

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Filmové adaptace Shakespeareových her

Kristýna Mytašová

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Studijní program Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor – Mezinárodní vztahy – britská a americká studia

Bakalářská práce

Filmové adaptace Shakespearových her

Kristýna Mytašová

Vedoucí práce:

PhDr. Ivona Mišterová, Ph.D.

Katedra anglického jazyka a literatury

Fakulta filozofická západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

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

Plzeň, prosinec 2015

.....

Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Ivoně Mišterové, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce.

OBSAH

1	ÚVOD	7
2	TEORIE FILMU	10
	2.1 Film versus divadlo.....	10
	2.2 Teorie filmové adaptace	11
3	HAMLET.....	13
	3.1 Drama.....	13
	3.2 Filmové adaptace	16
	3.2.1 Hamlet 1948	16
	3.2.2 Hamlet 1990	16
	3.2.3 Komparace	17
4	MACBETH.....	28
	4.1 Drama.....	28
	4.2 Filmové adaptace	29
	4.2.1 Kumonosu jo – Krvavý trůn.....	29
	4.2.2 Macbeth.....	30
	4.2.3 Komparace	30
5	ROMEO A JULIE.....	36
	5.1 Drama.....	36
	5.2 Filmové adaptace	38
	5.2.1 Romeo a Julie.....	38
	5.2.2 West Side Story.....	38
	5.2.3 Komparace	39

6 ZÁVĚR	45
7 ABSTRACT	48
8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	50
8.1 Literatura.....	50
8.2 Internet.....	51
8.3 Filmy.....	51
9 PŘÍLOHY.....	53
9.1 Obrazová část.....	53
9.2 Verše	64
9.2.1 Hamlet	64
9.2.2 Macbeth.....	64
9.2.3 Romeo a Julie.....	65

1 ÚVOD

Tématem bakalářské práce jsou *Filmové adaptace Shakespeareových her*, které dále analyzuji a komparuji. Toto téma jsem si zvolila z důvodu zájmu o anglickou literaturu, která je promítnuta právě do filmových adaptací, inspirovaných dílem celosvětově známého autora Williama Shakespeara. Problematika alžbětinské doby a osoby Williama Shakespeara je nadčasová a známá téměř každému. Mnoho světových a českých vědců se věnuje této tematice a mimo jiné mohou zmínit profesora PhDr. Martina Hilského Csc. z Univerzity Karlovy, z jehož díla a práce také čerpám (ff.cuni 2015). Jelikož jsou biografie a dílo Williama Shakespeara obecně známé, nezabývám se v práci touto problematikou. Vyšší míru zájmu ve mně vzbuzují Shakespeareovy tragédie nežli komedie, z tohoto důvodu jsem si vybrala tři tragédie, které dále analyzuji, a to hry *Hamlet*, *Macbeth* a *Romeo a Julie*.

Práce je členěna do čtyř hlavních kapitol a dále rozdělena do podkapitol. První kapitola pojednává zejména o teoriích filmové adaptace, což je metodologická část práce, kdežto ostatní kapitoly věnované konkrétním hrám označuji za praktickou část práce. Do podkapitoly v rámci teorie filmové adaptace zařazuji komparaci pojetí divadla a filmu dle díla *Jak číst film* od autora Jamese Monaca, kdy zatímco scénické nastudování utvářejí inscenátoři a posléze herci na jevišti, film utvářejí nejen filmoví herci, ale především režisér a do značné míry kameraman. Scénická a filmová ztvárnění mohou vycházet z téhož dramatického textu, jejich možnosti jsou však odlišné, což přirozeně ovlivňuje výsledný produkt (Lindroth - Monaco 2000: 44-50). Další podkapitola se věnuje přímo teorii filmové adaptace, kde čerpám mimo jiné z článku *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu* od autora Petra Bubeníčka. Dále představuji filmové teorie dle autorů, jako jsou Simone Murray, George Bluestone, Petr Bubeníček a další. Na konci kapitoly jsou krátce zmíněny kritiky filmové adaptace. Kapitola věnovaná teorii filmové adaptace je v práci zařazena z důvodu představení problematiky a přiblížení hlavních atributů filmu běžnému

divákovi a čtenáři. Součástí současného diskurzu jsou filmy a jejich následná kritika, která je oblíbenou rubrikou nynější populace, a proto si myslím, že je důležité část o filmové teorii do práce zařadit.

Ve druhé kapitole se zabývám hrou *Hamlet*. Nejprve vysvětluji původ hry, stručně naznačuji dějovou linii, témata hry a představuji jednotlivé postavy. V další části uvádím dvě zvolené filmové adaptace, kdy první filmové zpracování pochází z roku 1948 a druhá filmová verze je dílem z roku 1990. Zaměřuji se na míru shod a odlišností mezi oběma britskými filmy a zároveň je porovnávám s dramatickou předlohou. Předpokládám, že novější filmová verze nebude příliš shodná s dramatickou předlohou. Naopak lze předvídat, že starší verze bude vzhledem k datu vzniku věrně inspirovaná hrou. Cílem této kapitoly je analyzovat obě filmová díla a zjistit, které je více či méně blíž k dramatu. Dále mě zajímá pojetí Hamletova smutku, Ofeliino ztracení rozumu, zobrazení hradu Elsinor a okolní příroda. Také se zaměřuji na několik scén, které považuji za klíčové: zjevení Hamletova otce, Claudiovo svědomí, vztah prince Hamleta a královny Gertrudy po smrti krále Hamleta, Ofeliina smrt a souboj mezi Hamletem a Laertem. Cílem této kapitoly je zjistit míru shod a odlišností v příběhu dle stejné předlohy, avšak odlišného data natočení.

Třetí kapitola je věnována hře *Macbeth*, kdy v první části představuji historický základ, který čerpá z knihy jménem *Historie Skotska* (Hilský 2010:626), a uvádím hlavní téma hry. Poté přiblížím dvě filmové adaptace, které komparuji mezi sebou a rovněž s dramatem. První filmové zpracování *Krvavý trůn* pochází z Japonska z roku 1957, kde režisér převzal ústřední motiv ze hry *Macbeth*, ale prostředí tvoří samurajské feudální Japonsko. Druhá filmová verze s názvem *Macbeth* se opírá o původní verzi hry, kdy dějová linie prochází zeměmi, jako jsou Skotsko a Anglie. V obou případech představím režiséra filmu a představitele hlavních rolí. Za cíl si v této kapitole kladu zjistit, do jaké míry se japonská verze odlišuje od americké adaptace, a zda je možné zdárně použít děj dramatu a vložit jej do zcela odlišného prostředí. Dále

budu zjišťovat, jak se shoduje či liší chování Macbetha a jeho ženy, jak se projevuje jejich vina, kdo Macbethovi předpoví budoucnost, zda se nachází ve filmu nějaká moralizující postava, smrt lady Macbethové a Macbetha a další aspekty obou ztvárnění.

Ve čtvrté kapitole se zabývám hrou *Romeo a Julie*, která se stala nejznámějším příběhem lásky na světě. Tato hra je dle autora Martina Hilského inspirována italským autorem Luigim da Porto (Hilský 2010: 425), z toho důvodu představím historický základ hry, dějovou linii a hlavní postavy. Dále představím dvě filmová ztvárnění tohoto dramatu, jedná se o britský film z roku 1968 a muzikálové ztvárnění dramatu s názvem *West Side Story* z roku 1961. Nyní lze konstatovat, že obě filmová ztvárnění vznikla téměř ve stejnou dobu, přesto věřím, že naleznou velkou míru odlišností. Porovnáím, jak daleko sahá nenávisť obou zneprátených rodů či gangů, jak se vyvíjí vztah Romea a Julie či Tonyho a Marii a jak probíhá scéna umírání. Předpokládám, že verze z roku 1968 se bude více podobat původní předloze, avšak muzikálová verze poskytne jiný úhel pohledu na celý příběh Romea a Julie a to z důvodu otázky rasové problematiky.

Hlavními zdroji práce jsou dramatická díla Williama Shakespeara, citovaná v překladu profesora Martina Hilského a překladatele Erika Adolfa Saudka a filmové adaptace her *Hamlet*, *Macbeth* a *Romeo a Julie*. Dále pracuji s odbornou literaturou, zaměřenou na anglickou literaturu, teorie filmových adaptací a film samotný, jak v českém, tak anglickém jazyce, a drama v tištěné podobě. Jako zdroj používám také internetové servery.

2 TEORIE FILMU

2.1 Film versus divadlo

V této části práce se zaměřím na vztah mezi dramatickou předlohou a filmovým zpracováním se zřetelem na jejich odlišnosti. Rozdíl spočívá především v procesu recepce daného díla a úloze recipienta. Při sledování divadelní hry se výsledný dojem utváří v recipujícím vědomí diváka. Jde o individuální a subjektivní proces, v němž se uplatňuje řada faktorů. V případě filmového díla vstupuje do procesu režisér či filmový štáb, třebaže je jeho role srovnatelná s rolí divadelních inscenátorů. Film však nabízí větší prostor k zakotvení děje do určitého prostředí. Inscenátoři jsou limitováni scénickými a výtvarnými možnostmi. V práci se filmové adaptace inspirovaly dramatem Williama Shakespeara, a proto se budu nejprve zabývat problematikou film versus drama. Zaměříme se na rozdíly. Pokud se díváme na hru, vidíme ji tak, jak si přejeme. Film vidíme tak, jak si přeje filmař. Vyjádření postav můžeme lépe sledovat ve filmu. Na jevišti lze slyšet především hercův hlas, ale ve filmu lze pozorovat i výraz v obličeji. V divadle není možné vidět všechny pocity a emoce. Filmový herec používá celé tělo stejně jako divadelní herec, ale využívá více svého obličeje jako nástroje děje. Do filmů jsou často obsazováni i amatérští herci. Tento jev nelze v divadle aplikovat (Lindroth - Monaco 2000: 44-45).

Shakespeareovské drama se vyznačovalo především důrazem na scénu. Hra byla složena z 20 až 30 scén. v 19. století nastala změna a drama se stalo reálnějším. Díky delším dějstvím se divák mohl dozvědět více o postavách dramatu. Když byl obraz na plátně doplněn o zvuky a dialogy, stal se film výrazným konkurentem dramatu. Výhoda divadla spočívá především v tom, že herci jsou v kontaktu s diváky, což lze

dokázat na konkrétním příkladu, kdy Bertolt Brecht a Antonin Artaud¹ vytvořili koncepci divadla na interakci diváka a herce (Lindroth - Monaco 2000: 45-50).

2.2 Teorie filmové adaptace

„Filmové adaptace byly dlouho považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl,“ (Murray 2008: 4). Rozvoj začal až v 60. až 70. letech na britských a amerických univerzitách v souvislosti s vývojem studia filmu. Dlouhou dobu bylo nereálné natočit film dle předlohy slavného literárního díla s úspěchem. Výsledkem bylo vždy zdůraznění tištěné formy. Kritici argumentovali tím, že nelze literární díla zfilmovat (Bubeníček 2010: 7). V 80. až 90. letech se pohled na situaci změnil, když se adaptace stala součástí diskurzu humanitních věd² (Bubeníček 2010: 8-9). Je zřejmé, že samotná disciplína adaptace prochází stále vývojem. Našli bychom velké množství lidí, kteří označují filmovou adaptaci literárního díla za hanebnost (Stam 2005: 3). Jako první se teorií adaptace začal zabývat autor George Bluestone, který ve svém díle *Novels into Film*³ zdůrazňuje rozdíl mezi literaturou a filmem. Tento rozdíl lze interpretovat jako význam jazyka v literatuře a vizuálně-interpretační charakter ve filmu. Literární předloha slouží jako základ a může využít pouze jazyka, ale film se vyznačuje, jak jazykovým projevem, tak obrazovým, zvukovým atd. a každý režisér vytváří nové dílo (Bluestone 2003: 61-62). Využití více faktorů ve filmu vytváří jev, zvaný vícevrstevné médium. Zde lze sledovat rozdíl právě od literatury, která je definovaná jako jednovrstevná (Macurová – Mareš 1993: 65). Film je kritizován protože, čtenář a zároveň divák si zapamatuje vyobrazení

¹ „Rušíme jeviště a hlediště a nahrazujeme je jediným prostorem, bez rozdělení nebo bariér jakéhokoliv druhu, který se stane divadlem akce. Bude obnovena přímá komunikace mezi divákem a podívanou,“ (Artaud 1994: 93).

² V praktickém segmentu to znamenalo, že probíhaly semináře typu "Shakespeare na plátně", "Dickens ve filmu" apod. (Bubeníček 2010: 8).

³ Překlad Romány ve filmu.

postavy na filmovém plátně a nedá již volný průchod fantazii⁴ (Bubeníček 2010: 9). Kritika se také soustředí na to, že filmová adaptace se nemusí zcela shodovat s literární předlohou, což může způsobit nespokojenost diváků i čtenářů. Není však možné zobrazit například historické romány o rozsahu několika set stran do dvou hodin filmu. Lze očekávat, že některé scény musí být vynechány úplně nebo zkráceny (Bubeníček 2010: 12-13). Dle autorky Julie Sandersové existují dva druhy média *adaptace a přisvojení*, kdy adaptací se rozumí taková míra kreativity, která dává najevo vazbu ke zdrojovému textu. Například hlavní hrdina v literární předloze se jmenuje stejně jako hlavní hrdina ve filmu. Naopak při procesu *přisvojení* se režisér nechá pouze inspirovat příběhem či zápletkou (Sanders 2006: 26). V mém případě lze uvést jako příklad film Krvavý trůn či muzikál West Side Story, kde se jedná o jiné prostředí, jména a jiné. Oba příběhy jsou inspirovány dílem Williama Shakespeara, ale nejsou přímým obrazem díla jako například hra *Hamlet* a film *Hamlet*, jak z roku 1948, tak z roku 1990.

⁴Literatura je dle autora Wolfganga Isera „vjemově zároveň bohatší i soukromější; film jej odkazuje pouze na fyzické vnímání a cokoli si pamatuje ze své představy světa, je tím brutálně zrušeno,“ (Iser 1974: 283).

3 HAMLET

3.1 Drama

V této kapitole se budeme zabývat nejprve historickým původem hry, poté krátce dějem hry a představíme jednotlivé postavy. Dále uvedeme dvě filmové adaptace, které porovnáme s hrou *Hamlet* (Hamlet, the Prince of Denmark). Hra je rozdělena do pěti aktů a náleží mezi tzv. *problem plays* a zároveň *revenge plays*. Navazuje na senekovsko-kydovskou tragédii pomsty (Stříbrný 1987: 190-192). Hra se zabývá také nespravedlností státního systému vůči jednotlivcům a zdůrazňuje téma korupce, egoismu a pokrytectví. Dále autoři zobrazují znaky zkažené, nespravedlivé a prohnilé společnosti. Láska je nahrazena chtíčem. Jak již bylo zmíněno, pomsta zde hraje zásadní roli. Alžbětinské drama se tímto tématem vyznačuje. Zároveň bylo velmi populární téma královraždy, které se ujalo nejen v dramatu a v kramářských písních, ale také v literatuře. Ve skutečnosti se jednalo o současné téma renesanční mocenské politiky. Téma vraždy krále se stalo katalyzátorem pro různé politické, náboženské a etické debaty, z kterých se postupem času vyvíjela nová společenská pravidla (Hilský 2010: 466).

Příběh *Hamleta* je inspirován příběhem dánského krále Rorika, který svěřil vládu v Jutsku bratrům Horvendilovi a Fengovi (Hilský 2010: 460). Horvendil v souboji zavraždil norského krále Kollera. Odměnou se mu stala královská dcera Geruta, s kterou měl syna Amleta. Jeho bratr Feng mu vše záviděl a Horvendila zabil. Za manželku si vzal jeho ženu Gerutu. Syn Amlet se chtěl pomstít, a proto předstíral šílenství. Feng jej podezíral a nechal Amleta sledovat jedním ze svých rádců. Amlet hovořil se svou matkou Gerutou a choval se velmi ztřeštěně. Amletův pronásledovatel se skrýval pod postelí. Amlet jej našel, zabil, rozsekal na kusy, uvařil a poté je pohodil do stoky prasatům. Za trest byl poslán do Anglie spolu s dvěma Fengovými přívrženci, kde měl být hned po příjezdu popraven. Amlet však našel dopis s tímto příkazem a změnil znění textu na příkaz k pověšení Amletových "přátel". v Jutsku byl Amlet

pokládán za mrtvého. Po roce obyvatelé Jutska uspořádali v paměti na Amleta pohřební hostinu, kde se právě Amlet objevil. Stále předstíral, že zešlél. Poté, co se všichni oddali alkoholu a jídlu, Amlet všechny přikryl kobercem, který přibil k podlaze a podpálil. Hned šel do královy ložnice, kde zabil Fenga mečem. Na konci příběhu se stal králem a panoval spolu se svou manželkou, dcerou anglického krále. Tento příběh pochází z dánské kroniky Saxa Gramatika z let 1150-1220. Hlavní dějové peripetie Shakespeara *Hamleta* pochází právě z této kroniky. Avšak prvotní inspirace příběhem pochází z Francie od Françoise de Belleforest, který sepsal knihu *Tragických příběhů* (Hilský 2010: 460).

Hra se vyznačuje rozmanitostí jazyka a uspořádáním jednotlivých slov a vět. Dále je charakteristická pro uvolněný blankvers, který plyne z verše do verše velkými přesahy. Pomocí rýmovaných dvojverší jsou vyznačeny nejen konce scén a aktů. Ale také i dramaticky a esteticky zastaralé pasáže. Je zcela očividný přesun od řečnických figur k básnickým obrazům (např. metaforám). Právě v těchto básnických obrazech autor zobrazuje svůj bohatý a energický jazyk. Pro dramatickost se různé figury opakují, stupňují a spojují. Postava může tímto způsobem vyjádřit širokou škálu emocí, od lásky po nenávist, od strachu po odhodlání a od smutku ke štěstí (Stříbrný 1987: 192).

Děj se je zasazen do Dánska na hrad Elsinor, kde se hned zpočátku dramatu zjeví členům hradní stráže Barnardovi a Franciscovi duch zesnulého dánského krále. Právě duch krále sdělí Hamletovi pravdu o otcově smrti, kdy jej králův bratr Claudius otrávil v zahradě, když spal tak, že mu nalil do ucha jed. Dle profesora Martina Hilského je velmi složité vyjádřit význam této hry. Zpočátku se hra vyznačuje znaky rodinné tragédie, kdy syn a dánský princ Hamlet, ztratí svého otce a dánského krále, který byl pro něj ztělesněním ctnosti. Změna žánru nastává ve chvíli, kdy králův bratr Claudius zabil svého bratra a krále Dánska a usiluje o moc, nyní se jedná o politickou tragédii. Po zjevení ducha svého otce se Hamlet stává v podstatě vyšetřovatelem, který se

snazí najít a usvědčit vraha svého otce, tuto část bych označila za detektivní (cuni 2015).

Dalšími důležitými postavami ve hře jsou královna Gertruda, která nejprve Claudiovi, svému novému muži, slepě věří, ale nakonec pochopí s pomocí syna Hamleta jeho úmysly. Hamletovým spojencem je přítel Horatio, který mu pomáhá s jakousi rekonstrukcí zločinu pomocí hry *Vražda krále Gonzaga*, ve které je zobrazen Claudiův čin. Claudius neunes tíhu svého svědomí a uteče z místnosti, čímž se zcela usvědčí. Nelze opomenout Hamletovu lásku Ofelii, dceři Polonia, který je podlým služebníkem nového krále Claudia. Ofelie je autorem zobrazena jako něžná, nevinná a cudná dívka, která Hamletovu lásku opětuje. Hamlet se snaží Ofelii chránit tím, že ji odmítá, avšak Ofelie není tak silná a ukončí svůj život. Do děje zasahují také dva Hamletovi přátelé z minulosti Guildenstern a Rozencrantz, kteří mají za úkol zařídit, aby se Hamlet již nikdy nevrátil zpět do Dánska. Dánský princ je však přelstí a oba zemřou hned po příjezdu do Anglie. Claudius zjišťuje, že Hamlet je velice chytrý, a proto využije Ofeliina bratra Laerta, aby vyzval Hamleta na souboj. Claudius chce zajistit Hamletovi jistou smrt a z toho důvodu otráví ostří Laertova meče a ještě pohár s vínem. Pohár vypije královna Gertruda a umírá. Laertův otrávený meč zranil nejprve Hamleta, Laerta, a také Claudia a všichni umírají. Horatio zůstává jako jediný svědek událostí, která má celý příběh vypovědět Fortinbrasovi

Existují domněnky, že příběh Hamleta byl pro autora velmi osobní. Důvodem mohl být fakt, že Shakespeare v roce 1596 přišel o jediného syna Hamleta (Dunton-Downerová – Riding 2006: 333). Hra obsahuje mnoho monologů a dialogů. Nejznámějším monologem je monolog samotného Hamleta, který je zmítán otázkou „Být, či nebýt...“. Váhání prince Hamleta je spojováno i s částí hry, kdy nalezne Claudia, jak se snaží modlit. Claudius se však nemodlí, ale prosí o možnost se modlit. Jeho provinění jsou zabití člověka, bratra a krále a člověk s tímto břemenem se nemůže modlit. V této chvíli se vytrácí hlavní téma pomsty a Hamlet se musí rozhodnout sám, jak se zachová k proviněnému

(cuni 2015). Je třeba také zdůraznit, že hra začíná otravou jedem a končí úplně stejně otravou jedem. Celá hra je provázena váháním jednotlivých postav mezi životem a smrtí (cuni 2015). Jako příklad mohu uvést postavu samotného Hamleta, Claudia, Ofelie nebo Gertrudy. Dle historických dokumentů lze předpokládat, že William Shakespeare hrál v roce 1600 Ducha (Dunton-Downerová – Riding 2006: 335). Postavu Hamleta si v průběhu let zahrálo mnoho herců. Jako příklady můžeme uvést Davida Garricka, Henry Irvinga, Johna Gielguda nebo Laurence Oliviera. Hra bylo přeložena do několika jazyků a dokonce slaví úspěch i v němém filmu. Děj hry byl také upraven a přenesen do moderního prostředí Ruska nebo Německa (Dunton-Downerová – Riding 2006: 333-335).

Nyní přejdeme ke konkrétním filmovým adaptacím.

3.2 Filmové adaptace

3.2.1 Hamlet 1948

Filmová adaptace hry *Hamlet*, uvedená roku 1948, je dílem režiséra a herce Laurence Oliviera. Hlavní roli prince Hamleta ztvárnil sám režisér Laurence Olivier. Roli dánského krále Claudia ztvárnil Basil Sydney. Dánskou královnu, Gertrudu hrála Eileen Herlieová. Přítel Hamleta Horatia ztělesnil herec jménem Norman Wooland. Nejvyššího komořího Polonia hrál Felix Aylmer. Syn Polonia, Laertes, byl ztvárněn Terencem Morganem. Druhou hlavní ženskou roli si zahrála Jean Simmonsová jako Ofelie. Bývalého dánského krále a zároveň Ducha Hamletova otce namluvil Harcourt Williams (Hamlet 1948).

3.2.2 Hamlet 1990

Druhou filmovou adaptací této hry představuje dílo režiséra Franca Zeffirelliho z roku 1990. Jedná se o dílo britsko-americko-francouzské. Hlavní roli Hamleta ztvárnil herec Mel Gibson. Roli královny Gertrudy představila Glenn Closeová. Alan Bates si zahrál krále Claudia.

Hlas dánského krále Hamleta propůjčil herec Paul Scofield. Claudiova příznivce Polonia ztvárnil Ian Holm. V roli Ofelie lze vidět Helenu Bonham Carterovou. Horatia, Hamletova přítel, hrál herec Stephen Dillane. Ofeliin bratr, Laertes, byl ztvárněn hercem Nathanielem Parkerem (Hamlet 1990).

3.2.3 Komparace

Nyní se budeme zabývat porovnáním dvou filmových ztvárnění. První scéna obou filmových ztvárnění představuje divákovi hrad Elsinor v Dánsku. Laurence Olivier hrad zobrazil jako model a zabírá jej shora⁵, aby mohl divák spatřit celý objekt v noci, kdežto Zeffirelli zobrazuje hrad ve skutečnosti jako celek ve dne. Starší verze má evokovat strach a tajemnou atmosféru, kdežto novější verze poukazuje spíše na velikost a majestátnost hradu a královské moci. Důležitou roli zde hraje duch zesnulého krále Hamleta, který se objevuje na hradbách hradu. Kamera se v této chvíli přemísťuje z obrazu přízraku na obraz stráží, tento rychlý pohyb kamery má způsobit u diváka pocit napětí a zároveň se takto přízrak přibližuje ke strážím, kteří mají také strach. Ve chvíli, kdy je pronesena slavná fráze: „Něco shnilého je ve státě dánském“, je pozornost obrácena právě na vnitřní prostory hradu - královský trůn a královské lože, které je prázdné. Zde je konec scény a stříh, kdy děj volně přechází do další části, zaměřené na nového krále Claudia. Zeffirelli poukazuje spíše na důležitost královské moci - dvořané truchlí a postrádají svého krále Hamleta. Zobrazuje zármutek královny Gertrudy, touhu po moci u Claudia a zdrcenost u Hamleta. (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

V další části filmových adaptací je zobrazen Laertův odjezd do Francie, kdy dává rady své sestře Ofelii ohledně prince Hamleta. Právě Hamlet sedí sám a je rozezlen na ženy a především na svoji matku Gertrudu, která se po měsíci provdala za bratra svého manžela. Kamera

⁵ Odborná literatura věnovaná filmu tento jev nazývá *nadhled* (Kokeš 2015: 25).

zabírá Hamleta zblízka, aby byla zdůrazněna důležitost sdělení pro celý příběh. Hamletova samota má znázorňovat jeho pohled na situaci. Jen on sám Claudiovi nevěří a nechce se smířit s odchodem svého otce. Ve starší verzi filmu je Ofelie zobrazena jako dívka v honosných šatech a je zřejmé, že přebývá na hradě, kdežto novější verze představuje Ofelii jako prostě oděnou dívku, která pracuje jako švadlena v podhradí. Tento jev, týkající se šatů, lze označit jako jeden z rozdílů mezi adaptacemi. Novější verze nenabízí divákovi pohled na honosné a nazdobené šaty hlavních představitelů jako ve starší verzi, kde například šaty krále a královny odpovídají jejich vysokému postavení. Poté, co Polonius kárá Ofelii za styk s Hamletem, lze vidět různé pohledy na situaci. V novější verzi je Hamlet pozoruje na hradbách, ač neviděn, neboť ví, že nesmí být spatřen. Naopak ve starší verzi je mezi Ofelií a Hamletem dlouhá chodba, která má znázorňovat, jak daleko a zároveň blízko k sobě mají (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

V obou verzích nyní přichází scéna, kdy Hamlet mluví s duchem svého otce a dozvídá se pravdu o jeho smrti. Ve starší verzi se přízrak Hamletova otce objeví ve zbroji, což má evokovat hrozbu a pocit, že se duch chce bránit. Hamletovi je odhaleno, že král byl zavražděn svým bratrem Claudiem, který je nyní králem. Kdežto v novější verzi je duch krále vyobrazen jako muž v šatech nikoliv ve zbroji. Hamlet má za úkol pomstít smrt svého otce, avšak matce se nemstít, neboť se potrestala již sama. V obou verzích je Hamletovo čekání přerušeno královským veselím, které má znázorňovat opak Hamletovy nálady. Hamlet jimi opovrhne. Po zjištění pravdy je Hamlet velmi rozčilený a zároveň lačný po pomstě, i když ví, že musí vymyslet plán pomsty. Starší verze filmu věnovaná části o přízraku se dá považovat za více tajemnou až strašlivou. Důvodem může být černobílé ztvárnění či větší míra hudby (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Podnětné je ztvárnění Hamletova plánu pomsty v obou filmových zpracováních. Hamlet musí Claudia vymanit nejen z přízně královny Gertrudy, ale také všem dvořanům předvést jeho zlomyslné

chování. Ve filmu z roku 1948 se zrození plánu odehrává v sále, odkud již všichni dvořané odešli a Hamlet zde zůstal sám sedět ve své židli. Tato scéna má představovat Hamletovu osamělost. Je přesvědčený o vině svého strýce a musí vymyslet plán msty. Ještě než všichni odejdou, se Claudius během hostiny snaží Hamletovi vnutit do přízně. Klade důraz na krátké časové období, během kterého matka, královna Gertruda, pochovala manžela a vzala si za manžela jeho bratra, současného krále Claudia. Hamletův plán je předstírat, že zešílel (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Zde se objevuje rozdíl královských trůnů. Ve starším filmu sedí král a královna pouze na obyčejných židlích, které nejsou nikterak výjimečné. Naopak v novější verzi jsou královské trůny mnohem větší, vyšší a honosné (Hamlet 1948), (Hamlet 1990). Změna perspektivy může naznačovat důležitost připisovanou královskému majestátu a moci jako takové. Použití židlí může naopak indikovat přiblížení se k prostým lidem.

Hamlet předstírá šílenství, aby ospravedlnil své chování, ale ve skutečnosti se jedná o část jeho plánu. Ve starší verzi je Hamletovo chování k Ofelii až hrubé, kdežto nová verze jej zobrazuje spíše jako vystrašeného a pomateného člověka. Olivierova verze je považována za podrobnější na detaily: Ofelie vrací šperky Hamletovi, Hamlet se Ofelie dotýká atd. Zároveň tuto část považuji za zdařilejší v podání Laurence Oliviera, protože je divákovi zřejmé, že Hamlet se snaží Ofelii ochránit. Tato scéna je více emotivní a velmi působivá. Scéna mezi Ofelií a Hamletem nasvědčuje nenávisti Hamleta k Ofelii, i když tomu tak není. Po tomto výstupu se Claudius rozhodne, že Hamlet musí být poslán do Anglie. Spolu s Hamletem zasílá dopis, kde stojí, že Hamlet má být hned po příjezdu popraven. Autor chtěl nejspíš předvést Claudiův strach z prince Hamleta, který musí být odstraněn (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Postava Hamleta váhá v celé délce obou filmů, nejprve jestli má jít za duchem svého otce, poté, jaký má vymyslet plán a nyní přichází slavný monolog dle Williama Shakespeara: „Být, či nebýt...“. Zeffirelliho verze

zavede diváka do krypty Hamletova otce, kam si Hamlet zřejmě přišel pro radu. Zde probíhá Hamletovo slavné váhání o smrti a životě, přičemž když mluví o smrti, hledí na kostry svých předků. Verze režiséra Laurence Oliviera používá místo střihu volné přechody kamery po stěnách hradu. Zde se dostává kamera od scény Hamleta a Ofelie postupně na vrchol hradeb hradu, kde Hamlet váhá. Ve starší verzi filmu Hamlet přemýšlí o životě s dýkou v ruce, která má představovat smrt. Poté, co ji odhodí, lze situaci vysvětlit tak, že se Hamlet rozhodl žít (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Zeffirelliho verze se snaží divákovi představit Hamletovi přátele Rozencrantze a Guildensterna, pro které dal poslat král, avšak Hamlet není hloupý a lest prokoukne. Obě verze představují velmi důležitou část příběhu, kdy se na hradě objeví herci, kteří Hamletovi pomohou dokončit jeho plán. Herci zahrají drama *Vražda krále Gorganza*, ve kterém jsou vloženy Hamletovy verše, jež mají usvědčit nebo se alespoň dotknout svědomí krále Claudia (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Divadelní herci předvedou ve starší verzi hru beze slov, která připomíná spíše balet a líčí obraz královny smrti podrobně až do konce. Claudius poznává svůj zločin a je nervózní. Kamera zabírá postupně dvořany v celém sále, kteří vidí královo znepokojení. Tyto záběry mají znázorňovat to, že již i dvořané začínají chápat, jak ztratili svého krále. Záběr padne také na královnu, která působí zmateným dojmem, avšak jedná se o náznak pochopení, že její současný manžel zavraždil jejího manžela a krále Dánska. Lze také vidět, že Hamlet dává najevo Claudiovi, že matka a zároveň tedy královna Gertruda patří jemu a ne Claudiovi, když matce nabídne rámě a odvede ji na královský trůn. Před začátkem hry nasadí Hamlet jednomu z herců dámskou paruku, která je podobná vlasům Ofelie. I v této hře je zachováno pravidlo, že divadlo hrají jen muži stejně jako v době Williama Shakespeara. Zde může divák vidět, že Hamlet Ofelii stále miluje a že mu chybí. Naopak v novější verzi zahrají herci tragédii mluvenou, ale jen do části příběhu, kdy travič (zde Claudius) ukradne mrtvému králi korunu, v čemž se ihned Claudius pozná. Hamlet

hru upravil a lze říci, že se s herci již zná a jedná s nimi jako s rovnými (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Claudius prosí boha o odpuštění, ale nelze snadno odpustit bratrovraždu. Hamlet shledává tento okamžik jako vhodnou příležitost k vykonání své pomsty, avšak je zřejmé, že by smrt pro Claudia byla vysvobozením a očištěním od hříchu, kdežto Hamletova duše by nyní byla obtěžkána hříchem. Olivierova verze Hamleta zdůrazňuje zuřivé až drsné chování prince Hamleta k matce, který se snaží vyprovokovat postavu ukrytou za závěsem s přesvědčením, že se jedná o Claudia. Za závěsem se nachází Polonius, kterého Hamlet zabije. Kamera se zaměřuje na obličej královny a prince, aby byla zdůrazněna důležitost okamžiku. Hamletovo chování k matce je příliš kruté, a z toho důvodu se princ zjevuje duch zesnulého krále Hamleta, kterého však vidí pouze princ a mluví s ním. Režiséři obou filmů vyřešili tuto scénu bravurně, kdy Hamletův pohled snímá otce, avšak matčin pohled nespátřuje nic. Mateřská láska převládne nad poblouzněním Claudiovými slovy, což lze označit jako částečný úspěch Hamletovy pomsty, protože přesvědčil matku o Claudiově činu. Považuji Olivierovo zpracování části věnované dialogu mezi matkou a synem za detailněji propracované⁶. Zeffirelliho verze znázorňuje divákovi zřetelně, že matka pochopila Hamletovu situaci, chce mu být nápomocna a stává se jeho spojencem ve mstě proti Claudiovi (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Claudius potrestá Hamleta za vraždu Polonia tak, že jej pošle do Anglie spolu s dopisy, které mají zajistit Hamletovu popravu. Zeffirelliho verze příběhu je bohatší na postavy Rozencrantze a Guildensterna, bývalé přátele Hamleta, nyní spojence Claudia, doprovázející Hamleta na cestě do Anglie. V této novější verzi kamera zabírá dva dopisy, které vzkazují anglickému králi smrt Hamleta, což

⁶ Tzn., že Hamlet ukazuje matce zároveň medailony s fotkami svou bratrů. Scéna je více připodobněna královskému majestátu (vybavení pokoje, šaty atd.). Hamlet v podání Laurence Oliviera je dle mého názoru více přesvědčivý (emoce).

divákovi naznačuje, že může dojít k záměně a situace dopadne zcela jinak. V obou verzích lze pozorovat očividný strach Claudia o trůn, královnu, i o svůj život, protože za závěsem měl místo Polonia stát on (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Ofelie neunesla smrt otce a odmítnutí prince Hamleta a přijde o rozum. Projevuje svůj smutek pomocí písní o hrobě, ztrátě panenství a o manželství. Zeffirelliho verze Ofelii znázorňuje jako dívku v zanedbaných šatech, která bosa chodí po hradbách hradu. Pro zdůraznění její postavy používá režisér *podhled* (Kokeš 2015: 25), kdy divák vidí celý obličej herečky (zde Helena Bonham Carterová) zblízka a je zdůrazněno právě její trápení. Zároveň také ovlivní královnu, která si při jejích písních o hrobě, vzpomene na zesnulého manžela. Olivier zpodobnil Ofelii jako dívku v bílých šatech s květinami ve vlasech (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Oba režiséři odlišili pojetí části, věnované cestě do Anglie. Zatímco Olivierova verze vypovídá o tom, že Hamletovu loď přepadli piráti, kteří mu pak pomohli doručit dopis Horatiovi, kdežto Zeffirelli zobrazuje přímo interiér lodi, kde Hamlet vymění právě dva dopisy (viz výše), které rozkazují popravit Rozencrantze a Guildensterna místo Hamleta. Ve starší verzi lze nyní pozorovat rozpolcení vztahu krále a královny, když posel přinese dopisy od Hamleta - každý odchází jinou chodbou po jiných schodech (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Pojetí postavy Laerta se také velmi liší. Laertes je dle Oliviera rozrušený, ale ne agresivní a pomstychtivý jako v pojetí Zeffirelliho. Zde Laertes útočí na krále Claudia s mečem v ruce. Avšak režisér odvrací pozornost od Laerta a vrací se k Ofelii, která se loučí s králem a královnou pomocí květin, které jsou v Zeffirelliho verzi nahrazeny kostmi. Můžeme předpokládat, že se jedná o kosti, vyhozené z hromadného hrobu, což je scéna, která bude následovat. Když Ofelie odchází, je divákovi zřejmé, že ji nyní vidí naposled. Odchází velmi impozantně, jako by se loučila. Vyobrazení její smrti shledávám velmi

silným okamžikem, odehrávajícím se u potoka, kde Ofelie věší své květinové věnce. Dle Oliviera je potok vyobrazen jako klidný a verše o její smrti recituje královna, ač ji divák nevidí. Královna je nyní postavena do role vypravěče. V Zeffirelliho tvorbě naopak vidíme Ofelii do poslední chvíle, poté lze spatřit její tělo ve vodě a následně kamera zabírá moře, které má zosobňovat Hamleta, jelikož Ofelie nevěděla, že se již vrací zpět do Dánska. Dále může moře znázorňovat jakési nekonečno, které představuje význam smrti (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Příběh se věnuje také Ofeliinu pohřbu - dle mého názoru jedna z nejlepších scén. Zeffirelli zobrazuje hřbitov plný zeleně s výhledem na moře, kde hrobník vykopává hrob. Zde Hamlet znovu váhá o otázce bytí, když nalezne lebku šaška Yoricka. William Shakespeare použil svůj ostrý vtip, když hrobník a Hamlet spolu rozpravují. Ve filmových ztvárněních lze pozorovat rozdíl mezi mluvou, chováním a ošacením u Hamleta a hrobníka. Kamera zabírá obličejy všech hlavních postav pro zdůraznění důležitosti okamžiku. Laertes a Hamlet se dohadují o své lásce k Ofelii a Claudius rozpozná Laertovu slabost a využije jej ke své vlastní pomstě. Rozdíl v těchto scénách spočívá v tom, že starší verze představuje Ofelii po smrti jako hříšnici, která se rozhodla se zabít. Kněz zde představuje jakýsi soud, který určuje, zda má Ofeliina duše právo spočinout v nebi (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Laertes se chce pomstít Hamletovi, považuje jej totiž za důvod Ofeliiny a otcovy smrti. Claudius využije Laerta ve svůj prospěch, když mu vnukne nápad na souboj mezi Laertem a Hamletem za účelem pomsty. Oba režiséři používají *podhled*⁷ a *nadhled*⁸ (Kokeš 2015: 25). Zde Hamlet přijímá, ale v Zeffirelliho ztvárnění váhá opět o otázce bytí s pohledem

⁷ Podhled neboli záběr kamery zespodu lze vysvětlit jako zdůraznění důležitosti královského majestátu, kdy Claudius vnukne Laertovi nápad o pomstě.

⁸ Nadhled zde naopak vzdaluje kameru nad hlavy aktérů, ale poté se opět přibližuje kamera zpět k nim. Tento jev lze pozorovat v Olivierově verzi filmového ztvárnění, když Claudius a Laertes vymýšlí plán, jak se zbavit Hamleta.

na moře. Moře má znázorňovat volnost, svobodu, věčnost nebo naději, záleží na úhlu pohledu (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

Závěr děje je věnovaný souboji mezi Laertem a Hamletem. V Zeffirelliho tvorbě se muži chystají k boji, troubí trumpety a probíhá rituál s meči. V místě, kde se bude konat souboj, jsou Hamlet a Laertes snímání pomocí *záběru* a *protizáběru*⁹ (Kokeš 2015: 70), vystihující napětí mezi oběma muži. Laertes je velmi nervózní, jelikož se pohybuje na rozhraní, zda má uposlechnout příkazu Claudia a zabít Hamleta, či zůstat věrný Hamletovi. Claudius jej využil ve chvíli, kdy byla jeho mysl velmi oslabená a raněná. Zeffirelliho verze nabízí souboj dle pravidel celkem třikrát a až napotřetí si Laertes vezme onen meč s otráveným hrotem, kdežto Olivierova verze předvede několik kol, ve kterých Hamlet bojuje s mečem bez špičky, zatímco Laertes se brání mečem s ostřím. Obě verze ukazují královnino prozření, že víno, které Claudius nabízel Hamletovi, je otrávené. Aby královna syna ochránila, vypila víno ona. Laertes Hamleta poranil a naopak, oba jsou odsouzeni zemřít. Laertes chce ulevit svému svědomí a před smrtí všem řekne pravdu. V obou verzích Hamlet Claudia probodne. Dle mého názoru zvládl téma souboje a smrti lépe Olivier. Jedná se o velmi dramatický závěr filmového ztvárnění. V úplném závěru lze vidět, jak vojáci odnáší Hamletovo tělo hradem - jedním z hlavních symbolů celého filmu. Není opomenut záběr na Hamletovu židli, která je a zůstane prázdná. Jeho tělo je odneseno na vrchol věže, kde se setkal s duchem svého otce. Svůj úkol splnil tím, že pomstil hřích spáchaný svým strýcem, nyní může dojít klidu. Hamlet zemřel na královském trůně, což může být v kontextu moci vnímáno tak, že ve chvíli smrti získává Hamlet trůn. Naopak Zeffirelli zobrazuje smrt Hamleta v Horatiově¹⁰ náručí, vyobrazující důraz na přátelství mezi nimi (Hamlet 1948), (Hamlet 1990).

⁹ Jedná se o pohyb kamery z jednoho místa na druhé a znovu se tento jev opakuje jako cyklus.

¹⁰ Hamletův nejlepší přítel a rádce.

V závěru této kapitoly shrnu komparaci obou adaptací. Jako zdroj mi posloužily filmy *Hamlet* z roku 1948 od režiséra Laurence Oliviera a *Hamlet* z roku 1990 režiséra Franca Zeffirelliho. Dřívější film byl natočen v černobílém provedení a jedná se o vážné filmové drama. Kostýmy zde patří k nejdůležitějším faktorům. Aktéři mají honosné, bohaté a zdobené šaty. Ofeliiny šaty jsou bílé - symbol nevinnosti, naopak královna má šaty velmi honosné, odpovídající důležitosti její funkce. Vhodnou kulisu k filmu tvoří hudba, dodávající momentům dramatické zabarvení. Například ve chvíli, kdy se má zjevit duch zesnulého krále Hamleta, hraje vždy stejná hudba. Nejen hudba dodává scénám patřičné napětí, ale i záběry hradu. V průběhu filmu nelze vidět hrad jako celek. Během děje je možné vidět jen části, které působí velmi majestátně a nahání strach (Hamlet 1948).

Druhé filmové ztvárnění je natočeno již v barevném formátu. Jedná se o "odlehčené" pojetí dramatu. Tento argument předkládám z důvodu, že princ Hamlet mluví často velmi satiricky, což k jeho postavě patří nejen z důvodu předstíraného šílenství. V závěru filmu, při boji s Laertem, zesměšňuje jej i sebe¹¹. Film působí na diváka méně dramaticky. Příčinou může být nejen barevné provedení filmu, ale především i odlišné prostředí. V novější verzi lze vidět malebnou dánskou přírodu, která oplývá mnoha odstíny zelené barvy. Nepochybně mořský příboj působí na diváka příjemně. Moře je velmi důležitý prvek - znázorňuje možnost úniku před králem Claudiem¹², dále pak když jde o otázku bytí a Hamletovo váhání, moře také vyjadřuje Hamletovu cestu do Anglie. Režisér zobrazuje celý hrad jako celek. V této verzi nepůsobí hrad děsivě a strašidelně, ale majestátně. Velké množství scén se odehrává za denního světla. Všechny tyto faktory ubírají filmu na dramatickosti. Nově se zde objevují koně. (Hamlet 1990). Verzi z roku

¹¹ Například předstírá, že meč je příliš těžký. Mrká na matku. Utíká kolem ringu atd.

¹² Tzn., když Hamlet jede pryč z hradu a potká zde Rosencrantze a Guildensterna.

1948 považuji za zdařilejší, neboť lépe vystihuje podstatu a sdělení Shakespearovy tragédie.

Rozdíly obou filmových ztvárnění jsem sem se rozhodla zpracovat do tabulky pro lepší přehlednost:

	Olivier r. 1948	Zeffirelli r. 1990
Duch	Muž zahalený v mlze oděný ve zbroji	Muž v prostém oděvu
Ofelie	Ctnostná dívka v bílých šatech	Prostá švadlena
Hamlet	Potuluje se po hradě	Tráví čas ve své komnatě
Trůny	Nezdobené obyčejné židle	Honosné vyzdobené trůny
Vztah Ofelie a Hamleta	Nezobrazen, pouze zmíněn	Hamlet se snaží Ofelii chránit
Místo Hamletova váhání	Na vrcholu věže hradu v noci a s dýkou v ruce	V kryptě svého otce
Vražda krále Gorganza	Odehraná beze slov	Odehraná se slovy, postrádá konec
Dialog mezi královnou a princem	Není kladen důraz na tuto scénu, není tedy tolik zřejmé, že matka stojí na straně prince	Je zřejmé, že matka stojí na straně prince, více emotivní, perfektní herecký výkon
Ofeliina smrt	Scéna není zpracována do	Dramatičtější, v závěru scény pohled na širé

	detailů	moře
Ofeliin pohřeb	Dle kněze považována za hříšnici	Pohřbena jako ctnostná žena
Souboj mezi Laertem a Hamletem	Laertes bojoval ostrým mečem a Hamlet mečem s tupým hrotem	Tři kola souboje, poté se Laertes chopil otráveného meče
Postavy Rozencrantz a Guildenstern	Vůbec nejsou zobrazeny	Postavy ve filmovém ztvárnění vystupují

Tabulka 1 - srovnání rozdílů filmových adaptací

Dle mého názoru jsou obě filmové verze jako celek velmi zdařilé. Ve starší filmové verzi lze vytknout práci kamery, také efekty nejsou příliš zdařilé, důvodem může být brzký rok vzniku. I přesto mě toto ztvárnění zaujalo více, protože přesněji odráželo původní Shakespearovo dílo. V Zeffirelliho verzi filmového ztvárnění mohu vyzdvihnout herecké výkony aktérů, vyobrazení přírody a moře, a zvukové efekty.

4 MACBETH

4.1 Drama

Tato kapitola bude věnována divadelní hře *Macbeth* (The Tragedy of Macbeth). Nejprve představím historický základ, poté sumarizuji krátce děj hry a uvedu dvě filmové adaptace. Tato divadelní hra je považována za nejkratší Shakespearovu hru a je rozdělena do pěti aktů. První představení, o kterém jsou známy informace, pochází ze 17. dubna 1605, kdy se drama hrálo pro anglického krále Jakuba I. (Dunton-Downerová – Riding 2006: 359). Hra *Macbeth* je typická sevřenou strukturou, tragickou podobou poezie a hlubokými humanistickými idejemi. Strohé verše dávají jednotlivým scénám patřičný dramatický ráz.

Námět hry pochází z Holinshedovy kroniky (Stříbrný 1987: 198-199). Původní autor námětu o Macbethovi je však Hector Boece. Příběh Macbetha byl poprvé zmíněn v knize *Historie Skotska (Historia de Scotia)*. Tato kniha se poté stala inspirací pro další díla a především pro Raphaela Holinsheda a jeho díla *Kronika Anglie, Skotska a Irska (The Chronicles of England, Scotland and Ireland)*, (Hilský 2010: 626). Hlavní postava Macbeth je důkazem toho, jak snadné je podlehnout hříchu a touze po moci. Zpočátku je Macbeth považován za válečného hrdinu a vlastence, jeho osoba je opěvována samým králem Skotska Duncanem. Začátek hry je velmi dramatický. Na scéně se objeví tři čarodějnice za zvuku dunění hromu, představující tajemnou atmosféru. Macbethovi je od čarodějnic sděleno, že ze synů jeho přítele Banqua se stanou králové a Macbeth se má stát thénem z Cawdor a poté také králem Skotska.

Jakmile Macbeth vyslechne proroctví, změní své chování a náhled na celou situaci. Veškeré ctnosti zmizí a Macbethova temná strana se dostává do popředí.

Hlavní záporné postavě, je odepřeno pokání a úleva od trestu a během celého děje dochází k postupnému rozložení Macbethovy osobnosti. Jeho postava má prezentovat hrozby, způsobené amorálním a chamtivým chováním (Stříbrný 1987: 199).

Macbeth se skutečně stane thénem z Cawdor, je přesvědčen, že se musí stát i skotským králem, ale král Duncan jmenuje nástupcem svého syna Malcolma. Macbeth a jeho manželka Lady Macbethová zabijí společně krále Duncana, aby se Macbeth mohl stát králem Skotska. Macbeth je zcela posedlý mocí a nechává zavraždit svého přítele Banqua a jeho syna Fleance, tomu se však podaří uprchnout. Banquův a Duncanův duch se novému králi zjevují a děsí ho. Další postava Macduff utíká do Anglie hledat pomoc, ale mezitím je zavražděna jeho rodina, a proto spolu s Macduffem vymýšlejí plán, jak sesadit tyranského krále Macbetha z trůnu a osvobodit Skotsko. Lady Macbethová je psychicky nemocná a kaje se z činů, které provedla se svým manželem na cestě k moci. Lady se snaží smýt z rukou imaginární krev a očistit se tak od hříchů, ale nakonec umírá. Král Macbeth nemá již nikoho blízkého, ale neopouští jej představa, že je neporazitelný a nesmrtelný. Na závěr je Macbeth poražen Macduffem, jehož rodina byla zavražděna, i když nebránila Macbethovi v mocenském postupu. Skotsko je svobodné a Malcolm se stává králem.

4.2 Filmové adaptace

4.2.1 Kumonosu jo – Krvavý trůn

Tento japonský film z roku 1957, režírovaný Akirem Kurosavou, je volnou adaptací divadelní hry *Macbeth*. Dle odborné literatury lze zařadit tento film do kategorie *jidai-geki*, definující období let 1616 - 1868, tzn., než se Japonsko otevřelo západním vlivům (Bergan 2006: 236-240). Dějištěm hry není Skotsko a Anglie, ale feudální Japonsko. Hrad Dunsinan je představen jako Pavučinový hrad a je obklopen Pavučinovým

lesem, který je plný spleťtých cest a neprostupné mlhy, která má chránit hrad před útokem nepřátel. V lese zabloudí dva velitelé vojska, Wašizu a Miki, kteří nesou svému pánovi do Pavučinového hradu poselství o vítězství. V lese se jim zjeví podivný přízrak, který jim sdělí proroctví, jež má změnit osudy jak jejich, tak všech ostatních postav. Námět je inspirovaný hrou Williama Shakespeara *Macbeth*. Role Wašizua se ujmul herec Toširó Mifune a roli jeho manželky Asadží ztvárnila Isuzu Jamadaová (ČT2). Filmy režiséra Akiry Kurosawy se staly inspirací pro několik amerických filmů, například japonský film *Rašomon* se stal námětem pro film *Zuřivost*, dále *Sedm samurajů* a v amerických studiích vznikl film *Sedm statečných* atd. Lze pozorovat i opačný jev, kdy se japonský umělec nechal inspirovat evropskými literárními díly, například Dostojevským, Gorským či právě Shakespearem (Bergan 2006: 319). Tuto filmovou verzi jsem si zvolila z důvodu zasazení motivu dramatu do zcela odlišného prostředí, jež se nepochobá době Williama Shakespeara. Vzhledem k popularitě jména režiséra Akiry Kurosawy, který je známý pro zpracování filmů o samurajské tematice, jsem se rozhodla analyzovat právě jedno z jeho děl.

4.2.2 Macbeth

Jedná se o americkou adaptaci z roku 1948, která byla natočena režisérem Orsonem Wellesem. Režisér zároveň ztvárnil hlavní postavu Macbetha. V roli Lady Macbethové se objevila Jeanette Nolanová a v roli Macduffa se představil Dan O'Herlihy. Staršího syna krále Malcolma zahrál Roddy McDowell a Edgar Barrier hrál postavu Banqua. v roli Svatého otce (ducha) lze spatřit Alana Napiera a krále Duncana ztvárnil Erskine Sanford (Macbeth 1948).

4.2.3 Komparace

Obě filmová ztvárnění zasazují děj do temného prostředí, které dokresluje všudypřítomná mlha. Filmové ztvárnění z roku 1957

začíná písní o válečníkovi, kterého k moci přiměla žena. Můžeme říci, že režisér textem naznačuje přímou účast ženy na zisku moci válečníka. Žena jej přiměla k vraždám, aby získal moc. V písni je také zmíněna smrt, která je daní krvavému trůnu. Režisér tím chce naznačit, že válečník se nestal vlastníkem trůnu morálním a milosrdným chováním. Kapitáni Wašizu a Miki se zasloužili o vítězství knížete Cuzuki nad Fudžimakem a za své zásluhy mají být odměněni. Zatímco budoucnost Macbetha a Banqua předpověděly tři čarodějnice přesně jako v dramatu Williama Shakespeara, zde v japonské verzi jim budoucnost předpoví stará žena, která přede na kolovratu a její příze má představovat život samotný. Tři čarodějnice zařikávají jakési kouzelné formule a z kotlíku vyjmou hliněnou figurku, které nasadí na hlavu korunu. Vykládám si tento jev jako snadnou manipulaci s člověkem pomocí moci (Macbeth 1948), (Krvavý trůn 1957).

Režisér používá při pohledu na knížete Cuzukiho *podhled* (Kokeš 2015: 25), aby ukázal majestátnost tohoto muže. Macbethovi je předpovězeno, že se stane thénem z Cawdor a poté králem a Banquovi, že se jeho synové stanou králi. Wašizuovi je předpověděno, že se stane pánem Severního panství a poté pánem Pavučinového hradu a Miki se stane velitelem První pevnosti. Tyto předpovědi se dle filmových scén postavám zamlouvají, i když své emoce nedávají úplně najevo. Lze ve filmu rozpoznat, že se postavy nad touto předpovědí zamýšlejí. Zajímavé je podání pravdy o proroctví čarodějnic. Japonská verze předvede ceremoniál povýšení jako předávání samurajských mečů a povýšení knížetem. Obě postavy se se strachem a jakýmsi respektem vrátí do svých myšlenek a ke slovům staré ženy, v obou případech hraje stejná hudba. Je to chvíle, kdy ještě Wašizu a Miki sdílí stejný názor, avšak ne na dlouho (Macbeth 1948), (Krvavý trůn 1957).

Důležitou roli ve filmových zpracováních zastává Lady Macbethová neboli Asadží v japonské verzi, která působí jako iniciátor a zároveň katalyzátor Macbethových myšlenek. Asadží Wašizua přesvědčuje bez pohnutí a bez emocí, aby knížete zabil. Macbethovo

váhání, zda má krále Duncana zabít, probíhá během modlitby, kterou vede kněz, jež působí jako boží soud, ke kterému chová Macbeth respekt. Lze pozorovat, že Macbeth se bojí zhřešit. Japonská verze předvede místnost, v níž se údajně zavraždil sám Fudžimaki, což nahání strach jako to, že v Severní pevnosti se již zabíjelo. V této místnosti má spát Wašizu a předpokládá se, že tato místnost urychlí vražedné myšlenky a to i z důvodu, že tento pokoj je blíže k pokoji knížete. Jelikož oddanost pánovi je jedním z pravidel, kterým se samurajové řídí, je pro Wašizua rozhodnutí opravdu těžké (Macbeth 1948), (Krvavý trůn 1957).

Součástí plánu je podat víno s uspávadlem strážným (zde autor použil *záběr a protizáběr*, zdůrazňující tok myšlenek mezi Macbethem a Lady Macbethovou). Ve chvíli, kdy Lady velmi naléhá a přesvědčuje jej, se ozývá bouře a na scénu vlétá pták, který má vzbudit strach a má za úkol varovat. Macbeth zavraždí krále a Lady jde ještě úkol dokončit. Oba mají krev na rukou, naznačující vinu za jejich činy. Wašizuovo provinění provází hlasitá hudba. Japonská verze zdůrazňuje Asadžino mytí rukou od krve, které se stane jedním z hlavních prvků filmu. Zde má působit pták jako zvíře, které radí Wašizuovi, ať knížete zavraždí. Tlak na Macbethovo svědomí vyvíjí také kněz, který vyvolává v hlavní postavě pocit viny (Macbeth 1948), (Krvavý trůn 1957).

Americká verze nabízí pohled do hradu, kde všichni zmateně a vystrašeně pobíhají. Macbeth dává Lady za vinu, že nemá následníka trůnu, kdežto Banquo ano a rozhodne se jej nechat zabít. Královna s tímto činem nesouhlasí, a proto odchází ze scény. Macbeth jako nový král slyší různé hlasy a otupuje svou mysl pitím a je osamělý. V této části věnované Duncanově smrti a Macbethovi jako novému králi používá režisér mnohokrát *podhledy*, aby zdůraznil důležitost Macbethovy nové pozice ve společnosti. Wašizu se necítí provinile, naopak obviňuje z vraždy knížete jeho syna. Tato část se odehrává především na koních v exteriérech. Wašizu a Miki vjíždí do hradu bok po boku, ale je zřejmé, že Miki Wašizua podezřívá, protože ví o věštbě. Japonská verze

představuje divákovi smrt kněžny. V americké verzi není o Duncanově manželce zmínka (Macbeth 1948), (Krvavý trůn 1957).

Macbeth i Wašizu musí odstranit svého soka Banqua a Mikiho a následníka trůnu Fleance a Čiu. Splašený kůň v japonské verzi v panství pana Mikiho naznačuje nějaké neštěstí. Čiu nechce odjet, protože má strach, že se jim něco stane. Obě verze vyobrazují slavnostní večeři, na které Macbeth i Wašizu vidí ducha zemřelého Banqua. Japonská verze nabízí pohled na tradiční samurajské oděvy¹³, stolování na zemi a nápoje podávané v mělkých miskách. Naopak americká verze předvádí velké masivní stoly plné jídla a plechové nádoby. V obou verzích můžeme vidět strach v Macbethových a Wašizuových očích. Macbeth vidí i ducha krále Duncana. Japonská i americká verze se dále shodují v tom, že manželky obou dvou hrdinů jej omlouvají tím, že jsou opilí, což má být důvod jejich imaginárních představ. Macbeth je přesvědčen, že mu tři čarodějnice pošlou radu a vyleze na skálu. Spustí se bouře a hromy, které mají značit příchod zlých duchů. Hlasy čarodějníc mu poradí, aby se střežil Macduffa - ten jediný může Macbetha zabít, protože nebyl porozen z lůna ženy, ale císařským řezem. Smrt celé jeho rodiny je důsledkem Macbethovy touhy po moci. Macduff přežil, protože odjel na cestu do Anglie (Macbeth 1948), (Krvavý trůn 1957).

Kvůli svému strachu o trůn nechal zavraždit své dva pomocníky. Strážci se strachují, že Wašizua již nikdo nenavštěvuje jako dříve. Dokonce i krysy z hradu utíkají. Dle strážců to znamená, že hrad vyhoří. Dle této scény lze předpokládat, že všichni mají z Wašizua strach a že je osamělý (Krvavý trůn 1957).

Macduffova rodina je zavražděna, což je další důvod pro pomstu Macbethovi. Macduff, Malcolm a kněz svolají armádu a jdou do boje proti Macbethovi. Jelikož nikdo neodmítá proti němu bojovat, je zřejmé, že nemá žádné spojence. Asadži stihne trest za její činy, když

¹³ kimona

porodí mrtvé dítě a Wašizu zuří, protože chtěl svým nástupcem jmenovat Čiua, ale dbal rady své manželky a nyní nemá následovníka (Macbeth 1948), (Krvavý trůn 1957).

Wašizu si žádá radu od staré ženy, jež mu předpověděla být pánem Pavučinového hradu, která se objevovala v různých podobách jeho nepřátel. Tuto scénu lze pochopit jako náznak, že by měl Wašizu zabít všechny své nepřátele. Odpověď se shoduje s dramatem a to tak, že dokud se les nedá na pochod, je král Macbeth a pán Wašizu pod ochranou. Asadži a lady Macbethová ztrácí rozum, Asadži předvádí mytí rukou, kdy se snaží smýt hříchy a vinu. Lady Macbethová se prochází v noci hradem a snaží se smýt z rukou svojí vinu, nakonec skočí z hradních hradeb. V těchto závěrečných scénách využívají oba režiséři v mnoha scénách *nadhledy a podhledy*, přičemž podhled zdůrazňuje postavu a její důležitost. Nadhled je používán především Kurosawou ve chvíli, kdy Wašizu promlouvá ke svým vojákům. Závěr japonské filmové adaptace poukazuje na to, že vojáci nebyli Wašizuovi nikdy oddáni. Právě oni na něj začnou střílet šípy. Scéna umírání je velmi dlouhá a naznačuje, kolik nepřátel si Wašizu stihl během své vlády vytvořit. Wašizu je zahrán do kouta, je zřejmé, že uvnitř osobnosti probíhá boj strachu a zároveň odhodlání. Japonské filmové zpracování končí písní o válečníkovi, která film uváděla. Macbethův sluha Seyton se v závěru oběsí, což umocňuje Macbethovu osamělost. Macbeth ze strachu probodne kněze kopím. Macduff, jež byl z lůna matky předčasně odebrán (viz přílohy) probodne Macbetha mečem. Vláda krutého krále skončila, všichni se radují a Skotsko je svobodné. Americká filmová verze končí pohledem na hrad v mlze a tři čarodějnice, které byly příčinou všech událostí (Macbeth 1948), (Krvavý trůn 1957).

Nyní provedu shrnutí obou filmů. Obě filmové verze jsou v černobílém provedení a jsou velmi zdařilé s ohledem na rok vydání. Film Macbeth je inspirován dramatem Williama Shakespeara a mohu říci, že se jedná o zdařilou adaptaci hry. Filmová verze japonského Macbetha je volně inspirována, ale podstata děje zůstává stejná, liší se pouze

prostředí. Hlavní postavy zde tvoří samurajové, známí především svým smyslem pro oddanost. Místo tří čarodějníc je vidět jen starší žena, předpovídající kapitánům Mikimu a Wašizuovi budoucnost. Vzhled hradu se také liší a lze jej charakterizovat jako stavbu typickou pro japonskou architekturu. Japonské stavby jsou dřevěné a kaskádovité. Kostýmy se liší s ohledem na samurajskou tematiku. Samurajové nosí hodně ozdobné zbroje a kimona, zatímco skotští vojáci nosí rytířskou zbroj z kovu. V obou případech se ve vypjatých scénách vyskytuje pták, který má zločince zastrašit a pomoci budoucí oběti. Kurosawa používá scénu hejna ptáků, později označováno za zlé znamení. Jedná se o chvíli před útokem Inuiho vojska na Wašizuovo sídlo. V japonské verzi nelze pozorovat projevy lásky mezi Asadží a Wašizuem, naopak Macbeth se s Lady objímají a vroucně líbají. Asadží je manipulativní žena - nejprve se snaží přesvědčit Wašizu o tom, že kníže Cuzuki získal svůj trůn vraždou a že se Wašizu může stát pánem Pavučinového hradu. Později přesvědčí Lady Macbethová muže o tom, že Banquo znamená hrozbu, jelikož bylo předpovězeno, že Banquovi synové se stanou králi. Postava kněze představuje v Macbethovi roli, zobrazující tlak na Macbethovo svědomí. Během celého filmu je očividné, že kněz ví o Macbethových činech. Tato postava se v dramatu vůbec neobjevuje. V obou verzích se objevuje stejný projev mytí rukou Lady Macbethové i Asadží. Asadží je na rozdíl od Lady těhotná. Dítě se ale narodí mrtvé a Wašizu z toho Asadží obviňuje, protože nakonec nemá následovníka trůnu. Pro Asadží je ztráta dítěte trestem za hrůzné činy. Neunese vinu a zabije se. Scény jsou umocněny *podhledy a nadhledy*, které jsou oba režiséry hojně využívány. Rozdílným faktorem je zobrazení vraždy Banqua neboli Mikiho. Zatímco vražda Banqua je ve filmu viditelná, vražda Mikiho je pouze zmíněna. Obě adaptace vyobrazují Macbethovo a Wašizuovo pomatení smyslů v průběhu slavnostní večeře a Macbeth i Wašizu vidí ducha zemřelého. Jejich pomatené chování je omlouváno přílišnou konzumací alkoholu. Americká verze nabízí postavu sluhy Seytona, který se stává posledním Macbethovým společníkem v okamžicích, kdy krále všichni dvořané opustili. Hlavní postava v japonské verzi je zavražděna vlastními lidmi

pomocí šípů. Naopak postava Macbetha umírá rukou nepřítele Macduffa, který zde plní plán pomsty. Wellsův film hodnotím plný na *záběry* a *protizáběry*, které zdůrazňují dramatické dialogy především mezi králem a královnou. Film je též bohatý na monology, jež vede hlavní postava Macbeth po celou dobu filmu. Japonský režisér převzal hlavní dějovou linii a vložil ji do odlišného prostředí, což považuji za velmi složité. Přesto hodnotím japonskou filmovou verzi jako velmi zdařilou. Japonské filmové ztvárnění začíná a končí písní o válečníkovi, kterého k moci přiměla žena. Stejná podobnost je viditelná ve chvíli, kdy přijíždí posel oznámit Mikiho a Wašizuovo vítězství, s tím rozdílem, že na konci filmu přijíždí posel sdělit Wašizuovi jeho porážku. Film Macbeth je natočený přesně na motivy Williama Shakespeara a představuje velice zdařilé drama.

5 ROMEO A JULIE

5.1 Drama

V této kapitole budu reflektovat hru Williama Shakespeara *Romeo a Julie* (*Romeo and Juliet*). Nejprve provedu analýzu historie příběhu známého po celém světě, poté nastíním děj samotné hry a představím jednotlivé postavy. William Shakespeare se nechal inspirovat příběhem autora Luigi di Porto, ale ani tento autor nebyl údajně prvním spisovatelem, který psal o nešťastné lásce dvou lidí a zneprátelených rodech. Již v roce 1476 se objevil příběh o Mariottě a Ganozzovi od spisovatele Masuccia Salernitana. Ve skutečnosti se Shakespeare nechal inspirovat anonymní novelou z 15. století italského původu s názvem *Ippolito e Lionora*, dále zpracováním příběhu *Pyrama a Thisby* od Ovidia, knihou *Dekameron* od Boccaccia a naposled *Očistcem* od Danteho. Z posledního díla převzal autor konkrétně jména dvou zneprátelených rodin tj. Montechi a Capuleti¹⁴ (Hilský 2010: 425-426).

¹⁴ Montekové a Kapuleti.

Příběh Romea a Julie vypráví o nešťastné lásce dvou mladých lidí, jejichž rodiny Monteků a Kapuletů jsou znepřáteleny, aniž by autor uvedl důvod rozepře. Profesor Martin Hliský si tento jev vykládá tak, že každá generace si v příběhu *Romeo a Julie* najde svůj vlastní důvod. Příčiny neshod mohou být rasové, náboženské, společenské či jiné (cuni 2015). Tato hra je odborníky nazývána jako hra *přelomová*, a to z důvodu, že dle odborníků na anglickou literaturu zde Shakespeare vynalezl jazyk lásky. Příkladem této hypotézy mohou být rozhovory či projevy myšlenek Romea a Julie. Jejich jazyk lze přirovnat k sonetu, literárnímu útvaru, v němž je William Shakespeare mistrem. Projevy citů můžeme rozdělit na fyzické a sakrální, v sakrálních projevech jsou Romeo a Julie nazváni poutníky lásky. V začátku hry Romeo používá jiný jazyk, jedná se o různá přirovnání a paradoxy. Za hlavní rozdíl mezi dvěma jazyky lásky můžeme zmínit fakt, že u Romea v začátcích hry chybí milovaná osoba (cuni 2015). Na konci práce budou uvedeny příklady těchto emočních projevů v sekci přílohy.

Nyní krátce nastíním děj hry, začínající jako komedie, avšak končící jako tragédie. Celé město Verona je rozděleno na dvě části díky neshodám mezi rody Kapuletů a Monteků, kteří se na začátku hry dohadují. Romeo z rodu Monteků se s Julií seznámí na plese v domě Kapuletových, kde spolu tančí a zamilují se do sebe. Následně jsou oba mladí lidé tajně oddáni otcem Svatým Vavřincem. Juliin otec ji vybral za manžela Parida, svého přítele, ale Julie se ho vzít nechce, protože již vdána je, ale o tom nikdo nemá zdání. Juliin bratranec Tybalt je zavražděn Romeem, protože Tybalt zavraždil Romeova přítele Merkucia. Romeo je potrestán vyhnáním z města, ale Julie a otec Vavřinec vymyslí plán, jak se tito dva manželé mohou setkat a žít spolu. Julie si vezme lék, který jí na dva dny uspí tak, že všechny kolem sebe přesvědčí, že je mrtvá. Zpráva o její smrti se donese až k Romeovi. Zakoupí si u lékárníka jed a vydá se na cestu k hrobce Kapuletových, kde se chystá zemřít po boku své lásky Julie. U hrobky se Romeo utká v souboji s Paridem a zabije ho. U Juliina těla vypije jed a umírá. V tu chvíli se Julie probouzí.

Vidí svého milého mrtvého, bere si dýku a zabije se. Drama končí smířením obou rodů.

5.2 Filmové adaptace

5.2.1 Romeo a Julie

Britsko-italská verze filmu pochází z roku 1968. Hlavní roli ztvárnil Leonard Whiting jako Romeo, Julii hraje Olivia Husseyová (ceskatelevize 2015). V roli Merkucia lze vidět Johna McEneryho, dále je možné vidět Michaela Yorka v roli Tybalta. Postavu Benvolia si zahrál Bruce Robinson. Kapuletovi hrají Natasha Parryová a Paul Hardwick. Montekovi ztvárnili Esmeralda Ruspoliová a Antonio Pierfederici. Juliinu chůvu zahrála Pat Heywoodová. Režisérem tohoto filmového ztvárnění je Franco Zeffirelli (Romeo a Julie 1968).

5.2.2 West Side Story

Filmová adaptace z roku 1961 je dílem režiséra Jeroma Robbinse, která je filmovou verzí divadelního muzikálu dle Arthura Laurentse. Námět filmu pochází z díla *Romeo a Julie* od Williama Shakespeara, ale zde se příběh odehrává v USA na Manhattanu, na Upper East Side a znepřátelené rody nejsou Montekové a Kapuleti, ale gang Tryskáčů a gang Žraloků. Tryskáči jsou Američané bílé pleti, židovského, polského a italského původu, kdežto Žraloci jsou Portoričané, kteří se před krátkou dobou přistěhovali na Manhattan. Představitel Romea, zde Tony je členem gangu Tryskáčů a dívka Maria, která má zosobňovat Julii, je sestrou vůdce Žraloků, Bernarda. Roli Tonyho ztvárnil herec Richard Beymer a jeho lásku Marii hrála Natalie Woodová. V dalších rolích lze vidět Russe Tamblyna jako Riffa, šéfa Tryskáčů, dále George Chakirise jako Bernarda, Ritu Morenoovou v roli Bernardovy přítelkyně Anity a nebo Joseho de Vegu jako China, Bernardova přítele (D'Agostini 2008: 226-229).

5.2.3 Komparace

V této kapitole provedu vzájemné porovnání obou filmových adaptací. Zatímco filmové ztvárnění *Romeo a Julie* se odehrává ve městě Verona, dle předlohy dramatu Williama Shakespeara, muzikálová verze *West Side Story* je zasazena do města New York. Šaty a prostředí, ve kterém se postavy pohybují, jsou rozdílné. Ve Veroně jsou kostýmy shodné s dobou vzniku dramatické předlohy, v New Yorku kostýmy odpovídají 60. - 70. létům 20. století¹⁵. Britsko-italská verze filmu představí střet Monteků a Kapuletů na veronském tržišti, kde se Kapuleti snaží vyprovokovat Monteky. To se nakonec zdaří podražením nohy jednomu z mužů. Střet mezi Žraloky a Tryskáči je způsoben zcela stejným způsobem. Značný rozdíl spočívá především v pojetí neshody. Zeffirelli zobrazuje boj s meči a mrtvými lidmi, což lze chápat jako důraz na vážnost problematiky. Muzikálová verze zobrazuje boj jako tanec a předvádění se, kdo se dokáže lépe pohybovat. Mezi oběma skupinami dochází k zesměšňování, pokřikování a luskání. Jako symbol respektu působí u Monteků a Kapuletů vévoda města, který vyhrožuje smrtí obou rodům. V této scéně je v adaptaci použit *podhled*, jež zdůrazňuje důležitost pozice vévodovy a nadřazenost nad ostatními. Žraloci a Tryskáči jsou rozehnáni policistou, ze kterého si dělají legraci, což snižuje jeho pozici (*West Side Story* 1961), (*Romeo a Julie* 1968).

Postava Tonyho z gangu Tryskáčů pracuje v baru. Ostatním členům gangu se to nelíbí. Riff jej přichází požádat, aby šel s nimi tančit. Kamera zabírá Riffa zespodu a zároveň se v záběru objevuje prádlo a ulička mezi domy, což vyobrazuje nižší sociální postavení této postavy. V domě Kapuletů se koná večerní slavnost, kam se Montekové i s Romeem vydají v převlecích. Merkucio zde promlouvá o lásce, ale jeho projevy jsou spíše cynické (*West Side Story* 1961), (*Romeo a Julie* 1968).

¹⁵ Můžeme si představit muže v úzkých krátkých kalhotách, botách typu Converse a vlasy dokonale učesanými a uhlazenými dozadu. Dle mého názoru je možné hlavní postavy přirovnat k subkultuře, kterou nazýváme Teddy Boys.

Americká verze představuje seznámení Marii a Tonyho na taneční zábavě, kam jde Maria poprvé, což označuje začátek jejího nového života v Americe. Na večer si oblékne bílé šaty (symbol nevinnosti). Na tanečním parketě probíhá souboj v tanci mezi Tryskáči a Žraloky. Kamera se soustředí pouze na Marii a Tonyho a ostatní tanečníky zobrazuje jen zdálky, aby tyto dvě hlavní postavy vynikly. Romeo a Julie se poprvé spatří na slavnosti, pořádané v domě Kapuletů. Romeo vyzve Julii k tanci. Tybalt, Juliin bratranec, se snaží jejich sblížení překazit, ale je Kapuletem odmítnut, aby nekazil zábavu. V této scéně odhalujeme vztah Kapuletových, když paní Kapuletová křičí na svého chotě. Kapuletovi nejsou šťastní z toho důvodu, že paní Kapuletová se vdávala velmi mladá a ví, že stejný osud stihne i její dceru. Romeo a Julie se tentýž večer setkávají v zahradě, kde je využit efekt *záběru a protizáběru*, který zdůrazňuje dialog mezi nimi. Jejich dialog lze definovat jako sonet, ve kterém spolu hovoří. Příklady uvedu dále v přílohách. Tony a Maria si sdělují své pocity pomocí písně, což může zpodobňovat rozdílnost kultur, kterou se snaží odstranit pomocí hudby. Téma rozdílnosti kultur provází celé filmové ztvárnění West Side Story. Je zajímavé, že ženy představují spokojenou část přistěhovalecké skupiny, kdežto muži se snaží nacházet špatné faktory života v Americe. S tímto problémem souvisí scéna s celosvětově známou písní „I like to be in America“¹⁶. Zatímco problém ve vztahu Romea a Julie je nepřátelství rodů, jehož důvod však není ve filmu zmíněn, vztah Tonyho a Marii je nepřípustný z důvodu odlišného původu (West Side Story 1961), (Romeo a Julie 1968).

Za důležitou postavu považuji policistu v muzikálové verzi, který zastává zvláštní postoj vůči přistěhovalcům z Portorika - Žralokům. Jeho chování popisují jako nepřátelské a termín současné doby by jej označil za rasistický. Nechová se přívětivě ani k Tryskáčům, kteří jsou také potomci přistěhovalců, ale z Evropy. Označila bych jej za odmítavého vůči

¹⁶ Překlad: Líbí se mi žít v Americe (West Side Story 1961).

přistěhovalcům až zaujatého vzhledem k tématice (West Side Story 1961).

Pojetí svateb obou filmových verzí se liší, zatímco Romeo a Julie se berou tajně v kostele, kde je oddává otec Vavřinec, Maria a Tony se vezmou fiktivně v salonu, kde Maria pracuje. Povídají si o tom, jak je přijme rodina protějšku a snaží se situaci zlehčit, jelikož ví, že skutečnost je zcela odlišná (West Side Story 1961), (Romeo a Julie 1968).

Souboj mezi zneprátenými rody a gangy je nedílnou součástí příběhu. Ve Veroně probíhá neustálá a opakovaná provokace mezi Monteky a Kapulety, stává se to pro ně zábavou. Merkucio pokřikuje na Tybalt a naopak, chtějí se utkat, ale Romeo se je snaží uklidnit. Důvodem Romeova uklidňování je to, že se sňatkem stal součástí rodiny Kapuletů. Kamera zabírá po celou dobu jednotlivé tváře, kdy nakonec Merkucio umírá a Tybalt je zavražděn Romeem. Merkucio před svou smrtí proklíná rody Monteků a Kapuletů, dle mého názoru oprávněně. Jak řekl pan profesor Hlinský, konflikt mezi těmito rodinami není v dramatu zmíněn z toho důvodu, že každá generace si nalezne svůj důvod rozepře (cuni 2015). Na Manhattanu k žádnému souboji dojít nemá, Tony slíbil Marie, že ukončí rozepři, avšak Mariin bratr Bernardo zemře rukou Tonyho, protože Bernardo zabil Riffa, Tonyho přítele. Maria je zmatená a neví, komu má uvěřit, uchyluje se k modlitbám. Předpokládá se, že místo vyřešení sporu, nyní dojde k ještě většímu napětí (West Side Story 1961), (Romeo a Julie 1968).

Montekové a Kapuleti žádají trest, který se však dostává pouze pro Romea, protože on je jediný přeživší, jež někoho zavraždil. Za trest je vyhnán z města. Julii napadne jít za otcem Vavřincem, který by jí mohl pomoci. Kněz dá Julii jed, který jí na dva dny uspí tak, že bude považována za mrtvou a poté budou moct být s Romeem spolu. Chůva radí Julii, ať si vezme za manžela Parida, jak chtěl Kapulet. Julie pošle chůvu pryč a tím se jejich blízký a vroucný vztah změní. Žraloci se chtějí pomstít, najít Tonyho a zabít jej. Anitě se nelíbí, že se Maria schází

s Tonym a chová se zaujatě, i z důvodu ztráty svého přítele. Opět přichází na scénu policista, který zdrží Mariu. Anita běží vyřídit Mariin vzkaz Tonymu, aby se sešli u Doktora. Když ji Tryskáči obtěžují, zesměšňují a ponižují, zachrání ji až nově příchozí Doktor. Anita je natolik rozezlená, že řekne Tryskáčům, že Chino Mariu zavraždil a že ji Tony už nikdy neuvidí. Tato zpráva má znamenat trest pro Tonyho za smrt Bernarda. Příčinou jeho trestu jsou jeho přátelé, ale o Marii mu řekne až Doktor¹⁷. Postava Doktora se shoduje s postavou Benvolia. Nejedná se o příliš výraznou postavu, avšak velmi důležitou. Působí vždy jako mediátor mezi nepřáteli. Osud postavy spočívá v tom, že je přítomen u kladných, ale i záporných chvílích¹⁸ (West Side Story 1961), (Romeo a Julie 1968).

Tony v zoufalství hledá China a objeví se Maria, setkávají se ve světelném kuželu a Chino Tonyho zastřelí. Výsledkem jejich neshod byla smrt tří lidí. Filmová verze končí tak, že Žraloci a Tryskáči odnášejí Tonyho tělo, což znamená usmíření obou gangů i přes odlišnou národnost. Všichni postupně odchází ze hřiště, které bylo jedním ze symbolů gangu. Poslední, kdo zůstává, je Chino, jež je zatčen policistou. Pohled na celou situaci změnil i policista, který se ukazoval jako rasově nesnášenlivý. Křik ve Veroně má evokovat, že se stalo něco zlého. Julie zemřela a je pohřbena v hrobce Kapuletů, kde ji však spatří Romeův přítel. Knězův posel byl pomalejší, než měl být a Romeo odchází zemřít. Naposled prosí Tybalta¹⁹ o odpuštění. Bere si lahvičku s jedem a po vypití umírá. Julie se probouzí a kněz ji chce odvést z hrobky pryč, jelikož zaslechne zvuk trubky. Julie nemůže odejít bez své lásky, spatří Romea a pochopí, že zde musí zůstat. Najde lahvičku a doufá ve zbytek jedu, snaží se slíbat jej z Romeových rtů, avšak nakonec dýka je nástrojem, kterým ukončí Julie svůj život. Tento příběh lásky lze označit

¹⁷ Jedná se o přezdívku.

¹⁸ Nejprve vidí smrt Merkucia, poté Romea a Julie.

¹⁹ Který leží ve stejném hrobce jako Julie.

opravdu za věčný. Filmové ztvárnění končí pohřbem Romea a Julie v chrámu na náměstí ve Veroně, kde probíhaly všechny rozepře. Na místě, kde všechno začalo, příběh skončil. Rodiny Monteků a Kapuletů se smířily.

	Drama podle Williama Shakespeara	West Side Story (1961)	Romeo a Julie (1968)
Místo děje	Verona	Manhattan	Verona
Ošacení	Dobové ošacení	USA 60. - 70. leta 20. století „Teddy Boys“	Šaty typické pro alžbětinskou dobu
Komunikace	Dialogy a monology	Písňe a tanec	Dialogy a monology
Střetnutí	Souboj s meči na náměstí	Souboj s noži na Manhattanu	Souboj s meči na náměstí
Setkání R a J	Na slavnosti v domě Kapuletů	Na taneční zábavě	Na slavnosti v domě Kapuletů
Symbol respektu	Vévoda města	Policista	Vévoda města
Juliina „spřízněná duše“	Chůva	Anita	Chůva
Svatba	Uskutečněná před knězem	Fiktivní	Uskutečněná před knězem
Smrt	Romeo i Julie	Umírá pouze Tony	Romeo i Julie

Tabulka 2 - komparace filmových adaptací

Dle mého názoru je italská verze dle Zeffirelliho hodnocená kladně z důvodu věrnosti dramatu a dále kvůli výborným dialogům, kostýmům, prostředí a celkovému dojmu. Jedná se o drama napsané před mnoha lety autorem Williamem Shakespearem, jež bylo přeneseno do kinematografie. Americká verze dle Robbinse je zaměřena nejen na příběh lásky, ale také na problém spojený s migrací, který byl v 60. – 70. letech velmi aktuální a je aktuální dodnes. Obě verze hodnotím jako velmi zdařilé a kvalitní.

6 ZÁVĚR

První část práce pojednává o filmových teoriích a komparaci film versus divadlo. Tuto kapitolu jsem do práce zařadila vzhledem k tématu. Jako zdroj mi posloužila odborná literatura, věnována filmu od autorů Davida Lindrotha a Jamese Monaca. Dále jsem pracovala s odbornými články z časopisu *Iluminace*. Použila jsem článek s názvem *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu* od autora Petra Bubeníčka. V této kapitole jsem se především dozvěděla více o problematice filmových adaptací jako vědeckého oboru a také jsem zmínila autorku Julii Sandersovou, která kritizuje teorie filmové adaptace a tvrdí, že existují dva fenomény. Jedná se o adaptaci nebo *přisvojení*, přičemž pojem *přisvojit* znamená například převzít část děje nebo celý děj, ale zasadit jej do jiného prostředí. Tuto teorii jsem poté aplikovala v praxi. V této části jsem provedla uvedení do oboru a problematiky. Zjištěným výsledkem této kapitoly je, že divadlo nemá tak vysokou možnost využití efektů jako film. Naopak navazuje kontakt s diváky, což u filmu nelze.

Další část práce tvoří kapitola věnovaná hře *Hamlet*. Nejprve jsem představila historický základ hry, jednotlivé postavy a děj hry. Poté jsem uvedla dvě filmové adaptace, které jsem následně porovnála. Výzkumnou otázkou bylo nalézt do jaké míry se filmové adaptace se stejným námětem i prostředím shodují a liší a v jakých aspektech. Nyní uvedu konkrétní body, jež se shodují či liší. Vysvětlení jednotlivých bodů je uvedeno na konci kapitoly věnované hře *Hamlet*. Filmové adaptace se odlišují v pojetí hradu Elsinor a okolní přírody, což je viditelné ihned. Režiséři zobrazili každý jiným způsobem Ofelii a její postavení ve společnosti. Vztah Ofelie a Hamleta se zdá být podobný, ačkoliv se liší. Dále se filmová ztvárnění rozcházejí ve vypodobení přízraku mrtvého krále Hamleta. Slavná scéna Hamletovo váhání a otázka bytí se odehrává pokaždé jiným způsobem. Usvědčení Claudia pomocí hry ve hře se také odlišuje. Rozencrantz a Guildenstern jsou zobrazeni pouze ve filmové adaptaci z roku 1990. Hamlet je poslán do Anglie, což je dalším faktorem, kterým se filmové verze odlišují. Za další bod rozdílnosti lze považovat

zobrazení Ofeliiny smrti. Závěrečná scéna souboje mezi Hamletem a Laertem je také rozdílná. Autoři obou filmů značně využívají práce kamery (podhled, nadhled, záběr a protizáběr) a scénář reflektuje dramatickou předlohu. Laurence Olivier příliš nepoužívá stříh, spíše přechází pomalými záběry vnitřních prostor hradu do další scény. Filmová zpracování dle Franca Zeffirelliho i Laurence Oliviera považuji za zdařilé filmové adaptace literárního díla.

Třetí kapitola se zaměřuje na hru *Macbeth*, historický původ, charakteristiku hry, jednotlivé postavy a krátce na děj dramatu. Poté jsem prezentovala dvě filmová ztvárnění této hry, jež jsem porovnála následně mezi sebou. Jako výzkumnou otázku jsem si položila, zda se filmové verze podobají či spíše odlišují. Jedná se o stejný námět hry, avšak děj je zasazen do Japonska a ne do Skotska a Anglie, což bychom dle Julie Sandersové označili za *přisvojení*. Vzhledem k rozdílnému prostředí jsem našla velkou míru odlišností, ale námět a hlavní myšlenka divadelní předlohy *Macbeth* je zachována. Nyní uvedu konkrétní faktory, dokazující shodu - zisk nového panství či postavení, žena jako katalyzátor špatných myšlenek, přítomnost ptáka při scénách o smrti, slavnostní večeře, kde *Macbeth* a *Wašizu* vidí duchy zabitých. Dále se jedná o pocit strachu, kvůli kterému hrdina zabíjí, dokud se les nedá na pochod, je hlavní hrdina v bezpečí. Japonský režisér Akira Kurosawa se zaměřuje spíše na *nadhledy*²⁰ a naopak Orson Wells spíše na *podhledy*²¹. Obě verze považuji za velmi kvalitní filmová díla, jež nabízí pohled na drama Williama Shakespeara, jak z klasického pohledu, jež kopíruje předlohu, tak předvádí zcela odlišnou kulturu a zemi, avšak se stejným námětem a bojem o moc.

Ve čtvrté kapitole jsem se zabývala hrou *Romeo a Julie*, v níž jsem představila historický původ dramatu, jednotlivé postavy a charakteristiku hry. Britsko-italská verze Franca Zeffirelliho představuje reflexi díla

²⁰ Např.: *Wašizu* promlouvá k vojákům.

²¹ Např.: *Macbethovo* přemýšlení.

Williamu Shakespeara, kdežto muzikálová verze Jeroma Robbinse je zasazena do odlišného prostředí a zabývá se nejen příběhem lásky, ale také problematikou přistěhovalectví. Téma hry o velké lásce dvou zneprátených rodů zůstává shodné. Rozdíly spočívají především v místě, šatech, době, ale i způsobu střetů, symbolu respektu, svatbě dvou hlavních hrdinů a smrti milenců. Toto filmové ztvárnění dle Jeroma Robbinse lze označit jako *přisvojení* stejně jako u filmové verze Krvavý trůn od Akiry Kurosawy. Muzikálová verze používá místo projevu mluveného především písně a také tanec, což přináší jiný úhel pohledu. Obě filmová ztvárnění reflektují hlavní dějovou linii, lze je označit za kvalitní kinematografické snímky. Výzkumnou otázkou bylo najít shodné motivy dramatu ve filmových verzích. Vysvětlit problematiku filmu West Side Story.

Ve všech směrech se mi potvrdili hypotézy, jež jsem předpokládala v úvodu. Informace pro práci jsem čerpala především z odborné literatury, věnované britské literatuře, dále z konkrétních her Williama Shakespeara a internetových serverů. Součástí práce je kapitola věnovaná definicím ohledně filmové adaptace a její následné kritiky. Většina textu práce pochází z praktické zkušenosti s filmovými adaptacemi.

7 ABSTRACT

The topic of my bachelor thesis is *Film adaptations of Shakespeare's plays*. I have chosen this topic because I am interested in British literature. I would like to see how could be changed the environment, topic or the end of some play if it is put into a film. My thesis is divided into four chapters and some smaller chapters. In my first chapter I write about the theory of film adaptations, its critics then and about some authors like James Monaco, David Lindroth, Julia Sanders etc. This chapter is written because of showing to the reader this issues. In the second part I write about the play *The Hamlet, The prince of Denmark*. This part is concerned with the historical background, characteristics and main characters. Then I choose two film adaptations of that topic and compare it. The first film is a work from the year 1948 by Laurence Olivier and the second one is a film made by Franco Zeffirelli in the year 1990. These two film adaptations are very similar but instead of that I found some differences. Third part is oriented for the play *The Tragedy of Macbeth*. I represent this play in historical background, characteristics and main characters. Then I compare two film adaptations. The first one is a film made by Orson Wells in the year 1948 and this film copies the original play by William Shakespeare. The second film looks a bit different because of environment. This film says story about Japanese samurai but the topic stays the same. I admire the director Akira Kurosawa for use this topic and show this different country to the European people. This film is called *The Bloody Throne*. The fourth part is interested in the play *Romeo and Juliet*, that is known as the story about the biggest love. Firstly I inform about the history of the play, main characters and feature. Then I compare two film adaptations. One is made by Franco Zeffirelli. This film is almost the same as the play. The second film is called *West Side Story* made by Jerome Robbins. There is the same topic as well but I can see here another problem connected with the migration to the USA. There are some same features but there are a lot of differences. As a literature I used special literature about the British

literature, film adaptations and plays by William Shakespeare. I was also online for some information. There are films as a main sources.

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

8.1 Literatura

Antonin, Artaud (1994). *Divadlo a jejich dvojenec* (Praha: Hermann & synové).

Bergan, Roland (2006). *Film* (London: Darling Kindersley).

Bubeníček, Petr (2010). Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* 22 (1), s. 7-20.

Bluestone, George (2003). *Novels into Film* (Baltimore: John Hopkins University Press).

D'Agostino, Paolo (2008). *Legendary Movies* (USA: White Star).

Dunton – Downerová, Leslie – Riding, Alan (2006). *Shakespeare a jeho svět* (Praha: Ikar).

Hutcheonová, Linda (2006). *a Theory of Adaptation* (New York: Taylor a Francis Group).

Iser, Wolfgang (1974). *The Reading Process: The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press).

Lindroth, David – Monaco, James (2000). *How To Read Film* (Oxford: Oxford University Press).

Macurová, Alena – Mareš, Petr (1993). *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (Praha: Krolinium).

Murray, Simone (2008). Materializing Adaptation Theory: the Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly* 36 (1), s. 4.

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation* (Oxon: Routledge).

Shakespeare, William (Hilský, Martin) (2001). *Hamlet, the Prince of Denmark* (Torst).

Shakespeare, William (Hilský, Martin) (2012). *Macbeth* (Plzeň: D.J.K.T.).

Shakespeare, William (Erik Adolf Saudek) (1958). *Romeo and Juliet* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění).

Stam, Robert (2005). *Literatura and Film: a Guide to the Theory and Practise of Film Adaptation* (Malden: Blackwell Publishing).

Stříbrný, Zdeněk (1987). *Dějiny anglické literatury (1)* (Praha: Academia Praha).

8.2 Internet

Ceskatelevize *Romeo a Julie*
(<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1050419100-romeo-a-julie/>, 1. 11. 2015).

ČT2 *Krvavý trůn (Kumonosudžó)*
(<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10114375030-krvavy-trun-kumonosudzo/20738145352/>, 20. 2. 2015).

cuni *Rozbor díla: Hamlet (W. Shakespeare)*
(<http://www.ff.cuni.cz/fakulta/o-fakulte/mluvici-hlavy/hilsky/>, 1. 11. 2015).

cuni *Rozbor díla: Romeo a Julie (W. Shakespeare)*
(<http://www.cuni.cz/fakulta/o-fakulte/mluvici-hlavy/hilsky/>, 1. 11. 2015).

8.3 Filmy

Kurosava, Akira (1957). *Krvavý trůn – Kumonosu jo* (film) (Japonsko: Toho).

Olivier, Laurence (1948). *Hamlet* (film) (VB – Austrálie).

Robbins, Jerome – Wise, Robert (1961). *West Side Story* (film) (USA).

Welles, Orson (1948). *Macbeth* (film) (USA).

Zeffirelli, Franco (1968). *Romeo a Julie* (film) (VB – Itálie).

Zeffirelli, Franco (1990). *Hamlet* (film) (Itálie: Warner Bross).

9 PŘÍLOHY

9.1 Obrazová část



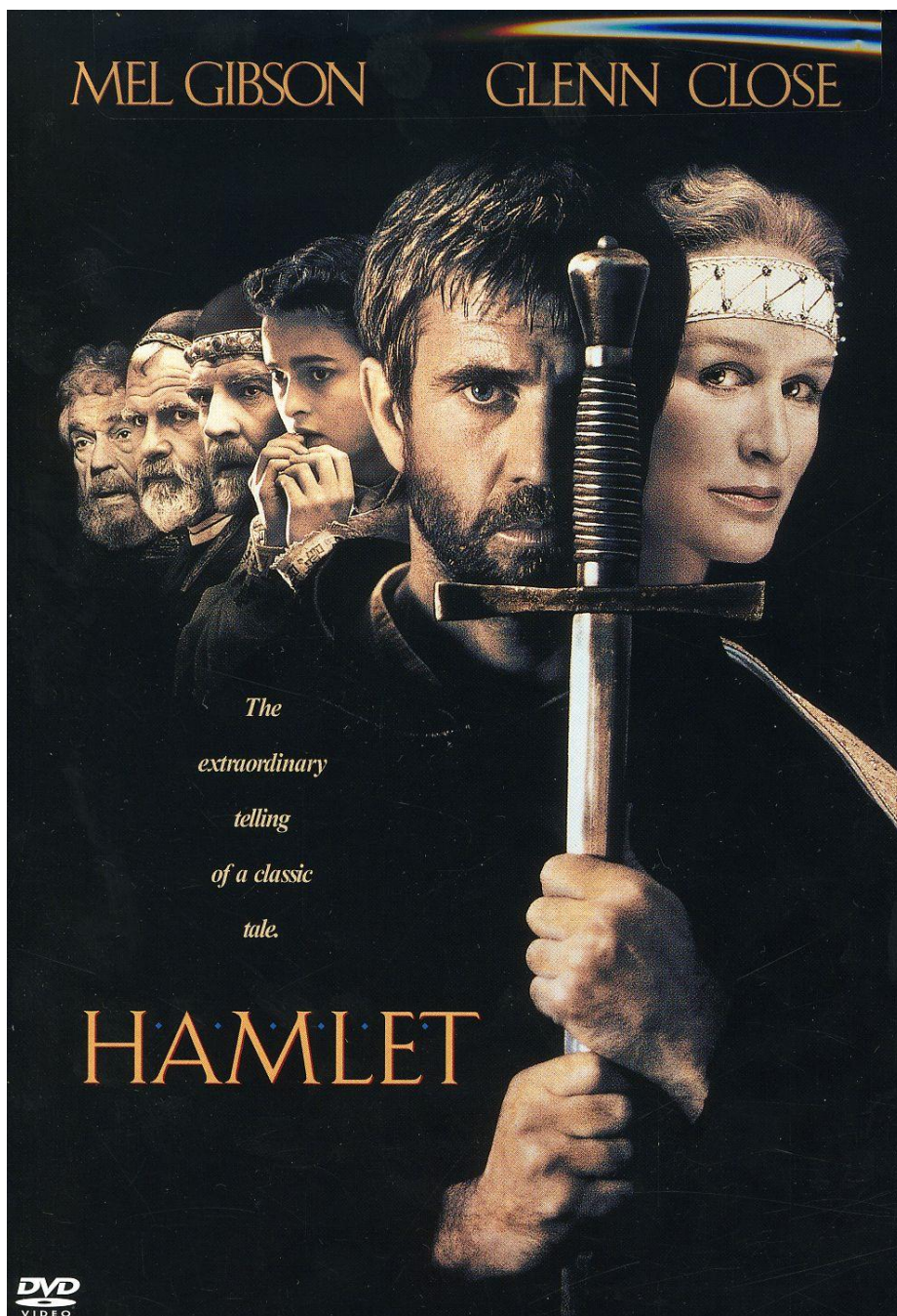
Obrázek 1 - (<http://www.pixiepalace.com/bookblog/wp-content/uploads/2010/10/HamletPoster.jpg>)



Obrázek 2 - ([http://www.mardecortesbaja.com/Hamlet-Olivier SimmonsBaja.jpg](http://www.mardecortesbaja.com/Hamlet-Olivier%20SimmonsBaja.jpg))



Obrázek 3 - (<http://www.vivandlary.com/wp-content/uploads/2011/01/thw-2011-01-05-12h58m46s227.png>)



Obrázek 4 - (<http://www.ploominate.files.wordpress.com/2015/04/hamlet-1990-dvd/085391903321.jpg>)



Obrázek 5 - (<http://www.charityspalace.com/review/images/hamlet.jpg>)



Obrázek 6 - (http://www.kj.i.fdbimg.pl/jhvlct_nixsm.jpg)



Obrázek 7 - ([http://www.doctormaero.com/Images/Posters/M/Poster%20-%20Macbeth%20\(1948\)_04.jpg](http://www.doctormaero.com/Images/Posters/M/Poster%20-%20Macbeth%20(1948)_04.jpg))



Obrázek 8 -

(<http://www.i191.photobucket.com/albums/z43/sevenarts/cinema/macbeth1.jpg>)



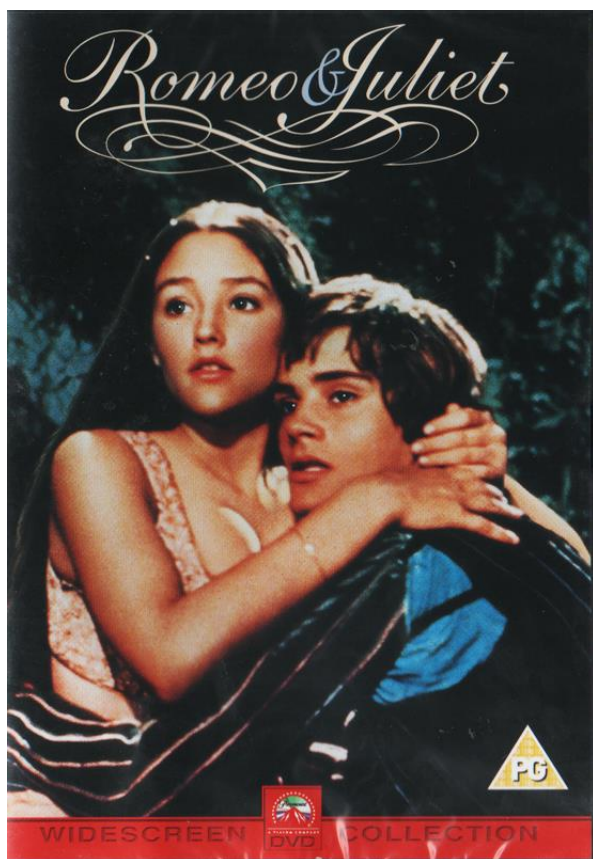
Obrázek 9 - (http://www.40.media.tumblr.com/tumblr_mcq/wuwake1gzdvhio1-500.jpg)



Obrázek 10 - (<http://www.img.fdb.cz/galerie/2/23efc6eeee13ee61d8e01c.jpg>)



Obrázek 11 -
(http://www.img.csfd.cz/files/images/film/photos/000/251/251623_19f3abjpg?w370h370)



Obrázek 12 - (http://www.arara.cz/i/imgs/_orig/829/235829.jpg)



Obrázek 13 -

(http://www.lh3.googleusercontent.com/MqKG7AnMrDXqC2e2RDEn_tJtpSYx0IS882a3BZ6zfzCzplzF73Ma6lZFMxIzJx4yWxivSy4B49eEyLWfPlxGJSBJ9aKIUqAYzrCrXfbF8Q9xYQ1_3MLDrAUm)



Obrázek 14 - (<http://www.images5.fanpop.com/image/photos/26600000/Romeo-and-Juliet-Dancing-1968-Movie-Version-1968-romeo-and-juliet-by-franco-zeffirelli-26652021-789-470.jpg>)



Obrázek 15 - (http://www.doctormacro.com/Images/Posters/w/Poster%20-%20West%20side%20story_ok.jpg)



Obrázek 16 - (<http://www.volynevdylyne.cz/wp-content/uploads/2012/03/b6.jpg>)



Obrázek 17 -
(<http://www.bananaoilmovies.files.wordpress.com/2012/04/gangs.jpg>)

9.2 Verše

9.2.1 Hamlet

Hamlet v rozhovoru s herci: „Prosím vás, říkejte tu řeč, jak jsem vám ji přečetl, aby vám jen hrála na jazyku! Ale jestliže ji zahulákáte, jak to někteří naši herci dovedou, budu litovat, že jsem své verše nedal rovnou říkat obecnímu serbusovi. a nešermujte mi pořád rukama, jako když taháte pilu. Všechno dělejte citlivě...“ (překlad Saudek 1958: 337 – III. 2.).

Hamlet se raduje z toho, že usvědčil Claudia pomocí hry ve hře: „Střelený pláče jelínek a zdravý, ten si výská, ten líže med, ten pelyněk – a někdo kudlu píská,“ (Saudek 1958: 345 – III. 2.).

Hamletova smrt: „Nebe ti ji odpusť! Jdu za tebou. – Je po mně, Horacio. – Nebohá královna, buď sbohem! Vám, kdož bledí hrůzou přihlížíte jen, co němé osoby či obecenstvo, kdybych měl čas – ten krutý pochop, smrt, zatýká rychle – mohl bych vám říci – Leč nemohu. Jsem zabít Horatio, tys živ. Mne a mou věc lič spravedlivě těm, kdož ji neznají,“ (Saudek 1958: 402 – V. 2.).

9.2.2 Macbeth

Scéna, kdy Lady Macbethová přesvědčuje Macbetha o vraždě krále Duncana: „Kojila jsem a vím, co je to láska k děcku, co saje z prsu. Z bezzubých dásní bych mu jej přesto vyškubla, a třeba by se na mne zrovna smálo, mozek mu z hlavy vyrazila, kdybych se zapřísáhla jako ty,“ (překlad Hlinský 2012: 27 – I. 7.). Zde přesvědčuje lady Macbeth svého manžela, aby krále Duncana zavraždil.

Macbeth zavraždí Duncana a má obavy, že trůn nemá na dosah: „Anděl můj strážný se před ním krčí, jako prý Antonius se třásl před Caesarem, jalovou korunu mám na hlavě a plané železo marně svírám

v ruce: vykrouťí mi ho z dlaně cizí ruka. Já nemám syna, který by je zdědil. Pro syny Banqua špinil jsem svou duši, skvělého Duncana jsem vraždil pro ně, pro ně mi zhořkl kalich klidu,“ (překlad Hilský 2012: 29 – III. 1.). Zde si Macbeth uvědomuje, že zabíjel, ač zbytečně.

Macbeth zpupně shlíží na své nepřátele: „Ať je krvavý a zpupně zhrdá všemi, neboť neublíží mi nikdo, koho žena porodila. Nikdo Macbetha neporazí, dokud se Birnamský les nedá na pochod na Dunsinam,“ (překlad Hilský 2012: 41 – IV. 1.).

Úplný závěr hry, kdy Macduff zabije Macbetha: „Buď zdrav, náš král, neboť králem jsi. Hleď hlava tyrana. Jsme svobodní. Sám výkvět království tě obklopuje a každý zde ti v duchu skládá hold. Svůj hlas k nim přidávám a nahlas volám: Ať žije skotský král!“, pak všichni: „Ať žije skotský král,“ (překlad Hilský 2012: 62 – V. 7.).

9.2.3 Romeo a Julie

Počátek dramatu chór: „Dva rody vznešené a mocné stejně v překrásné Veroně – kam vás teď zvezem – krev krví znovu smáčí beznadějně, starou zášť živí novým plamenem. Z těch beder znesvářených do krve vzdor hvězdám vzejde milenecký pár, smrt těch dvou milenců však teprve pohrbí ten starý rodičovský svár. O jejich lásce k smrti předurčené, o nenávisti rozhádaných rodin, která ty děti do záhuby vžene, sehraje hru v trvání dvou hodin. Když něco pokazíme, dobře víme, že s vaší pomocí to napravíme,“ (překlad Hilský 2006: prolog).

Jedna z Romeových prvních slov: „Poslepu střílí, šípy srdce pŕlí, a přece vždycky prosadí svou vůli. Kam půjdeme na oběd? Proč zas ta rvačka? Nic neříkej, vím své. Oni se vraždí z nenávisti a já se vraždím z lásky. Vražedná láska, něžná nenávisti, ty velké něco vzešlé z ničeho, ty tího lehká, vážně lehkovážná, beztvary tvare marnivého zmaru, jsi píрко z olova, jsi jasný dým, ledový žár jsi, zdravá nemocná, skutečnost snu, co

není to, co je: já k tobě, lásko, lásku necítím!“ (překlad Hilský 2006: 15: - I. 1.).

Po slavnosti u Kapuletů promlouvá Merkucio: „Zaříkávat ho budu. Hej Romeo! Ty cvoku zabouchnutej! Učiň se vzdechem a pak se nám zjev! Frkni nám z nosu nakažlivý rým! Předved' nám třeba „lásku na ocásku“! Tu drbnu Venuši vem za uši a Amorovi sundej z očí pásku...(překlad Hilský 2006: 41 - II. 1.).

Část dialogu mezi Romeem a Julií v zahradě u Kapuletů:

R: „Při luně na nebi ti přísahám, co stříbrem skrápí temné skráně stromů –

J: „Při luně nepřísahaj, nestálá je a na nebi se pořád jenom mění. Tvá láska nesmí být tak vrtkavá.“

R: „Při čem mám přísahat?“

J: „Nepřísahaj vůbec. Při sobě samém přísahaj, když musíš. Modlím se k tobě jako k božstvu lásky a uvěřím ti.“

R: „Nejdražší má lásko – (překlad Hilský 2006: 47 – II. 1.).

Romeo u Juliina těla: „S tebou tu najdu vytoužený klid, setřesu jařmo nepřejících hvězd ze svého světem znaveného těla. Poslední pohled dopřeju svým očím, poslední objetí svým pažím, rtům poslední polibek, jenž zpečetí tu věčnou smlouvu s nenasytnou Smrtí! Můj krutý průvodce, můj lodivode, k útesům ved' mě, o něž roztříštím chatrnou bárku, jíž se říká život. Na lásku připíjím. Lékárník nelhal. Až k smrti krásně líbá jed,“ (překlad Hilský 2006: 129-130 – V. 3.).