

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Komparace inscenačních interpretací tragédie**

***Hamlet* Williama Shakespeara**

**Denisa Nedvědová**

Plzeň 2012

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**Komparace inscenačních interpretací  
tragédie *Hamlet* Williama Shakespeara**

**Denisa Nedvědová**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Martina Kastnerová, Ph. D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, 2012*

.....

Děkuji vedoucí mé práce PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D.

za trpělivost, ochotu a cenné rady, které mi poskytla při vedení bakalářské práce.

## Obsah

1 Úvod .....	1
2 Alžbětinská společenská situace a Shakespearův život .....	3
2.1 Společenská situace za vlády Alžběty I. a Jakuba I.....	3
2.2 Životopis Williama Shakespeara.....	6
3 Hamlet Williama Shakespeara.....	9
3.1 Možné impulsy vedoucí k napsání hry Hamlet.....	9
3.2 Literární zdroje Shakespearovy hry Hamlet.....	14
3.3 Interpretace Shakespearova díla Hamlet.....	17
4 Komparace inscenačních interpretací hry Hamlet Williama Shakespeara.....	20
4.1 Metodické postupy.....	20
4.2 Inscenace zvolené pro komparaci.....	21
4.2.1 Divadelní inscenace.....	21
4.2.2 Filmové inscenace.....	22
4.3 Komparace divadelních inscenací s literární předlohou.....	23
4.3.1 Miroslav Macháček – Hamlet.....	23
4.3.2 Kevin Kline – Hamlet.....	25
4.3.3 Peter Brook – The tragedy of Hamlet.....	27
4.4 Komparace filmových inscenací s literární předlohou.....	29
4.4.1 Laurence Olivier – Hamlet.....	29
4.4.2 Franco Zeffirelli – Hamlet.....	31
4.4.3 Kenneth Branagh – Hamlet.....	33
4.5 Komparace divadelních inscenací.....	36
4.6 Komparace filmových inscenací.....	40
4.7 Komparace divadelních a filmových inscenací.....	45
4.8 Zhodnocení výsledků komparace.....	46
5 Závěr .....	48
6 Seznam použité literatury.....	50
7 Resumé.....	52

# 1 Úvod

Bakalářská práce je zaměřena na komparaci vybraných inscenací hry *Hamlet* Williama Shakespeara. Shakespeare bývá považován za jednoho z nejvýznamnějších spisovatelů, jehož díla je možno číst v souladu s rozdílnými sociokulturními podmínkami. Ani v současnosti není Shakespearova tvorba opomíjena a jeho dramata se zdají být i pro dnešní diváky či čtenáře poměrně srozumitelná. Je možné, že právě tato interpretační otevřenost vede ke stálému zpracovávání Shakespearových her, ať již ve filmové či v divadelní tvorbě. Jedním z nejfrekventovaněji inscenovaných děl Williama Shakespeara je právě jeho nejvíce oceňovaná tragédie *Hamlet*. Ovšem ač je adaptací tohoto díla značné množství, jejich srovnání se v odborné literatuře, jež se zaměřuje na interpretační předpoklady inscenací, vyskytuje zřídka. Proto je záměrem práce zjistit poznatky o možnostech inscenačních interpretací Shakespearovy hry *Hamlet*, které dosud nebyly v literatuře uvedeny.

První část této práce bude zaměřena na historický kontext, ve kterém *Hamlet* vznikl. Budou zde uvedeny základní informace o Anglii z období panování královy Alžběty I. a krále Jakuba I., rovněž v této části budou ve stručnosti zmíněny biografické údaje Williama Shakespeara. Základní metodický předpoklad této práce, že literární dílo není tvořeno pouhým textem, ale pro jeho analýzu je podstatná i společenská situace doby, v níž bylo vytvořeno,<sup>1</sup> je inspirován postupy tzv. nového historismu.

Následující část bude nejprve pojednávat o okolnostech, které mohly inspirovat Shakespeara ke vzniku hry *Hamlet*, budou zde zmíněny rovněž možné literární zdroje tohoto Shakespearova dramatu a bude též uvedeno několik interpretací hry *Hamlet*, které se odlišují tím, na jaký aspekt hry je v nich kladen důraz. Tyto interpretace budou tvořit základ analýz konkrétních inscenací.

V části poslední budou nejprve uvedeny metodologické postupy, dle kterých budou komparovány vybrané inscenace. Následně budou v krátkosti přiblížena zvolená divadelní a filmová zpracování hry *Hamlet* a daný výběr bude odůvodněn. Dále bude práce zaměřena na samotnou komparaci. Nejprve budou porovnávány vybrané divadelní a filmové adaptace s původní literární předlohou a tímto srovnáním bude zjištěn způsob

---

1 ROBBINS, R.; WOLFREYS, J.; WOMACK, K. *Key concepts in literary theory*, s. 137.

a míra redukování textu Shakespearova *Hamleta*.

Ve druhé fázi komparace proběhne vzájemné srovnání divadelních inscenací a poté budou komparována filmová zpracování mezi sebou. Zde bude uvedeno jaké je celkové pojetí inscenací. Na závěr bude učiněno krátké porovnání divadelních adaptací s filmovými na základě několika určitých aspektů. Tak bude zjištěno, nakolik se od sebe tyto typy zpracování odlišují. Výsledky vyplývající z komparací budou na závěr shrnuty.

Záměrem této práce je sumarizovat informace o možnostech zpracování Shakespearovy hry, vyplývajících z různých interpretačních předpokladů. Z komparace by mělo vyplynout, zdali se v inscenacích vyskytují podobné postupy redukce hry či zda se v inscenacích vyskytují shodné vzorce adaptování dramatu, popřípadě budou dále zváženy důvody dané redukce či shodných vzorců.

## 2 Alžbětinská společenská situace a Shakespearův život

Hlavní náplní bakalářské práce je komparace inscenačních interpretací Shakespearovy hry *Hamlet*, tato kapitola nicméně je zmíní několik základních historických informací, které se váží k životu Williama Shakespeara a době, ve které tvořil. Tyto informace jsou podstatné pro porozumění osobnosti Williama Shakespeara i pro pochopení jeho her, jelikož Shakespearovo myšlení mohlo být ovlivněno okolními událostmi, což se následně promítá i do jeho tvorby.

### 2.1 Společenská situace za vlády Alžběty I. a Jakuba I.

Éra, ve které William Shakespeare převážně tvořil, byla dobou vlády královnou Alžběty I., která byla dcerou Jindřicha VIII. a Anny Boleynové. Alžběta I. se stala panovnicí Anglie po smrti své sestry Marie roku 1558.<sup>2</sup> Po nástupu na trůn byla nucena čelit potížím s náboženstvím, sama nicméně tíhla k agnosticismu a zastávala názor, že náboženství by se mělo podřídit zájmům země, byla též proti pronásledování lidí kvůli jejich náboženskému přesvědčení, především pak proti popravám za kacířství.<sup>3</sup>

Ovšem i přes to, že sama neupřednostňovala žádné náboženství, byla nucena za necelých pět měsíců po korunovaci schválit zákon o prvenství a zákon o jednotnosti. Avšak ani při porušení tohoto zákona Alžběta neschvalovala popravy a přednost pokutám a vězeňským trestům dávala i v případě velezrady katolíků, kteří měli na příkaz papeže Alžbětu sesadit a nahradit jí Marií Stuartovou.<sup>4</sup> Katolíci se totiž nehodlali smířit s tím, že protestantismus se stal jediným oficiálním náboženstvím a tajně působili dál. Příkaz svrhnout Alžbětu byl zanesen v papežské bule *Regnans in excelsis*; tento příkaz vyplýval z prohlášení o tom, že Alžběta je dle papeže kacířka. Královna byl proto nucena zasáhnout proti katolíkům, její tajní agenti shromažďovali informace o tajných aktivitách jezuitů. Od osmdesátých let pak byly angličtí katolíci popravováni stále častěji, rozsudek smrti byl udělován na základě „krvavé otázky“.<sup>5</sup>

---

2 MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 203.

3 JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 126.

4 Tamtéž, s. 127.

5 „Krvavá otázka“ byla tato: „Uznáváte Alžbětu, coby legitimní královnou Anglie?“ Pokud zatčený na otázku odpověděl záporně, byl obviněn z vlasti zrady. (HILSKÝ, M. Shakespearův život a doba. In Shakespeare, W. *Dílo*, s. 16.)



Marie Stuartovna ovšem nefigurovala jen v katolickém spiknutí proti královně. Osnovala další plány na svržení Alžběty z trůnu se svým mužem, vévodou z Norfolku. Jejich komplot byl ovšem odhalen a královna kvůli tomu nechala popravit Mariina manžela. Na Alžbětu byl následně vyvíjen tlak, aby nechala dekapitovat i Marii, nicméně se k tomuto rozhodnutí nemohla odhodlat.<sup>6</sup> Když bylo ale o několik let později odhaleno další spiknutí, do kterého byla Marie opět zapojena, rozhodlo se o jejím stětí, jež bylo vykonáno roku 1587. Královna později tvrdila, že žádný takový rozkaz nevydala a nechala exemplárně potrestat ty, kteří údajně o popravě rozhodli.<sup>7</sup>

Alžběta si dokázala poradit i s puritány. Fanatictí puritáni byli, jak se zdá, značně nábožensky horliví. Podle nich měl být stát reformován jen za pomoci myšlenek obsažených v Bibli a státní správu měla mít pod dohledem rada církevních starších.<sup>8</sup> Prosazení puritánů by mohlo mít za důsledek to, že by možná nebyla napsána nejslavnější dramatická díla včetně těch Shakespearových. Puritáni byli totiž proti alžbětinskému divadlu a právě jejich přičiněním byla divadla z londýnského City vystěhovávána do Southwarku.<sup>9</sup>

I přes všechny obtíže byla Alžběta schopna stabilizovat náboženský systém. Stabilizace náboženství ovšem nebyla zřejmě jen zásluhou královny, v základech této stability stojí skutečnost, že Anglie nikdy nebyla příliš nábožensky založenou zemí, lidé se zde uchýlovali k modlitbám spíše za časů nouze, a proto zde byla možná náboženská tolerance. Bůh byl pro Angličany jen společenským nástrojem a Alžběta dokázala tento fakt odhalit a dobře ho využít.<sup>10</sup>

Alžběta je často jmenována v souvislosti s rozvojem anglického divadelnictví, nicméně sama královna tento rozkvět záměrně nepodporovala.<sup>11</sup> Některé její zákony a proklamace dokonce dramatickou tvorbu omezovaly. Například v zákonu, který zapovídal potulku, byli jmenováni kočovní herci či v jedné ze svých proklamací

---

6 FORGENG, J. L. *Daily Life in Elizabethan England*, s. 3.

7 Tamtéž, s. 4.

8 MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 209.

9 JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 128.

10 Tamtéž, s. 130.

11 LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo In *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*. Praha : Odeon, 1978, s. 10.

zakazuje hry s náboženskou tematikou.<sup>12</sup>

Za velkou zásluhu Alžběty je ovšem považováno ukončení krvavé éry Anglie. Královna se snažila nezaplétat do krvavých konfliktů, pokud mohla, válkám se vyhýbala. Důvodem, který k tomuto Alžběta měla, nebyl zřejmě jen nedostatek financí.<sup>13</sup> Měla údajně velký odpor k vraždám a krutostem. Alžběta dokázala, že panovník může dobře vládnout, aniž u svých poddaných nutně vyvolává neustálý strach o holý život.<sup>14</sup>

Po smrti Alžběty roku 1603<sup>15</sup> se stal anglickým králem Jakub I. Stuart, který byl králem Skotska jako Jakub VI. Angličané, neklidní po smrti královny, mohli mít po nástupu Jakuba triumfální pocit, jelikož už měl s panováním zkušenosti, navíc měl i dva syny, takže byl zajištěn mužský následník a důležité bylo v neposlední řadě i to, že byl protestantem. Ziskem anglické koruny byl pravděpodobně potěšen i Jakub, který dle svého úsudku získal prosperující majestátní trůn. Nadšení Angličanů ovšem rázem ochladlo, když se ukázalo, že jeho chování i vyjadřování je poněkud nevhodné.<sup>16</sup>

Po důstojné Alžbětě, které vyžadovala vysokou úroveň i u dvořanů, se Jakubovo vystupování jevílo jako poněkud nevhodné. Obzvláště nechutné chování předváděl před ženami, ke kterým pociťoval odpor a otevřeně dával najevo svou homosexualitu, což bylo v Anglii u veřejných činitelů odsuzováno.<sup>17</sup> Mimoto působil poněkud směšně, ovšem nejen svým zjevem. Jakub se velice obával zbraní a možných vražedných útoků na svou osobu. Nosil proto silné kabátce, které měly zadržet bodné zbraně.<sup>18</sup>

Ač by se Jakub mohl kvůli svému chování jevit jako nevzdělanec, má velké zásluhy na rozmachu anglického divadla, byl totiž jeho velkým milovníkem. Nedlouho po svém nástupu na trůn dokonce ustanovil divadelní společnost lorda komořího svou vlastní, tedy královou.<sup>19</sup>

---

12 LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo In *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*. Praha : Odeon, 1978, s. 18.

13 MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 204.

14 JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 131-132.

15 MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 233.

16 JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 140-141.

17 Tamtéž, s. 142.

18 MAUROIS, A. *Dějiny Anglie*, s. 235.

19 LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo In *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*. Praha : Odeon, 1978, s. 18.

Problémem krále ovšem bylo, že byl vychován v latinské učenosti středověkého světa, která již byla v Anglii překonána. Jakub se ale nové anglické vzdělanosti bál, takže se snažil cenzurovat nová díla.<sup>20</sup> Není proto divu, že Angličané si neustále připomínali královnu Alžbětu, což se Jakubovi příliš nezamlouvalo, takže se snažil zakázat knihy oslavující Alžbětinu éru. Král Jakub I. zemřel roku 1625, jeho nástupcem byl syn Karel.<sup>21</sup>

## 2.2 Životopis Williama Shakespeara

William Shakespeare se narodil ve Stratfordu nad Avonou v dubnu roku 1564.<sup>22</sup> O jeho narození není záznam, ovšem existuje zápis o jeho křtu, který měl proběhnout 26. dubna.<sup>23</sup>

Shakespeare byl synem Mary Ardenové, dcery významného statkáře, jeho otcem byl John Shakespeare, který byl významným občanem Stratfordu. Z neznámých důvodů ovšem musel zastavit majetek své ženy a dostal se do vážného soudního sporu.<sup>24</sup> Stanley Wells uvádí, že za úpadkem Johna Shakespeara mohlo stát krachování jeho podniku. Tato situace možná ovlivnila i Williama Shakespeara, jelikož mohl být nucen pomoci otci v rodinné živnosti.<sup>25</sup>

O životě Williama Shakespeara před příchodem do Londýna toho není příliš známo. Předpokládá se, že jakožto syn významného občana navštěvoval školu pro mladíky jeho společenské třídy.<sup>26</sup> Dále je ze záznamu o povolení k sňatku patrné, že se roku 1582 oženil s o osm let starší Anne Hathaway, se kterou měl později tři děti, dvě dívky a syna Hamneta. Anne Hathaway byla v době sňatku pravděpodobně již tři měsíce těhotná.<sup>27</sup>

Co však neznáme, je příčina Shakespeareova odchodu do Londýna, veškeré teorie

---

20 JOHNSON, P. *Dějiny anglického národa*, s. 143.

21 Tamtéž, s. 144-145.

22 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. VII.

23 Tamtéž, s. VIII.

24 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. VII.

25 WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 41.

26 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. VIII.

27 WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 39-40.

o jeho odchodu jsou pouhé domněnky.<sup>28</sup> Zmínku o Shakespearovi jakožto herci a dramatikovi máme až z roku 1592. Jedná se o poněkud kousavou poznámku od dramatika Roberta Greena, kterému se příliš nezamlouvalo, že se herec úspěšně pokouší psát divadelní hry.<sup>29</sup>

Mezi rokem 1585, kdy byla pokřtěna jeho dvojčata, a rokem 1592, kdy se objevuje poznámka Roberta Greena, nejsou o Shakespearovi žádné zmínky. Toto období je nazýváno ztracenými roky. Je ale zřejmé, že v tomto mezidobí již byl hercem a dramatikem. Existují rovněž zmínky o Shakespearovi jakožto herci, není ale známo, jaké role konkrétně hrál,<sup>30</sup> jedinou jeho známou rolí je duch v jeho dramatu *Hamlet*.<sup>31</sup>

Svá díla Shakespeare nevydával tiskem příliš často především proto, že by to znamenalo pokles zisků divadla. K prodeji her se odhodlal jen v případě nouze, kdy potřeboval peníze. Krom divadelních her Shakespeare napsal i sto padesát čtyři sonetů a tři dramatické básně. Tato díla ovšem tvořil převážně v době, kdy bylo divadlo zavřeno kvůli moru, a hned, jak se divadlo znovu otevřelo, se opět věnoval hlavně psaní her.<sup>32</sup> Mor se v Londýně vyskytoval v letech 1592-1594.<sup>33</sup>

V roce 1596 Shakespeare získal rodinný erb, který mu zajišťoval právo být považován za gentlemana. Tento erb byl udělen jeho otci, ale je pravděpodobné, že William Shakespeare tuto situaci zařídil sám, ve svůj vlastní prospěch.<sup>34</sup>

Od roku 1594 byl Shakespeare členem divadelní společnosti *Služebníci lorda komořího*, která se roku 1603 stala královskou společností *Služebníci krále*. V této společnosti setrval až do svého odchodu do Stratfordu, nejspíše někdy okolo 1611.<sup>35</sup>

---

28 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. VIII.

29 Robert Greene byl univerzitně vzdělaný a pravděpodobně se mu nelíbilo, že někdo bez vysokoškolského vzdělání píše divadelní hry. V této poznámce, kterou uvedl v jednom ze svých pamfletů, označuje Shakespeara krom jiného za vránu, čímž odkazuje na Ezopovu vránu, jež se chlubí cizím peřím, jako se Shakespeare chlubí cizími slovy. (BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. IX.)

Dle Hilského by vrána mohla odkazovat i „ke třetí epištole Horatia, v níž je obraz vrány spjat s plagiátorstvím.“ (HILSKÝ, M. Shakespearův život a doba. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 38.)

30 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. IX.

31 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 322.

32 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. X.

33 HILSKÝ, M. Shakespearův život a doba. In SHAKESPEARE, W. *Dílo*, s. 38-39.

34 BARNET, S. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*, s. X.

35 Tamtéž, s. X.

Ve Stratfordu zůstal po zbytek svého života, zemřel 23. dubna 1616.<sup>36</sup> Příčiny jeho úmrtí nejsou zcela jasné, spekuluje se o tom, že mohl zemřít na tyfovou horečku. Shakespeare byl pohřben 25. dubna v kostele sv. Trojice.<sup>37</sup>

---

36 Tamtéž, s. XI.

37 WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 63.

### 3 *Hamlet* Williama Shakespeara

Tato část práce je zaměřena na Shakespearovu hru *Hamlet*, přesněji řečeno zde budou uvedeny okolnosti jejího vzniku, zmíněny budou rovněž pravděpodobné literární zdroje tohoto dramatu a taktéž budou zařazeny některé interpretace *Hamleta*, jež se odlišují způsobem, jakým hru pojmají, a tím, na které aspekty dramatu kladou důraz.

#### 3.1 Možné impulsy vedoucí k napsání hry *Hamlet*

Shakespearova hra *Hamlet* byla sepsána někdy kolem let 1600 - 1601.<sup>38</sup> Hovoří se o ní jako o jednom z jeho stěžejních děl. Co ovšem tvoří tuto hru tak výjimečnou? Za jejím úspěchem by mohly stát okolnosti jejího vzniku. I když není možné přesně odlišit domněnku od pravdy, můžeme v *Hamletovi* najít stopy různých událostí, které mohly Shakespeara při psaní inspirovat. O těchto možných impulzech či spouštěcích mechanismech pro napsání *Hamleta* pojednává tato kapitola.

Jedním z faktorů, které možná vedly Shakespeara k napsání *Hamleta*, mohla být smrt jeho syna Hamneta roku 1596.<sup>39</sup>

V roce 1596 trvaly v Londýně potíže s uzavíráním divadel. Kněží tímto způsobem chtěli chránit Londýn od morální újmy, kterou by mohlo divadlo podle nich způsobit. Není známo, zdali Shakespeare zůstal v Londýně a pracoval na jedné ze svých her nebo jestli se vydal spolu se svými divadelními společníky na cestu do jiných měst, kde hráli představení. Nicméně o stavu svého syna zřejmě dostával zprávy nepravidelně a je pravděpodobné, že když do Stratfordu dorazil, byl již jeho syn po smrti.<sup>40</sup>

Ač Shakespeare veřejně nepublikoval básně nebo elegie naplněné smutkem ze smrti jeho syna, pravděpodobně ho tato událost nějakým způsobem zasáhla. Přeci jen, soudě dle rodinného erbu a závěti, která počítá s mužským potomkem, měl vůči svému synovi jakási očekávání.

Shakespeare sice napsal po smrti svého syna své nejveselejší komedie, ale ani

---

38 WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 135.

39 Tamtéž, s. 52.

40 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 288-289.

jedna z nich není naprosto radostná. Jsou zde i části, které jakoby odrážely zkušenost hluboké osobní ztráty. Podle Greenblatta jsou to zejména verše o ztrátě dítěte ve hře *Král Jan*<sup>41</sup>: „Žal plní místo vzdáleného dítěte: on v lůžku jeho leží, se mnou se prochází sem tam, po něm hovoří, mně všechny jeho stránky spanilé uvádí na paměť, a jeho šat, teď prázdný, plní jeho postavou.“ (3.4. 113-118)<sup>42</sup> Ovšem není jisté, zda-li byla tato hra napsána až po smrti Hamneta, je možné, že *Král Jan* byl napsán již roku 1594.<sup>43</sup>

V *Zimní pohádce* se potom objevují verše lítosti nad tím, že kdosi netrávil dostatek času se svým synem. Shakespeare zde mohl uvažovat o své vlastní situaci, kdy ani on nepobýval se svým synem ve Stratfordu velmi často.<sup>44</sup>

Smrt Shakespearova syna ovšem nebylo to jediné, co ho mohlo trápit. Objevily se totiž potíže spojené s pozemkem, na kterém stála budova jeho divadelní společnosti. Pronajímatel půdy již nechtěl společnosti obnovit nájemní smlouvu. *Služebníci lorda komořího* tedy nemohli hrát ve svém domovském divadle, proto se odhodlali k radikálnímu kroku, jinak by mohl hrozit rozpad jejich divadelní společnosti. V prosinci 1598 se členové společnosti, vyzbrojeni rozličnými nástroji, vnikli na pozemek divadla a jali se budovu rozmontovat.<sup>45</sup>

Dle Greenblatta se vše odehrálo během jediné noci 28. prosince, kdy údajně členové herecké společnosti s několika najatými muži divadlo rozebrali a za rozbřesku dopravili klády na druhý břeh Temže.<sup>46</sup> Peter Thomson uvádí, že rozmontování divadla sice započalo 28. prosince, nicméně celá operace byla završena až 1. ledna, kdy byly trámy odeslány na nový pozemek. Převoz trámů mohl být urychlen, jestliže se dřevo přepravilo na druhý břeh Temže přes zamrzlou řeku.<sup>47</sup> Části rozmontovaného divadla patřily divadelní společnosti, jelikož v nájemní smlouvě stálo, že jim patří vše, co si na pozemku postaví. Z rozmontovaného divadla si potom zbudovali nové divadlo v Southwarku nedaleko divadla *Rose*. Tímto novým divadlem bylo divadlo *Globe*.<sup>48</sup>

41 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 290.

42 SHAKESPEARE, W. *Král Jan*, s. 55.

43 FORKER, Ch. R. Introduction In SHAKESPEARE, W. *King Richard II*, s. 112.

44 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 290-291.

45 LUKEŠ, Milan. Alžbětinské divadlo In *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*. Praha : Odeon, 1978, s. 31.

46 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 291-292.

47 THOMSON, P. *Shakespeare's Theatre*, s. 17.

48 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 292.

Jelikož bratři Burbageové, jimž původní divadlo patřilo, neměli dostatek financí na stavbu nového divadla, nabídli několika hercům, že za jistý peněžní příspěvek mohou vlastnit podíl v divadle. Shakespearovi pak díky této investici patřila jedna desetina zisku.<sup>49</sup> Divadlu *Globe* se v Southwarku dařilo, a to dokonce do té míry, že divadelní společnost z divadla *Rose* byla nucena odejít do jiné část Londýna. I když vypudili své rivaly, rozhodně nebyli bez starostí, problémy jim působily nově velice oblíbené chlapecké divadelní společnosti, o čemž se ostatně Shakespeare zmiňuje i v *Hamletovi*<sup>50</sup>: „Hrajou pořád stejně dobře, ale jsou tady ty novoty: uječená děcka, písklata, co vřískají, a lidi se z nich můžou pominout a hrnou se na ty jejich produkce jak diví. To je teď v módě, a staré divadlo - jak tomu začali říkat – už tolik netáhne.“<sup>51</sup>

Shakespeare byl pravděpodobně již před napsáním *Hamleta* velice známým, vytvořil velká díla ve všech třech hlavních žánrech – komedii, tragédii, historických hrách. Nic nenaznačovalo tomu, že by měl nějak dalece překonat to, co již vytvořil, pak ovšem přišel zlomový bod v Shakespearově kariéře. Tímto bodem byl již zmiňovaný *Hamlet*.<sup>52</sup>

Když se hovoří o událostech, které mohly Shakespeara přivést k napsání *Hamleta*, zmiňuje se jako jeden z možných impulzů i případ Lorda Essexu a Lorda Southamptona. Hrabě z Essexu byl královnou Alžbětou vyslán do Irska, kde měl potlačit vzpouru. Spolu s Essexem odjel do Irska i hrabě ze Southamptonu. Ovšem Essex proti odboji naprosto selhal a bez královnina dovolení se vrátil do Londýna. Ač byl Essex doposud královniným oblíbencem, královna nemohla tolerovat jeho neposlušnost a uvrhla ho do domácího vězení.<sup>53</sup>

Essex ovšem královninu nepřízeň nehodlal přijmout a plánoval převrat. Puč byl ale neúspěšný, což pro Essexu znamenalo smrt setnutím hlavy. Jelikož po celou dobu při Essexovi stál Southampton, hrozila poprava i jemu, královna mu ale udělila milost.<sup>54</sup>

---

49 LUKEŠ, M. Alžbětinské divadlo In *Alžbětinské divadlo : Shakespeareovi předchůdci*, s. 31.

50 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 293.

51 SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*, s. 87.

52 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 296.

53 Tamtéž, s. 308.

54 WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 89-90.



Shakespeara tedy mohlo zasáhnout to, že téměř ztratil svého přítele, možná i milence. Kromě toho si ale možná také uvědomil, že i on učinil několik chyb, které mohly ukončit jeho působení v divadle a snad za ně mohl zaplatit i životem. Chyby, které učinil v dřívějších letech se zdály poměrně neškodné v porovnání s tou, jež jeho herecká společnost učinila před Essexovým povstáním.

Shakespeareova herecká společnost tvrdila, že jí byl dán úplatek, aby hrála hru *Richard II.*, hru o sesazení a zabití krále. Tato hra měla vyburcovat lid, přivést jej k myšlence úspěšného povstání. Královna měla údajně rozpoznat, že Richardem měla být ona, několik členů herecké společnosti tak bylo vyslýcháno, ale nakonec se jim nic nestalo, podařilo se jim totiž úřady úspěšně přesvědčit, že o povstání nic nevěděli a hru hráli jen proto, že za to dostali úplatek.<sup>55</sup>

I když situace pro hereckou společnost neměla vážnější následky, je možné, že Shakespeare byl touto situací jistým způsobem ovlivněn. Z poznámky uvedené na okraji jedné z knih Gabriela Harveye, cambridgeského akademika, ale vyplývá, že Essex pravděpodobně *Hamleta* viděl, takže tato hra se nejspíš hrála ještě před jeho povstáním. Tedy, ač by Laertova vzpoura mohla připomínat onu skutečnou vzpouru, je to buď náhoda, nebo Shakespeare do hry později připsal scény, které by odpovídaly aktuální situaci v době, kdy se drama v divadle hrálo.<sup>56</sup>

Smrt Shakespeareova syna se tedy jeví jako pravděpodobnější impulz, který vedl k napsání *Hamleta*. Problém je ale v tom, že *Hamlet* vznikl pravděpodobně až několik let po úmrtí Hamneta. Jména Hamlet a Hamnet jsou si dost podobná, někdy se dokonce zaměňovala, takže když Shakespeare psal o Hamletovi, pravděpodobně si při tom vzpomněl na svého syna.<sup>57</sup>

Jednou z důležitých otázek, které se v tehdejší době formulovaly, byly záležitosti církevních reforem. Byl to pak zejména přechod od křesťanství k protestantismu, který

---

55 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 309-310.

56 Tamtéž, s. 311.

57 Shakespeare nepojmenoval svou hru po svém synovi, ani svého syna po hře, jak by se mohlo zdát. Podobnost těchto jmen je pouhou souhrou okolností, Hamnet byl totiž pojmenován po sousedovi ze Stratfordu a Hamlet je obměna jména Amlet, což je jméno prince v předloze Shakespeareovy hry od Saxe Grammatika. (DEXTER, G. *Why not catch 21? : The stories behind the titles*, s. 32, 34.)

měl značný vliv na společnost. S příchodem protestantismu se totiž výrazně změnila církevní obřady, jelikož protestantismus mimo jiné neuznává existenci očistce a považuje ho za literární blud.<sup>58</sup> Katolická víra umožňovala pozůstalým modlit se za mrtvé, aby tím ukrátili jejich pobyt v očistci,<sup>59</sup> ale v protestantismu již modlitby za mrtvé neměly smysl. Problém byl ale, že se někteří lidé nemohli smířit s tím, že k nim už mrtví vlastně nemohou promlouvat, jelikož po smrti se již duše nemají odkud vrátit.<sup>60</sup>

Snad i pro Shakespeara byla tato myšlenka mučivá, to, že možná nechtěl uvěřit protestantskému učení o smrti, jakožto úplném konci, se mohlo projevit v postavě Laerta, kterému se pohřební obřad jeho sestry zdá příliš krátký.

Není známo, zdali William Shakespeare skutečně zaujímal k protestantismu tento postoj, existuje ovšem doklad o tom, že Shakespearův otec se pravděpodobně s protestantismem nehodlal smířit. Navenek se sice choval jako spořádaný občan, ve skutečnosti ale mohl stále věřit v katolickou víru, což dokazuje tzv. duchovní či Boromejská závěť, kterou měl údajně podepsat.<sup>61</sup> Kdo jí podepíše, přihlašuje se ke katolictví a odvolává veškeré své hříchy, které jsou v rozporu s katolickou vírou. Pokud se tomu, kdo duchovní závěť podepíše, po smrti nedostane řádného katolického obřadu, má toto být učiněno duchovně. Podepsání závěti nemělo dopad jen na ty, kteří jí podepsali, ale i pro jejich blízké. Ti byli tímto způsobem žádáni, aby učinili něco protizákonného, čímž by zmenšili utrpení mrtvého v očistci modlitbami a mšemi.<sup>62</sup>

Víme tedy poměrně jistě, že Shakespearův otec odmítal uvěřit protestantskému učení, ale jaký byl postoj samotného Shakespeara? Byl-li Shakespeare skrytý katolík, jak probíhal Hamnetův pohřeb? Zřejmě se již nedozvíme, jaký postoj Shakespeare zaujímal, i když Wells se domnívá, že byl podle všeho rovněž skrytým katolíkem jako jeho otec.<sup>63</sup> Ať už byl ale Shakespearův postoj jakýkoliv, je pravděpodobné, že byl rozrušen myšlenkami na smrt svého otce, který byl sice ještě naživu v době, kdy byla hra dopsána, nicméně Shakespeare se na jeho smrt mohl již psychicky připravovat a tyto

---

58 GREENBLATT, S. *Hamlet in purgatory*, s. 3.

59 Tamtéž, s. 19.

60 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 312.

61 WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 43.

62 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 316-317.

63 WELLS, S. *Věčný Shakespeare*, s. 45.

myšlenky se poté spolu se vzpomínkami na smrt jeho syna odrazily v *Hamletovi*. Shakespeare pak mohl promítnout představu svého otce do postavy ducha ve hře *Hamlet*.<sup>64</sup>

Shakespeareova postava ducha naznačuje, že trpí v očistci, nemůže o tom hovořit přímo, jelikož očistec vlastně neexistuje a mluvit o něm bylo nepřipustné. Pokud by ale očistec nebyl, jak by se Hamletovi mohl zjevit duch? Zjevení příznaku by tedy naznačovalo tomu, že očistec skutečně existuje.<sup>65</sup> Této tezi ale na druhou stranu odporuje požadavek pomsty, který duch vnese. Jelikož na pomstu má nárok jen Bůh, přízrak by po ní prahnout neměl. V tom případě by přízrak nebyl duchem, ale zjevením, preludem či démonem, který má dotýčného svěst ke hříchu. Pokud by s Hamletem skutečně rozmlouvalo zjevení a ne duch, odpovídalo by to teorii protestantismu.<sup>66</sup>

Nelze s jistotou říci, zdali se Shakespeare řadil k protestantům. Je možné, že nebyl schopen náhlého odvratu od katolictví, jelikož toto náboženství po dlouhá léta vyznával. Protestantská víra lidem vzala možnost, jak se vyrovnat se ztrátou blízkého člověka, Shakespeare měl ale možnost se s bolestí ze ztráty milované osoby vyrovnat ve své hře. I když tedy nevíme jistě, do jaké míry Shakespeara zasáhla smrt jeho syna a otce, stejně tak jako nevíme, jaké náboženství ve skutečnosti vyznával, můžeme v *Hamletovi* zpozorovat jisté náznaky toho, jak se ve skutečnosti cítil.<sup>67</sup>

### 3.2 Literární zdroje Shakespeareovy hry *Hamlet*

Hra *Hamlet* není, co se zápletky týče, Shakespeareovou původní hrou. Pro své dílo měl několik předloh, hovoří se tedy zejména o dvou zdrojích inspirace, je ale možné, že motivy své hry hledal i v jiných dílech (např. *Španělská tragédie* Thomase Kyda). V této části ovšem uvedu jen dva přední literární zdroje Shakespeareova *Hamleta*.

V době, kdy *Hamleta* Shakespeare napsal, byla hra o dánském princovi již dobře známá, nejspíše kvůli tzv. *Ur-Hamletovi*, jehož pravděpodobně napsal Thomas Kyd.<sup>68</sup>

---

64 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 318.

65 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 318-319

66 Tamtéž, s. 320.

67 Tamtéž, s. 321.

68 Gary Dexter přichází s teorií, že Shakespeare napsal či se alespoň podílel na sepsání *Ur-Hamleta*.

Shakespeare nejspíše věděl, že se vyplatí psát o tom, co diváky zajímá, proto se rozhodl sepsat vlastní verzi tohoto příběhu. Kdy mu v tomto počínu nebyl překážkou, jelikož byl již po smrti, ovšem i kdyby nebyl po smrti, Shakespeareovi by to pravděpodobně nezabránilo v napsání hry, jelikož v tehdejší době nebyla autorská práva a nikdo se nezdráhal vypůjčit si náměty jiných dramatiků. Je možné, že Shakespeare původní hru viděl, snad v ní dokonce hrál, tudíž mohl mít k dispozici svůj part.<sup>69</sup>

O existenci *Ur-Hamleta* víme z poznámek soudobých spisovatelů. Tyto poznámky byly vesměs posměšné a lze z nich usuzovat, že hra byla všem velice dobře známá, jelikož autoři poznámek se domnívali, že z pouhých náznaků bude všem zcela jasné, o jaký příběh se jedná.<sup>70</sup> Kromě *Ur-Hamleta* měl Shakespeare pravděpodobně k dispozici i *Dánskou kroniku* Saxe Grammatika (nebo spíše její přepis od Françoise de Belleforestu). Saxo Grammatikus toto dílo sepsal zhruba čtyři sta let před tím, než Shakespeare napsal svou verzi příběhu, tedy okolo roku 1200. Vzhledem k tomu, že první anglicky psané vydání Belleforestova přepisu *Dánské kroniky* vyšlo až v roce 1608, musel Shakespeare používat její francouzskou verzi z roku 1570.<sup>71</sup>

V této kronice je popsán příběh o princí Amletovi, vyprávění z *Dánské kroniky* se však odlišuje od Shakespeareova Hamleta. I v příběhu od Saxe Grammatika je zavražděn král a vrahem je rovněž králův bratr, rozdíl je ovšem v tom, že vražda se odehraje všem na očích, a tak získá Amletův strýc korunu i ženu svého bratra. Problémem je tak jen sám Amlet, který musí pomstít svého otce, proto se uchýlí k předstírání šílenství. Je schopen vyhnout se odhalení, i když na něj jeho strýc chystá různé pasti. Když Amlet předstírá šílenství, sedí celý den u ohně a vyřezává háčky ze dřeva. Ovšem to, co se může jevit jako činnost bez smyslu, je ve skutečnosti promyšlený plán. Amlet totiž háčky použije, aby spoutal stráž svého strýce sítí. Následně probodne svého strýce, ale

---

Uvádí, že mohlo dokonce jít o dar ke křtu jeho syna. (DEXTER, G. *Why not catch 21? : The stories behind the titles*, s. 35.)

Shakespeara za autora *Ur-Hamleta* považuje Harold Bloom, který se domnívá, že tragédie Hamlet je jen revizí dřívější Shakespeareovy hry o dánském princí, tedy *Ur-Hamleta*. (BLOOM, H. *Shakespeare : The invention of human*, s. 383.)

69 Herci dříve neměli k dispozici celou hru, měli pouze své role a poznámky nezbytné pro jejich výstup, jelikož vytváření kopií bylo příliš drahé a navíc by se zvýšilo riziko rozšíření hry mezi veřejnost, či prodání její kopie k tisku. (GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 294-295.)

70 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 294.

71 DEXTER, G. *Why not catch 21? : The stories behind the titles*, s. 32.

Amlet sám zůstává na živu. Dvořanům objasní své činy a je prohlášen králem.<sup>72</sup>

Belleforest se ovšem snažil svůj přepis přizpůsobit době, proto příběh doplnil citacemi z Písma. Učinil i úpravy, které se následně projeví také v Shakespearově verzi příběhu, těmito jsou např. Hamletovy monology či vyjádření pochybností ohledně žen.<sup>73</sup>

Shakespeare ale musel předlohu z *Dánské kroniky* upravit do formy vhodné pro divadlo. Proto jeho Hamlet již není dítětem, když se vražda stane, jako tomu bylo v původním příběhu. Ovšem tato úprava již byla zřejmě provedena v *Ur-Hamletovi*.<sup>74</sup>

Mezi další úpravy (které ovšem mohly být taktéž provedeny již v *Ur-Hamletovi*), jimiž se Shakespearova verze příběhu odlišuje od toho v *Dánské kronice*, se řadí použití hry ve hře k odhalení krále, tajná vražda Hamletova otce a především Hamletova smrt, kterou hra končí.<sup>75</sup>

Vyskytují se nicméně i takové názory, že *Ur-Hamlet* či *Saxova kronika* nejsou hlavními zdroji inspirace pro Shakespeara. Kupříkladu dle Hilského měly na Shakespearova *Hamleta* velký vliv i Montaignovy eseje, rovněž *Chvála Bláznovství* Erasma Rotterdamského a jiná dobová pojednání, např. o smrti. Hilský zastává názor, že Shakespeare byl při psaní *Hamleta* více než dílem Saxe Grammatika, Françoise Belleforestu či *Ur-Hamletem* ovlivněn celkovým renesančním kontextem.<sup>76</sup>

V Shakespearově *Hamletovi* je patrná především inspirace příběhem Amleta a rovněž se zde vyskytují prvky z *Ur-Hamleta*, nicméně je možné, že i renesanční prostředí mělo významný vliv na jeho tvorbu.

---

72 GRAMATIKUS, S. *Příběh Amleta, prince Jutského*. In SHAKESPEARE, W. *Hamlet, dánský princ*. Praha : Torst, 2001. ISBN 80-7215-153-3, s. 467-494.

73 JOSEK, J. Předmluva In SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*, s. 6.

74 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 304.

75 DEXTER, G. *Why not catch 21? : The stories behind the titles*, s. 34.

76 HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*, s. 462-463.

### 3.3 Interpretace Shakespearova díla *Hamlet*

Záměrem této části je poukázat na rozdílnost interpretací *Hamleta*. Ač badatelé zkoumají stejnou hru, docházejí k odlišným výsledkům ohledně výkladů některých jevů či mají jiný názor na to, co je v této hře podstatné. Při výběru interpretací byl hlavním kritériem odlišný způsob analýzy a odlišný pohled na důležité aspekty Shakespearovy hry *Hamlet*. Uvedené interpretační postupy budou následně využity při komparaci.

První z interpretací, jež zde budou uvedeny, je analýza hry *Hamlet* Jana Kotta. Kott zastává názor, že každou Shakespearovskou inscenaci můžeme hodnotit jen podle toho „kolik je v ní z Shakespeara a kolik je v ní z nás.“<sup>77</sup> Kott totiž tvrdí, že „*Hamlet* je jako houba“. Má tu moc, že do sebe může vsáknout současnost.<sup>78</sup>

Dle Kotta je *Hamlet* plný paralel, každá situace se v tomto dramatu odráží několikanásobně, například jsou zde tři synové, kteří postupně ztratí své otce, tedy Fortinbras, Hamlet a Laertes. V nejnovějších interpretacích se do popředí dostává Fortinbras, který může být vnímán jako alter-ego Hamleta či jako jeho protiklad, jelikož po chaosu, který vlastně způsobil Hamlet, nastoluje Fortinbras pořádek jako nový král Dánska. O Fortinbrasovi se toho moc neví, ve hře se objeví pouze dvakrát, ale často se oněm mluví, v jeho osudech se ovšem divák ztrácí. Nicméně se zdá, že by mohl mít v tomto dramatu důležitou roli.<sup>79</sup> Co bude ale Fortinbras symbolizovat, je na režisérovi, pokud se tedy rozhodne tuto roli ve své adaptaci ponechat.

Pro Milana Lukeše je v celé hře klíčový motiv paměti. Slova související se zapamatováním se ve hře často opakují a samotné postavy reprezentují různý postoj k tomuto faktoru. Například pro Hamleta je paměť nesmírně důležitá, neustále vyvolává vzpomínky z minulosti, tím ale vytěsňuje přítomnost.<sup>80</sup> Claudius by oproti tomu na minulost nejraději zapomněl a žil pouze přítomností.<sup>81</sup>

S pamětí souvisí i Hamletovo označení žen za slabé, jelikož královna již

---

77 KOTT, J. *Shakespearovské črty*, s. 72.

78 Tamtéž, s. 74.

79 KOTT, J. *Shakespearovské črty*, s. 82.

80 LUKEŠ, M. *Mezi karnevalem a snem*, s. 204.

81 Tamtéž, s. 202.

zapomněla na svého prvního manžela, což je ovšem pro Hamleta nemyslitelné. Ženy svou paměť běžně nevyužívají, ukládají si do ní sice vzpomínky, ale použijí je jen v případě potřeby. Hamlet má ale svou paměť jako něco, co je neustále při ruce.<sup>82</sup> Hamletovo upínání se na paměť souvisí s jeho otcem, jelikož i ten byl člověkem, který více důvěřoval vlastnímu rozumu, než slovům psaným v knihách. Kvůli této vlastnosti, kterou Hamlet po svém otci zdědil, a také kvůli tomu, že se na svého otce velice upínal, věří více slovům, která slyšel od ducha, než tomu, co mu poví jiní.<sup>83</sup>

Za podstatný považuje Lukeš i faktor šílenství. Tento motiv je rovněž zopakován, nejen že Hamlet se zdá být bláznem, ale Ofélie se nakonec skutečně stane šílenou. Svým bláznovstvím je ale Hamlet velice nebezpečným pro Claudia, jelikož pomatenci mohou dojít k pravdě takovou cestou, kterou by se jí nikdy nedobral člověk normální, navíc blázny lidé poslouchají spíš, než lidi rozumné.<sup>84</sup>

Stephen Greenblatt v knize *Will in the World* vnímá Shakespearovu hru *Hamlet* jako přelomový bod jeho tvorby, jelikož v této hře dle něj dosáhl Shakespeare vrcholu ve své technice zobrazení niternosti.<sup>85</sup> Co je ve hře dále dle Greenblatta klíčové, je fakt, že Hamlet je postavou uvězněnou v intervalu mezi prvotní pohnutkou a spácháním hrůzného činu. Po tento čas svou vzpouru prožívá pouze vnitřně.<sup>86</sup>

Shakespeare ale, jak píše Greenblatt, v *Hamletovi* uplatnil ještě jednu techniku, radikální řez, kterým vytvoří jistou neprůhlednost. Shakespeare ze hry odstranil to, co by jí dávalo smysl, tedy v případě Hamleta vytvořil mlhavost tím, že nevysvětlil příčinu Hamletova předstíraného šílenství. Takto v podstatě hra dostala jakousi hloubku, jelikož vše není na první pohled jasné. Nicméně Shakespeareovi nestačila pouhá technika radikálního řezu, jelikož tou by mohl vytvořit i chaos, pokud by s ní správně nenaložil. Aby hra byla jako celek koherentní, je v ní vnitřní logika, kterou Shakespeare dokázal vytvořit díky své technice psaní. V tomto případě je podstatné zejména opakování klíčových pojmů, zorganizování scén, paralely ve hře a další faktory.<sup>87</sup>

---

82 Tamtéž, s. 205-206.

83 Tamtéž, s. 211-212.

84 LUKEŠ, M. *Mezi karnevalem a snem*, s. 221.

85 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 298-299.

86 Tamtéž, s. 302-303.

87 GREENBLATT, S. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, s. 323-324.

V knize *Shakespeare's Language* Frank Kermode zaměřuje pozornost zejména na styl, jakým je *Hamlet* napsán. Nejde zde pouze o vybroušenost stylu ani o samotné verše. Podstatná jsou zejména jednotlivá slova, která se ve hře vyskytují, jelikož často tvoří páry. Mohou to být páry slov, která jsou v rozporu, vytváří oxymorón.<sup>88</sup> Dále slova, která jsou různým vyjádřením téhož.<sup>89</sup> Dvojitost se ale neprojevuje jen v textu, jsou zde i dvojice postav, které spolu nějak souvisí, jako např. Rozenkrantz a Guildenstern.<sup>90</sup> Celkově Kermode hru hodnotí jako dílo, které ohlašuje novou éru, jelikož před *Hamletem* nebylo vytvořeno nic, co by se mu podobalo. Proto by tato tragédie měla být hodnocena podle toho, co bylo před ní a ne podle toho, co bylo po jejím vytvoření.<sup>91</sup>

Tyto uvedené interpretace Shakespearovy hry *Hamlet* budou dále užity v části komparace inscenací. Stěžejní budou v tomto případě zejména interpretace Kotta a Lukeše, komparace tedy bude zaměřena na postavu Fortinbrase a vztah Hamleta k otci, případně zde bude zhodnoceno, jaký vliv má vynechání prvků, které jsou v daných interpretacích považovány za podstatné.

---

88 KERMODE, F. *Shakespeare's Language*, s. 103.

89 Tamtéž, s. 105.

90 Tamtéž, s. 102.

91 Tamtéž, s. 125.



## **4 Komparace inscenačních interpretací hry *Hamlet* Williama Shakespeara**

V této poslední, stěžejní části bakalářské práce bude provedena komparace vybraných inscenací v několika rovinách. První podkapitola této části bude zaměřena na metodiku komparace, následně bude uvedeno několik základních informací o zvolených adaptacích a bude zdůvodněn jejich výběr. V další části bude přistoupeno k samotné komparaci. Nejprve budou inscenace porovnány s literární předlohou, dále bude provedena vzájemná komparace tří divadelních adaptací mezi sebou a tří filmových zpracování navzájem. V poslední části komparace budou krátce srovnány divadelní a filmové inscenace. Na závěr budou stručně zhodnoceny výsledky komparace.

### **4.1 Metodické postupy**

Metodická část práce bude nástinem aspektů, na nichž bude komparace inscenací založena. Samotná komparace proběhne v několika rovinách – nejprve budou srovnávány adaptace s literární předlohou, poté udělám komparaci jednotlivých divadelních inscenací mezi sebou a jednotlivých filmových inscenací navzájem a na závěr porovnáám některé aspekty divadelních adaptací s aspekty adaptací filmových.

Část komparace inscenací s literární předlohou bude zaměřena na to, nakolik inscenace kopírují svoji předlohu. Rozsah práce zřejmě neumožní upozornit na všechny části, jež jsou v inscenacích vynechány, takže zde budou uvedeny především větší celky, které v adaptaci chybí, např. vynechané scény. Poté bude objasněno, zda-li by vypuštění částí mohlo mít nějaký specifický důvod. V adaptacích by se možná objevily i verše, které nejsou obsaženy v literární předloze, pokud tomu tak bude, pokusím se zdůvodnit jejich doplnění do adaptace. V této části využiji pro porovnání inscenací s literárním dílem zrcadlový překlad *Hamleta* Josefa Joska.

Část následující, v níž budou komparovány jednotlivé divadelní adaptace navzájem a jednotlivé filmové adaptace mezi sebou, se bude zaměřena nejprve na zasazení inscenace do kontextu, tedy přibližně do jakého období je adaptace situována, případně jak vypadá prostředí, v němž se děj odehrává. Poté bude porovnána odlišnost celkového uchopení hry v inscenacích a na které aspekty hry byl v inscenacích kladen

důraz. Část bude zaměřena rovněž na to, je-li v inscenacích patrný vliv doby, ve které byly vytvořeny. Tímto jsou myšleny zejména dobové narážky, které by se v inscenacích mohly vyskytnout.

Další část bude soustředěna na konkrétnější jevy, zejména tedy na představitele Hamleta. Bude porovnán především jejich projev, jakým způsobem prince ztvárnili, jaké emoce představitelé vnášejí do své role. Tato komparace se bude týkat zejména Hamletových monologů, rovněž bude komparováno princovo předstírané šílenství. Následně bude porovnáno ztvárnění dalších postav, v inscenaci poskytnut větší prostor. Rovněž budou zmíněny i některé zvláštnosti související s postavami v inscenacích *Hamleta*.

Ve hře *Hamlet* se vyskytují určité paralely a kontrasty, v této části bude analyzováno, do jaké míry jsou v adaptacích ztvárněny a zda jsou nějakým způsobem akcentovány.

V poslední části komparace budou porovnány vybrané aspekty filmových adaptací s aspekty adaptací divadelních, tedy zde bude uvedeno, zda-li má některý způsob zpracování výhody či nevýhody, budou porovnány možnosti filmových a divadelních inscenací.

Na závěr budou zhodnoceny výsledky komparace, tj. zejména zda se vyskytují určité shodné vzorce zpracování, jakým způsobem je možné *Hamleta* inscenačně ztvárnit. Bude zde uvedeno rovněž hodnocení adaptací dle toho, nakolik odpovídají své literární předloze.

## **4.2 Inscenace zvolené pro komparaci**

### **4.2.1 Divadelní inscenace**

Pro komparaci divadelních inscenací byla zvolena tři dramatická ztvárnění. Tyto adaptace byly vybrány na základě reprezentativnosti, tedy zvoleny byly inscenace, v nichž je drama *Hamlet* zpracováno na základě rozdílných interpretačních předpokladů.

První z těchto inscenací je *Hamlet* Miroslava Macháčka. Záznam této adaptace byl pořízen v *Národním divadle* roku 1982. Délka této inscenace je přibližně sto devadesát minut, je zde využit překlad Břetislava Hodka. Hamlet je v této hře ztvárněn Františkem Němcem. Sám režisér inscenace se v představení objevuje v roli herce, který přednáší řeč o Hekubě.

Další zvolenou inscenací je záznam divadelní hry *Hamlet* Kevina Klinea, která byla adaptována pro *New Yorkský Shakespearovský Festival* v roce 1990. Délka inscenace je zhruba sto šedesát minut, originálním jazykem je zde angličtina. Pro adaptaci není využit žádný překlad, jelikož v naší zemi nebyla vydána. Hlavní roli zde hraje sám režisér filmu, Kevin Kline.

Poslední z vybraných divadelních inscenací je *The Tragedy of Hamlet* Petera Brooka. Záznam hry byl pořízen v *Theatre des Bouffes du Nord* roku 2004, inscenace je dlouhá přibližně sto třicet minut. Adaptace je hrána v anglickém jazyce, opět zde není využito českého překladu, protože ani tato inscenace u nás nebyla vydána. Do role Hamleta byl obsazen Adrian Lester.

Každá inscenace pojímá *Hamleta* odlišným způsobem, Klineova adaptace by mohla být považována za klasické zpracování, jelikož se poměrně věrně drží své předlohy. Adaptace Miroslava Macháčka se od ostatních inscenací odlišuje emočním pojetím některých scén. Brookovo zpracování je pak velice specifickým pojetím tohoto klasického Shakespearova dramatu.

#### **4.2.2 Filmové inscenace**

Rovněž ke komparaci filmových zpracování byly zvoleny tři snímky dle shodných kritérií.

První ze zvolených filmových adaptací je *Hamlet* Laurence Oliviera. Inscenace byla natočena roku 1948. Délka této inscenace je sto padesát pět minut, originálním jazykem je v tomto případě angličtina, pro český dabing byl využit překlad E. A. Saudka. Do hlavní role režisér obsadil sám sebe.

*Hamlet* Franca Zeffirelliho je další ze zvolených filmových adaptací. Snímek byl natočen v roce 1990. Délka této inscenace je přibližně sto třicet minut, původním jazykem filmu je angličtina. Pro český dabing byl pak užit překlad E. A. Saudka. Hamlet je v této inscenaci ztvárněn Melem Gibsonem.

Poslední filmovou inscenací zvolenou pro komparaci je *Hamlet* Kennetha Branagha. Toto filmové zpracování je dostupné ve dvou různě dlouhých verzích. Delší, neseštíhaná verze trvá přes dvě stě čtyřicet minut, kratší verze má okolo sto dvaceti minut. Pro svou práci jsem využila adaptaci kratší, jelikož je pro účely komparace vhodnější než verze delší, která Shakespearovu hru v podstatě neredukuje. Inscenace byla natočena roku 1996, původním jazykem je zde angličtina, český dabing využívá překladu E. A. Saudka. Hamleta v této inscenaci ztvárnil sám režisér Kenneth Branagh.

Tyto filmové adaptace se odlišují především vizuálním zpracováním dramatu, jsou zde ovšem i rozdílné způsoby redukce hry.

### **4.3 Komparace divadelních inscenací s literární předlohou**

V této části budou komparovány tři vybrané divadelní adaptace s jejich literární předlohou, kterou je *Hamlet* Williama Shakespeara. Bude zjištěno, které části hry byly v inscenacích vynechány a následně bude analyzován dopad této redukce. Rovněž bude zdůrazněno, jakým způsobem se odlišuje řazení scén v adaptacích od struktury původní literární předlohy. Inscenace budou komparovány se zrcadlovým překladem Jiřího Joska.

#### **4.3.1 Miroslav Macháček – *Hamlet***

Inscenace Miroslava Macháčka trvá přibližně tři hodiny, je tak patrné, že redukce původní předlohy zde není příliš rozsáhlá. Pokud již byla hra nějakým způsobem krácena, většinou se jednalo pouze o vypuštění veršů, které opakují již řečené, či verše, které něco popisují (např. popis účinku jedu, kterým byl zabit král – 1.5.60-73).<sup>92</sup> Rovněž jsou v této inscenaci vynechány některé filozofující stroky, kupř. Hamletovy

---

<sup>92</sup> SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*. Přel. JOSEK, s. 53.

úvahy o prachu Alexandra Velikého, který teď může ucpávat díru v sudu (5.1. 202-211).

93

Nicméně vynechání těchto částí většího vlivu na hru jako celek nemá, hlavní myšlenky promluv jsou v podstatě řečeny.

Vynechání některých částí by ovšem mohlo mít svůj specifický význam. To se týká zejména veršů, které vypovídají o náboženství. V této inscenaci jsou totiž vynechány dva verše Hamletova prvního monologu o zákazu spáchání sebevraždy, jenž je ustanoven Bohem v Bibli (1.2.31-32),<sup>94</sup> slova ducha o utrpení v očistci (1.5.9-22)<sup>95</sup> a rovněž chybí zmínka o tom, že Polonius je již v nebi, po tom, co se Claudius ptá Hamleta, kam ukryl tělo muže, kterého zabil (4.3.37).<sup>96</sup> Je možné, že tato slova byla v inscenaci vynechána kvůli politickému režimu, který v roce 1982 v Československé republice vládl.

Taktéž by důvodem pro vypuštění těchto částí mohla být skutečnost, že režisérovi této adaptace mohly náboženské narážky připadat neaktuální. Tomu tvrzení by mohla nasvědčovat i absence veršů o dětských divadelních společnostech (2.2.333-355),<sup>97</sup> které v době představení inscenace již pro diváky nemusely mít většího významu.

Adaptace Miroslava Macháčka je strukturována dle své knižní předlohy až do scény páté, jednání čtvrtého. Po tomto výjevu se pořadí scén mění. V důsledku této změny struktury nastává ale celkově pouze jedna větší změna. Laertes se v této inscenaci dozví o smrti Ofélie ještě před tím, než plánuje s Claudiem Hamletovu vraždu, což znamená, že by jeho touha po pomstě mohla být vůči Hamletovi znásobena. Původně se při plánování odplaty zamýšlel mstít za smrt svého otce a Oféliino šílenství. Nyní už by ovšem mohl mít touhu zabít Hamleta i kvůli smrti své sestry.

Toto je ovšem jediná zásadnější obměna oproti původní předloze, inscenace se celkově drží Shakespearovy hry poměrně věrně.

---

93 Tamtéž, s. 205.

94 SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*. Přel. JOSEK, J, s. 29.

95 Tamtéž, s. 51.

96 Tamtéž, s. 161.

97 Tamtéž, s. 87, 89.

Pokud se tato inscenace bude analyzovat dle uvedených interpretací, bude zjištěno, že hra zachovává to, co je podstatné pro Kottovu, Lukešovu i Greenblattovu interpretaci, nicméně je zde narušena Kermodova koncepce. Vzhledem k tomu, že divadelní inscenace musela být redukována, je evidentní, že nemohly být zachovány veškeré verše, v nichž jsou obsaženy páry slov, které popisuje Kermode. Ač tedy není porušen samotný smysl promluv, pro Kermoda by zřejmě byla tato interpretace nevyhovující, jelikož v ní není zachován stěžejní prvek, kterým je dle Kermoda dualita.

Při shrnutí poznatků získaných komparací Macháčkovy inscenace s literární předlohou je zjištěno, že adaptace poměrně věrně kopíruje Shakespearova *Hamleta* až do páté scény, čtvrtého jednání. Změna struktury inscenace nicméně výrazně nemění její celkový smysl, je v ní stále zachován příběh prince Hamleta tak, jak byl pojat Williamem Shakesparem, ač v poněkud redukované formě.

#### 4.3.2 Kevin Kline – *Hamlet*

Klinova adaptace je zhruba o půl hodiny kratší než inscenace Miroslava Macháčka, nicméně ani tato inscenace se zásadním způsobem neodchyluje od Shakespearova *Hamleta*. To co bylo ve hře vynecháno se příliš neliší ani od předchozí adaptace. Opět jsou ukráceny některé promluvy, ovšem hlavní myšlenky zůstávají, jsou zde také vypuštěny Hamletovy filozofické polemiky, jako třeba myšlenka o nemožnosti vybrat si svůj původ (1.4.24-38).<sup>98</sup>

Co se struktury hry týče, scény následují ve stejném pořadí jako v předloze. Hra se od Shakespearova *Hamleta* odlišuje pouze redukcí veršů.

V této inscenaci jsou vynechány stroky, které duch pronáší o očistci. Pokud by bylo přihlédnuto ke Greenblattově interpretaci *Hamleta*, která je uvedena v kapitole 3.1, a verše o očistci by byly považovány za jeden z podstatných prvků hry, jejich vypuštění by možná způsobilo jistou změnu v Hamletově chování. Mohla by se totiž snížit Hamletova touha po pomstě, jelikož by nebyl mučen představami o utrpení svého otce.

Ve scéně, kdy duch promlouvá k Hamletovi, jsou vypuštěny i verše o královně,

<sup>98</sup> SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*. Přel. JOSEK, J, s. 45, 47.

která kdyby byla ctnostnou, nikdy by se nepoddala královu bratru. Toto by mohlo mít vliv na pochopení postavy Hamleta. Duch sice pronese, že královna se zdála být ctnostnou, nicméně hlavní verše o jejím úpadku zde chybí. Tak je tomu ostatně i v předchozí inscenaci. Verše, jenž jsou vypuštěny, jsou tyto: „Jak mohla, Hamlete, tak strašně klesnout a místo mne, jenž miloval ji stále tak opravdovou láskou jako v den, kdy jsme se brali, začala si radši s ubožákem, který mi nikdy v ničem nesahal po paty. Ctnosti se žádné pokušení netkne, i kdyby svůdce měl tvář anděla, ale chťič, kdyby milencem byl anděl, se brzy nasýtí a pelešit se půjde třeba na hnůj.“ (1.5. 47-57)<sup>99</sup>

Dle Hilského je ve hře *Hamlet* středem všeho Hamletův mrtvý otec. Děj tohoto dramatu neprobíhá po linii, ale v kruzích. Vše se zde otáčí okolo středu, kterým je mrtvý král. I Lukeš se domnívá, že král má ve hře významnou roli, Hamlet je na něj totiž fixován. Princ duchovi věří, důvěřuje mu dokonce více, než by věřil psanému slovu. Jaký vliv by tedy potom mělo vynechání veršů o padlé královně?

Hamlet o své matce smýšlí jako o hříšnici ještě před tím, než mluví s duchem, což je patrné z jeho prvního monologu (1.2.129-159).<sup>100</sup> Ovšem to, co řekne duch má pro něj velkou váhu, a pakliže přízrak pronese jen jeden verš o tom, že královna byla na oko ctnostná, mohlo by to mít vliv na Hamletovy další akce. To, co řekl duch Hamletovi o ctnosti v Shakespearově hře mělo možná největší vliv na jeho pozdější chování nejen ke královně, ale i k Ofélii, kterážto, jako příslušnice rodu ženského, ztratila v Hamletových očích na lesku. Jestli by tomu bylo ale skutečně tak, že by Hamlet jednal jinak, kdyby duch jeho otce nevyřkl stroky o ctnosti, ovšem nelze jednoznačně určit.

Co se dalších částí, jež v této inscenaci chybí, týče, je vypuštěna naprostá většina výstupů Rozenkrantze a Guildensterna. Vynechání scén Hamletových spolužáků by ovšem mohlo poněkud pozměnit význam jejich role ve hře. Vypuštěny jsou totiž i verše, které říká Hamlet své matce ve scéně čtvrté, třetího jednání, ve kterých stojí, že Hamlet ví o jejich spiknutí proti němu, ale budou to oni, kdož padnou do jámy, kterou vykopali (3.4.205-213).<sup>101</sup> Takto by se ale mohl jevit jejich příjezd jako přátelská návštěva, která se uskutečnila kvůli obavám o přítele. Může se zdát, že Rozenkrantz a Guildenstern s

99 SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*. Přel. JOSEK, J, s. 53.

100 SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*. Přel. JOSEK, J, s. 29, 31.

101 Tamtéž, s. 151, 153.

Claudiem neosnovali plány na zničení Hamleta. Na hru jako celek to ovšem kruciální vliv nemá, inscenace pouze vrhá lepší světlo na Rozenkrantze a Guildensterna.

Při zohlednění uvedených interpretací je evidentní, že nebyla zachována především Lukešova koncepce, jelikož je tu poněkud oslaben vztah Hamleta a jeho otce. Protože se Hamlet na svého otce v literární předloze velice upínal, poslouchal příkazy ducha, nicméně v adaptaci by se, kvůli vynechání některých veršů, mohlo zdát, že Hamletovo jednání není duchem jeho otce příliš ovlivněno.

Celkově ovšem tato adaptace do značné míry odpovídá své literární předloze. Není zde porušena struktura scén Shakespearovy hry, pouze jsou redukovány promluvy a výstupy některých postav.

#### **4.3.3 Peter Brook – *The tragedy of Hamlet***

Brookova hra doznala nejmarkantnějších změn vůči své předloze. Délka této inscenace je asi sto třicet minut, tedy je evidentní, že redukce zde byla výrazná. Ovšem změny se netýkají jen vypouštění jistých částí hry, Brookova inscenace se nedrží ani struktur jednání a scén v Shakespearově hře.

Inscenace začíná až Hamletovým monologem ze druhé scény. Scéna první je tak zcela vynechána, což ovšem v důsledku nepozměňuje smysl hry, jelikož vzápětí za Hamletem přichází Horatio, který mu sděluje zprávy o zjevení ducha jeho otce, tudíž o objevení přízraku se dozví jinou cestou. Závažnější by tento čin mohl být pouze z Kermodova hlediska, kdy je porušena kontinuita textu, chybí zde totiž některé dualismy obsažené v promluvách. Kromě toho je dle Kermoda nevhodné Shakespeara příliš redukovat, protože každý verš má ve hře důležité místo. Z hlediska ostatních interpretací absence první scény ovšem příliš podstatná není.

Pořadí scén v prvním jednání je dále pozměněno, což znamená, že Hamlet rozmlouvá s přízrakem svého otce ještě před tím, než hovoří s Claudiem na svatební hostině. Hamlet tak ví o ohavném činu svého strýce dříve než v literární předloze. Kromě toho, že by mohl být Hamlet zjevně znechucen přítomností svého strýce, však



tento krok závažným způsobem neodlišuje smysl inscenace od pojetí v původním Shakespearově dramatu.

V jednání druhém je výraznější změnou především vynechání rozmluvy Polonia s Laertem. Zde je tedy výrazně narušena Kermodova teorie o dualismech v textu, které se v Poloniově promluvě hojně vyskytují. Kromě dalších redukcí veršů však není druhé jednání podstatně pozměněno.

Jednání třetí začíná verši, které jsou v Shakespearově hře proneseny až po monologu ze scény první: „Soft you, now, the fair Ophelia! - Nymph in thy orisons be all my sins remembered.“(3.1.89-91)<sup>102</sup> Hamletův monolog z tohoto jednání je pak přesunut až do jednání čtvrtého. Promluva je tak přednesena až po Poloniově vraždě, což by mohlo znamenat, že Hamlet o smrti a sebevraždě začal přemýšlet až když zabil a že příčinou tohoto monologu je vražda Oféliina otce. Navíc před tím, než Hamlet promluvu přednese, dívá se na Ofélii, takže jeho slova by mohla vycházet i z výčitek svědomí, že vraždou Polonia zranil i Ofélii. Svými slovy může Hamlet naznačovat, že by možná bylo lepší spáchat sebevraždu, než žít s tímto pocitem dál, ale není schopen tento čin provést, protože má strach z toho, jaká je smrt.

Pořadí scén se dále poněkud odlišuje od předlohy, například sedmá scéna ze čtvrtého jednání je uvedena až po scéně druhé, jednání pátého. Laertes tak plánuje vraždu Hamleta nejen kvůli smrti svého otce, ale i kvůli utonutí Ofélie

Celá inscenace je završena Hamletovými slovy: „The rest is silence.“(5.2.366)<sup>103</sup>

Peter Brook Shakespearovu hru interpretoval zcela odlišně, než jak byla uchopena v předchozích inscenacích. Co bylo zřejmě největším zásahem do hry, je naprosté vynechání postavy Fortinbrase. Není zde o něm ani jedna zmínka a nevyskytuje se ani v závěrečné scéně. Pokud je tomu tak, jak uvádí Kott, a Fortinbras je skutečně jednou z nejdůležitějších postav, mohlo by to znamenat výraznou změnu interpretace Shakespearova *Hamleta* v této inscenaci. Odstraníme-li totiž postavu Fortinbrase, pak jako by celá hra skončila nenaplněním. O Fortinbrasovi sice nic nevíme, nicméně, když

---

102 SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*, s. 106.

103 Tamtéž, s. 232.

se na konci objeví a obeznámí přítomné s převzetím dánské koruny, jakoby tím smrt všech postav nakonec dostala nějaký význam. Shakespearova hra by pak mohla být chápána tak, že Fortinbras je hlavní postavou, kvůli které se odehraje celé drama, aby nakonec získala po čem touží a na co má podle svých slov právo. Když ale tuto postavu pomíneme, pak je konec inscenace koncem úplným, Horatio má sice vyprávět svůj příběh, ale komu? A co se stane s Dánskem? Když zde není žádný náznak pokračování příběhu, pak by *Hamlet* mohl být chápán jako hra naprostého zmaru.

Inscenace Petera Brooka je velice specifickou adaptací, předloha zde byla poměrně rozsáhle redukována a porušena byla také struktura scén celé hry. Nicméně i přes tuto skutečnost jsou zachovány hlavní myšlenky Shakespearova *Hamleta*, ač jsou interpretovány odlišným způsobem.

#### **4.4 Komparace filmových inscenací s literární předlohou**

V této části budou komparovány tři vybrané filmové adaptace se svou literární předlohou, tedy *Hamletem* Williama Shakespeara. Bude zde uvedeno, jaký byl postup při redukci předlohy, a taktéž zde bude zmíněno, jakým způsobem je v inscenacích Shakespearův *Hamlet* interpretován.

##### **4.4.1 Laurence Olivier - *Hamlet***

Adaptace *Hamleta* Laurence Oliviera je dlouhá přibližně dvě a půl hodiny. Redukce oproti původní předloze je tedy poměrně rozsáhlá, nicméně způsob redukce je obdobný jako u divadelních adaptací, tedy jsou převážně vypouštěny verše, které něco opakují, popisují či jsou vynechány stroky filozofického přemítání. Větších změn pak doznalo řazení scén.

Jednání první strukturou scén odpovídá literární předloze, změnou je pouze redukce promluv, která se nicméně příliš neodlišuje od redukce v divadelních inscenacích, tady i zde chybí verše o očištění a nečnosti královny. Co ovšem inscenaci odlišuje od předchozích adaptací je způsob vedení monologů, ty jsou pronášeny převážně v duchu, *Hamlet* nahlas vyřkne jen několik veršů, např. „Frailty, thy name is

woman.“(1.2.146)<sup>104</sup>

V následujících jednáních je pořadí scén pozměněno, důsledkem čehož Hamlet pronáší svůj monolog z první scény třetího jednání až po rozmluvě s Ofélií. Hamlet tedy může rozmyslet o sebevraždě i v souvislosti s tím, že svými slovy mohl ublížit Ofélii. Pokud přihlédneme k Lukešově interpretaci, je navíc možné, že Hamlet je zarmoucen především kvůli lásce, kterou k Ofélii cítí, nicméně jí nechce dát najevo, jelikož Ofélii jakožto příslušnici ženského rodu nemůže důvěřovat.

Výraznější změnou oproti literární předloze je provedení hry ve hře. V této inscenaci se celá hra odehrává pouze pantomimicky a v jejím průběhu nemluví ani Hamlet, který měl děj komentovat. Scéna tak získává na dramatickosti, Claudiovi je navíc umožněno aby použil svou vlastní představitelství při ztotožnění se s dějem, což mu v literární předloze díky Hamletovým promluvám umožněno nebylo.

I v této adaptaci bylo tak jako v některých divadelních přesunuto plánování vraždy Hamleta až za scénu s Oféliiným pohřbem. Laertes se chce tedy pomstít nejen za smrt svého otce, ale i za utonutí své sestry.

Poslední scéna je taktéž pozměněna, královna zde otrávené víno vypije úmyslně, protože zřejmě ví, že v poháru byl jed. Odhalí tak Claudiovu zradu ještě před tím, než na ní začne působit jed a svým činem se pokouší zachránit Hamleta. Poslední slova celé inscenace, která pronáší Horatio, jsou tato: „Good night, sweet prince, and flights of angels sing thee to thy rest.“ (5.2.367-368)<sup>105</sup>

V této inscenaci byla zcela vypuštěna postava Fortinbrase, důsledky vynechání této postavy byly však popsány již u divadelní inscenace Petera Brooka.

Čím se ale inscenace Oliviera od předchozích adaptací zásadně odlišuje, je absence Rozenkrantze a Guildensterna. Co by mohlo znamenat vypuštění těchto postav? Pokud král s královnou nedají poslat pro Hamletovi přátele, zdá se, jako by o prince neměli přílišnou starost. Tito dva kumpáni mají totiž Hamleta rozveselit, ale především

---

104 SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*, s. 30.

105 SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*, s. 232.

mají zjistit příčinu jeho třesnutí. Když zde ovšem nejsou, pak zřejmě král s královnou příliš netouží znát důvody Hamletova šílenství. Ještě větší význam má ale nepřítomnost Rozenkrantze a Guildensterna pro Claudia, který by takto veškeré plány na Hamletovo odstranění zosnoval sám.

Z hlediska Kermodovy teorie, který nehledal dualismy jen v samotném textu ale i v ději a postavách, by nezařazení Rozenkrantze a Guildensterna znamenalo opět značný zásah do interpretace Shakespearova Hamleta. Je to narušení samotného základního prvku celé hry, kdy chybí celá jedna dvojice, nicméně ještě větším zásahem by v tomto případě bylo vynechání jen jedné z postav.

Přesto však vynechání Rozenkrantze a Guildensterna zásadním způsobem nepozměňuje smysl děje, podstatnější změnou by v tomto smyslu mohlo být spíše vypuštění postavy Fortinbrase. Filmový snímek nicméně zachovává základní myšlenky, i když v redukované formě a při odlišné struktuře řazení scén.

#### **4.4.2 Franco Zeffirelli - *Hamlet***

Tato filmová adaptace je po Branaghově tou nejkratší ze všech šesti komparovaných inscenací. Zeffirelliho filmové ztvárnění *Hamleta* nepřesahuje sto třicet minut. I v této adaptaci jsou vynechány části promluv a je zde opět odlišné pořadí scén či veršů vzhledem k literární předloze.

Jednání první je zahájeno až druhou scénou. První scéna byla vynechána stejně jako v divadelní inscenaci Petera Brooka. Řazení scén dále odpovídá literární předloze, co je zde ovšem poněkud odlišné, je skutečnost, že Hamlet slyší rozmluvu Polonia a Ofélie o tom, že by se Ofélie měla princovi vyhýbat. Pak by tedy mohlo mít Hamletovo chování v Oféliině komnatě svůj původ v této situaci. Snad byl Hamlet raněn slibem Poloniovy dcery, že se s ním již nebude stýkat, a proto se choval poněkud nevšedně.

Bylo by vhodné upozornit na to, že si Hamlet po promluvě s duchem jeho slova jakoby vepíše mečem do kamene. V některých vydáních Shakespearova *Hamleta* je poznámka, že Hamlet si slova skutečně píše, aby je nezapomněl. Ovšem ve většině

inscenací princ pouze mluví o tom, že slova zanesl do své mysli, kde budou vepsaná. Toto by odpovídalo Kottově teorii, že Hamlet je člověk mluveného slova a paměti, tedy by si pravděpodobně ve skutečnosti nic nepsal, jen by slova vtiskl do své mysli.

I v této inscenaci je Hamletův monolog přesunut až za rozhovor s Ofélií. V tomto rozhovoru Hamlet s Ofélií nehovoří o tom, že by měla jít raději do kláštera, tato slova Hamlet pronáší, až když se s Ofélií setká na představení hry ve hře. Původně by se mohlo zdát, že Ofélii do kláštera posílá v afektu, svá slova možná nemyslí vážně a jsou určena především skrytým posluchačům. Zde se ovšem situace mění. Hamlet svá slova říká až později, jako by si je pečlivě promyslel, a tudíž by dle jeho názoru Ofélie měla skutečně odejít do kláštera. Hamlet tak možná zamýšlel uchránit Ofélii před hrůzami, které by se na hradě mohly odehrát. Na celkový ráz příběhu to ovšem většího účinku zdá se nemá.

Následné pořadí scén je mírně pozměněno, nicméně smysl děje je povětšinou stále zachován. Větší odlišností od předlohy je pouze zařazení osnování Hamletovy vraždy až za scénu Oféliina pohřbu, což bylo provedeno již v několika předchozích adaptacích.

Ani v této adaptaci se nevyskytuje postava Fortinbrase, poslední slova pronáší Horatio a jsou to tatáž slova jako v Olivierově adaptaci: „Good night, sweet prince, and flights of angels sing thee to thy rest.“(5.2.367-368)<sup>106</sup>

Pokud by zde byly zohledněny uvedené interpretace Hamleta, teorie Greenblatta a Lukeše by zůstaly zachovány. Narušena je pak vypuštěním postavy Fortinbrase teorie Kotta a redukcí promluv je oslabena zejména koncepce Kermoda.

Zeffirelliho inscenace místy nese patrné známky inspirace Olivierovou verzí příběhu. Zejména se jedná o scénu u hrobu Ofélie, která probíhá velice podobně, ani závěry snímků se příliš neliší. Zeffirelli se nicméně neinspiroval Olivierovým vypuštěním Rozenkrantze a Guildensterna a jejich postavy v inscenaci zachoval.

---

106 SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*, s. 232.

#### 4.4.3 Kenneth Branagh - *Hamlet*

Ač Branagh v podstatě natočil nejdělsí verzi příběhu o dánském princí, kratší verze tohoto filmu je paradoxně tou nejkratší ze všech vybraných inscenací. Trvá pouhé dvě hodiny, tudíž je evidentní, že redukce je značná. Ovšem redukce u Branaghova filmu se odlišuje od předchozích dvou a vlastně i od redukce divadelních inscenací. Protože tato adaptace je sestřihána z delší verze, musel Branagh redukcí provést odlišněji. Promluvy jsou zde tedy ve své podstatě celé, zato ovšem často chybí celé scény.

V této inscenaci chybí první scéna jednání prvního. Tato redukce byla učiněna i v dalších inscenacích, kde byl ale následně zařazen popis zjevení tak, jak ho Hamletovi podal Horatio. V Branaghově adaptaci ale deskripce události chybí, v důsledku čehož tedy není známo, jak přízrak vypadal. Situace se nicméně mění pouze pro diváky, nikoliv pro Hamleta, jelikož Horatio za Hamletem přijde a hodlá mu o duchovi povědět, scéna zde ovšem končí.

Co by v této inscenaci mohlo být považováno za zásadní, je fakt, že duch Hamletovi neřekne, aby neublížoval matce. Mohlo by to znamenat, že mu nesejde na tom, jak Hamlet se svou matkou naloží, zda ji potrestá nebo ne. Pokud by ale Hamlet od ducha nedostal příkaz neublížit vlastní matce, možná by se pomstil i jí. Přeci jen v Hamletových očích jeho matka klesla tím, že zradila památku jeho otce, na kterého byl Hamlet dle Lukešovy interpretace fixován. Pokud by zde byla Lukešova koncepce dále zvažována, mohlo by se jako problematické jevit vypuštění Hamletovy promluvy o tom, že na slova svého otce nezapomene. Motiv paměti je totiž dle Lukeše klíčový, několikrát se opakuje a i pro samotného Hamleta je paměť zjevně důležitá. Když se ovšem tato řeč vypustí, mohlo by to značit, že Hamlet možná nemá v úmyslu duchova slova nezapomenout, a snad by to vedlo až k tomu, že by Hamlet ani nemusel chtít vykonat pomstu. Nicméně v inscenaci žádné takovéto účinky pozorovatelné nejsou.

Řazení scén odpovídá literární předloze, nicméně jsou vypuštěny některé části scén. Redukce veršů se v některých případech příliš neliší od jiných inscenací, chybí zde stroky o očistci i nectnostné královně, nicméně je patrný jiný postup při celkové

úpravě inscenace. Například ve druhé scéně druhého jednání je zcela vynechán její konec, tedy Hamlet zde není obeznámen s příjezdem herců. Nicméně Rozenkrantz a Guildenstern v další scéně králi a královně říkají, že o herecké společnosti Hamletovi pověděli. V této inscenaci se tedy některé části děje odehrávají jakoby za scénou.

Protože Branagh zachoval strukturu Shakespearovy hry, na rozdíl od předešlých filmových adaptací je Hamletův monolog ze třetího jednání, scény první uveden před rozhovorem s Ofélií. Zajímavé je, že Hamlet při tomto dialogu slyší zvuk za jedněmi z dveří, které lemují sál, a tak ví o přítomnosti Polonia a Claudia, což ho zjevně rozčílí. U jiných adaptacích bylo možné se pouze domnívat, že Hamlet o králi a komořím ví, zde je jejich přítomnost potvrzena oním zvukem jak pro diváky, tak pro Hamleta.

Další podstatnou změnou je vypuštění Claudiova monologu, ve kterém se přiznává k bratrovraždě. Pak by to ovšem mohlo znamenat, že Claudius svého bratra možná nezabil a jestliže byl rozrušený z divadelního představení, pak to snad bylo kvůli výčítkám, které v něm mohla hra vyvolat, protože si vzal bratrovu ženu. V takovém případě by ovšem Claudius neměl důvod pro Hamletovo odstranění, které v této inscenaci ale stále plánuje. Je tedy možné usuzovat, že Claudius svého bratra skutečně zabil, pouze divákovi nebyl předveden jeho monolog, v němž se k tomuto činu přiznává.

V této inscenaci je jiným způsobem pojat Fortinbras. Během boje Hamleta s Laertem v poslední scéně celé inscenace jsou v záběru občasné střihy na dění před zámkem. Zde jsou Fortinbrasova vojska, která se chystají dobýt sídlo. Vojska postupují až do zámku a do sálu, ve kterém se odehrával souboj, vtrhnou ve chvíli, kdy Hamlet zemřel. Fortinbras nepřišel v míru, jeho muži cestou zabijí každého, koho potkají. Proboden je i Osrik, který vyšel ze sálu před tím, než zemřel Laertes. V závěru scény Fortinbras pronáší svou promluvu, při níž si na hlavu nechává nasazovat korunu. Scéna se jinak v podstatě odehrává dle předlohy. Poslední záběr tohoto filmu je na sochu Hamletova otce, která je rozbíjena.

Zásadně se zde tedy mění vnímání Fortinbrase, je pojímán jako někdo, kdo si přišel vydobýt svá domnělá práva. V závěrečné scéně jeho vojska vtrhnou do paláce a

vraždí každého, kdo se jim připlete do cesty. Je tedy pravděpodobné, že by Fortinbras nechal zabít i Hamleta a Claudia, aby mohl převzít dánskou korunu, kdyby se již nestačili zničit navzájem. Takto je ovšem vykonání tohoto ohavného činu zbaven a může se tvářit jako mírotvůrce, který povede dánský lid. Už zde ale není nikdo, kdo by mu mohl odporovat.

Branaghova inscenace se od předchozích adaptací odlišuje způsobem redukce. Jiným postup je patrný zejména proto, že v ostatních inscenacích bylo možné nalézt některé shodné vzorce redukování a řazení scén, v této inscenaci stejné postupy v podstatě nenalezneme. Svou strukturou se nicméně inscenace drží literární předlohy a zachovává logiku děje i přes značnou redukci.



## 4.5 Komparace divadelních inscenací

Tato část je zaměřena na komparaci analyzovaných inscenací, bude se soustředit zejména na prostředí, v němž se adaptace odehrávají, způsob interpretace inscenací, rovněž budou komparovány vybrané postavy hry, tj. zda se charakterově odlišují či jakým způsobem herci své postavy ztvárňují.

Tři zmíněné divadelní inscenace se v určitých aspektech odlišují ve svém pojetí Shakespearovy hry *Hamlet*. Pokud bude pozornost kladena na to, jak vypadá jeviště či kostýmy, které reprezentují lokalizaci inscenace, je patrné, že se hry v této rovině různí.

*Hamlet* Miroslava Macháčka se podle odění odehrává ve středověku, což bylo zřejmě přejato z původní předlohy. Scéna je celkově temná, jeviště je lemováno černými závěsy. Barevné je pouze oblečení, které mají herci na sobě, přičemž Hamletovo oblečení je tmavé. Scéna je pestřejší jen při hraní divadelní hry o vraždě krále.

Adaptace Kevina Klina se rovněž odehrává v temných kulisách, nachází se zde navíc sloupoví, které může sloužit v některých scénách jako úkryt, celá scéna také působí jako by byla neustále v mlhavém oparu. Herci jsou oděni v tlumených barvách, převládá bílá a černá. Pestřejší oblečení je pouze ve scénách, kdy jsou přítomni dvořané. Dle odění lze soudit, že inscenace je zasazena do dvacátého století.

Hra o dánském princí Petera Brooka je těžko zařaditelná do nějakého období. Děj by se totiž podle kulis a oděvů mohl odehrávat v Indii, herci mají na sobě barevné oděvy a scéna je rovněž pestrobarevná, ve středu jeviště je umístěn rudý koberec s několika barevnými polštáři a jsou zde i jiné doplňky (např. hořící lampy, apod.). Brookova inscenace se tedy od své předlohy zásadně odlišuje nejenom způsobem adaptování hry, ale také prostředím, ve kterém se příběh odehrává.

Všechny hry pak tedy stojí z jistého úhlu pohledu v kontrastu, jestliže v jedné adaptaci mají herci pestré odění, v jiné jsou barvy potlačeny. V některých inscenacích je scéna potemnělá, jinde převládá barevnost. Toto odlišné pojetí prostředí, v němž se děj odehrává, je zřejmě způsobeno tím, že každý režisér se rozhodl příběh zdůraznit jiným

způsobem. V případě potemnělých kulis a oblečení bez pestrých barev se zřejmě režisér snažil, aby vnější vzhled inscenace korespondoval s jejím pochmurným dějem. V případě, kdy je scéna pestrobarevná, se režisér naopak rozhodl pro ostrý kontrast vnější stránky inscenace s vnitřní. Vytváří se tak paradox, v němž se navenek zdá všechno krásné, ale uvnitř je pouze zkaženost. V prvním případě je pak ihned zřejmé, že děj inscenace nebude příliš veselý, v případě druhém je divák poněkud maten vnější stránkou a není pro něj zcela snadné odhalit, jak bude děj probíhat.

Z hlediska emočního uchopení hry se inscenace Miroslava Macháčka odlišuje od dalších dvou inscenací. Zmiňme například Laertovu promluvu k Ofélii – v inscenaci Kevina Klinea i v inscenaci Petera Brooka je tato řeč pronesena vážně, v Laertově projevu je jistá naléhavost, jako by chtěl Ofélii skutečně přimět k tomu, aby si na Hamleta dávala pozor. V české inscenaci ale Laertes svou řeč podává škádlivým tónem, jako by bratr chtěl svou sestru jen trochu pozlobit a to, co říká, nemyslel vážně, jelikož se při svých slovech usmívá. Jiné emoce jsou projeveny i při setkání Hamleta s Guildensternem a Rozenkrantzem, když se dozví, že pro ně král s královnou poslali. V zahraničních adaptacích je Hamlet touto skutečností evidentně popuzen, v Macháčkově inscenaci je Hamlet spíše posmutnělý, ale na své přátele se nezlobí.

Tento rozdíl pravděpodobně souvisí s tím, že v každé inscenaci je kladen důraz na jiný aspekt dramatu. V Macháčkově inscenaci je vyzdvížen emoční rozdíl mezi první a druhou polovinou hry, první část je vedena v poměrně veselém tónu, ve druhé polovině pak emoce potemní. Zde by tak mohlo být poukázáno na pozvolný rozpad. I když se v nejprve nic nezdálo tak vážné, situace se postupně stává serióznější.

V Klinově adaptaci na druhou stranu není vidět tato stagnace, ovšem můžeme si všimnout, že důraz je zde kladen především na promluvy. Tato inscenace je totiž po vnější stránce nejméně výrazná, proto je možné soustředit se především na verše.

U Brooka je důraz sice rovněž kladen na projev, ale jsou zde potlačeny emoce, zejména pak u hlavního hrdiny. Toto stojí v ostrém kontrastu se scénou, která je velice pestrobarevná. Tímto by tedy Brook mohl upozorňovat na to, že ač se z vnějšku zdá vše krásné, uvnitř je poněkud pusto.

Ovlivnění inscenací dobou, v níž byly vytvořeny, se zdá nejvíce patrné na Brookově inscenaci, protože hra byla natočena v roce 2004, je zde výběrem herců poukázáno na současnou multikulturnost společnosti. Vliv prostředí, ve kterém inscenace vznikly, by mohl být zřejmě zpozorován i v již uvedeném vypuštění náboženství se dotýkajících zmínek z Macháčkovy adaptace. V Klinově inscenaci je pak podstatnou změnou zasazení děje do jiného století.

V části následující bude provedena komparace ztvárnění postav, které jsou v inscenacích výraznější než postavy ostatní.

Největší pozornost by zde měla být zaměřena pravděpodobně na hlavního protagonistu, Hamleta. Bylo by zřejmě vhodné zmínit, že v Brookově adaptaci hraje Hamleta herec černé barvy pleti. Uvážíme-li ovšem, že tato adaptace se od ostatních odlišuje i v mnoha jiných aspektech, pak volba herce hrajícího Hamleta nebude považována za nestandardní.

Představitelé Hamleta se odlišují ve způsobu projevu. František Němec do svého přednesu vkládá mnoho emocí, při detailním záběru je ale jeho tvář poněkud strnulá. Jeho oči se zdají jakoby mrtvé, snad by se dalo říci, že tento Hamlet je vším okolo sebe znechucen a již nemá vůli k životu. Na druhou stranu Kevin Kline vyjadřuje emoce nejen v hlase, na jeho tváři se často zračí úžas a jeho Hamlet navíc velice často pláče. Adrian Lester je pak jeho pravým opakem, nejen, že v jeho tváři nelze vyčíst prakticky nic, ale i je ho hlas zní jakoby dutě, prázdně. Možná bychom mohli tento Hamletův projev vnímat tak, že je již vším znaven a nemá ani dost sil na to, aby plýtvat emocemi.

Co se pak šílenství týče, jako nejvíce duševně chorý se jeví Kevin Kline, což je zřejmě způsobeno tím, že nejvíce projevuje emoce. V kontrastu s ním pak stojí opět Adrian Lester, o kterém by se dalo usuzovat, že je blázen, jen podle jeho promluv. U Františka Němce se pak ve scénách, kdy se má chovat šíleně, projevuje spíše smutek.

Při hodnocení dalších postav bude pozornost zaměřena nejprve na Ofélii, která bývá chápána jako Hamletův protiklad.

Pokud bychom se zaměřili na projev Ofélie, zdá se, že nejméně emocí projevuje Ofélie v Brookově adaptaci. Je to ovšem zřejmě kvůli celkovému pojetí hry. Ani po tom, co ztratí rozum, není její výstup příliš emotivní. V Macháčkově adaptaci je Ofélie zpočátku smutná, kvůli situaci s Hamletem, když se potom zblázní, chová se poněkud dětinsky. Klineova Ofélie se na druhou stranu jeví pomateně už od rozhovoru s Hamletem, jako by jí jeho slova hluboce zasáhla.

Jak již bylo uvedeno, Ofélie je s Hamletem v kontrastu, což je v Brookově a Macháčkově adaptaci zdůrazněno jejich oděvy, Ofélie má šat světlý a Hamlet tmavý. V Brookově adaptaci je Ofélie v kontrastu s Hamletem svými šaty po celou dobu, Ofélie je zde tedy po celý čas pravým opakem prince. V Macháčkově inscenaci se ale po zešílení Ofélie Hamletovy přiblíží, jelikož nosí šaty černé, stejně jako Hamlet, tedy nejprve je v opozici s Hamletem, ale ve druhé polovině se stává jeho alter-egem. V Klineově adaptaci není kontrast mezi Hamletem a Ofélií příliš patrný, protože Hamlet má bílou košili. V této adaptaci je spíš mezi Hamletem a Ofélií paralela než kontrast, Ofélie je zde pojata více jako princovo alter-ego nežli jeho opak.

Další postavou, která má ve hře větší prostor, je Horatio. Projev všech herců v této roli je poměrně schodný, postava Horatia je vždy klidná, nikdy příliš nehýří emocemi a ani příliš nemluví, často Hamletovy spíš naslouchá. Barva jejich oblečení se ale liší. Horatio v Klineově inscenaci má oděv tmavý, v Macháčkově inscenaci je Horatio oblačen pestrobarevně a v Brookově adaptaci má na sobě Horatio oděv šedý.

Horatio je považován za Hamletova alter-ego, toto je nejvíce patrné u Brooka. Horatio se jeví jako přesný opak Hamleta, včetně oděvu a vzhledu, a tím jakoby Hamleta doplňoval, byl jeho druhou, světlejší polovinou.

Zvláštností Brookovi adaptace je, že někteří herci byli obsazeni do více rolí. Například ducha Hamletova otce hraje stejný herec, který ztvárňuje Claudia. Pokud situaci zhodnotíme z hlediska Hamletovy promluvy o tom, jak odlišní od sebe jsou oba bratři, jeví se jeho slova poněkud nesmyslná a ze situace by vyplynulo, že Hamlet si svého otce postavil na piedestal a ať by se mu jeho bratr podobal sebevíce, nemůže se mu rovnat. Hamlet se zdá být oslepen postavou svého otce a nikoho jiného již nevidí.

Do dvou rolí Brook obsadil i herce, který ztvárnil Polonia. Tento herec byl obsazen i do role hrobníka, což by mohlo být matoucí, ale může to mít i svůj specifický význam. Je totiž jakýmsi paradoxem, že herec hrající Oféliina otce, kvůli jehož smrti se dívka zbláznila a to jí v podstatě stálo i život, jí nakonec kope hrob. Je pravděpodobné, že přesně tuto absurditu chtěl Brook ve své inscenaci vytvořit.

Z komparace vyplývá, že inscenace se odlišují vnějším vzhledem. Rozdíly lze nalézt i ve ztvárnění postavy Hamleta, který je pojat odlišným způsobem především prostřednictvím emocí. Ztvárnění dalších postav je naopak poměrně shodné.

#### **4.6 Komparace filmových inscenací**

Tato část práce je zaměřena na komparaci tří vybraných filmových inscenací. Pozornost bude soustředěna na vnější znaky adaptací, tedy prostředí, v němž se děj odehrává, rovněž bude porovnán způsob, jakým inscenace interpretují literární předlohu. Komparovány budou také postavy, zejména způsob, jakým herci své role ztvárňují.

Mezi natočením Zeffirelliho adaptace a adaptace Kennetha Branagha není přílišné časové rozpětí, ale inscenace Laurence Oliviera byla natočena o více jak padesát let dříve než první dva zmíněné filmy. Kvůli svému stáří má tato adaptace jednu velkou odlišnost, snímek Laurence Oliviera je černobílý. V roce 1948 již sice byla dostupná technika pro točení barevných filmů, nicméně se příliš neužívala. Olivierův film o dánském princovi byl pravděpodobně natočen černobíle i z toho důvodu, aby byl umocněn dramatický dojem příběhu.

Vzhledem k faktu, že snímek z roku 1948 postrádá barvy, nemůžeme ho z tohoto hlediska dost dobře hodnotit. Pozornost je nicméně možno soustředit na prostředí, v němž se děj odehrává. Olivierův *Hamlet* je natočen na středověkém hradě a děj se tedy rovněž odehrává ve středověku. Scénám dominují rozlehlé sály, které ovšem nejsou příliš zdobené. Zdi jsou převážně holé, nejsou zde ani gobelíny, ale pouze závěsy ve výklencích a nad vchody, hrad tak působí poněkud nehostinně. Dojem surovosti nicméně snižuje oděnění herců. Jejich šaty nejsou nijak strohé, jsou bohatě zdobené, mají

nabírané rukávce a působí přepychovým dojmem i přesto, že nemůžeme vidět jakou mají barvu.

Jak již bylo uvedeno, mezi natočením Branaghovy a Zeffirelliho adaptace není přílišné časové rozpětí, přesně řečeno Branagh svou inscenaci vytvořil šest let po Zeffirellim. Nicméně se od sebe velice odlišují, a to především svým prostředím. Adaptace z roku 1990 se odehrává ve středověku na hradě, což má společné s adaptací Olivierovou, od níž jí ale odlišují oděvy, které jsou více strohé. Podle šatů by se dalo soudit, že inscenace byla zasazena do hlubšího středověku než film z roku 1948. Zeffirelliho adaptace pak působí více hrubým dojmem.

Branagh svou adaptaci zasadil podle odhadu zhruba na konec devatenáctého století či přelom století devatenáctého a dvacátého. Místem, kde se příběh odehrává, je zámek nebo rozlehlý palác. Muži jsou oblečeni v uniformách či oblecích, ženy mají na sobě nákladné šaty. Adaptace z roku 1996 se tedy od předchozích dvou zásadně liší. Kontrasty lze ale pozorovat i ve filmech Oliviera a Zeffirelliho. Zatímco projev herců ve starší adaptaci je kultivovaný, Zeffirelliho inscenace se celkově jeví velice syrově a neuhlazeně. V tomto případě by tedy měl Zeffirelliho snímek blíže k Branaghově.

Co se týká celkového pojetí adaptace, jsou velice odlišná. Na Zeffirelliho inscenaci je patrný vliv doby, ve které byla vytvořena. Jelikož se jedná o snímek ze čtyřicátých let dvacátého století, způsob, jakým herci role hrají, je jiný. Je patrné, že gesta jsou více teatrální, velký důraz je kladen na dramatičnost scén. Ač je text v *Hamletovi* velice podstatný, pro filmy z první poloviny dvacátého století je významnější obraz než slova. Zde musel být učiněn kompromis, jelikož text je vlastně nosným elementem *Hamleta*. Proto i v této adaptaci musí být kladen důraz na promluvy, nicméně tím nebyly ochuzeny ani záběry. Výrazy herců jsou stále důležité, jelikož i v nich je obsažena jistá informace, z tváří je možno vyčíst veškeré emoce.

V tomto je podstatný především způsob přednesu Hamletových monologů, které jsou v některých situacích pronášeny jen v duchu. To by pak mohlo znamenat, že Hamlet nechce, aby všichni věděli, o čem přemítá, chce si své myšlenky ponechat pro sebe. Občas sice něco vyřkne nahlas, to ovšem přidává na dramatičnosti, zdá se pak,

jakoby byl Hamlet hluboce zadumán a neuvědomoval si, že některé ideje v rozčilení vyslovuje nahlas. Tento způsob promluv se pak jeví vhodným zejména ve scéně třetí ze třetího jednání, kdy Hamlet přemítá nad tím, zda by měl Claudia v daném okamžiku zabít. Když Hamlet v této situaci pronáší slova nahlas, poměrně tím riskuje. Claudius by proti němu totiž mohl chtít okamžitě zakročit.

V Zeffirelliho ani Branaghově adaptaci na první pohled není zřetelný vliv doby, ve které byly vytvořeny, jelikož, ač byly natočeny nedlouho po sobě, v podstatě se sobě v ničem nepodobají. Ovšem právě tato skutečnost by mohla být oním vlivem, který na adaptace mělo období, v němž vznikly. Tedy možná tento nesoulad v pojetí Shakespearovy hry v devadesátých letech dvacátého století znamená, že toto údobí přináší neomezené možnosti ve filmové tvorbě. Není stanoven jednotný model tvorby snímků, může se zkoušet jakýkoliv způsob točení filmů, jakékoliv pojetí literárních předloh, čímž jsou tedy obě inscenace ovlivněny.

Zeffirelliho film se, jak již bylo řečeno, odlišuje od Olivierova, a to především ve způsobu přednesu. V adaptaci z roku 1990 už nenalezneme onu dramatičnost, je zde patrna větší drsnost celkového pojetí. Týká se to i postavy Ofélie, která by pravděpodobně měla připomínat éterickou bytost. Zde je ovšem Ofélie ztvárněna hrubším způsobem. Jako by na celém tomto příběhu ležela jakási tíha, která naznačuje, že se nic v dobré neobrátil, vše skončí zmarem. Divák se má snad na pochmurný konec připravovat po celý čas adaptace.

V Branaghově snímku je situace ale zcela jiná. Z vnějšku nelze vypozařovat, že by něco mělo být v nepořádku, to špatné se odehrává jen pod povrchem. Jenže v oné zevní upravenosti je jakési stažení, tenze, která může divákovi povědět o vnitřní zkaženosti. Branagh tak možná chtěl upozornit na to, že co se z vnějšku jeví jako nejdokonalejší, je ve skutečnosti nejvíce prohnílé. Vzhledem k tomu, že kratší verze této adaptace je sestřihem té delší, redukce příběhu se odlišuje od jiných případů. Proto zde není kladen důraz na zobrazení všech scén, Branagh se více zaměřil na určité promluvy, většinou jsou všechny řečeny doslovně dle literární předlohy. Dvě předchozí inscenace však redukuji jiným způsobem. Jsou zde spíše vypouštěny verše než části scén, případně jsou v adaptacích vynechány některé postavy.

Zaměříme se nyní na představitele Hamleta. Co se odění týče, Olivier své oblečení mění. Někdy má na sobě nákladné oblečení, jindy je pouze nedbale oblečen v nevhledné košili. Barvu jeho šatů nelze přesně určit, avšak většina z jeho oděvů je tmavé barvy. Temnější barvy nosí i Hamlet Mela Gibsona. V celé této inscenaci jsou povětšinou barvy tlumené, což dotváří pochmurnou atmosféru děje. Kenneth Branagh je oděn v černý oblek po většinu času. Paradoxně až ke konci filmu se barvy jeho oblečení začínou měnit. Nikdy sice není úplně bílé, nicméně je světlejší, zejména béžové. Když se chystá na zápas s Laertem, má na sobě dokonce rudý plášť. Hamlet z roku 1996 tedy nosí nejpestřejší oděvy.

Projev hlavních představitelů se rovněž odlišuje, Laurence Olivier Hamleta ztvárnil jako zahloubaného, neustále ponořeného do svých myšlenek, čemuž dopomáhá i již zmíněné pronášení monologů v duchu. Větší důraz je tu tedy kladen na výraz, Olivier projevuje vztek, spíše u něj lze ale vyzorovat smutek a rozrušení. Šílenství na Hamletovi v této adaptaci příliš patrné není.

Hamlet v Zeffirelliho filmu projevuje převážně vztek, občas je však Hamlet znechucen a někdy je i pobaven, což je poněkud nezvyklé. Zejména se v tomto případě jedná o scénu s Yorikovou lebkou, kdy se Hamlet zdá mile překvapen skutečností, že drží lebku královského šaška. Jako by byl rád, že ho znovu vidí, protože v to již nedoufal. Pokud jde o Hamletovo šílenství, u Gibsona je zřetelnější, při rozmluvě s Poloniem skutečně vypadá pomateně. Pro posílení tohoto dojmu má na sobě dokonce jen jednu botu.

Kenneth Branagh nejčastěji projevuje znechucení nad celou situací. Rovněž je na něm mnohdy patrné rozčilení. Co se bláznovství týče, spíše než činy se projevuje způsobem mluvy. Při hovoru s Poloniem slova pronáší poněkud posměšně a různě se pitvoří.

Nyní bude pozornost zaměřena na Ofélii. Nejdramatičtější ze tří Ofélií je Olivierova, její emoce nejsou příliš zřetelné, pakliže ano, nejpatrnější je u ní smutek, zejména po rozmluvě s Hamletem. Ofélie v Zeffirelliho filmu je poněkud ráznější, není tak křehká jako jiné představitelky, s Hamletem hovoří poměrně rozčileně. Ve snímku z



roku 1996 je Ofélie opět křehkou dívkou, která je zaskočena Hamletovým chováním, jež jí rozesmutnilo.

Když bude porovnáno ztvárnění Oféliina šílenství, jako nejvíce duševně chorá se jeví Ofélie v Zeffirelliho adaptaci. Tato Ofélie vypadá dokonce nebezpečně, zejména když přijde za královnou. Ofélie Branaghova již nebezpečně nevypadá, její vzezření je spíše politováníhodné. Nejjemnější je ale Ofélie v Olivierově snímku, která jen bloumá po místnosti s nepřítomným výrazem a neprojevuje žádnou agresi.

Projev herců v roli Horatia, která je jednou z výraznějších rolí, je v podstatě podobný, emocemi příliš nehýří, spíše postávají v pozadí a výrazněji se neprojevují.

V komparaci divadelních inscenací bylo zmíněno, že by se v adaptacích mohly vyskytovat jisté paralely či kontrasty, nicméně ani v jedné z filmových adaptací není nijak patrný důraz na tyto faktory, tedy není zde nějaký zjevný kontrast v odění Ofélie a Hamleta či prvek, který by mohl spojit Hamleta a Horatia.

Bylo by vhodné zmínit, že v Olivierově snímku královna v poslední scéně ví, že víno, které je určeno pro Hamleta, je otrávené a vypije ho záměrně. Zde se tedy Gertruda otrávilá úmyslně, aby tak zachránila svého syna. V Zeffirelliho inscenaci je zase jiný moment, který by bylo vhodné zdůraznit. Když Hamlet říká Gertrudě o dopise, ve kterém král nařizuje jeho popravu, a pronese, že nechá za tento čin zaplatit Rozenkrantze a Guildensterna, Gertruda se chová tak, jako by jeho rozhodnutí schvalovala a doufala, že se jejímu synovi skutečně podaří dostat z pasti, kterou mu nachystal Claudius.

Při celkovém zhodnocení filmových adaptací je patrné, že ani zde se závěry výrazně neodlišují od těch, které byly zjištěny u adaptací divadelních. I ve filmových snímcích není způsob projevu vedlejších postav výrazně odlišný, mění se v podstatě jen pojetí hlavního představitele. Liší se taktéž vnější stránka inscenací, podobně jako u adaptací divadelních.

## 4.7 Komparace divadelních a filmových inscenací

V této části budou stručně zhodnoceny rozdíly, které byly výše konstatovány. Na první pohled je zřejmé, že v inscenacích filmových se odlišuje využití prostoru, tvůrci mají větší možnosti, scény se mohou odehrávat v různých místnostech či dokonce ve vnějších prostorách. Divadelní adaptace jsou v tomto směru poněkud omezené, nemohou se přesunout z jeviště někam jinam a většinou se ani nemění kulisy, jelikož je to příliš nákladné a také se tím ztrácí hodně času. Ze stejného důvodu se herci ani nepřevlékají do jiných oděvů, většinou mají po celý čas hry pouze jeden šat. Ve filmových adaptacích jsou opět možnosti mnohem větší, takže herec může mít na sobě v každé scéně jiné oblečení.

Ve filmových inscenacích je možné použití triků. V tomto případě by se nabízelo použít nějaké speciální efekty při zjevení ducha. Paradoxně nejsugestivněji zjevení působí v nejstarší inscenaci, kde se přízrak objevuje v oblaku dýmu a hovoří zvláštním hlasem. V Zeffirelliho inscenaci nejsou použity žádné speciální triky a v Branaghově adaptaci jsou jediným speciálním efektem modré kontaktní čočky, které má duch. Žádné efektní zjevení ovšem ve verzích z roku 1990 a 1996 použito není.

Co by mohlo být ve filmových adaptacích přínosné, je to, že mohou ukázat i vzpomínky některých postav či možnost zobrazit některé souvislosti, které v divadelních adaptacích vysledovat nelze. Můžeme se tak například dozvědět podrobnosti ze vztahu Hamleta a Ofélie. V Olivierově filmu jsou pak zajímavě pojaty Hametovy monology, které si hlavní hrdina říká jen v duchu, toto řešení se jeví jako velice výhodné. Nicméně hra *Hamlet* je primárně určena pro divadelní ztvárnění, takže tyto souvislosti by zřejmě divákovi být známy neměly. Ve filmových inscenacích tímto může být výraznějším způsobem pozměněna interpretace *Hamleta*, jelikož některé skutečnosti, které měly zůstat skryté, jsou zde uvedeny explicitně.

Co se týče redukce inscenací oproti literární předloze, probíhala podobně u filmových i divadelních adaptací. Odlišná byla pouze u Branagha, jelikož kratší verze filmu byla sestříhána z delšího snímku.

Z uvedených informací vyplývá, že inscenace divadelní a zpracování filmová se zásadním způsobem neliší. Pokud se vyskytují obecné vzorce adaptací, jsou pak shodné jak pro filmy, tak pro divadelní dramata. Tyto podobné postupy při redukování literární předlohy budou uvedeny v následující části.

#### **4.8 Zhodnocení výsledků komparace**

V této části budou uvedeny obecné vzorce zpracování inscenací, které se vyskytly při redukcí původního zdroje u adaptací divadelních i filmových. Zhodnoceno bude rovněž celkové pojetí inscenací, bude zde také uvedeno, kterou inscenací lze považovat za nejlépe odpovídající kritériu uvedenému v metodické části práce.

Ve způsobu redukování Shakespearovy hry *Hamlet* lze v inscenacích nalézt shodné vzorce. Velice často jsou redukovány promluvy a verše, které opakují již řečené, rovněž jsou vypouštěny stroky obsahující popis, také jsou ve většině inscenací vynechány filozofující úvahy.

Podobnost ve způsobu adaptování se nicméně netýká jen redukce, nezřídka je v adaptacích přesunut Hamletův monolog z první scény třetího jednání, většinou je zařazen až po rozhovoru s Ofélií. Tento přesun pak znamená, že Hamlet svůj monolog pronáší kvůli výčitkám svědomí, které pociťuje vůči Ofélii po pronesení svých krutých slov. V inscenacích je taktéž často přemístěno Laertovo a Claudiovo osnování vraždy Hamleta za scénu Oféliina pohřbu.

Pro mnohé inscenace je rovněž shodná absence Fortinbrase, který se nejen neobjevuje osobně, ale v adaptacích jsou vypuštěny i jakékoliv zmínky o něm. Často jsou rovněž vynechány některé menší role, například Voltemand se v adaptacích vyskytuje velice zřídka. Menšího prostoru se mnohdy dostává ale i Rozenkrantzovi s Guildensternem, kteří se v inscenacích většinou vyskytují, nicméně jsou značně zredukovány jejich promluvy.

Toto jsou nejzásadnější obecné závěry, které vyplývají z komparace. V celkové interpretaci se inscenace odlišují, jelikož Hamlet je v adaptacích pojat různým

způsobem a jeho role je pro inscenace tou nejzásadnější. V inscenacích se neshoduje ani prostředí, v němž se děj odehrává, ani zde tedy nelze nalézt shodné vzorce zpracování adaptací.

V metodické části bylo stanoveno kritérium pro hodnocení inscenací. Kritérií může být nespočet, za stěžejní by mohlo být považováno ztvárnění Hamleta, v jiném případě by inscenace mohly být posuzovány jako celek. Hodnocení by mohlo být rovněž založeno na originalitě, s jakou byl v inscenacích pojat příběh dánského prince. V takovém případě by zřejmě byla nejlépe hodnocena adaptace Petera Brooka.

Nicméně v této práci byla hlavním kritériem hodnocení míra, do jaké inscenace odpovídají své literární předloze. Adaptací, která se od předlohy odchyluje nejméně, je v tomto případě *Hamlet* Kevina Klinea. Tato inscenace naprosto zachovává strukturu své literární předlohy a minimálně redukuje text původní Shakespearovy hry.

Z uvedených závěrů tedy vyplývá, že postup úpravy původní literární předlohy vykazuje jisté obecné vzorce zpracování ve způsobu redukování textu a rovněž ve způsobu řazení promluv. Inscenace nicméně ve výsledku Shakespearovu hru interpretují odlišným způsobem, především v důsledku různého pojetí emoční stránky inscenací.

## 5 Závěr

Bakalářská práce předkládá komparaci divadelních a filmových zpracování Shakespearovy hry *Hamlet*. Důraz byl v práci kladen především na zjištění možnosti formálního zpracování dramatu *Hamlet* a přínos nových poznatků v souvislosti se zkoumáním interpretačních předpokladů vybraných inscenací.

V úvodní kapitole byl ve stručnosti uveden historický kontext, ve kterém *Hamlet* vznikl. Kapitola pojednávala o obecných historických událostech se zaměřením na Williama Shakespeara. Kapitola následující se týkala tragédie *Hamlet*, byly zde zmíněny okolnosti, za kterých tragédie vznikla, rovněž byly uvedeny možné předlohy této hry a také vybrané interpretace Shakespearova dramatu.

Poslední kapitola se týkala samotné komparace divadelních a filmových inscenací Hamleta. Nejprve byly uvedeny metodické postupy komparace a následně byly stručně představeny vybrané adaptace. Samotná komparace proběhla ve třech fázích. Porovnávány byly inscenace se svou literární předlohou, v této části byly využity poznatky z interpretací Shakespearova *Hamleta* uvedených v předchozí kapitole. Následně proběhla vzájemná komparace tří divadelních zpracování a srovnání třech adaptací filmových, zde byl důraz kladen zejména na prostředí, v němž se děj odehrává a také na ztvárnění jednotlivých postav. V závěru práce pak byly komparovány filmové a divadelní inscenace mezi sebou. Poznatky získané komparací byly v závěru shrnuty a analyzovány.

Z výsledků srovnání divadelních a filmových adaptací vyplývá, že při úpravě Shakespearova dramatu jsou používány stejné metody. Často se shoduje postup redukce původní předlohy i řazení scén v dramatických i kinematografických zpracováních. Nicméně emotivní interpretace jednotlivých inscenací je značně odlišná, zejména se toto zjištění týká pojetí role samotného Hamleta.

Cílem práce bylo získání nových informací o Shakespearově hře *Hamlet* pomocí komparace jejích inscenačních interpretací. Zde se potvrdil původní předpoklad, že ve způsobu upravování této literární předlohy existují jisté obecné vzorce. Dále bylo komparací vybraných inscenací zjištěno, že i přes tyto shodné vzorce se interpretační

předpoklady adaptací odlišují, v každé inscenaci působí celkové uchopení hry jiným dojmem. Hlavní myšlenky Shakespearova díla nicméně zůstávají zachovány. Výsledky komparace mohou být pojaty jako základ dalšího zkoumání inscenačních interpretací *Hamleta* Williama Shakespeara i analýzy samotného literárního díla, kdy může být na základě získaných poznatků provedena nová interpretace textu.

## 6 Seznam použité literatury

BARNET, Sylvan. Shakespeare: An Overview. In SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Rev. edition. Signet Classics, 1998. ISBN 978-0451526861.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. Riverhead Trade, 1999. ISBN 978-1573227513.

DEXTER, Garry. *Why not catch 21? : The stories behind the titles*. London : Frances Lincoln, 2008. ISBN 9780711229259.

FORGENG, J. L. *Daily Life in Elizabethan England*. Santa Barbara : ABC-CLIO, 2009. ISBN 9780313365614.

FORKER, Ch. R. Introduction In SHAKESPEARE, W. *King Richard II*. London : Thomson Learning, 2002. ISBN 1-903436-32-X.

GRAMATIKUS, Saxo. Příběh Amleta, prince Jutského. In SHAKESPEARE, W. *Hamlet, dánský princ*. Praha : Torst, 2001. ISBN 80-7215-153-3.

GREENBLATT, Stephen. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*. New York – London : W. W. Norton & Company, 2005. ISBN 0-393-32737-X.

GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. Princeton : Princeton University Press, 2002. ISBN 978-0-691-10257-3.

HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha : Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1857-1.

HILSKÝ, Martin. Shakespearův život a doba. In SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Praha : Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

JOHNSON, Paul. *Dějiny anglického národa*. 1. vyd. Řevnice : Rozmluvy, 2002. ISBN 80-85336-36-7.

KERMODE, Frank. *Shakespeare's Language*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000. ISBN 0-374-52774-1.

KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. Praha : Československý spisovatel, 1964.

LUKEŠ, Milan. Alžbětinské divadlo In *Alžbětinské divadlo : Shakespearovi předchůdci*. Praha : Odeon, 1978.

LUKEŠ, Milan. *Mezi karnevalem a snem*. Praha : Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-158-9.

MAUROIS, André. *Dějiny Anglie*. Praha : NLN, s.r.o, 1993. ISBN 80-7106-084-4.

ROBBINS, R.; WOLFREYS, J.; WOMACK, K. *Key concepts in literary theory*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. ISBN 9780748624584.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ dánský*. Přel. JOSEK, J. Praha : Romeo, 2007. ISBN 80-86573-16-8.

SHAKESPEARE, William. *Král Jan*. Přel. DOUCHA, František. Praha : Museum království českého, 1866.

THOMSON, Peter. *Shakespeare's Theatre*. London : Routledge, 1992. ISBN 9780415051484

WELLS, Stanley. *Věčný Shakespeare*. Brno : BB/art, 2004. ISBN 80-7341-405-8.



## 7 Resumé

The Bachelor thesis focuses on the comparison of chosen adaptations of William Shakespeare's *Hamlet*. There is a lot of literary pieces about this work and also many staged and filmed productions of this drama. Nevertheless the comparison of adaptations is very rare. Therefore, the purpose of this work is to find out the views of editing the Shakespeare's *Hamlet* in selected films and theatre performances.

The work is divided into three parts. In the first chapter a brief historical context, in which was *Hamlet* written, is presented. The following chapter contains informations about the play itself, i.e. the circumstances in which the play was created, the potential origins of *Hamlet's* theme and also some of the analysis of this Shakespeare's play.

The last chapter is devoted to the comparison of chosen adaptations themselves. At first a methodology of comparison is introduced and then a short presentation of selected plays and films follows. Comparison follows in three phases: at first productions of *Hamlet* are compared with their literary model, then there is a mutual comparison of three staged adaptations and comparison of three films. At the end particular aspects in theatrical and filmed productions are compared and consequently summarized.

The results of comparison show that for editing *Hamlet* almost the same techniques are used. The methodology of reduction of the drama is usually similar, and the order of scenes does not differ too often as well. However, use of the same types of actors in the title roles of *Hamlet* was not confirmed.

The aim of the thesis was to provide a new informations of Shakespeare's *Hamlet* by comparison of its filmed and staged interpretations. In this analysis was confirmed, that the editing of this literary model proceeds according to some general formulas. The comparison had further confirmed, that despite these formulas, interpretations of adaptations differ, in each production an overall concept does look differently. The main ideas of Shakespeare's work, however, remained unchanged. The results of comparison can be used as a basis for further studies of *Hamlet's* productions and they can be even used for analysis of the literary work itself.