeňme si, co praví Tolstoj:

„Ale u žádných ze Shakespeareových postav nebije tak překvapivě...



učení kritikové jeden svazek za druhým, takže chvály a výklady velikosti a závažnosti zobrazení charakteru člověka, který charakter nemá, tvoří obrovské knihovny. Pravda, někteří z kritiků někdy nesměle vyslovují myšlenku, že je v té postavě něco podivného, že Hamlet je nerozluštělná hádanka, ale nikdo se neodvážil říci, že král je nahý, že je jasně jako bílý den, že Shakespeare nedokázal a ani nechtěl dát Hamletovi žádný charakter, ba že ani nechápal, že by něčeho takového bylo třeba. A učení kritikové dále zkoumají a vychvalují toto záhadné dílo...“ (146, 247–249.)

Neopíráme se o tento názor Tolstého proto, že bychom považovali za správné a zvláště spolehlivé jeho konečné závěry. Každému čtenáři je jasné, že Tolstoj konečnou soudí Shakespeara na základě mimo-uměleckých momentů a že rozhodující úlohu v jeho hodnocení hraje jeho morální odsouzení Shakespeara, jehož morálku považuje Tolstoj za neslučitelnou se svými mravními ideály. Nezapomeňme, že toto morální hledisko přivedlo Tolstého nejen k odmítnutí Shakespeara, ale k popření téměř veškeré krásné literatury vůbec, a že i svá vlastní umělecká díla Tolstoj ke konci svého života považoval za díla škodlivá a špatná, takže toto morální hledisko stojí vůbec mimo rovinu umění, je příliš široké a všeobjímající na to, aby bralo v úvahu konkrétní jednotlivosti, a nepřipadá při psychologickém zkoumání umění vůbec v úvahu. Ale jde o to, že na podporu těchto morálních závěrů uvádí Tolstoj čisté umělecké argumenty; a tyto argumenty se nám zdají být tak přesvědčivé, že skutečně překonávají ten stav hypnotické nemyslivosti, který se ve vztahu k Shakespeareovi vytvořil.

Tolstoj pohlédl na Shakespeara očima Andersena dítěte a první se odvážil říci, že král je nahý, tj. že všechny ty přednosti – hlubokomyslnost, přesnost v kresbě charakteru, pronikavý pohled na lidskou psychiku atd. – existují jen v čtenářově představě. V tomto prohlášení, že král je nahý, je největší zásluha Tolstého, který neodhalil ani tak Shakespeara, jako spis vymyšlenou a mylnou představu o něm. Proti této představě postavil svůj názor, který nikoliv náhodou označuje jako naprosto protikladný názoru celé Evropy. Cestou za svým morálním cílem tak Tolstoj vyvrátil jeden z nejzatvrzejších předpokladů v dějinách literatury a první s veškerou odvahou vyslovil to, co se dnes potvrdilo v celé řadě studií a prací: že ani celá záplečka, ani celý průběh děje nejsou u Shakespeara dosti přesvědčivé psychologicky motivovány, že jeho charaktery prostě neobstojí před kritikou a že mezi

očí jeho něřeknu neschopnost, ale naprosta lhosejnost k tomu, aby se jeho postavám dostalo charakteru, jako u Hamleta, a u žádné ze Shakespeareových her nebije tak překvapivě do očí to slepé uctívání Shakespeara, ta hypnotizovanost předsudky, v jejímž důsledku se vůbec ani neopovazujeme připsutit si myšlenku, že by některé Shakespeareovo dílo mohlo nebyt geniální a že by některá z hlavních postav v jeho dramatu mohla nebyt zobrazením nového a hluboce pojatého charakteru.

Shakespeare bere starý příběh, který sám o sobě vůbec není špatný..., nebo drama napsané na toto téma patnáct let před ním, a piše na toto téma svoje drama, přičemž zcela nemístně (jako ostatně vždy) vkládá do úst hlavní postavy všechny své myšlenky, které se mu zdají být hodné pozornosti. Vkládá tyto myšlenky do úst svého hrdiny... a vůbec si nedělá starosti s tím, za jakých podmínek jsou pronášeny, a dopadá to přirozeně tak, že postava, která je vyslovuje, se stává Shakespeareovým fonografem, ztrácí jakýkoliv vyhraněný charakter, její činy a slova se spolu rozcházejí.

V pověsti je Hamletova osobnost zcela pochopitelná: je rozhořčen tím, co tropí jeho strýček a maminka, chce se jim pomstít, ale bojí se, aby ho strýček nezabil zrovna tak jako otce, a proto předstírá šílenství...

To vše je pochopitelné a vyplývá to z Hamletovy povahy a situace. Ale Shakespeare vkládá Hamletovi do úst myšlenky, které by rád vyslovil sám, a nutí ho konat činy, které potřebuje pro vytvoření efektivních scén; ničí vše, co tvoří Hamletův charakter v pověsti. Hamlet po celé drama nedělá to, co by mohl chtít, ale to, co potřebuje autor: hned se děsí otcova ducha, hned si zase dělá z něho posměšky a nazývá ho krtkem, hned miluje Ofélii a hned se jí zas pošklebuje apod. Není možné nalézt pro Hamletovo jednání a Hamletovy řeči nějaké vysvětlení, a proto není možné ani přisoudit mu jakýkoli charakter.

Ale protože se má za to, že geniální Shakespeare nemůže napsat nic špatného, vynakládají učení lidé všechny síly svého ducha na to, aby našli neobyčejnou krásu v tom, co je zřejmým, do očí bijícím nedostatkem, projevujícím se zvláště ostře v Hamletovi: v tom, že hlavní postava nemá žádný charakter. A tu pak hlubokomyslní kritikové prohlašují, že v tomto dramatu je v postavě Hamleta vyjádřen neobyčejně silně zcela nový a hluboký charakter, spočívající právě v tom, že tato postava charakter nemá, a že právě v této absenci charakteru tkví geniálně ztvárněný hlubokomyslný charakter. A když takto rozhodli, piší

charakterem hrdiny a jeho jednáním často vládnou do nebe volající a zdravému rozumu nepochopitelné disproporce. Tak například Stoll přímo tvrdí, že Shakespeara v *Hamletovi* zajímala víc situace než charakter a že na *Hamleta* je třeba pohlížet jako na tragédii zápletky, v níž rozhodující úlohu hraje souvislost a sepětí událostí, nikoliv odhalení hrdinova charakteru. Stejný názor zastává i Rugg. Dominává se, že Shakespeare nezaplétá děj proto, aby učinil Hamletův charakter komplikovaným, nýbrž naopak učinil Hamletův charakter komplikovaným, aby odpovídal dramatické koncepci fabule,<sup>57</sup> kterou převzal z tradice. A tyto badatelé nejsou ve svém názoru osamoceni. Pokud jde o ostatní hry, uvádějí badatelé nekonečný počet faktů, které svědčí o tom, že tvrzení Tolstého je v podstatě správné. Budeme ještě mít příležitost ukázat, jak oprávněné je mínění Tolstého u takových tragédií, jako je *Otello*, *Král Lear* aj., jak přesvědčivě Tolstoj ukázal absenci a bezvýznamnost charakteru u Shakespeara, jak zcela správně a přesně pochopil estetický význam a smysl Shakespeareova jazyka.

Ve svých dalších úvahách vycházíme z názoru, který se zcela shoduje s tím, co je zřejmé na první pohled, že totiž u Hamleta se nedá mluvit o žádném charakteru, protože tento charakter je složen z navzájem si odporujících rysů a pro jeho slova a činy se nedá vymyslet žádné pravděpodobné vysvětlení. Ale budeme polemizovat se závěry Tolstého, který v tom vidí jen a jen nedostatek a Shakespeareovu neschopnost umělecky ztvárnit rozvíjený děje. Tolstoj nepochopil nebo přesněji nepřijal Shakespeareovu estetiku, podává jeho umělecké postupy v prosté reprodukci, převádí je z jazyka poezie do jazyka prózy, bere je mimo estetické funkce, které tyto postupy v dramatu mají, a výsledkem je pak ovšem naprostý nesmysl. Ale ke zcela stejnému nesmyslu bychom došli, kdybychom provedli tutéž operaci s kterýmkoliv básníkem a zba- vilí jeho text smyslu mechanickou reprodukcí. Tolstoj reprodukuje scénu po scéně *Krále Leara* a ukazuje, jak nesmyslné je jejich spojení a vzájemná souvislost. Ale kdybychom provedli totéž s *Annou Kareninovou*, mohli bychom snadno dovést i román Tolstého do stejné absurdity, a vzpomeneme-li si, co řekl o tomto románu sám Tolstoj, můžeme se týmitž slovy vyjádřit i o *Králi Learovi*. Vyjádřit ve stručné reprodukci myšlenku románu i tragédie je zcela nemožné, protože celá podstata věci spočívá v sepětí myšlenek, a samo toto sepětí, jak říká Tolstoj, není výsledkem myšlení, ale čímsi jiným, a toto „coś jiného“ nemůže být vyjádřeno slovy, nýbrž pouze přímým líčením postav, scén,

aktuaci. Reprodukovat *Krále Leara* vlastními slovy není možné, stejně jako není možné reprodukovat vlastními slovy hudbu, a proto je metodá slovní reprodukce nejméně přesvědčivým postupem umělecké kritiky. Ale znovu opakujeme: tato základní chyba nebránila Tolstému v tom, aby učinil řadu skvělých odhalení, která se stanou na řadu let plodnými problémy shakespeareologie; budou ovšem osvětlena zcela jinak, než jak to učinil Tolstoj.

Tak v případě *Hamleta* musíme plně souhlasit s Tolstým, když tvrdí, že postava Hamleta chybí charakter, ale máme právo ptát se dále: Není v této absenci charakteru obsažen nějaký umělecký úkol, nemá to nějaký smysl, je to pouhá chyba? Tolstoj má pravdu, když poukazuje na neudržitelnost argumentu, že hloubka charakteru spočívá v tom, že je zobrazen člověk bez charakteru. Ale možná že je tragédie vůbec není odhalení charakterů samo o sobě, možná že je k zobrazení charakterů vůbec lhostejná, a možná někdy dokonce vědomě používá charakterů naprosto neodpovídajících událostem, aby z toho výtěžila nějaký zvláštní umělecký efekt?

V dalším výkladu budeme mít možnost ukázat, jak mylný je v podstatě názor, že Shakespeareova tragédie je tragédií charakteru. Nyní vyjdeme jako z hypotézy z myšlenky, že absence charakteru může nejen vyplývat ze zjevného autorova záměru, ale může autorovi sloužit i k dosažení zcela určitých uměleckých cílů, a pokusíme se to ozřejmit na příkladu *Hamleta*. Přístupíme tedy k analýze struktury této tragédie.

Hned na počátku postřehneme tři prvky, ze kterých můžeme v naší analýze vycházet. Za prvé jsou to prameny, kterých Shakespeare používal, původní ztvárnění téhož materiálu; za druhé máme před sebou fabuli a syžet tragédie samotné; a konečně nový a složitější umělecký útvar – postavy díla. Prozkoumáme, v jakém jsou tyto prvky v naší tragédii vzájemném vztahu.

Tolstoj má v podstatě pravdu, když začíná své zkoumání potovná- ním pověsti o Hamletovi s Shakespeareovou tragédií.<sup>58</sup> V pověsti je vše jasné a srozumitelné. Motivy princova jednání jsou zcela zřetelné. Vše je ve vzájemném souladu, každý krok je logický i psychologicky odůvodněný. Nebudeme se tím blíže zabývat, protože to již bylo dostatečně objasněno v řadě prací, a sotva by mohla vzniknout hamle- tovská hádanka, kdybychom měli co činit jen s těmito starými pra- meny nebo se starým dramatem o Hamletovi, které existovalo před Shakespearem. Ve všech těchto věcech není opravdu vůbec nic záhad-

ného. Již z této jediné skutečnosti máme právo vyvodit zcela opačný závěr než ten, ke kterému dochází Tolstoj. Tolstoj usuzuje tak: V pověsti je všechno srozumitelné, v *Hamletovi* se všechno přiči zdravému rozumu – Shakespeare tedy pověst pokazil. Mnohem správnější by byl právě opačný myšlenkový postup: V pověsti je všechno logické a srozumitelné, Shakespeare tedy měl v rukou již hotové možnosti logické a psychologické motivace. Jestliže tento materiál zpracoval ve své tragédii tak, že všechna tato viditelná pojetka, jimiž byla pověst spjata, vypustil, pak asi měl nějaký zvláštní záměr. A jsme mnohem spíš ochotni předpokládat, že Shakespeare vytvořil hamletovskou hádanku na základě nějakých stylistických záměrů, než abychom připustili, že byla vyvolána tím, že to lépe neuměl. Již toto srovnání nás vede k tomu, abychom otázku hamletovské hádanky položili zcela jinak: pro nás to již není hádanka, kterou je třeba rozluštit, není to obtíž, kterou je třeba překonat, ale je to určitý umělecký postup, který je třeba pochopit.

Správnější než ptát se, proč Hamlet váhá, by bylo položit si otázku: Proč nechává Shakespeare Hamleta váhat? Protože každý umělecký postup poznáme lépe z jeho teleologického zaměření, z psychologické funkce, kterou vykonává, než z příčinné motivovanosti, která sama o sobě může historikovi objasnit literární fakt, nikoliv však fakt estetický. Abychom mohli odpovědět na otázku, proč nechává Shakespeare Hamleta váhat, musíme přejít ke druhému srovnání a postavit vedle sebe fabuli *Hamleta* a jeho syžet. Zde je třeba říci, že za základ syžetového ztvárnění byl vzat zmíněný závazný zákon dramatické kompozice Shakespeareovy epochy, takzvaný zákon časové nepřetržitosti. Spočívá v tom, že děj na scéně plynul nepřetržitě a že tedy hra vycházela ze zcela jiné koncepce času než naše hry současné. Scéna nezustávala ani na chvíli prázdná, a zatímco na scéně probíhal nějaký rozhovor, za scénou se v té době odehrávaly často události trvající několik dní a my jsme se o nich dovídali o několik scén později. Reálný čas tedy divák vůbec nevnímal a dramatik po celou dobu pracoval s konvenčním časem scénickým, v němž platila jiná měřítka a jiné proporce než ve skutečnosti. Shakespeareova tragédie je tedy vždy kolosální deformací všech časových měřítek: trvání událostí, obvyklé lhůty, časové dimenze každého jednání, to vše se obvykle zcela zkrátilo a uvádělo na jakéhosi společného jmenovatele scénického času. Již z toho je zcela jasné, jak nesmyslné je klást otázku Hamletova

váhání z hlediska reálného času. Jak dlouho Hamlet váhá a v jakých jednotkách reálného času budeme jeho váhání měřit? Je možno říci, že reálné lhůty se v tragédii spolu nalézají ve velkém rozporu, že neexistuje možnost určit trvání všech událostí v tragédii v jednotkách reálného času. Nemůžeme vůbec říci, kolik času uběhne od chvíle, kdy se zjeví Duch, do okamžiku zabítí krále – den, měsíc, rok? Odtud je pochopitelné, že řešit psychologicky problém Hamletova váhání je zcela nemožné. Zabývá-li za několik dní, nedá se z hlediska reálných životních poměrů vůbec mluvit o nějakém dně. Trvá-li tato doba mnohem déle, pak musíme hledat zcela různá psychologická vysvětlení pro různé lhůty – jiné pro měsíc a jiné pro rok. Hamlet je v tragédii na těchto jednotkách reálného času zcela nezávislý a všechny události tragédie se měří a uvádějí do vzájemného vztahu v čase konvenčním,<sup>59</sup> scénickým.

Znamená to však, že otázka Hamletova váhání vůbec odpadá? Je možné, že v tomto konvenčním scénickém čase, jak se domnívají někteří kritikové, vůbec o žádné váhání nejde, že autor vyhradil hře právě tolik času, kolik je ho třeba, a vše se odehrává ve svůj pravý čas? Snadno postřehneme, že tomu tak není, připomeneme-li si slavný Hamletovy monolog, ve kterých hrdina sám sebe viní z průtahů. Tragédie zcela zřetelně Hamletovo váhání zdůrazňuje, a co je nejpozoruhodnější, přináší pro ně různá vysvětlení.

Sledujme tuto základní linii tragédie. Ihned po odhalení tajemství, když se Hamlet dovídá, že mu připadl úkol pomstít otcovu smrt, říká, že poleť vstříc pomstě na křídlech rychlých jako myšlenka, že se stránek paměti vymaže všechny jiné myšlenky, city, všechny sny, celý život, a zůstává jen s jediným tajným úkolem. Již na konci téhož dějství říká pod nesnesitelnou tíhou odhalení, které na něho dolehlo, že doba se vymkla z kloubů a že se zrodil k osudovému činu. Ihned po rozhovoru s herci si Hamlet poprvé vyčítá nečinnost. Udivuje ho, že herec se rozohnil stínem vášně, prázdným výmyslem, a on mlčí, ačkoliv ví, že zločin zahubil život i říši velkého vládcce, jeho otce. V tomto pozoruhodném monologu je nápadné to, že Hamlet sám nemůže pochopit příčiny svého váhání, mluví o hanbě, ale jen on sám ví, že není zbabělec. Zde je také dána první motivace odkládání. Motivace taková, že slova Ducha možná nezasluhují důvěry, že to možná byl přízrak a že odhalení je třeba ověřit. Hamlet nastražuje svoji proslulou „past“ a nemá již žádné pochybnosti. Král se prozradí a Hamlet již nepo-

chybuje o tom, že Duch mluvil pravdu. Je povolán k matce a zaklíná se, že na ni nesmí pozvednout meč.

*Těď je ta nejčernější chvíle noci,  
kdy bráby pukají a z pékel mor  
se line do světa; těď živou krev bycb' lokal  
a páchal skauky, že by na ně den  
se štilil pobledět! — Leť nyní k matce!  
Mé srdce, nezepři sel! Tuto brůď  
ať neposedne duše Neronova!  
Ať zvrble nevedu si, třeba krutě!  
Hovořit bodlám dyky, ne jich užít.  
V tom z duše licoměrná buď má řeč!  
Ať slovy pomučím ji sebevíce,  
v čin, duše má, jim neděj proměnit sel (III, 2.)\**

Čas pomsty uzrál a Hamlet se bojí, aby nevztáhl ruku na matku. A co je nejpozoruhodnější — ihned potom následuje jiná scéna, králova modlitba. Hamlet vstupuje, tasí meč, zůstává stát za králem — může ho teď hned zabít. Divák si pamatuje, s jakým Hamletem se setkal těsně předtím, jak Hamlet sám sebe zaklínal, aby ušetřil matku. Divák je připraven na to, že teď Hamlet krále zabije — a místo toho slyší:

*Těď by to šlo; a snadno; on se modlí;  
a těď to udělám; on dojde do nebe ... (III, 3.)*

O několik veršů dále Hamlet vkládá meč do pochvy a podává zcela novou motivaci svého váhání. Nechce krále zahubit při modlitbě, ve chvíli pokání.

*Zpět, meti! Dočkej! Udeř strašlivěji,  
až opilý bude spát, či sopitit zlostí,  
či kroesmílnou slastí říjet v loži,  
při klení, při karbanu, při čemkoli,  
v čem ani za mák svatého nic není.  
Pak sraz ho, aby paty gorátil k nebi  
a duši černou měl a prokletou ...*

\* Úryvky z Hamleta uvádíme v překladu E. A. Saudka.

Hned v následující scéně Hamlet zabíjí Polonia, který naslouchá za závěsem, když zcela neočekávaně udeří mečem do závěsu s výkřikem „Myš!“ Z tohoto výkřiku i z jeho slov k Poloniově mrtvole je pak zcela jasné, že měl v úmyslu zabít krále, protože právě král je ta myš, která se chytla do pastí, a právě král je ten druhý, „důležitější“, za něhož Hamlet považoval Polonia. O motivu, který těsně předtím držel Hamletovu ruku s mečem pozvednutou na krále, již není řeči. Zdá se, jako by předchozí scéna logicky nijak nesouvisela s touto, jedna z nich v sobě musí obsahovat nějaký zřejmý rozpor, má-li být druhá pravdivá. Tuto scénu zabítí Polonia, jak vysvětluje Kuno Fischer, považují shodně téměř všichni kritikové za důkaz Hamletova bezcílného, nepromyšleného, neplánovitého způsobu jednání, a není náhodou, že téměř všechna divadla a mnozí kritikové scénu s královou modlitbou zcela přecházejí, vůbec ji vynechávají, protože odmítají chápat, jak je možné uvádět motiv zdržování tak zjevně nepřipraveně. Nikde v tragédii, ani dříve, ani později, se již neobjevuje nová podmínka zabítí, kterou si Hamlet klade: zabít ve hřichu, tak, aby byl král zahuben i za hroben.

Ve scéně s matkou se Hamletovi opět zjevuje Duch, ale Hamlet si myslí, že Duch přišel zahrnout syna výčitkami, proč váhá s vykonáním pomsty. Neklade však žádný odpor, když je odeslán do Anglie, a v monologu po scéně s Fortinbrasem strovnává sebe sama s tímto odvážným vůdcem a opět si vyčítá nedostatek vůle. Opět považuje svoje váhání za hanbu a končí svůj monolog rozhodnými slovy:

*Od dneška pranic  
krom krve nechci znát, či nestát za nic! (IV, 4.)*

Dále zastihujeme Hamleta na hřbitově, pak ve chvíli rozhovoru s Horaciem, nakonec ve chvíli souboje, a do konce hry již není ani jedině zmínky o pomstě; slib, který Hamlet právě dal, že jeho jedinou myšlenkou bude krev, se nepripomíná ani v jediném verši následujícího textu. Před soubojem je Hamlet pln smutných předtuch:

*Nedbám předtuch. Ani vrabec nespadne ze střeby, aby to nebylo  
dílo prozřetelnosti. Bude-li to teď, nebude to napříště; nebude-li to  
napříště, bude to teď; nebude-li to teď, přece to jednou bude. Být  
připraven je vše. (V, 2.)*

Hamlet tuší svoji smrt a divák s ním. A až do samého konce souboje vůbec nepomyslí na pomstu, a co je nejpozoruhodnější, sama katastrofa probíhá tak, že se nám zdá, jako by odpovídala zcela jiné linii zápletky: Hamlet nezabíjí krále ve jménu naplnění odkazu otcova ducha; divák se napřed doví, že v jeho krvi je jed, že mu nezbyvá ani půlhodina života, a teprve potom, již vlastně v hrobě, již bez života, již v moci smrti, Hamlet krále zabíjí.

Samá scéna je vystavěna tak, že v nás nezanechává ani nejmenší pochybnost o tom, že Hamlet zabíjí krále za jeho poslední zločiny, za to, že otrávil královnu, za to, že zabil Laerta a jeho, Hamleta. O otcí nepadné ani slovo, divák jako by na něho úplně zapomněl. Toto rozuzlení Hamleta považují všichni za zcela překvapivé a nepochopitelné, a téměř všichni kritičtí se shodují v tom, že i toto zabítí krále stále ještě zanechává dojem nesplněné povinnosti nebo povinnosti splněné zcela náhodou.

Zdálo by se, že až dosud byla hra hádankou proto, že se Hamlet neměl k zabítí krále. Nakonec je král zabit a hádanka by zdánlivě měla přestat existovat. Ale nikoliv, hádanka teprve začíná. Meziřev zcela přesně říká: „Skutečně, v poslední scéně vše vyvolává náš údiv, vše je neočekávané od začátku do konce.“ Zdálo by se, že jsme celou hru čekali jen na to, aby Hamlet zabil krále. Konečně ho zabíjí – odkud tedy znovu náš údiv a naše nechápavost? „Poslední scéna dramatu,“ říká Sokolovskij, „je založena na kolizi náhod, které se spínily tak náhle a neočekávané, že konzervativnější komentátoři dokonce obviňovali Shakespeara z nezdařilého ukončení dramatu... Bylo třeba vymyslet zásah nějaké vnější síly... Tento úder byl čistě náhodný a v rukou Hamletových připomínal ostrou zbraň, kterou někdy dáváme do rukou dětem, přičemž zároveň zároveň vlastní rukou ovládáme rukojeť...“ (133, 42-43.)

Börne správně říká, že Hamlet zabíjí krále, nejen aby pomstil otce, ale také matku a sebe. Johnson vytýká Shakespeareovi, že král není zabit podle promyšleného plánu, ale neočekávanou náhodou. Alfonso říká: „Král není zabit v důsledku dobře promyšleného Hamletova záměru (v tom případě by možná nikdy zabit nebyl), ale díky událostem, které na Hamletově vůli nezávisí.“

Co zjišťujeme prozkoumáním této základní linie zápletky *Hamleta*? Vidíme, že i ve svém scénickém konvenčním čase Shakespeare zdůrazňuje Hamletovo váhání, přičemž je hned zastírá, ponechává celé

scény bez zmínky o úkolu, který má Hamlet před sebou, hned zas je odhaluje, a prozrazuje to v Hamletových monolozích, takže je možno si naprostou přesností říci, že divák nevnímá Hamletovo váhání stále, rovnoměrně, ale v explozích. Toto váhání je zastřeno – a nejednou exploze monologu; divák, když se ohlíží zpět, tuto váhavost zaznamenává zvlášť ostře; a pak se děj zase táhne zastřené až po novou explozi. Ve vědomí diváka jsou tak po celou dobu spojeny dvě neslučitelné ideje: na jedné straně divák vidí, že Hamlet se musí pomstít, vidí, že žádné vnější ani vnitřní příčiny mu nebrání v tom, aby to provedl; a nejen to, autor si hraje s divákovou netrpělivostí, nutí ho dívat se na vlastní oči, jak Hamlet napřahuje meč na krále – a zcela neočekávaně ho zase spustí; na druhé straně vidí, že Hamlet váhá, ale nechápe příčiny tohoto váhání; neustále je svědkem toho, že drama se vyvíjí v jakémsi vnitřním rozporu, kdy vpředu se zřetelně rýsuje cíl a divák si jasně uvědomuje všechny okliky, kterými tragédie ve svém průběhu prochází.

Ť takovému stavbě syžetu právem ihned spatříme naši křivku syžetové formy. Naše fabule se rozvíjí po přímce, a kdyby Hamlet zabil krále ihned po odhalení, které mu sdělil Duch, prošel by mezi těmito dvěma body nejkratší možnou cestou. Ale autor postupuje jinak: neustále nás nutí uvědomovat si naprosto jasně přímkou, po které by děj mohl jít, abychom mohli tím ostřeji pocítovat okliky a zákruty, které děj opisuje ve skutečnosti.

Tak tedy i zde vidíme, že úkol syžetu spočívá v tom, aby byla fabule odkloněna od přímé cesty, aby byla donucena jít cestami zakřivenými; a možná právě zde, v této zakřivenosti rozvíjení děje, najdeme ta pro tragédii nezbytná sepětí faktů, kvůli nimž hra opisuje svoji křivou dráhu.

Abychom to pochopili, bude třeba obrátit se opět k syntéze, k fyziologii tragédie, bude třeba pokusit se ze smyslu celku uhodnout, jakou funkci má tato křivka a proč autor s tak výjimečnou a svého druhu jedinečnou odvahou nutí tragédii k odklonu od přímé cesty.

Začneme od konce, od katastrofy. Dvě věci jsou zde badateli ihned nápadné: za prvé, že základní linie tragédie, jak jsme na to již poukázali výše, se zde zatemňuje a stírá. K zabítí krále dochází uprostřed všeobecného vraždění, je to jen jedna ze čtvera smrtí. Všechny tyto smrti se přičítají náhle, jako smrt, ještě několik okamžiků předtím divák tyto události neočekává. A bezprostřední motivy vedoucí ke krá-

lově smrti tkvějí natolik v poslední scéně, že divák úplně zapomene na to, že konečně dospěl k bodu, ke kterému ho tragédie po celou dobu vedla a nijak nemohla dovést. Jakmile se Hamlet dovídá o smrti královny, ihned zvolá:

*Padavši! – Zaménout dveře! Zradal Zrada!  
Najděte ji, kde vězí!*

Laertes prozrazuje Hamletovi, že to vše jsou úklady krále. Hamlet vzkřikne:

*Ostrá a ještě jedem napuštěná?  
Tož jede, dokonej své dílo!*

A nakonec, podávaje králi pohár s jedem:

*Tumáš, ty kroesmilný dánský vrabu,  
vypij ten lektvar! Je tam ta tvá perla?  
Jdi za matkou!*

Nikde ani jediná zmínka o otci, všude vyrůstají příčiny z události poslední scény. Tak tragédie dospívá ke svému konečnému bodu, ale divákovi zůstává skryto, že to je právě ten bod, ke kterému jsme po celou dobu směřovali.

Zároveň s tímto přímým zastíráním však můžeme snadno objevit i něco jiného, přímo protikladného, a můžeme snadno dokázat, že scéna zabití krále je pojata právě ve dvou protikladných psychologických rovinách: na jedné straně je tato smrt zastřena řadou bezprostředních příčin a ostatních souběžných smrtí, na druhé straně je z tohoto všeobecného vyznění vyčleněna tak jako zřejmě v žádné jiné tragédii. Lze velmi snadno ukázat, že všechny ostatní smrti se odehrávají jakoby nepozorovaně. Královna umírá, a hned nato se již o tom nikdo nezmiňuje. Jen Hamlet se s ní loučí: „Nebohá královno, buď sbohem!“ Stejně tak je i Hamletova smrt jaksi zastíněna, potlačena. A opět: po zmínce o Hamletově smrti se o ní již nic přímo neříká. Nepozorovaně umírá i Laertes, a co je nejdůležitější, před smrtí si s Hamletem vzájemně odpouštějí. Laertes odpouští Hamletovi svoji smrt a smrt svého otce a sám prosí o odpuštění, že zabil. Tato náhla, zcela nepřítomná

proměna v povaze Laerta, který po celou dobu hořel touhou po pomstě, je v tragédii naprosto nemotivovaná a je nejnázornějším důkazem, že je jí třeba jen k tomu, aby ztlumila dojem z těchto smrtí a na tomto pozadí opět vyzvedla smrt krále.

Králova smrt je, jak jsem již řekl, zdůrazněna pomocí zcela ojedinělého prostředku, k němuž lze stěží nalézt paralelu v některé jiné tragédii. Neobyčejné je na této scéně to, že Hamlet, aniž lze pochopit proč, zabíjí krále dvakrát: nejprve otráveným oslím kordou, pak ho donutí vypít jed. K čemu je toho třeba? Jistě, v průběhu děje to není vyvoláno ničím, protože zde před našima očima umírají Laertes i Hamlet účinkem jediného jedu – otráveného kordu. Jediný akt – zabití krále – je zde jakoby rozložen nadvakrát, zdvojen, zdůrazněn a dospěla ke svému konečnému bodu. Nebo snad má toto dvojí zabití vyzvednut, aby bylo divákovi dáno zvlášť ostře pocítit, že tragédie krále, tak metodicky nesmyslné a psychologicky zbytečné, nějaký další syžetový smysl? Nalezeme ho zcela snadno. Připomeňme si, jaký význam má celá katastrofa: došli jsme ke konečnému bodu tragédie – ke smrti krále, kterou jsme po celou dobu, od prvního dějství očekávali, ale docházíme k němu zcela jinou cestou: vzniká jako vyústění zcela nové fabulační linie, a když se k tomuto bodu dostaneme, neuvědomujeme si hned, že to je právě ten bod, ke kterému tragédie po celou dobu směřovala.

Tak zcela jasně vidíme, že v tomto bodě se sbíhají dvě řady, které se před našima očima neustále rozbíhaly, dvě dějové linie, a že ovšem těmto dvěma různým liniím odpovídá i rozdyžená smrt, která vlastně uzavírá jednu i druhou linii. A ihned začíná básník toto krátké spojení dvou proudů v katastrofě opět maskovat a v krátkém dovětku k tragédii, když Horacio, jak mají Shakespeareovi hrdinové ve zvyku, stručně shrnuje celý obsah tragédie, se tato králova smrt opět zastírá:

*... a světu, jenž to neví, říct mě nechte,  
jak se to zběhlo vše; i uslyšíte  
o smilstvech, vraždách, bmsných zvráčenostech,  
zabitých slepých, o nábožných soudech,  
popravách vynucených listí a tisní  
a vposled o úkladech, jež se smekly  
zpět na blavy svých strůjců.*

A v této valné hromadě, smrti a krvavých činů se katastrofický bod tragédie opět rozplyná a mizí. V téže scéně katastrofy však také jasně vidíme, jak nesmírné síly dosahuje umělecké ztvárnění syžetu a jaké efekty z něho Shakespeare těží. Věnujeme-li pozornost sledu těchto smrtí, vidíme, jak Shakespeare mění jejich přirozené pořadí, a to jen proto, aby je proměnil v uměleckou řadu. Smrti se skládají v melodii jako tóny. Ve skutečnosti král umírá před Hamletem, ale v syžetu jsme ještě neslyšeli o králově smrti, a již víme, že Hamlet zemřel a že v něm již není života ani na půlhodinu. Hamlet přežívá všechny, přestože víme, že zemřel, a přestože byl zraněn ze všech nejdříve. Všechna tato přeskupení základních událostí jsou vyvolána jediným požadavkem: požadavkem potřebného psychologického účinku. Když se dovídáme o Hamletově smrti, ztrácíme definitivně všechnu naději, že tragédie někdy dospěje k bodu, k němuž směřuje. Zdá se nám, že konec tragédie se dal zcela opačným směrem. A právě ve chvíli, kdy to nejmeně očekáváme, v okamžiku, kdy se nám to již zdá být nemožné, právě tehdy se to stane.

A Hamlet ve svých posledních slovech přímo poukazuje na jakýsi tajemný smysl ve všech těchto událostech, když končí prosbou k Horaciovi, aby řekl, jak to všechno bylo, čím to všechno bylo vyvoláno, prosí ho, aby opakoval vnější obrysy událostí, které si uchovává v paměti i divák, a dodává: „Ostatní jest mlčení.“\* A pro diváka se skutečně vše zbývající odehrává v mlčení, v tom, co zůstává v tragédii nedořečeno, co vyrůstá z této podivuhodně stavěné hry.

Novější badatelé rádi zdůrazňují čistě vnější složitost této hry, která dřívějším autorům unikala. „Vidíme zde několik fabulačních linií: historii vraždy Hamletova otce a Hamletovy pomsty, historii Poloniovy smrti a pomsty Laertovy, příběh Ofélii, příběh Fortinbrasův, vývoj epizod s herci, s Hamletovou cestou do Anglie. V průběhu tragédie se dvacetkrát mění místo děje. V rámci každé scény sledujeme rychlé proměny témat a postav. Hojně je zastoupen hravý prvek... Máme tu mnoho rozhovorů, které se netýkají zápletky... a vůbec rozvíjení epizod, které přerušují děj...“ (150, 182.) Ale snadno postřehneme, že podstata věci zde nespočívá v tematické pestrosti, jak se domnívá autor citované práce, že epizody přerušující děj jsou těsně spjaty s hlavní zápletkou – jak epizoda s herci, tak rozhovory hrobařů, které

\* Překlad J. V. Sládka.

v nevázané poloze znovu vyprávějí o smrti Ofélii, smrti Poloniova a všechno ostatní.

Syžet tragédie se nám v konečné podobě jeví takto: od počátku se uchovává celá fabule, která byla základem pověsti, a divák má neustále před sebou jasnou kostru děje, normy a cesty, na základě kterých se děj rozvíjí. Ale děj se od těchto cest daných fabulí neustále odklání, je zaváděn na jiné cesty, opisuje složitou křivku, a v některých kulminačních bodech, v Hamletových monologech, se čtenář v jakýchsi explozivních náhle dovídá, že tragédie sešla z cesty. A tyto monology, v nichž si Hamlet vyčítá váhání, mají ten hlavní účel, že nás mají donutit, abychom si uvědomili, do jaké míry se nedělá to, co by se mělo dělat, a mají znovu jasně připomenout našemu vědomí konečný bod, k němuž děj přece jen musí směřovat. Pokaždé po takovém monologu si začínáme znovu myslit, že se běh děje napřímí, a tak to trvá do dalšího monologu, který nám opět odhalí, že se děj vydal po křivé cestě.

V podstatě je možno strukturu této tragédie vyjádřit pomocí jednoho velice prostého vzorce. Vzorec fabule: Hamlet zabije krále, aby pomstil otcovu smrt. Vzorec syžetu: Hamlet krále nezabije. Zatímco obsah tragédie, její materiál vypráví o tom, jak Hamlet zabije krále, aby pomstil otcovu smrt, syžet tragédie ukazuje, jak Hamlet krále nezabije, a když ho zabije, ukazuje se, že to není ze msty. Součástí samotného základu této hry je tedy vnitřní rozpor, dvojitost fabule a syžetu, zjevný průběh děje ve dvou rovinách, neustálé jasné vědomí o cestě a odklonění od ní. Shakespeare volí nejvhodnější události, aby vyjádřil, co potřebuje, volí materiál, který na konci spěje k rozuzlení, a zároveň ho nutí bolestně se od tohoto rozuzlení odklánět. Užívá zde psychologické metody, kterou Petrarzky výstižně nazval metodou drážďení citů a již chtěl zavést jako experimentální výzkumnou metodu. Skutečně, tragédie neustále drásá naše city, slibuje nám dosažení cíle, který máme od svého počátku neustále před očima, a neustále nás od tohoto cíle odklání a odvádí, napíná naši touhu po jeho dosažení a nutí nás bolestně počítovat každý krok stranou. Když je nakonec cíle dosaženo, ukazují se, že jsme k němu došli zcela jinou cestou, a dvě různé cesty, o nichž se nám zdálo, že jdou opačnými směry a stojí po celou dobu rozvíjení tragédie proti sobě, se najednou scházejí v jednom společném bodě, v rozdvojené scéně královny smrti.

K zabití krále nakonec vede to, co od něho neustále odvádělo, a ka-

tastrofa tak dosahuje znovu maxima rozpornosti, krátkého spojení dvou proudů opačného směru. Dodáme-li ještě, že po celou dobu svého rozvíjení je děj přerušován zcela iracionálním materiálem, začne nám být jasné, nakolik byl efekt nerozumitelnosti součástí autorova záměru. Vzpomeňme na Oféliino šilenství, na opakované stavy šilenství u Hamleta, vzpomeňme, jak se Hamlet pošklebuje Polonioví a dvořanům, vzpomeňme na nabubřele nesmyslnou deklamaci hercovu, vzpomeňme na dónné nepřeložitelný cynismus Hamletova rozhovoru s Ofélií, vzpomeňme na klauniádu hrobařů – a vždy a všude uvidíme, že všechen tento materiál přepracovává jak ve snu události, které právě proběhly v dramatu, ale zhušťuje, zesiluje a zdůrazňuje jejich nesmyslnost – a pochopíme skutečné poslání a smysl všech rozestavené autorem na nejnebezpečnějších místech tragédie, aby věc byla nějak dovezena do konce, aby nepravděpodobné bylo učiněno pravděpodobným, protože nepravděpodobná je sama Hamletova tragédie, jak ji Shakespeare vystavěl. Ale celé poslání tragédie, stejně jako všeho umění, je v tom, abychom byli donuceni prožít nepravděpodobné, aby byla provedena jakási neobyčejná operace na našich citech.

K tomu básníci používají dvojího zajímavého postupu. Za prvé jsou to „hromosvody nesmyslu“, jak nazýváme všechna ta iracionální místa v *Hamletovi*. Děj se rozvíjí s naprostou nepravděpodobností, hrozí nebezpečí, že se nám bude jevit jako absurdní, vnitřní rozpory se zhušťují do krajnosti, rozestup dvou linií dosahuje svého vrchole, zdá se, že se co chvíli od sebe zcela odtrhnou, děj tragédie se rozpoltí – a právě v těchto nebezpečných okamžicích se děj náhle zhušťuje a zcela otevřeně přechází v nesmyslné blouznění, v opakované šilenství, v nabubřelou deklamaci, v cynismus, v otevřené šaškovství. V sousedství tohoto nekrývaného šilenství se nepravděpodobnost hry, postavená proti němu, začíná zdát něčím pravděpodobným a skutečným. Šilenství je do této hry uvedeno v tak hojně míře proto, aby zachránilo její smysl. Nesmyslnost je odváděna jakoby hromosvodem<sup>60</sup> vždy, když hrozí rozmetat děj; tak se zabráňuje katastrofě, která hrozí co chvíli vypuknout.

Druhým postupem, kterého Shakespeare používá, aby nás přiměl citově se angažovat v této nepravděpodobné tragédii, je toto: uchyluje se k jakési konvenci na druhou, uchyluje se k divadlu na divadle, stává své hrdiny proti hercům, podává jednu a tutéž událost dvakrát, nejprve jako skutečnou, pak jako sehranou herci, rozdvouje svůj děj a

jeho fiktivní, vymyšlenou větví, konvenci na druhou, stírá a zakrývá nepravděpodobnost první roviny.

Vezměme jednoduchý příklad. Herec deklamuje svůj patetický monolog o Pyrrhovi, pláče, ale Hamlet ihned v monologu zdůrazňuje, že to jsou slzy herce, že pláče pro Hekubu, se kterou nemá nic společného, že tyto slzy a vášně jsou jen fiktivní. A když proti této fiktivní vášni hercově staví svou vášň, nepřipadá nám již jako fiktivní, ale skutečná, a prožíváme ji s neobyčejnou silou. Zcela stejně je tohoto postupu – rozdvoujení děje a vedení děje fiktivního – použito v proslulé scéně „pasti“. Král a královna na scéně zobrazují fiktivní vraždu manžela – a krále a královny, kteří tomu přihlížejí jako diváci, se pod dojmem tohoto fiktivního zobrazení zmochuje hrůza. A toto rozdvoujení, rozdělení do dvou rovin, tato konfrontace herců a diváků nás vede k tomu, že s neobyčejnou opravdovostí a silou prožíváme královo zděšení jako skutečné.

Nepravděpodobné události, které tvoří základ tragédie, jsou „zadržány“, protože jim jsou po bok postaveny spolehlivé stráže: z jedné strany hromosvod otevřeného blouznění, vedle něhož tragédie nabývá zřejmého smyslu; a z druhé strany hromosvod otevřené fikce, komedie, konvence na druhou, vedle níž se první rovina jeví jako skutečná. Je to něco podobného, jako kdyby byl na obraze vyobrazen jiný obraz.

Ale to není jediný rozpor tvořící základ naší tragédie. Je tu ještě druhý, pro její umělecké vyznění neméně závažný. Spočívá v tom, že postavy, které Shakespeare zvolil, jaksi neodpovídají průběhu děje, který se v divadle rozvíjí – hra nám podává názorné vyvrácení všeobecně rozšířeného předsudku, že charakter jednajících postav musí určovat jejich jednání. Zdálo by se, že chce-li Shakespeare zobrazit postavy, ke kterým stále nijak nemůže dojít, musí postupovat podle Werderova receptu, tj. obklopit splnění úkolu co nejsložitějšími vnějšími překážkami, aby svému hrdinovi zahradil cestu; nebo musí postupovat podle receptu Goethova a ukázat, že úkol, uložený hrdinovi, převyšuje jeho síly, žádá od něho něco nemožného, titánského, něco, co není slučitelné s jeho povahou; konečně měl autor ještě třetí východisko, mohl postupovat podle receptu Börnova a zobrazit Hamleta jako člověka nemožného, zbabělého, slabocha. Ale autor nejenže neučinil ani jedno, ani druhé, ani třetí. Naopak se ve všech těchto třech věcech dal přímo opačnou cestou: odstranil z cesty svého hrdiny všechny objektivní překážky – v tragédii se nesetkáme vůbec s ničím, co by Hamletovi



bránilo zabít krále ihned po tom, co vyslechl slova Ducha; dále: na Hamletovi se žádá, aby zabí, což je úkol, na který zcela stačí – v průběhu hry zabije třikrát ve zcela epizodických a náhodných scénách. Konečně zobrazil Shakespeare Hamleta jako člověka výjimečné energie a obrovské síly, zvolil si hrdinu přímo protikladného tomu, který by odpovídal jeho fabuli.

Právě proto byli kritikové nuceni, aby zachránili situaci, provést korektury, na které jsme poukázali, a buď přizpůsobit fabuli hrdinovi, nebo hrdinu fabuli, protože neustále vycházeli z mylného přesvědčení, že mezi hrdinou a fabulí musí existovat přímá závislost, že fabule musí být vyvozena z charakteru hrdinů stejně, jako charakter hrdinů musí být pochopitelné z fabule.

Ale to všechno Shakespeare názorně vyvrací. Vychází přímo z opaku, právě z naprostého nesouhlasu mezi hrdinou a fabulí, z hlubokého rozporu mezi charakterem a událostmi. A pro nás, kteří již víme, že ztvárnění syžetu také vychází z rozporu, a to z rozporu s fabulí, není již těžké nalézt a pochopit smysl rozporu, k němuž v tragédii dochází. Jde o to, že již svou stavbou dává drama vedle přirozeného sledu události vzniknout ještě jedné jednotě, totiž jednotě postavy neboli hrdiny.

Budeme mít ještě příležitost ukázat, jak se vyvíjí představa o hrdinově charakteru, ale již nyní můžeme předpokládat, že básník, který po celou dobu staví na vnitřním rozporu mezi syžetem a fabulí, může velmi snadno využít i tohoto druhého rozporu – mezi charakterem hrdiny a rozvíjením děje. Psychoanalytikové mají zcela pravdu, když tvrdí, že podstata psychologického účinku tragédie tkví v tom, že se ztotožňujeme s hrdinou. To je naprosto správné, hrdina v tragédii je bod, z něhož nás autor nutí vidět všechny ostatní osoby i události. Právě tento bod soustřeďuje na sebe naši pozornost, je opěrným místem pro náš cit, který by se jinak ztratil v neustálém střídání stanovisek při svém hodnocení i ve svých obavách o každou postavu. Kdybychom stejným způsobem hodnotili vzrušení královo i vzrušení Hamletovo, naděje Poloniovy i Hamletovy, náš cit by v tom neustálém kolísání zbloudil, jedna a taž událost by se nám jevila ve zcela protikladných významech. Tragédie postupuje jinak: dodává našemu citu jednotu, nutí ho neustále doprovázet hrdinu a teprve jeho prostřednictvím vnímat všechno ostatní. Stačí pohlédnout na kteroukoli tragédii, a zejména na *Hamleta*, abychom postřehli, že všechny postavy jsou zobrazeny tak, jak je vidí Hamlet, že všechny události se lomí prizma-

tem jeho duše. Autor tak nazírá tragédii ve dvou rovinách: na jedné straně vidí vše očima Hamletovým, na druhé straně vidí Hamleta svým vlastním očima, takže každý divák je zároveň Hamletem i jeho pozorovatelem.

Odtud je již plně pochopitelná mimořádná role, kterou hraje v tragédii postava a zejména hrdina. Máme zde zcela novou psychologickou rovinu, a jestliže v bajce obdivujeme dvojí směr uvnitř jednoho a téhož děje, v novele rovinu fabule a rovinu syžetu, pak v tragédii pozorujeme další rovinu: vnímáme události tragédie, její materiál, dále vnímáme syžetové ztvárnění tohoto materiálu, a konečně za třetí vnímáme ještě jednu rovinu, psychiku a prožitky hrdiny. A protože se všechny tři tyto roviny vztahují konečně k jednomu a týmž faktům, avšak existovat v trojích různých vztazích, je přirozené, že mezi nimi musí existovat vnitřní rozpor, již jen proto, aby byl naznačen jejich rozestup.

Abychom pochopili, jak je uspořádán tragický charakter, můžeme použít analogie, a tuto analogii spatřujeme v psychologické teorii portrétní, se kterou vystoupil Christiansen: problém portrétní spočívá pro něho především v otázce, jakým způsobem podává portrétista na obraze život, jak příměje tvář na portrétní k tomu, aby žila, jak dosahuje efektně, začneme-li hledat, čím se liší portrét od jiného obraze, zjistíme, že to nejsou vnější formální a materiální příznaky. Víme, že obraz může zachycovat jednu osobu a na portrétní může být i několik osob, portrét může obsahovat i krajinu nebo zátiší. Nikdy nenajdeme, čím se liší krajina od portrétní, nevezmeme-li za základ právě ten život, kterým se každý portrét vyznačuje. Christiansen volí za východisko svého zkoumání skutečnost, že „stupeň životnosti se nalézá ve vzájemném vztahu s prostorovými rozměry. S velikostí portrétní roste nejen plnost jeho života, ale i rozhodnost jeho projevů, především klid chůze. Portrétisté vědí ze zkušenosti, že větší hlava snadněji „hovří.““ (62, 340.)

Velké rozměry portrétní vedou k tomu, že se naše oko odpoutává od jediného bodu, ze kterého na portrét pohlíží, že portrét ztrácí nehybné kompoziční centrum, že oko bloudí po portrétní sem a tam, „od oka k ústům, od jednoho oka ke druhému a ke všem prvkům, které vytvářejí výraz tváře“ (62, 340.)

Oko se zastavuje na různých místech obraze a vnímá odlišný výraz tváře, různé nálady; odtud vzniká život, pohyb, postupné střídání stejných stavů, které na rozdíl od strnulé nehybnosti je charakteristické

kým rysem portrétu. Obraz setrvává stále v té podobě, v jaké byl vytvořen, portrét se neustále mění, odtud jeho život. Christiansen charakterizuje psychologický život portrétu v této formulaci: „Je to fyziologický nesoulad různých faktorů ve výrazu tváře. Je ovšem možné, a z hlediska abstraktního uvažování se to dokonce zdá být přirozenější, namalovat portrét tak, aby se v koutcích úst, v očích a v ostatních částech obličejě odražela jedna a táž nálada duše... Pak by portrét vyzníval v jednom jediném tónu... Ale byl by jako znějící věc bez života. Proto umělec vyjádření duše diferencuje, dává jednomu oku poněkud jiný výraz než druhému, křivce rtů opět jiný atd. Pouhé rozdíly však nestačí. Je třeba, aby byly k sobě navzájem v harmonickém vztahu... Hlavní melodický motiv tváře je dán vztahem očí a úst; ústa hovoří, oko odpovídá, v křivce rtů se soustřeďuje vzrušení a na pěti chvíle, v očích vládne osvobozující klid intelektu... Ústa prozrazují instinkty a všechno, čeho chce člověk dosáhnout, oko odhaluje, čím se stal, ať již v reálném vítězství nebo v unavené rezignaci...“ (62, 341-342.)

V této teorii vykládá Christiansen portrét jako drama. Portrét nám podává nejen pouhou tvář a její ztuhlý výraz; vyjadřuje střídání nálad duše, celou historii duše, její život. Domníváme se, že analogicky přistupuje i divák k problému tragédie. Charakter v přesném slova smyslu může být důsledně ztvárněn pouze v eposu, stejně jako život ducha jedině v portrétu. Má-li charakter v tragédii opravdu žít, musí být složen z protikladných rysů, musí nás přenášet od jednoho duševního hnutí ke druhému. Právě tak jako je u portrétu základem našeho prožitku fyziologický nesoulad mezi různými faktory ve výrazu tváře, je v tragédii základem tragického pocitu nesoulad mezi různými faktory ve vyjádření charakteru. Tragédie může dosahovat neuvěřitelných efektů v působení na naše city, protože je nutí neustále se proměňovat v city protikladné, klamat se ve svých očekáváních, narážet na překážky, rozdvajovat se; a když prožíváme *Hamleta*, zdá se nám, že jsme prožili za jeden večer tisíce lidských životů. A skutečně: stačili jsme prociťt víc než za celé roky našeho obyčejného života. A když se lečně s hrdinou začínáme pocítovat, že hrdina již nepatří sám sobě, že nedělá to, co by dělat měl, právě tehdy začíná tragédie působit celou svou silou.

Pozoruhodným způsobem to vyjadřuje Hamlet, když v dopise přisáhá Ofélii věčnou láskou do té doby, dokud mu patří „tento těla stroj“:

(Ruští překladatelé zde obvykle překládají slovo „machine“ pouze slovem „telo“, aniž chápou, že právě v tomto slově je sama podstata tragédie.) Gončarov vyslovil hlubokou pravdu, když řekl, že Hamletova tragédie spočívá v tom, že není stroj, ale člověk. Skutečně, spolu s tragickým hrdinou začínáme v tragédii sami sebe pocítovat jako stroj citů, který je tragédií uváděn do pohybu určitým směrem. Tragédie tak nabývá nad námi zcela zvláštní a neobyčejné moci.

Dospíváme k jistým závěrům. Můžeme nyní formulovat to, k čemu jsme došli, jako trojí rozpor v základech tragédie: *rozpor fabule, syžetu a postav*. Každý z těchto prvků jako by směřoval na jinou stranu, a plně chápeme, že nový moment, který tragédie přináší, je tento: již v novele jsme měli co činit s rozdvojením rovin, prožívali jsme události současně ve dvou opačných směrech: v jednom, který jim dávala fabule, a v druhém, kterého nabývaly v syžetu. Tyto dvě protikladné roviny jsou zachovány i v tragédii, a neustále jsme poukazovali na to, že při čtení Hamleta se naše city pohybují ve dvou rovinách: na jedné straně si stále jasněji a jasněji uvědomujeme cíl, ke kterému tragédie spěje, na druhé straně stejně jasně vidíme, jak se tragédie od tohoto cíle odklání. Co nového však přináší tragický hrdina? Je zcela zřejmé, že v každém daném okamžiku *sjednocuje obě tyto roviny a že je vyšší jednotou, překonávající rozpor daný v tragédii*. Poukázali jsme již na to, že celá tragédie je po celou dobu stavěna z hlediska hrdiny, že tedy on je tou silou sjednocující dva protikladné proudy, silou, která neustále spojuje oba protikladné city v jeden prožitek připisovaný hrdinovi.

Tímto způsobem pocítujeme obě protikladné roviny tragédie neustále jako jednotu, protože jsou sjednoceny v tragickém hrdinovi, s nímž se identifikujeme. A prostá dvojitost, kterou jsme našli již v povídce, je v tragédii nahrazována nezměrně vyhrocenější rozdvajeností, rozdvajeností vyššího řádu, která vyrůstá z toho, že na jedné straně vidíme celou tragédii očima hrdiny a na druhé straně vidíme hrdinu svými vlastními očima. Že je tomu skutečně tak a že právě takto je třeba chápat i *Hamleta*, o tom nás přesvědčuje syntéza ve scéně katastrofy, jejíž rozbor jsme podali. Ukázali jsme, že v tomto bodu se setkávají dvě roviny tragédie, dvě linie jejího vývoje, které, jak se nám zdálo, vedly zcela opačnými směry, a toto jejich neočekávané setkání náhle zcela zvláštním způsobem proměňuje celou tragédii a představuje nám již uskutečněné události ve zcela jiné podobě. Divák je oklamán.

KAPITOLA IX  
UMĚNÍ JAKO KATARZE

1) *Teorie emocí a fantazii. Principy ekonomie sil.*

3) *Teorie emocionálního ladění a vžitování.*

*Zákon „dvojího výrazu citů“ a zákon „realnosti emocí“.*  
*City centrální a periferní. Rozporné efekty a princip antiize.*  
*Katarze. Zrušení obsahu formou.*

Psychologie umění má co dělat se dvěma či dokonce třemi kapitolami teoretické psychologie. Každá teorie umění závisí na hledisku, které zaujme v problematice vjemu, otázce citu a v učení o představivosti čili fantazii. Umění se také v učebnicích obvykle probírá v jedné z těchto kapitol nebo ve všech třech zároveň. Vztahy mezi těmito třemi problémy nemají však pro psychologii umění stejný význam. Od té doby, co se všichni teoretici vzdali naivního senzualismu, podle něhož podstatou umění je prožitek z vnímání krásných věcí, stalo se naprosto zřejmým, že psychologie vnímání hraje ve stovnání s oběma dalšími kapitolami úlohu pomocnou a podřízenou. V teorii se dokonce i ta nejprostší estetická reakce už dávno odlišuje od běžné reakce na příjemnou chuť, vůni nebo barvu. Problém vnímání je sice jedním z nejdůležitějších problémů psychologie umění, nikoli však jejím problémem ústředním, neboť je závislý na řešení jiných otázek, jež tvoří jádro naší problematiky.

Aktem smyslového vnímání totiž působení umění pouze začíná, rozhodně jím však nekončí. Proto také nemůžeme začínat výklad psychologie umění kapitolou, která se obvykle zabývá elementárními estetickými prožitky, nýbrž rozbořem dvou dalších problémů – citu a obrazovnosti. Lze dokonce říci, že správné pochopení psychologie umění začíná teprve v průsečíku těchto dvou problémů a že všechny psychologické systémy, které se pokoušejí umění vysvětlit, nejsou vlastně nicím jiným než různými kombinacemi učení o obrazovnosti a citu. Nutno ovšem přiznat, že právě tyto dvě kapitoly byvají z celé psychologie nejmohavější a že právě ony byly v poslední době nejradikálněji

Vše, co považoval za odchýlování od cesty, ho přivedlo právě tam, kam po celou dobu směřoval. A když se dostal ke konečnému bodu, pojednou ho nechápe jako cíl svého putování. Protiklady se sešly, ale dokonce si i vyměnily role, a toto katastrofické obnažení protikladů se pro diváka sjednocuje v prožitku hrdinové, protože koneckonců pouze tento prožitek divák přijímá za svůj. A zabít krále mu nepřináší uspokojení a ulehčení, jeho citům, napjatým tragédií, se nanejednou nedostane jednoduchého a plochého východiska. Král je zabít, ale divákova pozornost je jako bleskem přenesena na další událost, smrt hrdiny, a v této nové smrti divák pocituje a prožívá všechny mučivé rozpory, které drásaly jeho vědomí i nevědomí po celou dobu sledování tragédie.

A když tragédie – v posledních slovech Hamletových a v řeči Horaciově – jaksí znovu prochází svou dráhu, divák zcela jasně pocituje rozdvojení, na kterém je vystavěna. Horaciovo vyprávění vrací jeho mysl k vnějšímu aspektu tragédie, k jejím „slovům, slovům, slovům“. Co zbývá, jak říká Hamlet, je mlčení.