

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ
DIVADELNÍ FAKULTA
ATELIÉR ROZHLASOVÉ A TELEVIZNÍ DRAMATURGIE A SCENÁRISTIKY

HAMLETOVSKÉ INSPIRACE V DÍLE TOMA STOPPARDA

Bakalářská práce



Autor práce: Tereza Reková

Vedoucí práce: MgA. Hana Slavíková, Ph.D.

Oponent: Eva Schulzová, Ph.D.

Brno 2014

BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM

REKOVÁ, Tereza. *Hamletovské inspirace v díle Toma Stopparda (The influence of Hamlets subject in the work of Tom Stoppard)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky, 2014. 67 s. Vedoucí práce MgA. Hana Slavíková Ph.D.

ANOTACE

Tématem práce jsou variace na hru Williama Shakespeara Hamlet v dramatickém a filmovém díle Toma Stopparda. Srovnáním scénářů a filmových zpracování s původní Shakespeareovou předlohou se práce pokouší rozkrýt Stoppardovu metodu interpretace a zasažení jednotlivých shakespearovských motivů do zcela nového kontextu.

ANNOTATION

Diploma thesis "The influence of Hamlets subject in the work of Tom Stoppard " deals with plays written by Tom Stoppard based on Shakespeare's tragedy *Hamlet*. The aim of the work is to explicate certain motifs and dramatic situation of *Hamlet* in the plays of Tom Stoppard, describe how he uses them in and what is the Stoppard's interpretation of Shakespeare's words.

KLÍČOVÁ SLOVA

Tom Stoppard, Hamlet, Shakespeare, Doggův Hamlet, Patnáctiminutový Hamlet, Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtví, inspirace, motiv, absurdní drama, film, scénář, drama

KEYWORDS

Tom Stoppard, Hamlet, Shakespeare, Dogg's Hamlet, The Fifteen Minute Hamlet, Rosencrantz & Guildenstern Are Dead, inspiration, movie, script, drama, theatre of the absurd, theme

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato bakalářská práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

V Brně dne 20. května 2014

.....
Tereza Reková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala MgA. Haně Slavíkové Ph.D. za trpělivé vedení práce a pohotové, věcné a konstruktivní připomínkování. Dále děkuji rodině a přátelům, kteří mi byli při tvorbě práce oporou.

OBSAH

ÚVOD.....	6
1 FENOMÉN HAMLET V DOBOVÉM KONTEXTU	7
1.1 DATAČE HAMLETA.....	7
1.2 PRVNÍ KVARTO, DRUHÉ KVARTO, FOLIO	7
1.2.1 První kvarto.....	7
1.2.2 Druhé kvarto.....	8
1.2.3 Folio	8
1.3 PRAMEN HAMLETA	8
1.3.1 Saxo Grammaticus	8
1.3.2 Francois de Belleforest.....	9
1.3.3 Ur-Hamlet	10
1.3.4 Lord Darnley	10
1.4 INSPIRACE	11
1.5 MOTIVY	12
1.5.1 Hra ve hře.....	12
1.6 VZTAH HAMLETA A OSTATNÍCH POSTAV	12
1.6.1 Postavy	12
1.6.2 Hamlet a Claudius	13
1.6.3 Hamlet a Gertruda	13
1.6.4 Hamlet, Duch a Král Hamlet.....	14
1.6.5 Hamlet a Ofélie	14
1.6.6 Hamlet a Laertes	15
2 PROFIL REŽISÉRA A SCENÁRISTY TOMA STOPPARDA.....	16
2.1 ŽIVOT.....	16
2.2 TVORBA	17
2.3 OSOBNÍ ŽIVOT	18
2.4 OCENĚNÍ	18
3 ANALÝZA SCÉNÁŘE ROSENCRANTZ A GULDENSTERN JSOU	
MRTVI	20
3.1 OBSAH.....	20
3.1.1 Postavy	20
3.1.2 Synopse	20
3.1.3 První dějství	20
3.1.4 Druhé dějství	21
3.1.5 Třetí dějství	23
3.2 CHARAKTERISTIKA HLAVNÍCH POSTAV	24
3.2.1 Rosencrantz	24
3.2.2 Guildenstern	24
3.2.3 Duo Rosencrantz a Guildenstern.....	25
3.2.4 První herec	25

3.2.5	Hamlet	26
3.2.6	Claudius a Gertruda.....	26
3.2.7	Ofélie.....	27
3.3	O HŘE	27
3.3.1	Motivy	28
3.4	ROSENCRANTZ A GUILDENSTERN JSOU MRTVI VS. ČEKÁNÍ NA GODOTA	30
3.5	ADAPTAČE	32
3.5.1	Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear	33
3.5.1.1	Obsah	33
4	ANALÝZA FILMU ROSENCRANTZ A GUILDENSTERN JSOU MRTVI	36
4.1	ROZBOR FILMU	36
4.2	O FILMU	41
4.2.1	Ocenění	41
4.2.2	Historie	41
5	ANALÝZA HRY DOGGŮV HAMLET.....	43
5.1	OBSAH.....	43
5.1.1	Postavy	43
5.1.2	Synopse	43
5.1.3	Podrobný obsah	43
5.2	O HŘE	45
5.2.1	Inspirace	46
5.2.1.1	Wittgensteinova teorie	46
5.2.2	Spojení mezi Doggovým Hamletem a Krhútovým Makbethem.....	47
5.3	HISTORIE	48
5.4	PROLOG V PATNÁCTIMINUTOVÉM HAMLETU.....	49
6	ANALÝZA FILMU THE FIFTEEN MINUTE HAMLET.....	51
6.1	ROZBOR FILMU	51
6.2	O FILMU	57
6.3	CHARAKTERISTIKA HLAVNÍCH POSTAV	57
6.3.1	Hamlet	57
6.3.2	Claudius a Polonius	58
6.3.3	Gertruda.....	58
6.3.4	Ofélie.....	58
6.3.5	Shakespeare.....	59
	ZÁVĚR	60
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	61

ÚVOD

William Shakespeare je všeobecně považován za jednoho z největších autorů všech dob. Na jeho konto je připisováno několik desítek her historických, komedií, tragédií a mnoho dalšího. Zároveň byla jeho tvorba inspirací pro nesčetné množství autorů.

Jednou z nejznámějších Shakespearových her je *Hamlet*, tragédie vycházející ze starodávné skandinávské legendy. V této práci se budu zabývat také tím, na kolik si Shakespeare propůjčil slova dánského kronikáře Saxa Grammatika, a na kolik si příběh o Hamletovi upravil k obrazu svému. Informace o této problematice jsem čerpala především z odborných textů Martina Hilského, které mi poskytly detailnější vhled do historie příběhu Hamleta, a jevily se mi jako nejuplněnější zdroj informací. Hilský ve svém díle navíc podrobně odhaluje motivy, které Shakespeara inspirovaly ve starších textech.

V práci se ale chci především věnovat britskému scenáristovi s českým původem Tomovi Stoppardovi a jeho tvorbě. Stoppard je totiž autorem jedné z celosvětově nejznámějších variací na *Hamleta*, a sice hry *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi*. Dalším z cílů této práce je tedy odhalit vývoj Stoppardovy hry, porovnat ji s originální předlohou, a pochopit, z čeho a proč Stoppard čerpal a jak původní (a mnohem starší) motivy přetvořil.

Odkazy k Shakespeareovi se objevují i v některých dalších Stoppardových dílech, často se však nejedná o přímou adaptaci či apokryf. Pro srovnání jsem si vybrala hru *Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth*, ve které Stoppard čerpal z Shakespeareova *Hamleta* a *Makbetha*. Blíže se ale zabývám pouze první částí hry, ve které Stoppard tvorbu renesančního klasika zkombinoval s filosofií rakouského filosofa Ludwiga Josefa Johanna Wittgensteina.

Obě díla, která jsem si ze Stoppardova repertoáru vybrala, mají jak knižní, tak filmovou podobu. Pokusím se všechny verze podrobně rozebrat a navzájem porovnat. Filmovou adaptaci *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* režíroval Stoppard sám, bude tedy jistě zajímavé sledovat, jak se autorův pohled na hru měnil v průběhu let. *Patnáctiminutového Hamleta*, adaptaci hry *Doggův Hamlet*, pak do filmové podoby zpracoval americký herec a režisér Todd Louiso. V čem se bude jeho výklad lišit od Stoppardova?

Literatura zabývající se Stoppardem a jeho tvorbou je v českém prostředí velmi řídko zastoupena, proto jsem musela čerpat především z cizojazyčných zdrojů. Velká část citací je tedy mým volným překladem anglického textu.

1 FENOMÉN HAMLET V DOBOVÉM KONTEXTU

1.1 Datace Hamleta

Kdy přesně Shakespeare napsal *Hamleta*, není známo. Alespoň přibližný rok si ale můžeme odvodit z několika historických údajů. V roce 1598 Francis Meres publikoval knihu *Palladis Tamia*, ve které je uveden seznam všech Shakespearových doposud publikovaných her. *Hamlet* ve výčtu chybí. Protože se ale jednalo o dílo velmi populární, je zřejmé, že v roce 1598 Shakespearův *Hamlet* ještě neexistoval.

26. července 1602 zavedl James Roberts do Nakladatelského rejstříku „*knihu nazvanou pomsta Hamleta, prince dánského, jak byla nedávno hrána Služebníky lorda komořího*“ (Hilský, s. 457, 2010) Z tohoto zápisu jasně vyplývá, že *Hamlet* musel být napsán ještě před rokem 1602. Nejpozdější možné datum vzniku *Hamleta* zároveň umožňuje určit krátká poznámka, kterou si na prázdnou stranu svého vydání Chaucerových básní dopsal alžbětinský literát Gabriel Harvey. Harvey píše, že mu hrabě z Essexu doporučil jistou knihu. 25. února 1601 byl ale hrabě z Essexu popraven. Pokud tedy doporučoval *Hamleta*, musela být tato kniha vydána ještě před rokem 1601. (Hilský, s.458, 2010)

1.2 První kvarto, druhé kvarto, folio

„*Všechna existující vydání Hamleta vycházejí ze tří dochovaných renesančních textů, z nichž ani jeden není Shakespearovým rukopisem. První kvartové vydání bylo uveřejněno roku 1603, výtisky druhého kvarta nesou vrocení 1604 a 1605 a první foliové vydání šestařiceti Shakespearových her vyšlo v roce 1623.*“ (Hilský, s. 458, 2010)

1.2.1 První kvarto

Všeobecně je dnes známo, že první nepřesný a zdeformovaný záznam *Hamleta* (tzv. první kvarto) pořídil herec hrající dvojroli Marcella a Luciana. Text zapsal tak, jak si ho pamatoval, proto v něm některé pasáže chybí a jiné nadbývají. Promluvy Marcella a Luciana jsou téměř shodné s textem druhého kvarta i folia, promluvy hlavních postav se však radikálně liší. Dokonce i Hamletův monolog „*Být, nebo nebýt*“ je zhruba o polovinu zkrácen a filosofický obsah je zde nastíněn spíše v obrysech. Scénář byl posléze použit blíže neurčenou hereckou skupinou, která *Hamleta* hrála mimo Londýn.

Rozbor textu jasně dokazuje, že titulní strana prvního kvarta zněla „*Tragický příběh HAMLETA, prince dánského, od Williama Shakespeara. Jak byl mnohokrát hrán služebníky Jeho Výsosti ve městě Londýně: jakož i na obou univerzitách v Oxfordu a Cambridgi a jinde. Tištěno v Londýně pro N. L. a Johna Trundella. 1603.*“ (Hilský, s. 458, 2010) Zmínka o „Jeho Výsosti“ signalizuje, že v době vytištění prvního kvarta již nebyli členové Shakespearovy společnosti pouze „*Služebníky lorda komořího*“, ale „*Služebníky královými*“. K této změně došlo 19. května 1603.

1.2.2 Druhé kvarto

Druhé kvarto bývá pokládáno za obecně nejhůře vytištěný Shakespearovský text. Badatel John Dover Wilson mu ale i přesto přikládá velkou důležitost, neboť je přesvědčen, že tento text byl napsán podle Shakespearova originálního a neopraveného rukopisu.

1.2.3 Folio

Foliové vydání šestatřiceti Shakespearových her sepsali Shakespearovi společníci Heminges a Condell. V úvodní poznámce uvedli, že jejich text obsahuje Shakespearovy hry tak, „*jak je on (tj. Shakespeare) napsal*“ (Hilský, s. 459, 2010). Heminges i Condell se Shakespearem dlouhá léta spolupracovali a hráli v mnoha jeho hrách, lze tedy předpokládat, že jeho práci znali lépe, než kdokoliv jiný. Není navíc vyloučené, že při tvorbě folia měli k dispozici také původní Shakespearův text upravený pro divadelní potřebu. Folio tak pravděpodobně obsahuje nejpřesnější verzi toho, jak se *Hamlet* kdysi na jevišti opravdu hrál.

Zajímavé mi přišlo porovnání délky prvního a druhého kvarta a folia. Zatímco první kvarto obsahuje pouze 2154 řádek, druhé kvarto má řádek 3677 a folio 3535. (Hilský, s. 459, 2010)

1.3 Pramen Hamleta

1.3.1 Saxo Grammaticus

Základní inspirací pro *Hamleta* je příběh ze staré dánské kroniky Saxa Gramatika (1150 – 1220). Saxo píše o dánském králi Rorikovi, který vládu v Jutsku (Dánsku) svěřil do rukou bratrům Horvendilovi a Fengovi. Horvendil v osobním souboji zabil norského krále Kollera a za odměnu dostal za manželku královskou dceru Gerutu. S ní pak měl syna Amleta.

Jeho bratr Feng mu však záviděl úspěch a před očima všech Horvendila zavraždil. Gerutu si pak vzal za ženu. Amlet chtěl svého otce pomstít, a aby strýce zmátl, předstíral šílenství. Feng však tušil, že Amlet něco chystá, a pověřil jednoho ze svých rádců, aby vyslechl rozhovor Amleta a Geruty v její komnatě. Amlet i při tomto rozhovoru bláznil - kokrhal, mával pažemi jako křídly, a skákal po posteli, pod níž se skrýval Fengův špeh. Amlet ho objevil, zabil, a mrtvolu rozsekal na kusy. Ty pak uvařil a pohodil do stoky prasatům. Feng se rozzuřil a v doprovodu svých dvou přívrženců poslal Amleta do Anglie s dopisem, že ihned po příjezdu mají Amleta popravít. Královský syn však prohledal svým průvodcům mošny, našel doprovodný dopis a změnil jeho text. Po příjezdu do Anglie tak nebyl popraven Amlet, nýbrž oba Fengovi přívrženci.

V Jutsku se mezitím roznesla zpráva, že je Amlet mrtev. Po roce byla uspořádána pohřební hostina na uctění jeho památky. Amlet se na ní však neočekávaně objevil, a když všichni hodovníci leželi na podlaze přemoženi jídlem a pitím, přikryl je Amlet kobercem. Ten pak přibil kolíky do podlahy a celou místnost podpálil. Feng však už v hodovní síni nebyl. Amlet se tedy vydal k němu do ložnice a probodl Fenga mečem. Poté usedl Amlet na trůn a vzal si za ženu dceru anglického krále. Panoval šťastně až do konce svých dnů. (Hilský, s. 460, 2010)

1.3.2 Francois de Belleforest

Saxův příběh obsahuje všechny prvky Shakespearova *Hamleta* – královražda, bratrovražda, incest, krvavá msta i předstírané šílenství. Nápadná je i podobnost jména hlavního hrdiny (Amlet = Hamlet). Shakespeare se ale k příběhu dostal přes francouzskou verzi Françoise de Belleforest, který celý motiv zpracoval v pátém svazku svých *Tragických příběhů* (1570). Jeho kniha byla v Anglii populární a Belleforestovo vyprávění o Amletovi se v roce 1608 objevilo i v anglické verzi *Příběh Hambleta (The Hystorie of Hamblet)*. Shakespearův *Hamlet* se ale hrál již před rokem 1608 a v anonymním překladu Belleforestova příběhu lze vidět zřetelné stopy vlivu Shakespearovy hry. (Hilský, s. 461, 2010)

Mezi Shakespearovou a Belleforestovou verzí *Hamleta* můžeme najít velké množství rozdílů. U Shakespeara je bratrovražda provedena tajně, nikoliv veřejně, Hamlet se na konci neožení s anglickou princeznou, nýbrž zemře. Hamletova pomsta je u Shakespeara navíc dílem rafinované improvizace. Hamlet sice dopředu odhadne psychologický účinek diva-

delního představení na Claudia (můžeme tedy připustit, že i Hamlet měl některé své činy dopředu promyšlené), konečná vražda je ale spíše dílem náhody. Hamletovi šlo především o odhalení vraha, s pomstou pak váhá. Ve francouzské verzi naopak jedná princ na základě dlouho připravovaného plánu.

Králův duch, herci, hra ve hře, Ofeliino šílenství a spousta dalších věcí, je pak z části vymyšlena pouze Shakespearem, z části převzata z dřívější hry *Ur-Hamlet*.

Jedním ze zásadních rozdílů mezi Shakespearovým a Belleforestovým *Hamletem* je obsah a způsob Hamletových promluv. Francouzský Hamlet přemýšlí (jakožto spořádaný dvořan v duchu soudobých příruček) o cti, věčné slávě a hrdinství. Anglický Hamlet považuje svědomí za předmět bolestného sebezpytování.

1.3.3 Ur-Hamlet

Ur-Hamlet je nedochovaná hra, kterou zmiňuje např. Thomas Nash v předmluvě k próze Roberta Greena *Menaphon* (1589). Z této předmluvy vyplývá, že zhruba jedenáct let před Shakespearovým *Hamletem* existovala hra stejného jména, a že se jednalo o tragédii o mstě inspirované Senekou.

Představení *Ur-Hamlet* shlédli i spisovatel Thomas Lodge. Ve své knize *Bída rozumu a šílenství světa* tuto hru popisuje a zmiňuje také postavu Ducha. I když tedy Belleforest postavu Ducha ve své hře nepoužil, v *Ur-Hamletovi* se již objevila. (Hilský, s. 462, 2010)

1.3.4 Lord Darnley

V roce 1567 skotští protestanti prohlásili skotskou královnu Marii za tyranku, zbavili ji trůnu a zajali. Tomu ale předcházely dramatické události, které velmi připomínají hlavní dějovou zápletku *Hamleta*. Marie měla za manžela lorda Darnleyho, nazývaného král Jindřich. V roce 1567 byl Darnley nalezen zavražděn v královských zahradách. Vrahem byl královnin milenc hrabě Bothwell, kterého si Marie velmi brzy po pohřbu Jindřicha vzala za muže. Kvůli tomuto skandálnímu činu byla Marie svržena z trůnu. Bothwell utekl do ciziny, zešílel a zemřel v dánském vězení.

Marie měla z prvního manželství s Darnleym syna Jakuba, později krále skotského a anglického. V době Darnleyho smrti měl Jakub teprve dva roky. Darnleyho rodiče (hrabě a hraběnka z Lennoxu) se rozhodli pověřit vnuka plánem pomsty a vymysleli velmi rafino-

vanou taktiku - rok po Darnleyho smrti dali namalovat obraz „*Vzpomínka na Darnleyho*“ (nebo taky „*Darnleyho pomník*“), který měl dospělému Jakubovi připomínat vraždu otce a přimět ho k pomstě. (Hilský, s. 469, 2010)

1.4 Inspirace

Shakespeare pro své hry často čerpal inspiraci z jiných autorů či událostí. Musíme si ale uvědomit, že Shakespeare byl při své práci ovlivněn renesančními konvencemi a aspekty běžného smýšlení v té době. V *Hamletovi* můžeme vycítit odrazy nejhrůznějších traktátů, esejí i jiných děl, které za Shakespearova života vyšly.

Ve své podstatě by se hra *Hamlet* dala označit jako hra o královraždě. Zavraždění krále je totiž motivací pro všechny Hamletovy činy. Kdyby král nezemřel, nebylo by o čem hrát. Tento motiv se objevuje také v díle Toma Stopparda – v jeho hře *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* je to naopak Hamlet, bez kterého by se děj nemohl posouvat dál. Ústřední dvojice postav ztrácí důvod své existence společně se ztrátou Hamleta.

Motiv královraždy byl v Shakespearově době velmi oblíbený, což nám dokazují nejen alžbětinské a jakubovské divadelní hry, ale také kramářské písně a další populární literatura. Shakespeare sám byl za svého života svědkem dvou královražd.

George Buchanan, jeden z nejvýznamnějších evropských politických myslitelů 16. století, odlišil královraždu od tyranovraždy. O rysech tyrana se ve svém díle zmiňuje i Erasmus. Tyrani si prý zajišťují svou bezpečnost najímáním družiny banditů (Claudiovi strážce se sestávají z najatých švýcarských vojáků), dále pak často do pozic svých rádců stanou hlupáky, kterým mohou diktovat svou vůli (v *Hamletovi* hlupáky symbolizují Rosencrantz a Guildenstern). (Hilský, s. 468, 2010) Tito rádcí jsou vnímáni jako „houby“ – bezděčně nasávají pokyny svých nadřízených a plní je, nejsou schopni existovat sami, bez někoho, komu by sloužili. Nemají svou paměť a okolí si je taky příliš nepamatuje. Hamletova nářka na Rosencrantze, že je pouze „obyčejnou houbou“ má tedy historický základ: „*ROSENCRANTZ: ‚Máte mě za houbu, princi?‘ HAMLET: ‚Ano, pane; nasáváte do sebe královu přízeň, jeho odměny a povýšení.‘*“ (Shakespeare, s. 88, 2005)

1.5 Motivy

Hamlet je do velké míry hra o svědomí. Slovo „svědomí“ se v *Hamletovi* vyskytuje celkem osmkrát, tedy mnohem vícekrát, než v kterékoliv jiné Shakespearově hře. Hamlet si uvědomuje své chyby, ví, že není dokonalý. Zároveň sám pochybuje, nakolik jsou všechny bytosti čestné. (Hilský, s. 470-471, 2010)

Základní vlastností Hamletovy řeči je zdvojování informací – tzv. zrcadlení. Zdvojování se objevuje i v promluvách jiných postav, pokaždé ale v jiném významu. Shakespeare zdvojuje také jména Rosencrantze a Guildensterna. Když Claudius pronese „*Dík, Rosencrantzi, Guildensterne, díky*“, královna reaguje „*Dík, Guildensterne, Rosencrantzi, díky*“. Shakespeare tímto opět zdůrazňuje fakt, že „dvojčata“ Rosencrantz a Guildenstern jsou něco jako loutky, jejichž totožnost je velmi jednoduché zaměnit. (Hilský, s. 487-489, 2010)

1.5.1 Hra ve hře

Princip hry ve hře (či divadla na divadle) byl v Shakespearově době zcela běžným jevem hraničícím až s divadelní konvencí (Shakespeare stejný prvek použil např. i ve *Snu noci svatojánské*). Hru vsunutou do *Hamleta* však Shakespeare pojal naprosto nově. Hamlet v ní hraje, režíruje, částečně ji napsal, je divákem, a zároveň vyslovuje obecné soudy o divadle a herectví. Herci z najaté divadelní skupiny jsou profesionálové. Svou hrou odhalují nejen vraha, jak si Hamlet přál, ale i obecné společenské zlo v Dánsku.

Shakespeare v hamletovské hře ve hře použil i princip němohry. Ta byla v 16. století považována za archaickou. Zde ale plní úkol jakéhosi „divadla paměti“, které v Claudiovi a Gertrudě vyvolává vzpomínky.

1.6 Vztah Hamleta a ostatních postav

1.6.1 Postavy

Hamlet, Claudius, Gertruda, Polonius, Ofélie, Laertes, Fortinbras, Horacio, Rosencrantz, Guildenstern, Voltimand, Cornelius, Osrik, Marcellus, Bernardo, Francisco, Reynaldo, Duch, Hrobník, Herci

1.6.2 Hamlet a Claudius

Claudius zavraždil Hamletova otce, krále Hamleta, a následně dosedl na trůn. Stal se tak Hamletovým strýcem i nevlastním otcem najednou, jelikož si za ženu vzal Hamletovu matku Gertrudu. V Shakespearově hře je Claudius vykreslen jako hlavní záporná postava. I přesto je však schopný vladař, který zvládá diplomaticky vyjednávat s panovníky ostatních zemí. Zároveň je Claudius velmi chytrý a pohotový řečník, který umí využít situace ve svůj prospěch.

Shakespeare do svého díla zapracoval scénu, ve které se Claudius modlí k Bohu. Rád by litoval svých činů, ale je si vědom, že ve skutečnosti ho jeho hříchy nemrzí. Netuší, že je v té chvíli špehován Hamletem, který jej chce zabít. Protože se však Hamlet domnívá, že se Claudius skutečně kaje, pomstu nevykoná – Claudiova duše by totiž mohla jít do nebe, a to Hamlet nechce. Díky této scéně je Hamlet často považován za váhavce a muže neschopného činu.

1.6.3 Hamlet a Gertruda

Vztah Hamleta a jeho matky je ambivalentní. Hamlet je pohoršen tím, že se Gertruda vdala tak brzy po smrti svého předchozího manžela. Obviňuje ji, že se na svatební hostině dojdaly zbytky z karu. Gertruda má však svého syna ráda, a snaží se ho nějak rozptýlit - pošle pro Rosencrantze a Guildensterna, dva Hamletovy kamarády ze studentských let. Uvědomuje si, že Hamletova deprese má původ ve smrti Hamleta staršího a Gertrudině následném sňatku s Claudiem. Doufá však, že jí Hamlet odpustí.

Gertruda pro svého syna chce to nejlepší – při pohřbu Ofélie dokonce pronese, že věřila, že si Hamlet vezme Ofélii za ženu. V konečném souboji Hamleta s Laertem si také všimne, že je Hamlet unaven, a nabídne mu, že mu otře čelo. Hamlet však svou matku vnímá jako předobraz slabé ženy, která bez mrknutí oka zradila celou svou rodinu. Vyvrcholení jejich vztahu nastane ve scéně u Gertrudy v pokoji, kdy na povrch vyplave pravá Gertrudina povaha.

Gertrudina zrada je, hned vedle smrti Hamleta staršího, hnacím motorem hry. V eseji „*Hamlet a jeho problémy*“ T.S. Eliot prohlašuje, že „*Shakespearův Hamlet (...) je hra o tom, jak se syn vyrovnává s vinou své matky.*“ (Eliot, 1920)

1.6.4 Hamlet, Duch a Král Hamlet

Hamlet si od začátku hry není jist, zda může Duchovi věřit. Neví, zda je Duch dobrým nebo zlým zjevením – má k němu sice respekt, ale jeho slova si vlastně celou první polovinu hry ověřuje. Když však zjistí, že Duchova slova jsou pravdivá, jeho úcta k němu se prohloubí. Duch má tedy v Hamletovi především pragmatickou funkci – sdělit Hamletovi, že král byl zavražděn. Tím jeho úloha více méně končí.

Duch se v Hamletovi objeví celkem třikrát – naposledy dokonce v přítomnosti Gertrudy, která ho ale nevidí. Duch si nepřeje, aby se Hamlet mstil na Gertrudě – o ní ať rozhodnou nebesa.

Král Hamlet je pak popsán jako bojovník, který dovedl Dánsko k vítězství nad Norskem. V boji mečem byl prý neuvěřitelně zručný, a Hamlet často prohlašuje, že se s ním Claudius nemůže v ničem rovnat.

Propojení krále Hamleta a prince Hamleta je důležité. Král je ve hře neustále přítomen, i když zemře již na začátku, a jeho postava (když nepočítáme postavu Ducha) se ve hře ani jednou neobjeví. Myšlenka na krále však motivuje veškeré počínání prince Hamleta. Jsou propojeni nejen svými jmény, ale i jednáním. Dá se tedy říci, že král Hamlet je hodnotovým středem celé hry – vše se točí kolem něj (což je zvláštní, neboť podle klasických pravidel by středobodem hry měla být hlavní postava, tedy princ Hamlet). Princ si sice postavu svého otce idealizuje a přikresluje, dokonce mu přisuzuje vlastnosti téměř až božské, král však stále zůstává renesančním předobrazem ideálního vladaře. Dokud je tedy naživu princ Hamlet, v Dánsku skrz něj vládne zesnulý král. Navíc – Duch krále vyzve Hamleta k pomstě, to právě on mu prozradí, kdo je vrahem. Co však říká tomu, že v závěru hry jsou zabiti i Laertes, Gertruda a Hamlet sám, se nedozvíme.

1.6.5 Hamlet a Ofélie

I přesto, že postava Ofélie nemá ve hře příliš mnoho promluv, její řeč byla po dvě staletí na anglických jevištích cenzurována. Z představení byly Oféliiny necudné repliky škrtány, ona samotná pak byla často chápána jen jako předmět Hamletovy touhy.

V 18. a 19. století se Ofélie zpodobňovala jako andělská a cudná dívka, bezbranná a okouzující oběť mužské moci, které se neuměla a ani nemohla vzepřít. V druhé polovině

20. století ale přišel zlom, a dodnes se často diskutuje o tom, zda byla Ofélie opravdu tak čistá, nebo ne. Velké množství moderních autorů se domnívá, že Ofélie ve skutečnosti byla zkušená žena, která Hamleta uměla velmi dobře využívat.

1.6.6 Hamlet a Laertes

Hamleta s Laertem sice pojí ztráta rodičů, přesto jsou však jejich rodinné vztahy radikálně odlišné. Hamlet nemá otce, zato Laertes nemá matku. Laertes má zbytek své rodiny rád, především pak svou sestru Ofélii. Hamlet svého zesnulého otce také miloval, ke svému nevlastnímu otci ale pozitivní vztah nechová. Oba muže navíc spojuje fakt, že Shakespeare z Hamleta udělá vraha Laertova otce. Laertova msta je ale od Hamletovy značně odlišná. Zatímco Hamlet čin stále oddaluje (i když jej od začátku příběhu touží vykonat), Laertes se mstí rychle a vášnivě, i když nečestně.

Laertes je v mnohém Hamletův pravý opak. Jakoby se Hamlet díval do zrcadla, ale obráceně. Laertův duchovní život je mnohem méně komplikovaný, než Hamletův. Proti Laertově optimistické povaze se zdá Hamletovo bolestné a rozervané nitro jako nešťastný úděl hloubavého intelektuála.

Ve hře vystupují dohromady tři synové, kteří chtějí pomstít své zavražděné otce: Hamlet, Laertes a Fortinbras. Jejich činy se v sobě navzájem zrcadlí.

2 PROFIL REŽISÉRA A SCENÁRISTY TOMA STOPPARDA

2.1 Život

Tom Stoppard se narodil 3. července 1937 v Československém Zlíně. Jeho rodiče se jmenovali Marta Bečková a Eugen Straussler, oba Židé, Stoppardovo původní jméno proto zní Tomáš Straussler. 15. března 1939, tedy v den, kdy nacisti zaútočili na ČSR, musela celá rodina Strausslerů ze své rodné země prchnout. Jejich cesta vedla do Singapur. Eugen totiž pracoval jako doktor pro Baťovu společnost, která zde měla svou pobočku.

V roce 1942 byl Singapur okupován Japonci, Strausslerovi se tedy rozhodli vycestovat do Austrálie. Eugen ale, jako dobrovolník britské armády, zůstal. Jakožto doktor chtěl pomáhat zraněným vojákům – bohužel však téhož roku zemřel „rukou nepřítele“. V knize *Tom Stoppard in conversation* (1994) Stoppard vzpomíná, jak jeho otec zahynul v japonském vězení. Přesto se však často uvádí, že Eugen zemřel na lodi bombardované Japonci.

Mezitím loď, která měla Martu, Petra a Toma evakuovat do Austrálie, změnila směr a zamířila do Darjeelingu v severní Indii. Zde si Marta našla práci pro obuvnickou firmu Baťa – stejně, jako před tím její manžel. Stoppard se svým bratrem Petrem začali navštěvovat multietnickou školu Mount Hermon School, kde se jejich jména transformovala z Tomáše na Toma a z Petra na Petera.

Marta se v Indii provdala za britského majora Kennetha Stopparda, a tak se z Tomáše Strausslera stal Tom Stoppard. V roce 1946 se rodina odstěhovala do Anglie. Kenneth věřil tomu, že díky britskému zázemí se z židovských chlapců stanou právoplatní Angličané. Sám se nechal na Stoppardův účet slyšet: „*Don't you realise that I made you British?*“ (*Neuvědomuješ si, že jsem z tebe udělal Brita?*).

V Anglii si Stoppardovi žili pohodlný a šťastný život. Pohnuté dětství židovských chlapců bylo vystřídáno dobrou výchovou ve stabilní zemi. Sourozenci Stoppardovi studovali kvalitní školy a Kennethova výchova byla tvrdá, zato svědomitá. Stoppard se však mezi svými spolužáky, rodilými Brity, nikdy necítil úplně ve své kůži. Jeho angličtina sice byla dobrá, ale zdaleka ne dokonalá, a i když Kenneth tvrdil, že je Stoppard Britelem, on sám měl s hledáním své identity problémy. Tento fakt se odráží také v jeho tvorbě – Stoppard často píše o lidech, jejichž jména si jejich okolí plete, nebo kteří sami nevědí, kým vlastně jsou.

Ve svých sedmnácti letech Stoppard opustil školu „*pořádně znuděný myšlenkou na cokoliv intelektuálního a odcizený vši klasice – Shakespearem počínaje a Dickensem konče*“ (Hunter in Stoppard, s. 462, 2002). Ve škole Stoppard postrádal kreativitu myšlení a svobodu studentů, proto se rozhodl nejít na vysokou školu. Tehdy začal pracovat jako novinář a divadelní a filmový kritik pro *Western Daily Press* v Bristolu. Čas od času napsal i nějakou divadelní hru či prózu, zatím však bez valných úspěchů. Namísto své tvorby byl znám spíše pro podivný styl v oblékání a specifický smysl pro humor.

2.2 Tvorba

V roce 1960 Stoppard dokončil svou první divadelní hru *A Walk on the Water*, která byla později přejmenována na *Enter a Free Man (Jsem volný jako ten pták, 1968)*. Tematicky navázal na vlnu absurdního dramatu, které bylo od 50. let na evropských jevištích čím dál populárnější (Samuel Beckett, Eugene Ionesco etc.). V roce 1963 se Stoppard přestěhoval do Londýna, kde mělo *Enter a Free Man* premiéru ve zpracování pro nezávislou britskou televizi. Ve stejné době Stoppard dostal zálohu na svůj první román a začal psát hry pro rozhlasovou stanici BBC a krátké povídky pro literární antologii. Vystupoval jak pod svým jménem, tak pod pseudonymem William Boot nebo Tomik Straussler.

V roce 1964 Stoppard napsal jednoaktovku *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear*. Slávu mu ale přinesla až její druhá verze *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (Rosencrantz and Guildenstern jsou mrtvi, 1966)*. Hra měla obrovský úspěch a ze Stopparda se doslova přes noc stal jeden z nejuznávanějších britských dramatiků. Tuto pozici si drží dodnes.

Stoppard sám jednou prohlásil, že důvodem, proč píše divadelní hry, je, že tvorba dialogů je jediným důstojným způsobem, jak diskutovat sám se sebou. (Gussow, s.3, 1995)

Během 70. let Stoppard publikoval několik článků zabývajících se problematikou porušování lidských práv v zemích sovětského bloku. Až v roce 1977 se Tom poprvé od roku 1939 vrátil do Československa a Sovětského svazu jako zástupce Amnesty International. Tehdy potkal Václava Havla (čerstvě propuštěného z vězení) a stal se jeho blízkým přítelem. Kontakt s bývalým prezidentem České republiky Stoppard udržoval až do Havlovy smrti, velkou část jeho her dokonce přeložil do angličtiny. Překladem se ale Stoppard za-

býval v širším měřítku – vedle Havla se zasloužil také o převedení do angličtiny díla např. Sławomira Mrożka, Johanna Nestroye či Arthura Schnitzlera.

Stoppard se podílel také na psaní scénářů pro různé velkofilmy. Jako jeden z mnoha mohu uvést například *Indiana Jones a Poslední křížová výprava*, nebo *Star Wars III.: Pomsta Sithů*.

Vedle tvůrců absurdního dramatu Becketta a Pintera je Stoppard jedním ze spisovatelů, kteří ve své tvorbě velmi originálně také využívají rozhlas. Tvorba audio pořadů navíc dokazuje Stoppardovu lásku ke hře se slovy.

2.3 Osobní život

Stoppard byl ženatý dvakrát – poprvé se zdravotní sestřičkou Josie Ingle, podruhé s doktorkou a spisovatelkou Miriam Stoppard. S Miriam se Stoppard rozešel po dvaceti letech manželství (v roce 1992) kvůli aféře s herečkou Felicity Kendal. Stoppard má čtyři syny, z každého manželství dva.

Když byl Stoppard malý, nikdy se nemluvalo o tom, jaký osud potkal členy rodiny Strausslerů, kteří zůstali v Československu. Teprve s pádem komunismu Stoppard zjistil, že všichni jeho čtyři prarodiče měli židovský původ a byli zavražděni v koncentračních táborech, stejně jako Stoppardovy tři tety z matčiny strany. Stoppardova matka zemřela v roce 1996, což Stopparda vyprovokovalo k návštěvě rodného Zlína po více než padesáti letech.

V roce 1997 byl Stoppard královnou Alžbětou povýšen do rytířského stavu a stal se tak sirem Tomem Stoppardem. Mimo jiné je také nositelem Řádu Britského Impéria.

2.4 Ocenění

Stoppard začal ocenění sbírat již v roce 1967 (*Evening Standard Award*) a od té chvíle se mu počet sošek na policice každým rokem navyšuje. Celkově má doma sedm ocenění *Evening Standard Award*, několik *Tony Award*, jednoho Oscara, jeden *Zlatý glóbus*, a mnoho dalšího.

Deset let po velkolepém úspěchu *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* prohlásil kritik Kenneth Tynan, že nejlepšími britskými autory divadelních her jsou jednoznačně Harold Pinter, Peter Shaffer a Tom Stoppard (v té době šest a čtyřicetiletý). (Fleming, s.1, 2002)

V roce 2008 vytvořil časopis *Time* žebříček sta nejvlivnějších lidí na světě a Stoppard obdržel sedmdesáté šesté místo. V červenci 2013 pak Stoppard obdržel cenu *PEN Pinter Prize* za schopnost definovat věci tak, jak skutečně jsou.

Stoppard je patronem *Shakespeare Schools Festival* – charitativního festivalu, který umožňuje školákům po celé Británii hrát hry Williama Shakespeara v profesionálních divadlech.

V roce 1983 byla pod záštitou Charty 77 založena *Cena Toma Stopparda*, která je udělována za významné prozaické, esejistické nebo básnické dílo vydané v předcházejících dvou letech autorům českého původu.

3 ANALÝZA SCÉNÁŘE ROSENCRANTZ A GUILDENSTERN JSOU MRTVI

3.1 Obsah

3.1.1 Postavy

Rosencrantz, Guildenstern, První herec, Alfréd, další herci, Hamlet, Ofélie, Claudius, Gertruda, Polonius, Horacio, Fortinbras, První vyslanec, Druhý vyslanec, První voják, Druhý voják, Dvořané a sloužící

3.1.2 Synopse

Bývalí Hamletovi spolužáci Rosencrantz a Guildenstern jsou předvoláni králem Claudiem, aby zjistili příčinu Hamletova šílenství. Hamlet však své bláznovství pouze předstírá a svým dlouholetým kamarádům se do očí vysměje. Při rozhovorech má nad oběma muži jasně navrch, a místo aby Rosencrantz a Guildenstern zjišťovali informace o Hamletovi, zjišťuje si Hamlet informace o nich a Claudiovi. Poté, co Hamlet zavraždí Claudiova rádce Polonia, pošle Claudius dvojici s Hamletem do Anglie s dopisem pro anglického krále. V něm Claudius žádá o okamžitou Hamletovu popravu. Hamlet si však dopis přečte a jeho znění přepíše. Namísto Hamleta jsou tak nakonec popraveni právě Rosencrantz a Guildenstern, kteří sice svému osudu mohou utéct, po dlouhých diskuzích ale dojdou k závěru, že jejich poprava má svůj význam.

3.1.3 První dějství

Celá hra začíná popiskem „*Na vizuálně neurčitěm místě ubijejí čas dva alžbětinci. Jsou dobře oblečeni. Oba mají velké kožené měšce. Guildensternův je takřka prázdný,*“ (Stoppard, s. 7, 2002). Jedná se o jeden z mála vizuálních popisků, které Stoppard o dvojici utrousí. Rosencrantz a Guildenstern sedí na vizuálně neurčitěm místě a hází mincí. Vsadili se o ni. Když padne hlava, může si ji Rosencrantz vzít. Hlava už padla dva a devadesátkrát. Dále Stoppard pokračuje: „*Poměr série ‚hlav‘ je zcela nepravděpodobný, ale Rosencrantz nedává najevo sebemenší údiv – žádný nepociťuje. Přesto je poněkud rozpačitý, že svého přítele připravuje o tolik peněz. Berme to jako příznačný rys jeho povahy. Guildenstern si tento výstřelek náhody plně uvědomuje. Nelituje peněz, ale dělají mu starost závěry, které z*

toho vyplývají; je si jich vědom, ale nepropadá panice – to je zas jeho příznačná vlastnost.“ (Stoppard, s.7, 2002). Tímto popisem nám Stoppard hned ze začátku sděluje, že Rosencrantz je z dvojice ten intelektuálně povrchnější a emocionálnější. Uvědomuje si, že jeho opakovaná výhra Guildensterna ruinuje, nedochází mu ale, že se děje něco divného s řádem světa.

Oba muži rozvinou dialog, ve kterém se témata střídají rychlostí blesku. Mimo jiné se snaží přijít také na to, kde a proč vlastně jsou. Postupně se na informace rozvzpomínají, jejich paměť je ale značně zamlžená. Dalo by se říct, že tyto dva podivuhodné charaktery paměť vlastně ani nemají. „*Guildenstern: ‚Jak dlouho vám takhle vynechává paměť?‘ Rosencrantz: ‚To už si nevzpomenu.‘*“ (Stoppard, s. 11, 2002)

Na scéně se pak objeví skupina komediantů v čele s Prvním hercem, jejichž příchod je ohlášeno jemnou hudbou. Ta se stane leitmotivem při všech jejich příchodech v různých částech hry.

Repertoár divadelníků se zdá být velmi jednostranný – krveprolití, vraždy, znásilnění, mrtvoly. K těmto tématům se První herec v průběhu hry ještě několikrát vrátí.

V Shakespearově *Hamletovi* proběhne úplně první představení postav Rosencrantze a Guildensterna při audienci u krále Claudia. Stoppard si tuto scénu (společně s několika dalšími) propůjčil. Stejně jako Shakespeare zachoval i on neschopnost Claudia i Gertrudy zapamatovat si jména hlavní dvojice.

Stoppard hru vystavěl na zálibě Rosencrantze a Guildensterna ve hře na otázky. V jejím rytmu se rozhodnou nacvičit si rozhovor s Hamletem, při kterém z něj chtějí dostat důvod jeho šílenství. Celé první dějství je uzavřeno scénou převzatou z originální hry - a sice prvním setkáním dvojice s Hamletem tváří v tvář.

3.1.4 Druhé dějství

Druhé dějství začíná koncem rozhovoru mezi Rosencrantzem, Guildensternem a Hamletem. O čem se tedy trojice celou dobu bavila, nevíme. Zajímavým faktem zůstává, že podle obou mužů Hamlet během desetiminutového rozhovoru pronesl dvacet sedm otázek a odpověděl pouze na tři. Šest z jeho otázek bylo spíše řečnických, dvakrát se opakoval, a ze

zbylých devatenácti mu dvojice odpověděla na patnáct. Rosencrantz a Guildenstern se na první pohled vůbec nezabývají reálnými informacemi.

Když se na scéně opět objeví První herec, zdůrazní, že divadelníci potřebují publikum. Bez publika totiž není divadlo. Tato informace se ve hře vyskytne vícekrát. První herec posléze odchází, aby si pro Hamleta, krále a královnu připravil hru *Zavraždění Gonzaga*.

Následuje scéna, kterou si Stoppard opět propůjčil z originálního *Hamleta*. Královský pár rozmlouvá s Rosencrantzem a Guildensternem o průběhu setkání s Hamletem. Muži nadhazují Hamletův zájem o divadelníky, a po odchodu krále a královny (již tradičně) dlouze diskutují o své úloze v celém příběhu. Jsou ale natolik zabráněni do diskuze, že i když kolem nich Hamlet projde, není ani jeden z nich schopen jej oslovit.

Divadelníci se posléze vrací na kostýmovou zkoušku svého představení. Ta je ale pojata velmi speciálně. Místo aby se snažili chystané představení skrýt před budoucími diváky, v průběhu zkoušky po scéně korzují i postavy, které tam nepatří. Herci se ale nenechávají rušit. V jejich hře je předpovězen osud Rosencrantze a Guildensterna - herci, kteří ty dva znázorňují, se plaví po moři do Anglie. Zde jsou odsouzeni na smrt. Rosencrantzovi žádná souvislost nedojde - Stoppard opět poukazuje na jeho pomalost. Naopak Guildenstern se rozzlobí a vyčte hercům jejich neschopnost zahrát opravdově vypadající smrt. Na jevišti se v tu chvíli setmí, a jakmile se rozsvítí, Rosencrantz a Guildenstern leží na zemi – stejně, jako před tím herci.

Stoppard pak opět zdůrazní tragikomickou notu celého příběhu. Claudius dvojici přikáže, aby našli Hamleta a tělo zavražděného Polonia. Rosencrantz a Guildenstern se ale nemůžou shodnout na směru, kterým se mají vydat. Pokaždé si najdou nějaký důvod, proč nechodit. Nakonec zůstanou stát na místě – co kdyby se Hamlet neočekávaně vrátil? Když Hamlet o pár chvil později skutečně kolem dvojice projde, nezmůže se ani jeden z mužů na žádnou reakci.

Rosencrantz se po tomto setkání domnívá, že jejich poslání je u konce a mohou jet domů. Guildenstern ale ví, že tomu tak není. Musí prince ještě doprovodit do Anglie, a už teď je jasné, že cesta jim bude osudnou.

3.1.5 Třetí dějství

Třetí dějství je zahájeno naprostou tmou. Rosencrantz a Guildenstern se plaví na lodi směřující do Anglie. Vůbec ale netuší, jak se na ni dostali. Navzájem se ujišťují, zda jsou vůbec naživu - jediné, čím si jsou jistí, je, že mají nějaké poslání. Tím posláním je dopravit Hamleta do Anglie a předat králi dopis. Ani Rosencrantz, ani Guildenstern však neví, jak se s králem bavit, a tak si celou situaci vyzkouší nanečisto (stejně jako si před tím nacvičovali rozhovor s Hamletem). Rosencrantz hraje krále a Guildenstern supluje roli posla. Možná proto, že Rosencrantzovi některé věci nedocházejí, ve víru své role vytrhne dopis Guildensternovi z rukou a přečte jej nahlas. Dvojice tak zjistí, že veze Hamleta na smrt.

Po relativně krátké (ve srovnání s ostatními) diskuzi se Rosencrantz s Guildensternem shodnou na tom, že s nastalou situací nebudou nic dělat, a odeberou se ke spánku. Na scéně se setmí. Hamlet, který předstíral, že spí, potají vymění původní dopis za jiný, který sám napsal.

Posléze se opět ozve známý hudební motiv, který předznamenává příchod herců. Tentokrát se divadelníci schovávají ve velkých barelech. Svým představením prý urazili krále, proto museli neprodleně (ještě v kostýmech) opustit Dánsko. Vzápětí na loď zaútočí piráti a všichni zúčastnění se schovají zpátky do barelů. Světla se ztlumí / zhasnou úplně.

Když se na jevišti opět rozsvítí, vyjde najevo, že Hamlet zmizel. Rosencrantz a Guildenstern zpanikaří. Neví, zda má vůbec cenu, aby nyní jezdili do Anglie. Nanečisto si zkusí znova přehrát scénu setkání s anglickým králem. V průběhu diskuze podruhé otevřou dopis a zjistí, že se jeho obsah změnil. Na popravu už není poslán Hamlet, ale oni dva. Celou hru pátrají po své identitě a tento okamžik je zásadním zlomem – muži se rozhodnou odevzdat se svému osudu. Jsou smíření, i když mají stále spoustu otázek. Chtějí vysvětlení. Netuší, proč jsou pro příběh tak důležití. První herec, který nese punc jakési vyšší mocnosti, mužům klidně ohlásí, že jsou „*Rosencrantz a Guildenstern a to stačí.*“ (Stoppard, s. 92, 2002). Jakmile pak zmíní, že všechny cesty končí smrtí, Rosencrantz se rozzlobí, vezme Prvnímu herci zpoza opasku dýku a zabije ho. U toho na něj křičí, že hraná umírání jeho divadelní skupiny se ani v nejmenším nepodobají reálné smrti. Tahle scéna je velmi silná, neboť dvojice poprvé jedná sama za sebe bez ohledu na následky. Po skácení se Prvního herce na podlahu mu zbytek souboru začne uznale tleskat. O chvíli později se ale herec narovná - nůž, který do něj Rosencrantz bodl, byl jen divadelní rekvizitou.

V závěru divadelníci přehrají finále originálního *Hamleta*. Jak na začátku pronesl První herec, každá hra by měla být plná krveprolití – a to konec *Hamleta* splňuje na výbornou. Jednou z posledních replik celého představení je věta posla z Anglie „*Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi. Kdo nám teď vzdá dík?*“ (Stoppard, s. 95, 2002)

3.2 Charakteristika hlavních postav

3.2.1 Rosencrantz

Rosencrantz je z dvojice ten prostodušší, to mu ale nic neubírá na jeho genialitě. I když mu spousta věcí napoprvé nedojde, je schopen se svým partnerem bravurně držet krok ve všech filosofických debatách. Na svět se dívá trochu jinak, než Guildenstern. Fascinují ho maličkosti všedního života a rád k nim při konverzacích odbočuje (např. jeho poznámka o tom, že nehty rostou už před narozením, ale vousy ne). Nesnaží se vše zpochybňovat, právě naopak – chce být šťastný („*Buďte šťastný... Jaký by to mělo smysl zůstat naživu, kdybyste nebyl šťastný?*“ (Stoppard, s. 91, 2002)). Rosencrantz sice často konstatuje věci na první pohled zřejmé, své repliky si ale před Guildensternem (nebo i sám před sebou) dokáže obhájit. Místy však svým naivním a bezproblémovým pohledem na svět dohání Guildensterna k zuřivosti. Zejména pak ve finále celé hry – Rosencrantz je totiž i přes nanejvýš krizovou situaci schopen pozitivního smýšlení.

Své jméno si Rosencrantz často zaměňuje s Guildensternovým, což symbolizuje, že si je vlastní identitou jistý ještě méně, než jeho partner. Na rozdíl od Guildensterna si ale pamatuje doby, kdy otázky neexistovaly. „*Já jsem si pamatoval, jak se jmenuju – a jak vy, to byste koukal! Ano – odpovědi byly všude, kam jste se podíval.*“ (Stoppard, s. 29, 2002). Je si ale vědom toho, že tyto časy už jsou pryč. I když po prvním setkání s Claudiem vyjádří svou nedůvěru k celému dvoru, není schopen se otočit a odejít.

3.2.2 Guildenstern

Guildenstern je na rozdíl od svého přítele skeptik. Každodenní zážitky všedního života mu nepřijdou fascinující – chce jim prostě jen přijít na kloub. Už v první scéně, ve které si dvojice hází mincemi, je jeho povaha krásně vykreslena. Zatímco Rosencrantz se důvodem své nenadálé štěstěny příliš nezaobírá, Guildenstern ho přímo atakuje otázkami: „*Netrýzní vás otázky? Necítíte špetku nejistoty? Ani stín pochybnosti?*“ (Stoppard, s. 9, 2002)

Guildensternovi dochází věci rychleji, zároveň o nich také přemýšlí do větší hloubky. Nebojí se dát prostor své fantazii, a jeho monology mnohdy nemají konce. V každém správném duu má někdo o kousek převyšovat, v tomto případě je to právě Guildenstern. K většině Rosencrantzových výlevů je shovívavý, ani jeho trpělivost ale není bezedná.

3.2.3 Duo Rosencrantz a Guildenstern

Stoppard o duu prohlásil: „*Rosencrantze a Guildensterna vidím spíše jako dvojici zmatečných neviňátek, než pár Claudiových přísluhovačů, jak jsou často v Hamletovi vykreslováni.*“ (Fleming, s.61, 2001)

Všechny postavy (včetně dvojice samotné) mají problém od sebe Rosencrantze s Guildensternem odlišit. V celé hře přitom není jediná zmínka o tom, že by muži vypadali podobně. Rosencrantz a Guildenstern jsou tedy dvě osoby, občas se však zdají být dvěma půlkami jednoho charakteru – jedna intelektuální a druhá intuitivní (viz. situace, ve kterých si muži navzájem pletou svá jména, odpovídají na otázky adresované tomu druhému, apod.).

Oba muži jsou nám popsáni jako klauni či blázni, pro které je svět příliš komplikovaný na pochopení. Možná jsou ale oni dva příliš komplikovaní pro svět. Jejich vlastní vzpomínky nejsou spolehlivé ani kompletní – oba muži rychle zapomínají, možná si dokonce odmítají vzpomenout. Ve svých debatách si navzájem nerozumí, přesto se snaží být si navzájem důstojnými oponenty. Některý z nich často pronese (možná nechtěně) velkou životní pravdu – tu ale rychle skryje do hromady dalších bezvýznamných slov.

Rosencrantz ani Guildenstern nejsou schopni dělat závažná rozhodnutí, která by měla reálný dopad na jejich životy – proto se taky v závěru odevzdají do rukou anglického krále. Nejsou schopni vzdorovat svému osudu ani jiným postavám. Stoppard si také hraje s tím, jak se dvojice objevuje na scénách – nikdy nenechá ani jednoho z mužů „přijít“. Oba se vždy v situacích zničehonic ocitnou, většinou bez toho, že by věděli, kde a proč jsou.

3.2.4 První herec

První herec je další postavou, která byla v původní Shakespearově verzi pouze vedlejší a relativně nedůležitá. V předloze vysloví pouhých 25 slov, zatímco u Stopparda se stává třetím nejdůležitějším charakterem. První herec je totiž něco jako ztělesněný osud. Jeho slova rámuji děj celé hry. Se skupinou potulných komediantů navíc provází Rosencrantze a

Guildensterna všude, kde se dvojice objeví. „*GUILDENSTERN: ‚Hledali jste nás?‘ PRVNÍ HEREC: ‚To ne.‘ GUILDENSTERN: ‚Takže to bylo štěstí.‘ PRVNÍ HEREC: ‚Nebo osud.‘ GUILDENSTERN: ‚Váš nebo náš?‘ PRVNÍ HEREC: ‚Těžko by mohl být jeden bez druhého.‘*“ (Stoppard, s. 18, 2002)

První herec věří tomu, že divadlo dokáže být reálnější než sám život. Hrané a předstírané věci jsou podle něj uvěřitelnější. Těžko říct, které jeho činy jsou na Rosencrantze a Guildensterna jen naaranžovány, a jak by se První herec choval, kdyby byl „sám sebou“. Celý svět je totiž jeviště, a herec tak zřejmě už ani nevnímá rozdíl mezi tím, kdy je na pódiu, a kdy hraje sám sebe. Přiznává, že bez publika by jeho umění a jeho život stál za nic. Ke svému životu bytostně potřebuje diváky.

3.2.5 Hamlet

Některé z Hamletových promluv jsou u Stopparda zachovány z originální předlohy. Jeho postava je sama sobě (ve srovnání se Shakespearem) podobná nejvíce ze všech ostatních charakterů. Je ale pravda, že Hamletovo jednání působí mnohem promyšleněji, než u Shakespeara. Jakoby měl plán. Každé Hamletovo slovo pronesené v bláznovství má svůj skrytý význam. Jedná s chladnou hlavou, a i když se mu občas situace vymkne z rukou (zabití Polonia), ví, jak jednat dále. Jeho vystupování je velmi sebevědomé a všechno kolem sebe bere jako hru.

I Hamlet, který prý zná Rosencrantze s Guildensternem velmi dobře, si jako všichni ostatní plete jejich jména. Při prvním setkání se tomu ještě dobromyslně zasměje, v následujících situacích už muže oslovuje s větším nepokojem.

3.2.6 Claudius a Gertruda

Výstupy královského páru jsou ve Stoppardově hře eliminovány na minimum. Dvojice se na pódiu objevuje pouze ve chvílích, kdy je potřeba posunout děj někam dál – dát Rosencrantzovi s Guildensternem rozkazy, či se pokusit získat nějaké informace o Hamletovi. Společně s ostatními postavami z královského dvora se ve hře objevují pouze v prvních dvou dějstvích – poslední se totiž odehrává na lodi.

Psychologii krále a královny Stoppard nepropracovával – stejně jako Shakespeare nepropracoval psychologii Rosencrantze a Guildensterna. Samozřejmě, pokud čtenář / divák zná

původní předlohu, je schopen si leccos domyslet. Scény, ve kterých se Claudius modlí a Gertruda se hádá s Hamletem (v původní předloze tak zásadní) u Stopparda úplně chybí. Ve Stoppardově filmovém zpracování pak manželský pár působí velmi chladně a namyšleně. V Gertrudě se neprobouzí žádný mateřský pud, se synem jedná jako s cizím.

3.2.7 Ofélie

Postava Ofélie se stává velmi okrajovou. Ve hře se objeví třikrát a veškeré její promluvy jsou zkráceny na jednu jedinou větu, na jejímž základě si o charakteristice postavy nemůžeme vytvořit žádný úsudek. Zbytek svého jednání hraje Ofélie přes emoce – většinou pláč nebo útěk. To už má jistou vypovídající hodnotu. Ofélie je zřejmě křehkou dívkou, kterou Hamletova slova velmi raní. Její zbláznění se, sebevražda i následný pohřeb se ve hře ale vůbec nevyskytnou.

3.3 O hře

Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi (dále jen *Rosguil* – zkratka převzata z Fleming, s. 47, 2001) je absurdní, existenciální tragikomedie, ve které Stoppard čerpá z vedlejších postav Shakespearovy tragédie *Hamlet*. O postavách Rosencrantze a Guildensterna toho z původní předlohy příliš nevíme, a je všeobecně usuzováno, že Shakespeare jejich tvorbu odbyl. Stoppard se však rozhodl přehlédnutelná jména z díla legendárního autora oživit a prohloubit. Můžeme říct, že *Rosguil* je hra spíše jen „na motivy *Hamleta*“. Stoppard sice používá Hamletovský příběh pro orámování děje, Rosencrantz a Guildenstern se však na jevišti objevují ve chvílích, kdy tam v Shakespearově verzi vůbec nebyli (ani nemohli být), a naopak.

Titul hry Stoppard vyňal přímo z *Hamleta*. V poslední scéně, kdy Hamlet svede souboj s Laertem, a všechny hlavní postavy umírají, objeví se na jevišti posel z Anglie. Nese zprávu o úmrtí Rosencrantze a Guildensterna. Shakespeare tak smrti na první pohled nedůležitých dvořanů přidal na významu tím, že ji propojil se smrtí hlavních postav.

Rosguil se dá považovat za existenciální komedii. Michael Billington o hře prohlásil, že svou filosofií náleží *Rosguil* k divadlu absurdity. Beckettův žák Ruby Cohn všal Billingtonovi odporuje – podle něj bylo *Čekání na Godota* pro Stopparda inspirací více stylisticky, méně pak svou filosofií jako takovou. Další kritici a autoři vidí *Rosguil* spíše jako post

absurdní či postmoderní dílo, čerpající ze Shakespeara, Becketta či Pirandella. Nejdále zašel Thomas Whitaker, když vydal jmenovitý výčet děl, která podle něj byla pouze zkrácena a přeepsána do *Rosguil*. Seznam neobsahuje jen *Hamleta* či *Godota*, ale také dílo Jamese Saunderse *Next time I'll Sing to You* (1963), W.S. Gilbertovo burleskní *Rosencrantz a Guildenstern* z roku 1874, stejně jako třeba *Je důležité míti Filipa* nebo Gene-tův *Balkón* (1963). (Fleming, s.49, 2001)

Stoppardův vlastní postoj ke hře je rozporuplný: „*Jako první musím poznamenat, že jsem nevěděl, co to slovo existencialismus znamená, dokud jsem jej neaplikoval na Rosencrantze. A dokonce ani nyní (1974) neshledávám existencialismus jako filosofii atraktivní či věrohodnou. Ale nepopírám, že se hra dá interpretovat jako čistě existencialistická – stejně tak se však dá interpretovat i úplně jinak.*“ (Fleming, s.264, 2001). V roce 1968 se nechal Stoppard také slyšet, že „*Pod slovem existencialismus si každý představí něco jiného. V mé hře je jistě cosi existencialistického, pokud tedy dané slovo vezmeme jako předpoklad, že člověk jako jedinec má pramalou šanci vzepřít se čemukoliv (potažmo osudu), protože věci a situace se budou dít stejně (i přes jeho snahu je změnit).*“ (Fleming, s.265, 2001)

3.3.1 Motivy

V dopise Jonu Bradshawovi Stoppard napsal: „*Složitá situace ve hře Rosguil nastává ve chvíli, kdy na scéně ještě není Hamlet. V tu chvíli totiž nemáme příběh, proto já jako autor a Rosencrantz a Guildenstern jako hlavní postavy musíme nějak zabít čas do jeho příchodu. Dokud totiž do příběhu nevstoupí Hamlet, nemá dvojice proč existovat. Proto jsem musel vymyslet různé způsoby jak zaplnit prázdný čas – většinou tím, že jsem dvojici nechal vymyslet různé způsoby, jak zaplnit prázdný čas.*“ (Fleming, s.267, 2001)

Dále si Stoppard poznamenal: „*Rosencrantz a Guildenstern jsou dva lidé, kteří byli vytvořeni do již existujícího schématu, a proto neexistuje nic, co by mohli proti svému osudu udělat. Musí jen pokračovat ve své cestě a přijmout to, co už je stejně nevyhnutelné.*“ (Fleming, s.266, 2001)

Stoppardova tvorba se vyznačuje svou náročností a často provokativními efekty, které (společně s přemítáním hlavních postav o smyslu života) nutí čtenáře přemýšlet. Původní verze *Rosguil* prý vypadala jako „*prvotina nějakého rádoby absurdisty: čerpá více z Beckettova Čekání na Godota než ze svého situování do děje Hamleta*“ (Hunter in Stoppard, s.

468, 2002). Stoppard ale své hry píše pro diváky – chce, aby si představení užili. Za absurdními výjevy se tak ne vždy skrývá hluboká a smrtelně vážná myšlenka.

Inscenace není odrazem reálného života – postavy jako Rosencrantz a Guildenstern by v našem světě nepřežily ani minutu. Stoppardovi jde o zobrazení světa jako divadla. Vždyť hlavními hybateli je zde právě První herec a jeho skupina – divadelníci, kteří mohou tahat za nitky osudu. Jednou z hlavních myšlenek hry je také ta, že život a svět celkově jsou pouze kombinací náhody a determinismu. Pravda je relativní.

Hra upozorňuje na silný konflikt divadla a reality. První herec se svou skupinou zastává názor, že jedině smrt hraná na divadle je uvěřitelná – dokonce mnohem uvěřitelnější, než pravá smrt: „*PRVNÍ HEREC: „Právě naopak, tohle je jediná smrt, na kterou lidé věří. Jsou na ni zvyklí. Měl jsem kdysi herce, který byl pro krádež ovce – nebo snad jehněte, zapomněl jsem už, co to bylo – odsouzen k smrti na šibenici, a já dostal svolení oběsit ho uprostřed hry – musel jsem sice zápletku trochu předělat, ale myslel jsem, že to bude efektivní, rozumíte – a to byste nevěřili, jak byl nepřesvědčivý! Člověk mu prostě nedokázal uvěřit – a on tam stál jak tvrdé Y a brečel – dočista vypadl z role – jenom tam stál a brečel... nechtěl bych to zažít znovu.”*“ (Stoppard, s. 64, 2002). Diváci prý mohou věřit pouze tomu, co už dopředu znají: „*Obecenstvo ví, co může očekávat, a to je také všechno, več je svolné uvěřit.*“ (Stoppard, s. 65, 2002). Guildenstern ale s Prvním hercem nesouhlasí. Jak se o pár scén později ukáže, smrt na divadle je možná opravdu uvěřitelnější, než smrt reálná (herci mají v umírání již značnou praxi a proto jsou schopni zahrát ji přesvědčivě), Guildenstern ale zastává názor, že: „*Smrt se nedá zahrát. Skutečnost smrti nemá nic společného s tím, co vidíte – smrt není chroptění a krev a zmítání těla na podlaze – to ještě není smrt. Smrt je prostě člověk, který se již neobjeví, nic víc – jednu chvíli ho vidíte, druhou už ne, to je jediné, co je na tom skutečného: hned je zde a hned zas není a víckrát se už nevrátí – je to odchod ze scény, nenápadný a neohlášený, zmizení, jež postupně nabývá na váze, až konečně ztěžkne smrti.*“ (Stoppard, s. 65, 2002).

Navzdory tomu, že Guildenstern odmítá smrt na divadle slovy „*Já mluvím o smrti – a tu jste ještě neprožil. Tu nemůžete zahrát. (...) Vy sice umíráte, ale přitom víte, že se zas vrátíte, jen v jiném klobouku. Ale po skutečné smrti nikdo nevstane – nezazní potlesk – je pouze hrobové ticho a odložené šaty – tohle je smrt...*“ (Stoppard, s. 93, 2002), ve chvíli, kdy vrazí do Prvního herce dýku, je stoprocentně přesvědčen, že ho zabil. Komediant ale smrt

opět jenom sehrál. První herec tak dosahuje svého – Rosencrantz i Guildenstern věří přesně tomu, čemu herci chtějí, aby věřili.

Ovlivnitelnost publika Stoppard zdůrazňuje tím, že diváci ve skutečnosti nikdy nevidí smrt hlavní dvojice. I přesto však všichni věříme tomu, že v závěru hry jsou Rosencrantz a Guildenstern popraveni. Ale obě postavy jsou přece fiktivní, jak by tedy mohly zemřít? To jen divák tuto událost již od začátku hry očekával - proto se tomu na konci tak lehce věří.

Felicia Londré popsala Rosencrantzovo a Guildensternovo smíření se s vlastní smrtí jako „*existenciální volbu dokončit svou misi, i přesto, že vědí, že jejich mise končí smrtí... nedělá to z nich tragické hrdiny, jejich smrt je stále bezdůvodná, ale dané rozhodnutí jim dodává alespoň kousek vlastní identity.*“ (Fleming, s. 64, 2001). Naopak June Schlueter prohlásila, že jejich úmrtí dokazuje nemožnost jejich vlastního života mimo Shakespearovu / Stoppardovu hru. Rosencrantzova a Guildensternova role je pevně spjata s Hamletem, a pokud ten zemře, musí zemřít i dvojice kamarádů.

Někdo by *Rosguil* mohl jistě považovat za parodii s prvky Hamleta. Dle mého názoru se však spíše jedná o tragédii s parodickými a komickými prvky. Rosencrantz ani Guildenstern nejsou zdaleka klasickými „hrdiny“, právě naopak. Čtenář by se s nimi možná mohl ztotožnit skrz jejich bezmoc vůči osudu a existenciální myšlenky, které snad někdy napadly každého z nás. Oba muži si hned několikrát uvědomí ve vzduchu visící hrozbu, chtějí se vzepřít, ale nemají na to sílu. V jejich životech existují chvíle, kdy mohou říct „NE!“, jsou ale tak prchavé, že si jich dvojice nevšimne, nebo se jich bojí využít.

Stoppard sám prohlásil: „*Oba dva (pozn. Rosencrantz a Guildenstern) mě doplňují - často rozmlouvají nad věcmi, nad kterými rozmlouvám sám se sebou ve své hlavě.*“ (Fleming, s. 268, 2001). Stoppard dokonce také v dopise Anthonymu Smithovi napsal, že by potřeboval, aby postava Guildensterna nebyla tak podobná jeho vlastní.

3.4 Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi vs. Čekání na Godota

Čekání na Godota bylo poprvé uvedeno roku 1953, *Rosguil* vznikl o třináct let později.

Beckett i Stoppard pro hlavní postavy použili dvojici mužů, z nichž jeden se zdá být o něco bystřejší, ten druhý však často i ve své hlouposti pronese (třeba nevědomky) nějakou zá-

sadní pravdu. Stejně, jako si Stoppardův Rosencrantz plno věcí nepamatuje, Beckettův Estragon je schopen zapomenout, co dělal včera.

Obě dvojice spolu dlouze diskutují o různých existenciálních problémech a nezvratnost osudu je v obou případech zažena do náruči smrti. U Becketta se hlavní postavy rozhodnou oběsit, u Stopparda jsou oběšeny.

Estragon i Vladimír se svými dlouhými diskuzemi snaží zabít čas při čekání na Godota. Rosencrantz a Guildenstern mluví taky neustále. Dalo by se říct, že se snaží zabít čas před tím, než se na scéně objeví Hamlet a naplní se jejich osud. Stejně, jako si Rosencrantz s Guildensternem uvědomují, že jsou součástí nějaké vyšší hry, a že svůj život sami neřídí, i Vladimír v Čekání na Godota občas pronese něco o tom, jak mu už „*tenhle motiv leze krkem*.“ (Beckett, s. 89, 1994) Uvědomuje si tedy, že jeho životní role je již předem napsaná, a že proti tomu nic nezmůže.

Rosencrantz s Guildensternem nikdy nezjistí, proč právě oni byli ti „vyvolení“. Jediného velmi nedostačujícího vysvětlení se jim dostane od Prvního herce – „*Jste Rosencrantz a Guildenstern, to stačí*.“ (Stoppard, s. 92, 2002). Podobné a až absurdně prosté vysvětlení pronese i Vladimír: „*Jde o tohle: co tu vlastně děláme. A máme štěstí, neboť známě odpověď. Ano, v tomhle obrovském, nesmírném zmatku je jedna věc jasná. Čekáme, až přijde Godot*.“ (Beckett, s.122, 1994)

U Stopparda je tím, kdo tahá za nitky, První herec. Jeho role o to víc vynikne ve filmu, kde mu střihač pomocí jednoduchých triků připsal až nadlidské schopnosti přemísťování se z místa na místo. Zároveň ale Stoppard přiznal, že v příběhu jako symbol Boha použil samotného Shakespeara. Veškerá pravidla, podle kterých se Rosencrantz s Guildensternem řídí, už kdysi určil renesanční klasik.

U Becketta je vyšší mocností Godot. Už z jeho jména bychom mohli vyčíst, že Godot má možná symbolizovat Boha (v angličtině *god* znamená Bůh, v němčině pak *der Gott*). Na druhou stranu v rozmluvách Vladimíra s Estragonem jsou Bůh a Godot dvě odlišná témata. Navíc se dozvídáme, že Godot bije bratra postavy Chlapce. Byl by snad Bůh schopen fyzického násilí? Informaci však můžeme považovat za metaforu. Ve skutečnosti možná Godot chlapce nebije fyzicky. Zmíněné rány mohou být ranami Božími – nemocemi a vál-

kami, které Bůh seslal na lidstvo v průběhu věků. Bratr chlapce tedy může symbolizovat nešťastné lidstvo. Estragon s Vladimírem tak mohou čekat třeba na spasení.

Pojem času a prostoru se ve hře *Rosguil* podivně prolíná. Minimálně úvod hry se odehrává na vizuálně neurčitým místě. Stejně tak celý *Godot* probíhá v podivném časoprostoru, kde jedinou nehybnou jistotou zůstává strom. I s tím se ale dějí nelogické věci. Přes noc celý vykvete a čtenář si najednou nemůže být jist, jestli s Vladimírem a Estragonem čeká dva dny, nebo dva roky.

V *Čekání na Godota* se postavy ozvou na jakékoliv nahodile zvané jméno, protože jim bláznivý svět kolem ukradl smysl pro vlastní identitu. Stejně tak Rosencrantz s Guildensternem zaměňují svá jména. Mít jméno je základem pro to, mít identitu.

3.5 Adaptace

První Stoppardova jednoaktovka s podobnou tematikou byla na jeviště uvedena v roce 1964 pod názvem *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear (Rosencrantz a Guildenstern potkávají krále Leara)*. Prodloužená verze s pozměněným obsahem, která již nesla dnešní titul, měla premiéru na Edinburghském festivalu 24.8.1966. V Londýně pak byla hra uvedena v režii Dereka Goldbyho o rok později. Goldbyho verze se dokonce probjovala až na Broadway - představení se hrálo celý rok (1967 – 1968) v Alvin Theatre, později pak v Eugene O'Neill Theatre. Knižně hra vyšla v nakladatelství Faber v roce 1967.

Broadwayské představení bylo nominováno na osm *Tony Awards* cen, ze kterých obdrželo čtyři (nejlepší hra, scéna, kostýmy a produkce). Režisér a představitelé hlavních tří rolí byli také nominováni na *Tony Awards*, ocenění ale nevyhráli. Představení obdrželo také cenu za nejlepší hru od *New York Drama Critics Circle* v roce 1968, dále pak cenu *Outstanding Production* v roce 1969.

Co se týče divadelních adaptací, nechal se Stoppard slyšet: „*Neexistuje žádný definitivní text Rosguil. Pochybují o tom, že by se text ve stejném znění hrál na dvou různých místech kdekoliv na světě. To se mi zdá rozumné.*“ (Fleming, s. 6, 2001). Broadwayská ani Londýnská verze tak nebyly textově shodné.

Po znovuoživení *Rosguil* v Národním divadle v Londýně v roce 1995 Stoppard přiznal, že chtěl původně hru pojmenovat *Exit Rosencrantz and Guildenstern*.

Hra byla dvakrát adaptována pro BBC Radio 3 – poprvé v roce 1978 (v režii Johna Tyde-
mana), podruhé pak v roce 2007 (v režii Petera Kavanagha) jako součást oslav Stoppardo-
vých sedmdesátých narozenin.

Dílo bylo zfilmováno v roce 1990 v režii samotného Stopparda.

3.5.1 Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear

Kolem roku 1963 si Stoppard procházel tvůrčí krizí. Jeho manažer Kenneth Ewing tehdy
přišel s tím, že mu již dlouhou dobu vrtá v hlavě scéna z Hamleta, ve které Claudius posílá
Rosencrantze, Guildensterna a Hamleta do Anglie. Shakespearův *Hamlet* je totiž zasazen
do stejné doby, jako jeho další hra *Král Lear*. Podle Ewingových výpočtů by se tedy fik-
tivní trojice s fiktivním králem Anglie musela setkat. Jak by ale setkání vypadalo? Našel
by Hamlet se svými přísluhovači pobíhat po Doveru zblázněného krále?

Tehdy se ve Stoppardově hlavě zrodil předběžný titul: *Rosencrantz and Guildenstern at the
Court of King Lear (Rosencrantz a Guildenstern u dvora krále Leara)*, nebo *Rosencrantz
and Guildenstern Meet King Lear (Rosencrantz a Guildenstern potkávají krále Leara*, dále
jen *Rosguil Meet King Lear*) (Tynan, s. 69-70, 1979).

Stoppard pak v létě 1964 napsal jednoaktovku pro amatérskou skupinu herců, která ji
předvedla v Berlíně. V říjnu téhož roku ale hru přepracoval, a nakonec předělal úplně.

Když Stoppard začal zpracovávat téma setkání Leara s Rosencrantzem a Guildensternem,
bylo mu jasné, že musí počítat s diváckou neznalostí *Hamleta* - a především s neznalostí
postav Rosencrantze a Guildensterna. Publikum neví, co je tato dvojice zač, ani jak se do-
stala do Anglie. Začátek hry tedy musel Stoppard věnovat sondě do původního *Hamleta* –
vysvětlit, proč je trojice v Anglii, a povědět divákům něco o historii dánského prince. Neú-
plné náznaky, kterými chtěl obecnost vtáhnout do děje, ale nebyly dostačující. Stoppard
se tedy do *Hamleta* nořil stále hlouběji a hlouběji, až ho nakonec celé dění v Anglii přesta-
lo zajímat. Středem jeho zájmu se nyní stala dvojice dvořanů, o které nic neví jak divák,
tak ona sama.

3.5.1.1 Obsah

Ve chvíli, kdy Rosencrantz a Guildenstern upadnou na lodi do spánku, se Hamlet snaží
přesvědčit Prvního herce, aby si s ním vyměnil identitu. Podle Stopparda si jsou totiž Ha-

mlet s hercem v obličejí podobní - stačilo by jen, aby si prohodili oblečení a boty. První herec by pak jel do Anglie, kde by se mu jakožto Hamletovi dostalo poct a slávy, Hamlet by se v převleku herce naopak vrátil do Dánska a vykonal by pomstu. První herec se ale vplíží ke spící dvojici a přečte si dopis pro anglického krále – tak zjistí, že Hamlet má být v Anglii popraven. O situaci informuje Hamleta a následně zamítne celý nápad s prohozením rolí. Hamlet situaci vyřeší nahrazením původního dopisu novým, ve kterém žádá o usmrcení Rosencrantze a Guildensterna. Pak znova prosí Prvního herce o prohození rolí. V *Rosguil* je to Rosencrantz a Guildenstern, kdo si musí rozmyslet, zda půjdou na smrt (o prohozeném dopise totiž ví). V *Rosguil Meet King Lear* Stoppard nechal morální rozhodnutí o smrti ústřední dvojice na Hamletovi.

První herec nakonec s výměnou rolí souhlasí a oba muži se převlečou. Nedlouho poté však na loď zaútočí piráti a odvedou si Prvního herce v domnění, že je to Hamlet. Všichni ostatní se schovají do barelů, a vylezou teprve, až je po všem – Hamlet se však již vydává za Prvního herce. Zmatení identit vrcholí, když si Rosencrantz a Guildenstern uvědomí, že Hamlet a První herec vypadali velmi podobně, a že ve skutečnosti se První herec jmenuje Lucianus a spolu s Hamletem jsou oba synovci anglického krále. Začnou Prvního herce (respektive Hamleta) vyslýchat – chtějí zjistit, jestli náhodou také není princem. Tato občas poněkud matoucí sekvence má znázorňovat, že všichni lidé v každodenním životě hrají různé role. Jakmile pak loď dorazí do Doveru, Rosencrantz se uklidňuje tvrzením, že jim sice piráti vzali jednoho prince, ale oni mají druhého.

V Doveru trojici uvítá Král Lear oblečen do divokých květin, a pronese monolog vyňatý z dramatu *Král Lear*. Hamlet se svými společníky se diví, proč je Claudius poslal zrovna na tohle šílené místo, a Guildenstern prohlašuje, že se zde, mezi tolika šílenci, jeden navíc (Hamlet) ztratí.

Lear mužům oznámí, že je král, ale zároveň se chová jako blázen. Trojice pochybuje o jeho pravé identitě. Domnívá se, že většina herců se chová důstojněji než Lear. Nakonec mu ale dopis od Claudia vydají. Protože Lear neumí číst, musí dopis nahlas přečíst Guildenstern. Teprve v tu chvíli zjistí, že se svým přítelem přijeli na svou vlastní popravu. Nastane menší chaos, na jehož konci jsou Rosencrantz a Guildenstern probodnuti. Světla na jevišti zhasnou.

Hamlet se pak ocitá zpátky v Elsinoru právě ve chvíli, kdy proběhne závěrečný souboj mezi Laertem a Hamletem (v tomto případě maskovaným Prvním hercem). Hamlet je při pohledu na krveprolití v šoku. Uvědomuje si, že i když je princem Dánska, jeho identita byla se smrtí Prvního herce smazána.

Jakmile je uspořádán pohřeb Hamleta / Prvního herce, vrátí se Stoppard zpátky k Fortinbrasovu proslovu ze začátku Shakespearovy hry. Hamlet se vydává na cestu světem a prohlašuje, že má nyní spoustu času na to, aby jenom šel. Píská si a sám se sebou diskutuje o poloze slunce, jako to před tím dělali jeho společníci Rosencrantz a Guildenstern. (Fleming, s.32-35, 2001)

4 ANALÝZA FILMU ROSENCRANTZ A GUILDENSTERN JSOU MRTVI

Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi je tragikomedie, která byla natočena podle stejnojmenné divadelní hry v roce 1990. Režisérské taktovky se ujal sám Stoppard, který do hlavních rolí obsadil Garyho Oldmana jako Rosencrantze, Tima Rotha jako Guildensterna a Richarda Dreyfusse jako Prvního herce. Další role ztvárnili Iain Glen (Hamlet), Ian Richardson (Polonius), Joanna Miles (Gertrude) a Donald Sumpter (Claudius). Film se natáčel v Jugoslávii a byl zatím prvním i posledním snímkem, který Tom Stoppard režíroval.

4.1 Rozbor filmu

Už úvodní titulky nám dávají najevo, že film bude v něčem úsměvný a odlehčený. Slyšíme bluesovou hudbu (kytara a klavír), do které vyjí vlci. Do obrazu po šedém zaprášeném skalisku přijíždějí dva osamocení muži na koních. To, co Stoppard v knize popsal jako „vizuálně neurčité místo“, ve filmu vypadá opuštěně a vyprahle.

Oproti knize je sekvence s mincí zahájena tím, že Rosencrantz najde minci v prachu na zemi. Možná se teprve v tu chvíli rozhodne, že si zahraje hru panna / orel, možná si ale mincí házel už před tím a teď ve hře jen pokračuje. Otázka, zda se Rosencrantzovo štěstí v házení prolomí a alespoň jednou padne orel, je podpořena dramatickou hudbou. Stoppard vytvořil napětí, které působí vlastně trochu komicky.

Stoppard jde ve filmu do mnohem většího absurdna, než šel v knize. Například při rozhovoru Rosencrantze a Guildensterna v lese pojídá Guildenstern rajčata a chleba, zatímco Rosencrantz něco dělá s rukama mimo obraz. Z ničeho nic nadšeně zvedne obrovský hamburger, který si v průběhu rozhovoru vyrobil. Komická situace je završena tím, že si muž chce hamburger nacpat do pusy. Bohužel je tak velký, že se mu tam nevejde. Stoppard ale tento gag nijak dále nerozebírá – jedná se jen o malou odbočku od hlavního tématu.

Síla filmu je nezaměnitelná, proto i pozvolné rozvzpomínání se mužů na to, kde jsou a jak se tam dostali, může být podpořeno prostřihy na dramaticky třesoucí se okenice a zvuk hlasu královského posla, naléhavě křičícího jména dvojice.

Hudební leitmotiv při každém příchodu herců je ve filmu nahrazen řinčením plechových nádob zavěšených na jejich povoze. Dynamické prostřihy na jednotlivé divadelníky dodá-

vají dialogu Rosencrantze a Guildensterna s Prvním hercem rytmický spád. Zničehonic však zůstávají Rosencrantz a Guildenstern na kejklářském voze osamoceni, zpovzdálí se ozývá křik ženy. V divákovi budí pocit, že herci možná někde za oponou hrají *Znásilnění Sabine* (respektive jedné Sabinky, jak první herec vtipně prohodí směrem k nejmladšímu členovi souboru, Alfrédovi, který vypadá jako žena). Najednou se ale ocitáme v paláci, kde Hamlet honí Ofélii. Na Rosencrantze a Guildensterna spadne mohutný závěs, a než se z látky stačí dvojice vyhrabat, Hamlet už je pryč.

Divák si nestačí ani vydechnout a do místnosti vstoupí dvořané v čele s králem Claudiem a Gertrudou. Žádají Rosencrantze a Guildensterna, aby od Hamleta vyzvěděli důvod jeho trápení. Jakmile královský pár opět odejde, pronese Rosencrantz, že chce jít domů. Napadla mě ale otázka – kde je to Rosencrantzovo a Guildensternovo „doma“? Odkud vlastně oba muži pocházejí? Jsou to sourozenci, nebo jen výborní kamarádi? A mají ještě nějaké jiné kamarády? Co dělají ve svém volném čase? A čím se vlastně živí?

Humor je do filmu naskládán jakoby ledabyle, na druhou stranu ale systematicky a promyšleně - skoro jako slova v dialozích hlavních hrdinů. Stoppard se očividně vyžíval v dokreslování komična tam, kde na ně v knize neměl prostor. Postava Rosencrantze se tak stává hlavním tahounem v humorné vrstvě filmu. Stoppard tohoto muže dosazuje do situací, ve kterých Rosencrantz působí jako tuplovaný šašek, nebo možná jako hravé dítě, které se pořád snaží něčím zabavit. Například jeho pokus s dřevěnou koulí a pírkem. Divák na chvíli zadoufá, že Rosencrantz opravdu přišel na způsob, jak kouli v pádu zabrzdit a pírkem urychlit, opak je ale pravdou. Na druhou stranu ale můžeme říct, že nám právě Rosencrantz názorně předvedl zákon gravitace. Guildenstern na pokusy svého druha většinou nijak nereaguje. Ponechává si svou vážnost a shovívavě nadzdvihnuté obočí – jakoby byl starostlivým rodičem, který trpělivě toleruje všechny výstřelky svého dítěte. Nechává prostě Rosencrantze „vyřádit se“.

Souboj v otázky Stoppard pojal velmi symbolicky. Muži se vyskytují ve staré tělocvičně a přes tenisovou síť po sobě „střílejí“ jednu otázku za druhou. Ve chvíli, kdy Rosencrantz vyhraje, nadskočí a mávne rukou, jakoby dal smeč.

Stoppard bravurně pracuje s detaily pro zdůraznění některých faktů. Například když Guildenstern zařve „*Not now!*“ (*Ted' ne!*), nesou se slova v dlouhé ozvěně, kterou slyší všichni v paláci – i zrovna vybalující se herci. Tento princip je pak o chvíli později použit znova -

tentokrát z okna vyděšeně vykoukne i nějaká dvořanka. Výrazná ozvěna tedy může zdůrazňovat, že i když jsou Rosencrantz a Guildenstern velmi nevýznamní, nechtěně na sebe neustále strhávají pozornost. Celý jejich život se skládá ze zoufalých výkřiků, které nikam nevedou. I když muži křičí, na odpor proti svému osudu se nezmůžou.

Rosencrantz ve filmu vymyslí velkou spoustu hloupostí, některé z jeho „malých vynálezů“ mají ale logický základ, a ve skutečnosti v mnohém předběhly svou dobu. V jednu chvíli třeba Rosencrantz použije páru z konvice jako pohon pro větrník složený z papíru, ohryzku jablka a lžice. Vznikne tak jednoduchý vynález, který svým pravidelným otáčením míchá polévku – tedy předchůdce větrného mlýnu či parního motoru.

Stoppard do filmu přidal velké množství scén. Mezi nejzásadnější patří určitě sekvence z lázní. Rosencrantz se koupe a už chce vylézt z vany ven, když tu si všimne, že papírová lodička, kterou položil na hladinu, se na hladině nadzvedává a klesá podle toho, jak muž ponoří své tělo do vody. Těleso ponořené do kapaliny je nadlehčováno silou, která se rovná tíze kapaliny tělesem vytlačené. Rosencrantz jen tak mimochodem objevil Archimedův zákon. I přes všechny jeho hloupé výstřelky můžeme říct, že je ve své podstatě geniální.

Důležitý zlom nastává, když se pak Rosencrantz začne rozhlížet po lidech okolo a uvidí krásně tvarované a zdánlivě ženské tělo zezadu. V knižní předloze totiž oba kamarádi působí jako dvojice bezpohlavních šašků, kteří na vztahy se ženami nemají ani pomyslení. Stoppard nám však nyní naznačuje, že Rosencrantz s Guildensternem nejsou ani homosexuálové, ani frigidní. Jejich osobní život jen nemá ve hře své místo.

Rosencrantz po chvíli zjistí, že ženské tělo ve skutečnosti patří Alfredovi – nejmladšímu z herců. Divadelníci Rosencrantze obklopují ze všech stran – a jejich pohledy jsou velmi znepokojivé. Rosencrantze sleduje i První herec, jehož efektního zmizení z obrazu Stoppard docílí skrz oblaka vodní páry. Tato téměř až mystická sekvence předznamenává nebezpečí hrozící hlavní dvojici. Herci působí jako nadpřirozené postavy, před kterými Rosencrantz nemá kam se schovat.

Jakmile divadelníci před publikem hrají hamletovskou variaci, vůbec poprvé se (když nepočítáme úvodní palácovou scénu) objeví Ofélie. Po skončení představení se První herec zeptá: „*Je vám ta hra povědomá?*“, a poznamená: „*Hotová jatka, osm mrtvol dohromady!*“. Guildenstern namítne, že jen šest. Herec však trvá na svém: „*Osm.*“, a na scéně se

divadelně oběsí další dva herci. Guildenstern se zeptá: „*A tihle jsou co?*“, zatímco Rosencrantz si úzkostlivě stiskne svůj krk. První herec s klidnou tváří odvěti: „*Ti jsou mrtví.*“, a ozve se smích a potlesk publika. Osud hlavní dvojice je zpečetěn, a jsou to právě herci, kteří mají navrch. Hlavní herec jakoby zůstával po celou dobu kryt mystickým tajemstvím. Když mluví s dvojicí, pohybuje se záhadně rychle, jakoby se přemísťoval v čase i prostoru. Nejznámější monolog „*Být nebo nebýt*“ Hamlet tiše pronese u hrobky svého otce. Jeho ústa začátek souvětí pouze bezhlesně vykreslí, nahlas řekne až „*to je otázka.*“ Na soše zemřelého krále je jasně viditelný detail hada, který leze po jeho ruce.

Stejně jako v knížce, i ve filmu Rosencrantz dlouze filosofuje o smrti. Stoppard však jeho monolog přehodil na jiné místo a po obrazové stránce mu dodal na zajímavosti. Rosencrantz totiž leží na kamenném podstavci s věncem pod hlavou a vypadá jako socha – nebo jako skutečná mrtvola. Jeho partner ho znuděně poslouchá a pak pronese: „*Myslím, že vás zabiju.*“. Rosencrantz dále pokračuje o tom, že v životě každého existuje okamžik, kdy se poprvé dozvěděl o smrti, a přesto si na ten svůj nepamatuje. Lidé se pravděpodobně již rodí s předtuchou smrti. V tu chvíli na scénu odnikud přilétají papíry a dopadají přímo Rosencrantzovi na hlavu. Muž z nich vyrobí vlašťovku a jen tak ji hodí. Vlašťovka obkrouží magický kruh po celém paláci kolem Hamleta s Ofélií, Polonia i Claudia, a vrátí se zase zpátky k původnímu majiteli.

Nevíme, odkud se papíry vzaly, ale tento motiv se ve filmu objeví hned několikrát. Možná se jedná o listy z knihy osudu, které mají znázorňovat, že dny obou mužů jsou již dávno sečteny.

Silným okamžikem celého filmu je hra o Gonzagovi. Stoppard namísto němohry použil loutkohru. Tu sledují herci v bílých maskách, kteří hrají diváky. Loutky jsou krásné a propracované, loutkovému umírajícímu králi Hamletovi dokonce vyteče i slza – další nereálný prvek absurdního dramatu. Ve chvíli, kdy herec Claudia pohoršeně vstane v reakci na loutkohru, prostříhne Stoppard na reálného Claudia, a tím se najednou z herecké zkoušky přeneseme ke skutečné prezentaci hry před dvorem.

Reakce Claudia je ve filmu mnohem vyhrocenější, než v knize. S křikem vybíhá z místnosti a cestou boří židle a děsí dvořany. Hamlet je sice jeho reakcí naoko překvapen, ve skutečnosti to však působí, že měl celý plán pečlivě promyšlený.

Fascinující mi přijde Stoppardovo pojetí Poloniovy vraždy. Při rozhovoru Hamleta a Gertrudy se Polonius schová za kobercový závěs a poslouchá. Na místo se náhodou připlou také Rosencrantz a Guildenstern. Chvilí poslouchají rozhovor matky a syna, pak Rosencrantz Poloniovi poklepe na rameno. Polonius se poleká a zařve o pomoc – a v tu chvíli ho objeví Hamlet a zabije ho. Tato scéna velmi ironizuje původní předlohu, ve které Polonius křičel o pomoc pro Gertrudu. Navíc se zdá, že Hamlet svého činu upřímně lituje.

Postava Rosencrantze často nadhazuje téma smrti – možná proto, že někde v nitru tuší, že jeho osud je již zpečetěn. Při jedné ze svých kontemplací na lodi dokonce pronese: „*Kéž bych byl mrtvý,*“ a poté „*Můžu skočit přes palubu. Udělal bych jim tím čáru přes rozpočet.*“. Koho tím „jim“ myslí? Prvního herce s jeho skupinou, anglického krále, za kterým se plaví pro smrt, nebo snad samotného autora hry – Stopparda? Rosencrantz ví, že umře, svému osudu se chce ale vzepřít – a třeba tak, že umře jinak, než mu bylo původně souzeno. Přesto se však k činu opět neodhodlá.

Filmový příjezd pirátů obsahuje vysoce absurdní a komické prvky. Stoppard se v danou chvíli zřejmě rozhodl publikum trochu uvolnit před tušeným tragickým koncem. Jakmile piráti zaútočí na loď, Rosencrantz spí, má ucpávky v uších a masku přes oči. Útok tak nevidí ani neslyší. Nadzvednutím se na posteli nevědomky uhne meči, a když se konečně probudí, visí nad ním štít pirátské lodi ve tvaru mořské panny. Rosencrantz si myslí, že se jedná o reálnou ženu a chce ji políbit. Opět tak hraje roli prostoduchého šaška, který občas jedná prvoplánově a bez rozmyslu.

Moment, ve kterém si dvojice přečte pozměněný dopis pro anglického krále, Stoppard pojmal také jinak, než ve své hře. Rosencrantz a Guildenstern si přehrávají potenciální rozhovor u anglického dvora, když v tu chvíli vejde První herec v královském převleku. Muži ho přijmou do konverzace, jakoby byl pravým králem. Jakmile První herec přečte dopis, ve kterém se mluví o popravě Rosencrantze a Guildensterna, vykřikne: „*Je po nich! A po všem!*“, a ze všech koutů začnou přicházet další a další komedianti.

Velké Shakespearovské finále je ve filmu převyprávěno jen ve zkratce – několikavteřinový záběr na utopenou Ofélii, Hamlet klečí s lebkou u hrobu, závěrečný souboj meči, pohár s otráveným vínem dopadá na zem... Po těchto několika záběrech První herec dořikává svou teorii o důležitosti „Smrti králů a princů a nýmandů“, a Rosencrantz s Guildensternem najednou stojí s provazy kolem krku (doprovodná hudba je stejná, jako u loutkohry). Guil-

denstern uvažuje, že někde přece musel být moment, kdy mohli říct ne, a Rosencrantz přítakává. Prý se mu vlastně ulevilo. I když všichni stojí na lodi a jejich soudcem je pouze První herec, prostředí se plynule mění v souš. Rosencrantz a Guildenstern se ocitli v Anglii a jsou oběšeni.

Ve zvuku se pak, stejně, jako na začátku, ozve odlehčená kytarová a klavírní hudba doprovázená vytím psů, a my můžeme sledovat herce, jak balí svůj vůz a odjíždí zpátky do šedých skal.

4.2 O filmu

4.2.1 Ocenění

Snímek vyhrál *Zlatého Lva* na filmovém festivalu v Benátkách i přesto, že reakce na něj byly rozporuplné. Běžnou výtkou se stalo tvrzení, že scénář na *Rosguil* sice sluší divadlu, na obrazovce se však nekončící diskuze dvou hlavních postav zdají příliš únavné. Nesmíme si ale film zaměňovat s divadelní hrou. Film *Rosguil* je samostatné dílo, které má v původní hře pouze kořeny – není to záznam inscenace.

Gary Oldman sklidil za své ztvárnění Rosencrantze zasloužené vavříny. V roce 1991 byl za nejlepší mužský výkon v hlavní roli nominován na *Independent Spirit Award*, v roce 2011 pak *Total Film* napsal, že role Rosencrantze patří mezi vrcholné momenty Oldmanovy kariéry.

4.2.2 Historie

Zajímavostí je, že první filmový scénář *Rosguil* vznikl již v roce 1968. Stoppard jej napsal pro MGM a na post režiséra dosadil Johna Boormana. V MGM se ale změnilo vedení a celý projekt byl nakonec zrušen. Jedním z důvodů, proč nové vedení MGM nechtělo scénář na *Rosguil* realizovat, byla (podle nich) nezajímavost hlavních postav, jejich nesympatičnost a malá rozpoznatelnost. Zpětně i sám Stoppard prohlásil, že stará verze filmového scénáře byla rozvláčná a upovídaná. Ve skutečnosti je text jen o něco málo delší než scénář z roku 1990. (Fleming, s.266, 2001)

Na konci osmdesátých let začal Stoppard pracovat na další verzi filmového scénáře *Rosguil*. Chtěl celou věc pojmout nově, ale vědomky či nevědomky v ní stejně zachoval

plno prvků ze scénáře z roku 1968. Oba texty obsahují rozsáhlé úryvky převzaté z Hamleta, dřívější skript zahrnuje také scénu „souboje otázek“ odehrávající se na tenisovém kurtu. Vedle toho byly ze scénáře z roku 1968 vyřazeny i další věci - například debata o existenci Boha či Guildensternova promluva o ateismu. Nejzajímavější prvek, který přes Stopparda do nové verze scénáře neprošel, je zřejmě přítomnost dvou dalších postav – poslů, kteří jsou velmi podobní právě Rosencrantzovi a Guildensternovi. Setkání celé čtveřice mělo proběhnout v místnosti, jejíž podlaha vypadala jako šachovnice. Čtyři dvořané pak prý hráli lidské šachy – a těžko říct, kdo vyhrál. (Fleming, s.266, 2001)

Absurdní dramata v 90. letech se již dávno netěšila takové oblibě, jako v době vzniku divadelní hry *Rosguil*. Těžko tedy říct, proč si Stoppard pro zfilmování vybral právě tuto dobu. Jisté je, že *Rosguil* byla hra, která Stoppardovi nedala spát. Stoppard scénář neustále přepisoval a vyhazoval ze hry často i velmi dlouhé pasáže (např. když se hra hrála v New Yorku, vyhodil z ní, oproti londýnské verzi, téměř tři čtvrtě hodiny). Zfilmování celého textu tedy možná Stoppard považoval za důstojné ukončení jeho životní *Rosguil* éry.

Oproti všem předchozím verzím je délka filmu radikálně odlišná – zatímco divadelní adaptace trvaly třeba tři hodiny, filmový *Rosguil* má pouhé dvě. Stoppard totiž z díla vyřadil téměř polovinu dialogů. „*Ve hře Rosencrantz a Guildenstern jsou jisté úseky – především točící se kolem Prvního herce – které jsem ve skutečnosti ve filmu nechtěl. A některé jiné části se zase příliš opakovaly. Nebylo vůbec těžké je ze hry vyhodit. Spíše jsem se zajímal o to, jak do hry některé věci přidat, protože v tu chvíli jsem mohl změnit celý rámeček díla – což je podle mě jediný důležitý rozdíl mezi filmem a divadlem.*“ (Fleming, s.51, 2001)

Stoppard svým filmem nevědomky odstartoval vlnu Shakespearovských adaptací. Rok po uveřejnění *Rosguil* spatřily světlo světa *Prospero's Books* (*Prosperovy knihy*), svým zpracováním velmi svérázná adaptace Shakespearovy *Bouře* v režii Petera Greenawaye. V roce 1996 pak Al Pacino natočil dokumentární film *Looking for Richard* (*Al Pacino - Richard III.*), ve kterém se věnuje pátrání po pravém smyslu Shakespearovy hry. Další více či méně povedené adaptace Shakespeara pak na sebe nenechaly dlouho čekat, mimo jiné mě napadá také *The Tempest* (*Bouře*) z roku 2010, kterou režírovala Julie Taymor, a ve které je Prospero žena.

5 ANALÝZA HRY DOGGŮV HAMLET

5.1 Obsah

5.1.1 Postavy

Baker, Abel, Charlie, Easy, Dogg, Dáma, Fox Major, Paní Doggová, Shakespeare, Hamlet, Horacio, Claudius, Gertruda, Polonius, Ofélie, Laertes, Duch, Bernardo, Francisko, Hrob-ník, Orsik, Fortinbras

5.1.2 Synopse

Hra je rozdělena do dvou částí – v té první se staví pódium na představení, v té druhé se pak hraje samotná hra zkráceného *Hamleta*.

Tři děti ve školním věku nacvičují představení *Hamlet*. Hra je ale napsána jiným jazykem, než jakým děti běžně mluví (děti mluví doggštinou, hra je v češtině). Se součástkami na stavbu pódia pak přijíždí Easy – muž, který rozumí česky, nikoliv však doggsky. Easy mu se horkotěžko podaří za pomoci dětí pódium postavit. Děti odehrají zkrácenou verzi Sha-kespearova *Hamleta*, a po jejím skončení již Easy doggštinu plynule ovládá.

5.1.3 Podrobný obsah

Tři školáci Baker, Charlie a Abel, jejichž rodným jazykem je doggština (jazyk vymyšlený Stoppardem), nacvičují představení *Hamleta*, který je napsán v klasické angličtině (respek-tive češtině). Zpočátku kamarádi řeší problémy s nefunkčním mikrofonem, a čtenář / divák má tak dostatek času zvyknout si na jejich prapodivné vyjadřování. Doggština je totiž slo-žena z běžných slov, které mají jiný význam (např. v doggštině „*Kostka!*“ znamená v češ-tině „*Díky!*“). (Stoppard, s. 217, 2002)

Po peripetii s mikrofonem začnou děti svačit. Stoppardovy názvy pro jednotlivá jídla v doggštině jsou vskutku fascinující (např. „*Pelikání trus*“ je „*Tavený sýr*“, „*Myší díry*“ znamenají „*Vajíčko*“; Stoppard, s. 219, 2002). Abel s Bakerem si začnou procházet své Hamletovské role (Bernardo a Francisko), jednotlivým výrazům ale nerozumí a slova se nejsou schopni pořádně naučit. Návnik přeruší Charlie, který si začne zpívat píseň - zřejmě doggskou hitovku. Baker se k němu přidá, Abel se chlapcům jen posmívá. V tom se za scénou ozve brždění nákladáku. Přijel Easy, jediná doggštinou nemluvící postava.

Easy je dobromyslný řidič Buxtonovy dodávkové služby z Leamington Spa, a klukům hned začne vyprávět o tom, jak jeho kamaráda srazil blesk. Protože ale mluví klasickou češtinou, ani jeden z jeho posluchačů mu nerozumí. Jediný Baker situaci pochopí a vyhrkne na Easyho hamletovskou repliku „*Promluv! Zaklínám tě, promluv!*“. Ničemu to ale nepomůže. Easy chce mluvit se starým Doggem – doufá, že ten češtinu ovládá. Opak je pravdou. Dogg přichází na scénu a pozdraví se v doggštině se školáky (v doggštině „*Je to marný, kruci!*“ = v češtině „*Dobré odpoledne, pane!*“). Snaživý Easy se Dogga také snaží pozdravit (v češtině „*Dobrý odpoledne, šéfe!*“ = v doggštině „*Jdi se vycpat, vole!*“), Dogg se ale cítí uražen a snaží se Easyho v doggštině varovat, aby si dal pozor na jazyk. (Stoppard, s.222, 2002)

Dogg pak Easyho zasvětil do stavby divadelního pódia. Jako první mu vysvětlí, jak školákům říct o potřebné součástky z dodávky. Dogg zařve „*Prkno*“, což u něj znamená „*Přípraven*“, a kluci mu do ruky hodí první součástku - shodou okolností zrovna prkno. Easy si díky tomu začne myslet, že slovo „*Prkno*“ se řekne stejně jak v doggštině, tak i v češtině. Dogg pak odejde a nechá Easyho, ať si o součástky volá sám. Easymu se zpočátku daří – křičí slovo „*Prkno*“ a kluci mu skutečně posílají prkna. Zničehonic je však Easymu namísto prkna podána dřevěná kostka. Easy nemá nejmenší tušení proč. V domnění, že mu kluci asi nerozuměli, změnil svůj povel na slovo „*Deska*“ - to ale v doggštině znamená „*Dobrý*“, a kluci si tak myslí, že je Easy s jejich prací spokojený. On chce ve skutečnosti jen další součástky. Konflikt mezi Easym a chlapci vyvrcholí natolik, že Easy Abelovi za scénou vrazí facku.

Celá situace se součástkami se pak opakuje znova, tentokrát se slovem „*Trámek*“. Charlie pustí rádio, ze kterého zní v doggštině hlášené výsledky fotbalových zápasů. Easy už na podivný jazyk rezignoval a všichni přítomní se dají do stavby zdi a schodů na jevišti. Na hotové stěně vznikne ze součástek nápis TAM LED GOGHŮV – sousloví, které nedává žádný smysl ani v doggštině, ani v češtině. Starý Dogg zbije Easyho v domnění, že tuto lingvistickou hloupost vytvořil on. Pak řidiče strčí proti stěně a tím ji zbourá. Chce po Easym, aby z cihel postavil správný nápis. Easy slova ještě dvakrát napíše špatně, pak se na stěně konečně objeví sousloví DOGGŮV HAMLET a Dogg je spokojen.

Na scénu vejde Dáma, která začne vyhlášovat nejlepší studenty za uplynulý školní rok. Všechna ocenění obdrží žák jménem Fox Major. V závěrečné slovní přestřelce s chlapci

Easy začíná chytat některá doggská slova. Nakonec dokonce představení *Patnáctiminutového Hamleta* ohlásí v doggštině – „*Hamlet, ponožek dánský. Hejkal William Shakespeare.*“ (Stoppard, s.233, 2002)

Děti začínají hrát *Patnáctiminutového Hamleta*. Jedná se o zkrácený přepis původního Hamleta – ve Stoppardově knize má hra pouhých 12 stran i s přídávkem. Postavy jsou zde označeny jmény ze hry (Hamlet, Gertruda...), kdo z Doggova světa je hraje, je vždy uvedeno v poznámce před replikami.

Před samotnou hru je umístěn prolog, ve kterém vystupuje postava Shakespeara. Její monolog obsahuje nejpodstatnější hamletovské repliky.

Po skončení *Patnáctiminutového Hamleta* následuje přídavek v podobě další, ještě kratší hamletovské verze – tentokrát má text pouhé tři strany. Veškeré repliky jsou osekáné jen na ta nejzákladnější slova, a některé postavy se na scéně sice objeví, ale nepromluví vůbec (např. Hrobník, Ofélie).

Celá hra je zakončena děkovačkou. Přichází Easy a začne rozebírat kulisy – v tu chvíli již plynule mluví doggštinou.

5.2 O hře

Doggův Hamlet a Krhútův Makbeth (*Dogg's Hamlet, Cahoot's Maceth*) jsou dvě hry napsány Tomem Stoppardem, které k sobě neoddělitelně patří. Stoppard je napsal tak, aby se hrály dohromady. Obě vycházejí z Shakespearových děl – jak už z názvu vyplývá, *Doggův Hamlet* čerpá z *Hamleta*, *Krhútův Makbeth* z *Makbetha*. V této práci se zabývám pouze hrou první.

Z *Doggova Hamleta* je možné jako samostatný celek vyjmout *Patnáctiminutového Hamleta* – hru, kterou Easy, Baker a Abel nacvičují.

Fakt, že v *Patnáctiminutovém Hamletovi* Stoppard text *Hamleta* tak radikálně zkrátil, má za následek velké škrty i v promluvách hlavních postav. Rozhodně nemůžeme mluvit o rozvláčných dialozích – většinou se jde ihned k věci. Například první replika Ducha zní: „*Jsem přízrak tvého otce. Pomsti tu hnusnou, neslýchanou vraždu.*“ (Stoppard, s.236, 2002) Hamlet tedy nemusí váhat a pátrat, informace jsou mu řečeny ihned.

Ve zkrácených replikách ale často nechybí jistá ironie, např. „*POLONIUS: ‚Čte, chudák! Jak je smutný! Co to čtete, princí?‘ HAMLET: ‚Slova, slova, slova.‘ POLONIUS: ‚Ač mluví z cesty, přece je v tom systém.‘*“ (Stoppard, s.237, 2002). Hamletův monolog „*Být nebo nebýt*“ je pak změněn na pouhé „*Žít nebo nežít – to je, oč tu běží.*“

Oproti původnímu *Hamletovi* hru ve hře Stoppard pojal jinak. Namísto herců použil loutky, jejichž němohra je provázána hudbou.

Postava Ofélie se v *Patnáctiminutovém Hamletovi* téměř nevyskytuje. Ve chvíli, kdy ale zešílí, a podle původního scénáře má rozdávat květiny, vloží jí Stoppard do ruky kytici ovázanou červenou stužkou a zabalenou v celofánu. Tato kytice je jakýmsi pojítkem s předcházející hrou o Doggovi, Easym a dalších - zde se totiž kytice také objevuje. Sám Stoppard ji zdůrazňuje ve scénické poznámce: „*Vzápětí přijde Dogg s kyticí ovázanou červenou stužkou a zabalenou v celofánu. Je důležité, aby kytice byla nápadná, neboť se ještě objeví v druhé části hry.*“ (Stoppard, s. 229, 2002) V *Patnáctiminutovém Hamletovi* pak stojí: „*Po druhém verši (pozn. Ofélie) praští kyticí Claudia do břicha. Je to samozřejmě ztracená kytice ze školní slavnosti.*“ (Stoppard, s. 240, 2002)

5.2.1 Inspirace

„*Přemýšlel jsem o adaptaci Vojny a míru, nakonec jsem ale udělal Hamleta. Patnáctiminutového Hamleta. Teď čekám na správnou příležitost, abych mohl udělat pětiminutovou Vojnu a mír.*“ (Stoppard in Gussow, s. 37, 1995)

Stoppard při psaní her *Doggův Hamlet a Krhůtův Makbeth* vycházel z díla Ludwiga Wittgensteina *Filozofická zkoumání (Philosophical Investigations)*. Doggština je ve své podstatě primitivní jazyk, založený právě na díle Wittgensteina. Stoppardovo přání bylo diváky či čtenáře během krátkého časového úseku (délky trvání hry) naučit novému jazyku.

5.2.1.1 Wittgensteinova teorie

Stavitel (budeme mu říkat třeba A) potřebuje ke stavbě různě tvarované kameny. Když A na svého asistenta (B) zavolá „*Deska!*“, „*Kostka!*“, „*Sloupek!*“ nebo „*Trám!*“, B mu kameny řečeného tvaru hodí. Nezúčastněný pozorovatel by se mohl domnívat, že B dané tvary hází, protože si o ně A říká. Wittgenstein ale navrhuje teorii, že B již dopředu zná pořadí součástí, které bude A potřebovat, a proto slova pronesená A nutně neznamenají

názvy součástí, ale např. jen ujištění, že je A připraven přijmout další kámen. (Wittgenstein, 2001)

Wittgenstein pak svou teorii rozvíjí – co když nové řeči rozumí jen jeden z mužů, a ten druhý slova chápe v těch významech, v jakých je známe i my? Muži tak mohou mluvit každý jiným jazykem, ale nikdy se to nemusí dozvědět (tedy dokud jejich spolupráce bude fungovat).

„*Pouhý fakt, že máme výraz ‘význam’ slova, nás musí nutně vést na scestí: jsme vedeni k domněnce, že pravidla odpovídají něčemu, co pravidlem není, zatímco ona odpovídají zase jenom pravidlům.*“ (Ludwig Wittgenstein)

První část hry *Doggův Hamlet* je zčásti založena také na britské tradici „speech days“. Ta probíhá na základních školách. Všichni učitelé, žáci a jejich rodiče se sejdou ve velkém sále, kde proběhne udílení ocenění pro nejlepší studenty z jednotlivých předmětů a kategorií. V Stoppardově hře všechna ocenění přebral žák Fox Major, který následně hraje postavu Hamleta.

5.2.2 Spojení mezi Doggovým Hamletem a Krhútovým Makbethem

Doggův Hamlet se sice může hrát bez *Krhútova Makbetha*, ten se ale nedá inscenovat, pokud divák neviděl i *Doggova Hamleta*. Situace a charaktery totiž přechází z první hry do druhé - pokud je divák nevidí dohromady, nemusí hru vůbec pochopit.

Obě hry spojuje postava Easyho. V *Doggově Hamletovi* Easy přiváží součástky na stavbu pódia. Je jediným na jevišti, kdo nemluví doggštinou. Nikdo mu nerozumí a komunikace je proto značně komplikovaná. Ke konci *Patnáctiminutového Hamleta* se ale situace mění - Easy začne doggštině rozumět. V *Krhútově Makbethovi* se Easy dokonce stává jedinou postavou, která doggštinou mluví – všichni ostatní používají náš běžný jazyk. Dochází tak k radikálnímu zvratu. Hostitelka Easyho vyjadřování popíše jako: „*HOSTITELKA: ,V tuhle chvíli si nejsme jistí, zda je to řeč nebo klinický stav.*“ (Stoppard, s. 276, 2002).

V průběhu hry začne doggštině rozumět více postav – ty pak jsou schopny plynule přepínat mezi normálním a Easyho jazykem. Easy sám je ale schopen mluvit pouze doggštinou. Teprve poslední větu celé hry pronese česky – a tváří se, jakoby se nic nestalo.

V *Doggově Hamletovi* zní doggština jako změť nesmyslných slov, když však diváci bedlivě sledují obě hry najednou, začíná jazyk dostávat hlubší smysl. V *Krhútově Makbethovi* jsou navíc věty v doggštině často pronášeny před zlým Vyšetřovatelem (děj se odehrává za totality), který doggsky neumí, a dostávají tak punc tajného či šifrovaného jazyka. Jako by doggština byla jazykem svobody, kterému rozumí jen zasvěcení.

5.3 Historie

První část hry *Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth*, tedy část, ve které vystupuje Dogg, Easy, Abel a další, původně vyšla samostatně pod názvem *Dogg je náš miláček (Dog is our pet)*. Tato dvacetiminutová jazyková přesmyčka byla napsána pro Doggovu společnost Eda Bermana. Její první londýnská produkce proběhla v roce 1971, knižně hra vyšla až v roce 1979. Později pro její doplnění Stoppard připsal *Hamleta Doggovy trupy* – patnáctiminutovou hru, kterou Abel, Baker a Charlie v *Dogg je náš miláček* nacvičují. *Doggův Hamlet* je tedy kombinací dvou her napsaných v průběhu několika let. Jeho původní inscenování bylo zamýšleno na dvoupatrovém autobusu. (Page, s. 65, 1986)

Stoppard v jednom rozhovoru uvedl: „*Pořád jsem uvažoval, kterou hru na Doggova Hamleta napojit. Osud tomu chtěl a Pavel Kohout mi pověděl o Makbethovi, který se hraje po obývacích pražských bytů. Proč bych tedy nenapsal hru o někom, kdo se snaží nacvičit Makbetha, ale je neustále přerušován?*“ (Gussow, s. 37, 1995). Mezitím, co se *Doggův Hamlet* nacvičoval v divadle, napsal Stoppard *Krhútova Makbetha*.

První uvedení *Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth* proběhlo v roce 1979 ve Warwick Arts Centre. V Londýně měla hra premiéru o dva měsíce později, a ještě téhož roku se inscenace dostala i do USA a New Yorku. Všechny produkce byly hrány skupinou British American Repertory Co. v režii Eda Bermana.

Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth byl vydán také knižně, a to rovněž v roce 1979 u Interaction Imprint, o rok později pak u nakladatelství Faber. (Page, s. 65, 1986)

V roce 2005 byla hra pod názvem *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* zfilmována v režii herce Joeyho Zimmermana. Natáčelo se v divadle v Knightsbridge, tedy na stejném místě, kde se hra hrála v roce 2000.

5.4 Prolog v Patnáctiminutovém Hamletovi

Jak už jsem jednou zmínila, Stoppard pro hru *Patnáctiminutový Hamlet* sepsal krátký prolog, ve kterém zkombinoval (pro něho) nejdůležitější věty z původní hry. Prolog pronáší ústy Shakespeara, který se (jako nějaké božstvo) objeví pouze na začátku hry. Jednotlivé úseky z monologu jsem si dohledala. Je zajímavé sledovat Stoppardův výběr.

„SHAKESPEARE:

„Jsem rád, že jste tady. (1.)

Žel bohu, zvyk.

Leč podle mého – třebaže jsem zdejší a vychován v těch zvycích –
takový, že šlechtí víc jej porušit než světit. (2.)

Nuže, něco je shnilého v tom státě dánském. (3.)

Žít nebo nežít – to je oč tu běží. (4.)

Více je toho na zemi a na nebesích,
než se vám filozofům ve snu zdá – (5.)

prozřetelnost naše cíle mění,

at' člověk co chce, míní. (6.)

Ač je to šílené, přece je v tom systém. (7.)

Jen z pouhé lásky musím krutý zdát se, (8.)

přírodě jaksi nastavovat zrcadlo, (9.)

spíš smutek ve tváři nežli hněv.' (10.)

(Dáma v obecnstvu vykřikne „Marmeláda!“)

„Řekl bych, že ta dáma toho slibuje příliš. (11.)

Příst musí kočka, pes zaňafat si!“ (12.)

1. Francisko tuto repliku při střídání stráží v samém začátku hry adresuje Bernardovi
2. Hamlet si stěžuje Horaciovi na to, že král příliš pije a oslavuje, i když by měl smutnit
3. na scéně se poprvé objevuje Duch, Hamlet poprvé odhaluje své pochybnosti o Dánsku
4. zkrácený Hamletův monolog Být nebo nebýt
5. Hamlet promluví k Horaciovi poté, co poprvé spatří Ducha krále
6. Hamletova slova o prozřetelnosti před finálním soubojem
7. Polonius komentuje Hamletovo šílenství
8. Hamlet promlouvá k matce poté, co za závěsem probodne Polonia
9. Hamlet mluví o divadle
10. Horacio popisuje Hamletovi, jak se napoprvé tvářil Duch jeho otce
11. slova Gertrudy po loutkohře o zavraždění krále Gonzaga, tedy i komentář na divadelní královnu, potažmo na Gertrudu samotnou
12. Hamletova slova po pohřbu Ofélie

6 ANALÝZA FILMU THE FIFTEEN MINUTE HAMLET

Patnáctiminutový Hamlet je krátkometrážní film z roku 1995, který vznikl v režii amerického filmového herce a režiséra Todda Louiso. Stejně, jako Stoppard původní hru napsal pro omezené množství lidí (podle Stopparda má každé dítě v *Doggově Hamletovi* přidělené hned několik rolí), i Louiso počet herců minimalizoval. Postavu Hamleta hraje Austin Pendleton, toho času pět a padesátiletý americký herec. Dalších deset postav je ale rozděleno mezi tři herce - Claudia a Polonia hraje Ernest Perry, Jr., roli Bernarda, Horatia a Laerta ztvárnil Philip S. Hoffman. Nejvíce postav najednou si ale zahrál Paul Ben – Victor, a sice postavy Francisca, Ducha, Hrobníka, Osrica a Fortinbrase. Co mi přišlo zajímavé - postavu Ofélie si zahrál přímo režisér Todd Louiso. Gertrudu pak ztvárnila nepříliš známá Angie Phillips (jediná žena v celém filmu), Shakespearovi propůjčil svůj uhrančivý pohled Xander Berkeley.

6.1 Rozbor filmu

Na začátku byla tma a zvuk lidského dechu. Pak se objevil běžící muž v renesančním oblečení. Jeho rytmický dech je doplněn o dramaticky tepající bubnování. Jakoby muž běžel na opravdu důležité místo.

I takto mysticky by se dal popsat úvod celého dvacetiminutového *Patnáctiminutového Hamleta* (jak ironické). Po chvíli dramatického oddechování se ale ozve dobová odlehčená muzika a následuje zábavná sekvence prostřihů na herce, kteří si cvičí své role, čtou si text, nebo prostě jen odpočívají pod stromem. Jedna herečka si před výkonem dokonce přihne z placatky s alkoholem – a právě toto gesto nejvíce napovídá, že se jedná pouze o herce oblečené do dobových kostýmů.

Muž, jehož rytmický dech zahájil celý film, vbíhá do velké stodoly. V ruce drží kotouč filmové pásky a podává jej kameramanovi. Upozorňuje ho, že na pás může pořídit jen omezené množství záznamu, a opět odchází. Kameraman přikyvuje a začíná natáčet. Na obrazovce se objevuje tvář vážně vypadajícího muže, který je v tuto chvíli pravděpodobně divákem – stejně jako my. Až na konci filmu nám dojde, že se jedná o samotného Shakespeara.

Následuje titulěk „THE FIFTEEN MINUTE HAMLET“ (Patnáctiminutový Hamlet), po kterém kdosi klapne dobově vypadající klapkou vyrobenou z knížky. Film ve filmu začíná. Jeho obsah je shodný s knižní předlohou.

Za kulisou plotu stojí hradní stráž - Bernardo a Francisko - a bedlivě sleduje okolí. Muži debatují o Duchovi, kterého viděli. Když dojdou k tomu, že o Duchovi musí informovat mladého Hamleta, seběhnou dolů schody, na kterých stáli (jak zjišťujeme pomocí pohybu kamery), a vyběhnou mimo záběr. Kamera bez střihu plynule přejede o patro níž, a během několika vteřin se tak dostaneme do „hradního sálu“. Ve skutečnosti jsme neodešli z jednoho prostoru, různé části pokoje jsou ale porůznu ozdobeny. K divákům pak začne promlouvat Claudius - mluví přímo do kamery, což je poněkud neobvyklé. Vůči klasickým adaptacím je také kontrastní fakt, že Claudia hraje herec afroamerického původu.

Když Claudius zmiňuje fakt, že je nyní Hamlet jeho synem, objeví se v jeho intonaci vztek. Za další malou licenci v Louisově verzi můžeme považovat také to, že Hamlet vypadá starší, než Claudius či Gertruda. Těžko říct, proč se Louis rozhodl pro takovou hříčku. Hamlet není váhavým mladíkem toužícím po pomstě. Jeho věk a přiznaně divadelní jednání zdůrazňuje, že se jedná pouze o hru, a ne o realitu.

Hamletův vstup na scénu proběhne relativně bez emocí, pak ale začne křičet. Je nešťastný a při chůzi napříč pokojem skrz nějaké rostliny (kamera ho stále bez střihu sleduje) vede svůj zkrácený monolog o tom, jak se jeho matka dva měsíce po pohřbu Hamleta staršího opět vdala. Když vstoupí do velmi tmavého koutu místnosti, otevře se vedle něj dřevěné okýnko a dovnitř nakoukne Horacio. Upozorní Hamleta na to, že spatřil Ducha, a Hamlet pronese přání „*Kéž už je noc!*“. V tu chvíli Horacio opět zavírá dřevěné okno a Hamlet se ocitá sám v tmavé místnosti. Je noc. Pro zhuštění atmosféry se kolem Hamleta točí muž s píšťalou vydávající podivné kvílivé zvuky – divák se může cítit, jakoby byl na hradní baště v noci a kolem lítaly sovy. Hamlet ještě prohodí pár vět s Horaciem a kamera zašvenkuje (stále bez střihu) bokem, kde už stojí přichystaný Duch. Postava Ducha je oblečena do brnění, od kterého se odráží záře prostupující skrz škvíry v dřevěné stěně stodoly. Pro větší magičnost však Louis zvolil také trochu modrého světla zepředu. Ve zvukové stopě se navíc ozývají hluboké smyčce, které tak vytvářejí iluzi napětí. Je to ale jen iluze, protože i přes modré světlo nepůsobí Duch nijak děsivě. Je pouhým mužem ve zbroji, který o sobě

tvrdí, že je duch, a k tomu občas vydá divné zvuky, jako by se dusil. Jeho promluva je opět emočně zabarvena - jakmile Hamleta poprosí o pomstu, protože „*had, jenž uštkl tvého otce, nosí teď jeho korunu*“, zvýší hlas a začne se u toho třepat. Ten výjev není vůbec děsivý, jak bylo v původní předloze zamýšleno. Dokonce ani Hamlet nemá z ducha respekt. Při zjištění, že Claudius je vrah, ducha obejme a přejde o kousek dál, kde už na něj čeká Horacio. Tento postoj k Duchovi a komika celého výstupu ruší dosud zavedené interpretace *Hamleta*.

Místo toho, aby jednotlivé postavy na scénu přicházely a odcházely, se po stodole pohybuje jen Hamlet pronásledován kamerou. Například ve chvíli, kdy má odejít Horacio, odejde od něj Hamlet a radostně vykřikuje, že se pokusí napravit zemi Dánskou. Pak si zcela cíleně roztrhne oblečení přímo na hrudníku a takto odhalen přistoupí k Ofélii. Cestou prochází kolem velkého sloupu, přes který přejíždí i kamera, a i když má film budít iluzi snímku na jeden záběr, v této chvíli (mimo jiné) jsme svědky šikovně schovaného střihu.

Ofélie se při pohledu na rozhaleného Hamleta rozpláče a na scénu vejde Polonius, hraný stejným hercem, který hraje i Claudia. Louiso pro rozlišení Claudia a Polonia zvolil absurdně komickou rekvizitu – holohlavá postava Polonia nosí na první pohled falešný plnovous.

Scénu, kdy se Hamlet setkává s Ofélií při jejím vyšívání, si režisér oproti Stoppardově předloze přidal. Když Ofélie vše popíše Poloniově, zdá se situace jasná - Hamlet se zbláznil láskou k Ofélii. Informaci Polonius oznámí divákům opět s pohledem upřeným do kamery.

Velmi povedená časová i prostorová zkratka je zachována po celý film – například i ve chvíli, kdy kamera sleduje kroky Polonia bokem od Ofélie. Tam na něj už u židle čeká Hamlet s knihou - ani nevíme jak, najednou jsme se ocitli v knihovně. Polonius zase promluví do kamery - jeho postava tak působí jako vypravěč. Mezitím se ozve fanfára trumpet. Na hrad přijeli herci. Hamlet odejde a kamera sleduje jeho cestu skrz hromadu rozličných dobových kulis (rostliny, obrazy). Hamlet nadšeně plánuje odhalení Claudiovy viny – při svém monologu se i on podívá do kamery. Celý bez sebe radostí ze skvělého plánu šermuje ve vzduchu pěstí a vykřikuje svůj nápad na sehrání hry *Zavraždění Gonzaga*.

Pak Hamlet přejde do vedlejší místnosti, kde s vážnou tváří pronese větu „*Být nebo nebýt, to je, oči tu běží*.“ Oproti Stoppardově předloze si ale nevytáhne z rukávu dýku a nepřiloží

si ji na srdce - namísto toho pár vteřin pokračuje v monologu, dokud ho nepřeruší Ofélie. Hamlet ale její „*Ach, princ!*“ zarazí tím, že ji chytne za krk a zařve, ať jde do kláštera. Kamera opět rychle odjede a za celým tímto výjevem se zabouchnou dveře. Claudius, který situaci nejspíš odněkud pozoroval, sám pro sebe vylučuje Hamletovo pomatení se z lásky, a rozhoduje se, že Hamleta pošle do Anglie.

Kamera plynule přejede do sálu, ve kterém probíhá vystoupení herců - i v této verzi se jedná o loutkohru. Záběr je ale velmi netradiční. V popředí vidíme hrající loutky, teprve za nimi sedí v publiku Claudius, Ofélie a další. Diváci tak s napětím očekávají jejich reakce.

V Louisově verzi Gertruda o představení neprojevuje žádný zájem, navíc něco pojídá, jako by jí celá situace byla ukradená. Jakmile ale Claudius povstane a z představení odejde, nastane menší chaos a všichni přítomní odběhnou ze scény. Jediný Hamlet přistoupí ke kameře se slovy „*Za tisíc liber je mi slovo toho ducha.*“ Z druhé strany obrazovky se najednou vykloní Polonius se svým plnovousem a varuje nás: „*Jde ke své matce. Já si stoupnu za čaloun a poslechnu si tu rozmluvu.*“.

Když člověk text hry čte, asi ho jen tak nenapadne, že některé repliky jsou vlastně čistě vypravěčské. Musím přiznat, že i když některé z postav pronášely své monology v prázdné místnosti, při četbě hry jsem si nepředstavovala, že by slova byla přiznaně určená pouze divákům. Louiso ale roli vypravěčů přiřadil na střídačku Hamletovi a Poloniovovi, který se při svých replikách vždy dívá do kamery tak upřeně, až je to komické a děsivé zároveň.

Ve zvukové stopě se ozývá kvokání slepic, což jen umocňuje absurditu celého filmu. Divák tak nemůže věřit, že by se ocitl na reálném hradě - o to ale režisérovi ani nejde. Kvokání nám připomíná, že jsme v pouhé stodole – ironizuje tak význam království, které je v tomto případě jen hromadou kulis.

Ve scéně, kdy Hamlet v soukromí rozmlouvá se svou matkou, Gertruda na první pohled přehrává. Má se tím snad zdůraznit její faleš? I přesto, že je u Stopparda ve scénické poznámce napsáno „*odejde i vzlykající Gertruda*“ (Stoppard, s.239, 2002), pro urychlení a plynulost děje ji ve filmu Hamlet pouze surově odstrčí, až spadne z postele mimo záběr. Na scéně se objevuje Claudius hledající zavražděného Polonia. Fakt, že obě postavy hraje jeden herec, v tuto chvíli opět vynikne – muž byl zabit, aby o minutku později přišel na scénu bez vousů a hledal vlastně sám sebe.

Jakmile Hamlet odejde, Claudius se hrdě podívá do kamery a sdělí divákům svůj plán na popravu Hamleta v Anglii. Tím přeskočíme zdlouhavé vysvětlování - vše je řečeno rychle a výstižně, stejně, jako v knize.

Mezihra na lodi je ve filmu vyřešena velmi jednoduše: kamera z Claudia sklouzne na malý model plachetnice ve vaně, na kterém se větrem vzdouvají plachty. Kamera pokračuje a my vidíme člověka, který mačká měchýř a tím vypouští vzduch do plachet lodě. Ve zvuku slyšíme hrající zobcovou flétnu mísící se s cinkáním mečů a hekáním bojovníků. Pak záběr plynule přejede na Hamleta, bojujícího mečem s imaginárními piráty, a dále pak na Claudia rozmlouvajícího s Laertem. Laertes s Claudiem stojí u stejného dřevěného okna, jako před tím Hamlet s Horaciem (což je zajímavý detail, neboť Laera a Horacia hraje stejný herec), a sledují zpívající Ofélii chodící kolem lavoru s vodou.

Vyjadřování postav je často velmi přehrávané a vyhocené do extrému. Jakmile se Laertes plačtivě zeptá „*Kde je můj otec?*“, Claudius mu velmi zprudka, skoro až řevem, odvětlí: „*Mrtvý!*“. Teprve v tu chvíli se okno prudce rozletí dokořán a my vidíme Ofélii. Herec Ofélie se ani nesnaží změnit svůj mužský hlas na ženský. Jeho zpěv tak působí poněkud absurdně.

Z Louisova filmu je naprosto vystřížen Oféliin monolog a rozdávání květin. Její šílenství tak není explicitně ukázáno, můžeme ho pouze tušit. Při svém obcházení kolem lavoru najednou Ofélie ztuhne a hlavu zaboří do vody. Utopila se. Tato zkratka je maximálně komická. Laertes s Claudiem jsou však zoufalí a situaci vážně komentují. Celá scéna se výrazně liší od knižní předlohy.

Následuje Hamletův krátký monolog o pirátském přepadení na moři. Promlouvá přímo do kamery, šermuje rukama a usmívá se, jakoby divákům líčil skvělou historku. O postavách Rosencrantze a Guildensterna v celé hře nepadne ani slovo. Stoppard si jich pravděpodobně užil dostatek již ve své minulé hře.

Poté, co Hamlet dovypráví o pirátech, přistupuje k hrobníkovi a chová se k němu jako ke starému známému. Vtip o zedníkovi, loďaři či tesaři Hamlet dopoví s chutí a úsměvem. Situace je uvolněná a vše působí naprosto přirozeně. V tu chvíli se ale na scéně objevuje Laertes nesoucí mrtvou Ofélii a postavy začínají opět divadelně přehrávat.

Pohřební scénu Louiso opět trochu pozměnil. Jakmile Hamlet s Laertem zápolí, Hamlet svého druha nakopne a schválně ho shodí do hrobu. Shakespearovo patetické loučení se Laerta s Ofélií tak nabírá nečekaných a absurdních obrátek.

Závěrečný souboj je ve zvuku obohacen o bubnování, čímž Louiso vytvořil funkční napětí. Laertes a Hamlet spolu bojují ve velmi zkrácené podobě, umírání všech je rychlé. Laertes umírá jako první, aby se v závěru stejný herec vrátil v postavě Fortinbrase a dal Hamletovi „*Dobrou noc*“. Co je ale opět docela velkou odchylkou od knižní předlohy – Fortinbras pronese „*Dobrou noc, princí! A kůry andělské tě uzpívejtež!*“, svou poslední větu ze Stoppardova scénáře již ale nedořekne. Namísto toho do místnosti vtrhne nový herec ve zbroji a křičí „*Ať vojsko střelí!*“, tedy poslední větu, kterou měl doříct Fortinbras. Zašermuje mečem a režisér zavelí konec scény – herci se zvedají a rozcházejí.

Po skončení natáčení se ozve potlesk – to, co jsme sledovali jako vznikající film, se rovnou promítalo králi, Shakespearovi a dalším. Kdosi nadšeně tleská, ale je zpražen královým pohledem, proto přestává. Král odchází, stejně jako Claudius odešel z divadla. Shakespeare (nyní teprve pochopíme, že postava na začátku byl skutečně on) se zamyslí. Není spokojen. Hlubokým hlasem pak začne pronášet úvodní věty svého monologu, který je v psaném *Patnáctiminutovém Hamletovi* použit jako prolog. Ze hry, která se snažila být dobová a bez střihu, se skrz postavu Shakespeara dostáváme do moderního prostředí plného kotoučů s filmem. Shakespeare stříhá filmové pásky a pak kousky lepí dohromady. Zkracuje film, jakoby zkracoval báseň, kterou zrovna napsal. Z natočeného materiálu vybírá ty nejzajímavější pasáže. Svůj monolog z úvodu *Patnáctiminutového Hamleta* dopoví pouze do části „*spíš smutek ve tváři nežli hněv*“, a pak divákům pustí to, co právě sestříhal. Záběry zpočátku vypadají jako vystřižené z původního filmu, pak ale zjišťujeme, že některé scény se významně liší nejen tím, jak proběhnou, ale dokonce i svým sdělením.

Co mi přijde jako nejzajímavější změna, je závěrečná scéna, ve které se má Gertruda napít otráveného vína. Claudius se jí v tom ve všech Hamletovských adaptacích snaží zabránit – jakby taky ne, on jediný ví, že je víno otrávené. I ve zkrácené Louisově verzi Claudius pronáší své „*Gertrudo, nepij!*“, přitom jí ale chytne za hlavu a obsah poháru jí vylije přímo do úst. Gertruda stačí jen vzdechnout: „*Jsem otrávena?*“ a zemře.

Tento Shakespearem prostříhaný film symbolizuje přídavek, který Stoppard napsal pro svou hru. Některé ze scén a vět jsou však schválností pouze Todda Louise. Musím ale uznat, že jeho film je zábavný. Detaily, které použil, v celém příběhu dokonale fungují.

Po skončení prostříhané verze opět následuje potlesk. Přídavek sledovali Shakespeare, sluha a král, a všichni vypadají mnohem spokojeněji, než byli po prvním promítání. Shakespeare se zpočátku usmívá, pak se ale v jeho tváři začnou zračit jisté pochybnosti. Záběr se ale najednou změní – zkrácenou verzi zřejmě na plátně sledovalo ještě větší obecenstvo. Z filmu ve filmu se tak najednou stává film ve filmu ve filmu - stejně, jako se v originálním Hamletovi vyskytuje několik rovin divadla na divadle. Početné obecenstvo nadšené tleská a chválí Shakespeara, který se je snaží skromně uklidnit. Na svou práci je ale hrdý.

6.2 O filmu

V Louisově *Patnáctiminutovém Hamletovi* se střídají civilní pasáže (Hamlet přirozeně vypráví historiky) s velmi divadelními (postavy po sobě křičí, i když stojí kousek od sebe, mají velká gesta, máchají rukama, jsou patetičtí). Myslím, že se proto jedná o velmi pěkné a vtipné propojení filmového a divadelního herectví. Zároveň tím Louiso zdůrazňuje absurditu celého snímku. Divákovi je od začátku jasné, že film není brán jako vážná hamletovská adaptace. Právě naopak. Jsme svědky komické filmové verze absurdní divadelní předlohy, ve které režisér důmyslně zkombinoval všechny dostupné materiály. Navíc si divák nikdy nemůže být jistý, jaká situace ho zrovna čeká, a jak ji Louiso pojal – proto zůstává neustále ve střehu.

6.3 Charakteristika hlavních postav

6.3.1 Hamlet

Více než padesátiletý Hamlet působí i přes kruhy pod očima čiperně a svěže. Veškeré emoce projevuje extrémně, ať už se jedná o smutek či nadšení. Díky tomu se zdá, že plán na odhalení Claudiovy viny má již dopředu promyšlený. Toho Louiso docílil také skrz Hamletův pohled do kamery ve chvílích, kdy divákům vyjevuje své úmysly s herci atd. Jakmile totiž svá slova o pomstě zakřičí a u toho divákovi hledí do očí, nemůže divák ani na chvíli zapochybovat, že by si Hamlet za svým činem stoprocentně nestál.

Hamletovy promluvy jsou navíc zkrácené jen na ta nejzásadnější prohlášení – jeho hodiny plné váhání a rozhodování chybí. Hamlet tak na diváka ani nemůže působit jinak, než odhodlaně a rozhodně. Typický rys „Hamleta – váhavce“ zkrácená hamletovská verze prostrádá.

Velký důraz je kladen na Hamletův monolog „*Prozřetelnost naše cíle mění, ať člověk co chce míní.*“ (Stoppard, s. 242, 2002), který Hamlet pronese před závěrečnou bitkou s Laertem. Hamlet v tu chvíli hraje civilně a pohledem téká do kamery a někam do neznáma, jakoby nad svými slovy opravdu přemýšlel, či je odněkud četl. Kamera neuhýbá a staticky sleduje pouze Hamleta, což je netradiční – celý film má totiž divák možnost sledovat spoustu detailů v prvních i druhých plánech.

6.3.2 Claudius a Polonius

Postavu Claudia a Polonia hraje v Louisově verzi jeden herec. Změnu identit signalizuje nandáním a sundáním falešného plnovousu, a nasazením jiného přízvuku. Polonius má vždy plnovous a přízvuk cizince, zato Claudius s plynulou angličtinou působí vznešeněji.

Protože Ernest Perry Jr. hraje tak důležitou dvojroli, může se zdát, že se na obrazovce vyskytuje více, než samotný Hamlet. Stává se vypravěčem a hlavní zápornou postavou zároveň.

Claudius nemá s Hamletem žádné dobré úmysly. Když promlouvá o svých plánech na zavraždění Hamleta, zračí se mu ve tváři téměř až šílenství. Na diváky může působit důstojně a povýšeně, i přesto jsou s ním některé situace absurdní a komické.

6.3.3 Gertruda

Gertrudu hraje jediná žena v celém filmu. Její jednání je velmi afektované, a ani zdaleka nepůsobí jako matka, které by na Hamletovi alespoň trochu záleželo. Ze smrti Hamleta staršího si nic nedělá, a společně s Claudiem tvoří poněkud zlověstný pár.

6.3.4 Ofélie

Ofélie je popsána jako duševně labilní křehká slečna, což působí dost komicky vzhledem k tomu, že ji hraje muž. Má dlouhou blondátou paruku a zdobené šaty, tím více ale vypadá parodicky.

6.3.5 Shakespeare

Shakespeare má roli režiséra a tvůrce. Ke své práci je velmi kritický a je si vědom různých nedokonalostí, kterých se ve filmu dopustil. Jako správný autor ale ví, že pro dobro věci se z díla občas musí některé (a třeba i velké) úseky vyhodit – a taky tak po promítání první verze *Patnáctiminutového Hamleta* bez mrknutí oka učiní.

Teprve až král jeho dílo ocení smíchem, pocítí Shakespeare zadostiučinění. I přesto se mu ale na chvíli v tváři zračí pochybnosti – jako správný umělec nemůže být se svou prací nikdy stoprocentně spokojen.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem si kladla za cíl probádat, nakolik se nechal Shakespeare inspirovat jinými zdroji, a jakým způsobem pak jeho tvorba inspirovala Toma Stopparda. Domnívám se, že se mi povedlo cíl naplnit. Je zřejmé, že se u Stopparda nejednalo o pouhé období, kdy byl fascinován Shakespearovskou tematikou. Jeho spojení s tímto autorem je hlubší a o Hamletovskou problematiku se zajímal dlouhodobě. Konečný výsledek by se dal označit za volné pokračování Shakespearových děl – především absurdní drama *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi*. Stoppard vytvořil vlastní interpretaci celého příběhu skrz rozvinutí životních osudů dvou v předloze nepodstatných dvořanů. Díky svému osobitému dramatickému stylu a vytvoření vlastně zcela nových postav se Stoppardovi podařilo Shakespeara nevykrádat. Nemůžeme ale ani říct, že by došlo k výraznému odchýlení od tématu. Stoppard zachoval dějovou linku a divák znalý Shakespearovy předlohy si lehce domyslí děj, který ve Stoppardově verzi probíhá za oponou.

Tom Stoppard je jedním z nejvíce diskutovaných a zároveň ceněných autorů moderního dramatu. I přesto, že se mohlo ze začátku zdát, že Shakespearovo dílo bylo již tolikrát adaptováno, parafrázováno a analyzováno, že se v něm již nedá najít nic nového, Stoppard dokázal opak. Jeho pojetí *Hamleta* je nové a svěží, a i když byly obě Stoppardovy hry napsány již před několika desítkami let, díky existenciálnímu přesahu je můžeme považovat za stále aktuální. Stoppard je výjimečný tím, že z Shakespearových dramát užívá pouze určité rysy, situace a motivy, které pak přetváří v rámci svého vlastního dramatického stylu do humorné nadsázky, která v sobě nese vážná témata.

Pro mě nejzásadnější přínos této práce bylo zjištění, kolik variací na jedno téma je možno vytvořit, a stále původní látku nevyčerpat docela. Už sám Shakespeare totiž motiv *Hamleta* převzal od jiných autorů – hamletovská inspirace je tedy stará již téměř tisíc let, a přesto stále funkční.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, 909 p. ISBN 978-802-0018-571.
2. GUSSOW, Mel. *Conversations with Stoppard*. 1st publ. London: Nick Hern Books, c1995, xii, 146 s. ISBN 18-545-9253-X.
3. FLEMING, John. *Stoppard's theatre: Finding order amid chaos*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 2001, xvi, 325 p. ISBN 02-927-2533-7.
4. STOPPARD, Tom. *Hry*. 1. vyd. Překlad Dana Hábová. V Praze: Divadelný ústav, 2002, 477 s. Divadelní hry (Divadelní ústav), sv. 4. ISBN 80-700-8131-7.
5. SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Vyd. 1. Překlad Martin Hilský. Praha: Academia, 2011, 1677 s. ISBN 978-802-0019-035.
6. SHAKESPEARE. *Dvanáct nejlepších her*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. Praha: Romeo, 2011, 2 sv. (493, 533 s.). ISBN 978-80-86573-25-02.
7. TYNAN, Kenneth. *Show people: profiles in entertainment*. New York: Simon and Schuster, c1979, 317 p. ISBN 06-712-5012-4.
8. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations: the German text, with a revised English translation*. 3rd ed. Malden: Blackwell, 2001, X, 246 s. ISBN 978-0-631-23127-1.
9. ELIOT, T. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. Waking Lion Press 2011, 138 s. ISBN 978-1434103130.

10. PAGE, Malcolm. *File on Stoppard*. New York: Methuen, 1986, 96 p. ISBN 04-135-7280-3.
11. BECKETT, Samuel a Jiří KOLÁŘ. *Čekání na Godota*. [1. vyd.] 5. dotisk. Praha: Dilia, 1994, 119 s. ISBN 80-203-0349-9.
12. NADEL, Ira Bruce a Jiří KOLÁŘ. *Double act: a life of Tom Stoppard*. [1. vyd.] 5. dotisk. London: Methuen, 2002, xviii, 621 p., [8] p. of plates. ISBN 04-137-3050-6.
13. KELLY, Katherine E, Gerald J ALRED a Walter E OLIU. *The Cambridge companion to Tom Stoppard: a life of Tom Stoppard*. [1. vyd.] 5. dotisk. New York: Cambridge University Press, 2001, xvi, 244 p. ISBN 05-216-4592-1.
14. STOPPARD, Tom, William SHAKESPEARE a Walter E OLIU. *The fifteen minute Hamlet: a life of Tom Stoppard*. [1. vyd.] 5. dotisk. New York: French, 1976, 16 p. ISBN 05-730-2506-1.
15. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. 123-266 s. In SHAKESPEARE, William. *Tragédie*. Překl. E. A. Saudek. 1. vyd. Praha: Odeon, 1983. 629 s.
16. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Vyd. 1. Editor Pavel Drábek. Překlad František Nevrla. Brno: Větrné mlýny, 2005, 202 s. Repertoár, 5. ISBN 80-869-0716-3.
17. National Portrait Gallery. The Memorial of Lord Darlney. npg (online). Londýn: ©2014 (vid. 2014-05-18) Dostupný z: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw127910/The-Memorial-of-Lord-Darnley>

SEZNAM PŘÍLOH

1. Obraz *Vzpomínka na Darnleyho*
2. Fotografie Toma Stopparda a Václava Havla
3. Fotografie z představení *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* na Broadway
4. Fotografie z představení *Patnáctiminutový Hamlet* v Londýnském Národním divadle

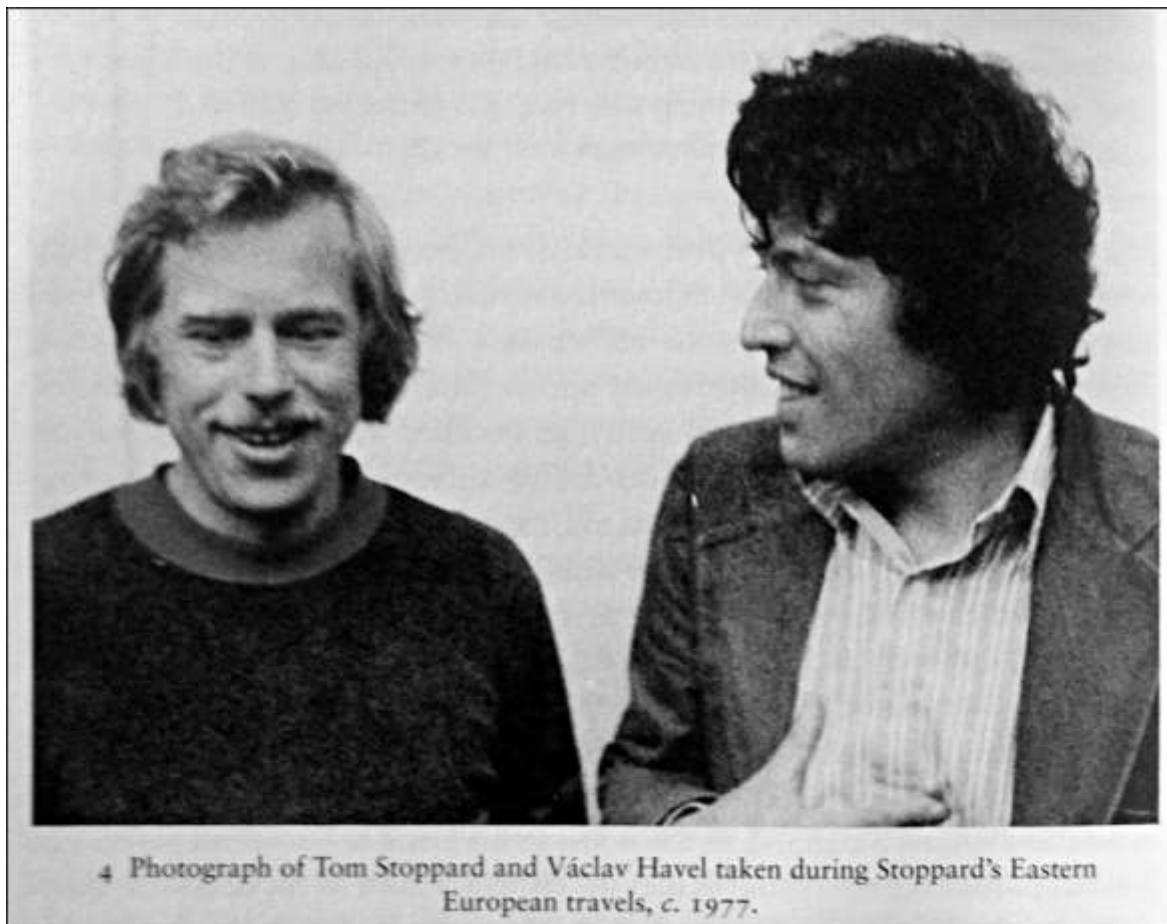
PŘÍLOHA P I: *OBRAZ VZPOMÍNKA NA DARNLEYHO*

Zdroj: NPG, 2014



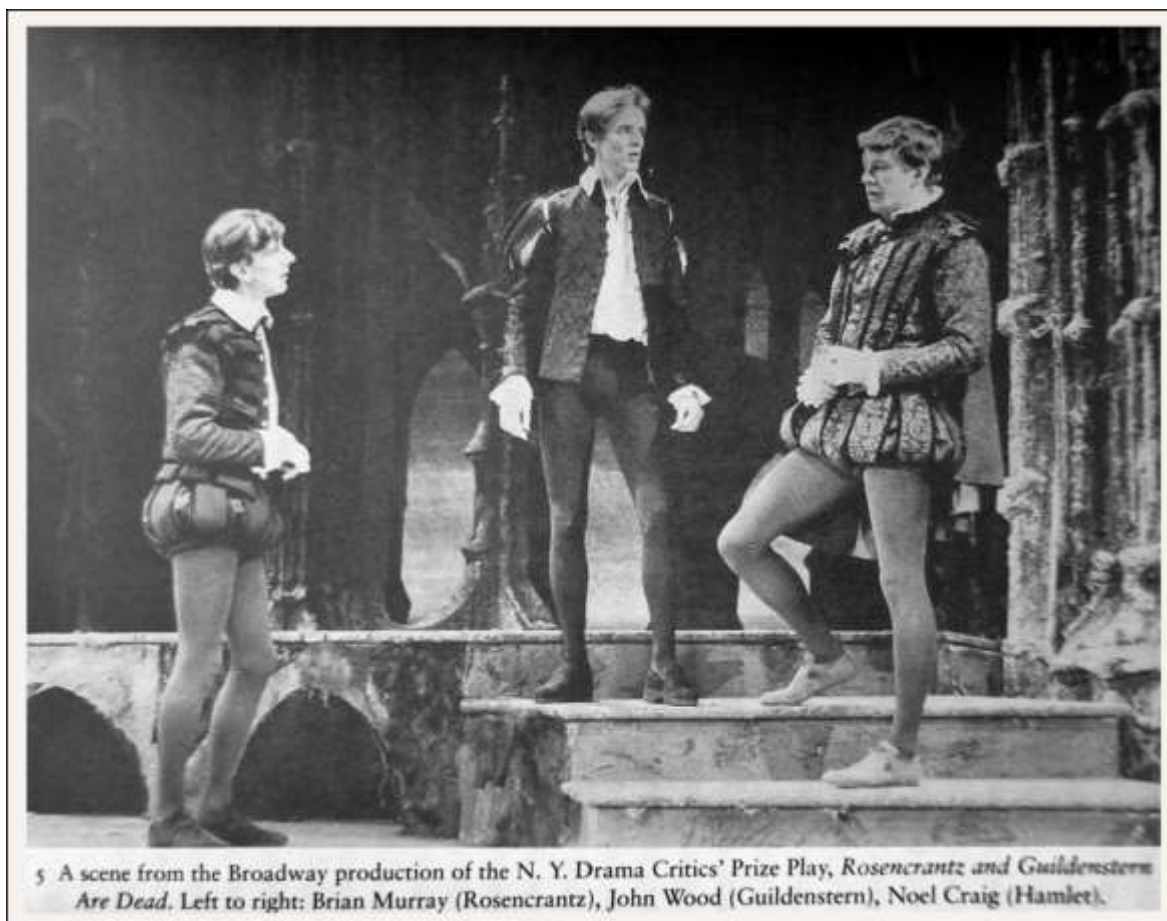
PŘÍLOHA P II: *TOM STOPPARD A VÁCLAV HAVEL*

Zdroj: Kelly, 2001



PŘÍLOHA P III: ROSENCRANTZ A GUILDENSTERN JSOU MRTVI NA BROADWAY

Zdroj: Kelly, 2001



**PŘÍLOHA IV: PATNÁCTIMINUTOVÝ HAMLET V LONDÝNSKÉM
NÁRODNÍM DIVADLE**

Zdroj: Kelly, 2001



6 *The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet* at the National Theatre (1976), with John Perry as Hamlet and Patrick Barlam as Laertes.