

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Dva současné výklady Hamleta
Williama Shakespeara**

Klára Měsíčková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Štefanides
Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Dva současné výklady Hamleta Williama Shakespeara vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

ÚVOD	5
1. TEXTOVÁ KOMPARACE	10
1.1. PŘEKLADATELSKÝ STYL MARTINA HILSKÉHO A JIŘÍHO JOSKA	10
1.2. ZÁSAHY DO TEXTU V INSCENACI MORAVSKÉHO DIVADLA OLOMOUČ	12
1.3. ZÁSAHY DO TEXTU V INSCENACI ŠVANDOVA DIVADLA NA SMÍCHOVĚ	13
2. KOMPARACE VYBRANÝCH SCÉN	20
2.1. ZJEVENÍ DUCHA HAMLETovi	20
2.2. PŘEDSTAVENÍ O SMRTI KRÁLE GONZAGA ANEB PAST NA MYŠI.....	26
2.3. POHŘEB OFÉLIE	32
2.4. ZÁVĚREČNÁ ŠERMÍŘSKÁ SCÉNA	35
ZÁVĚR.....	40
DOKUMENTACE INSCENACÍ.....	42
LITERATURA A PRAMENY	45
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	47

Úvod

Jako téma své práce jsem si zvolila komparaci dvou současných inscenací Hamleta. A to Hamleta z Moravského divadla Olomouc v režii Michaela Taranta (premiéra 18. 4. 2014) a Hamleta ze Švandova divadla na Smíchově zpracovaného Danielem Špinarem (premiéra 7. 12. 2013).

Špinarova verze Hamleta na sebe strhávala pozornost už před premiérou. Obsazení nejmladšího herce souboru Švandova divadla do titulní role (Patrik Děrgel, 24 let), přiznání k výrazným škrtům v původním textu v překladu Jiřího Joska a v neposlední řadě režisérovo tvrzení, že se Hamlet pod jeho vedením nese v duchu severské poetiky, byly informace, které předpovídaly netradiční inscenaci. Nakonec i následovné kritické ohlasy tuto inscenaci popisovaly jako výjimečnou v mnoha ohledech. S Hamletem ze Švandova divadla jsem se poprvé setkala na olomouckém festivalu Divadelní Flora. Když jsem se dozvěděla, že vlastní inscenaci Hamleta uvádí i Moravské divadlo Olomouc, zrodil se koncept práce, kterou tu nyní předkládám. V té době jsem s režijní prací a poetikou Daniela Špinara byla obeznámena (Ze života hmyzu, Kabaret Kafka, Můj romantický příběh) a po dvou letech studia v Olomouci mi nebyl neznámý ani režijní styl Michaela Taranta (Amadeus, Stavitel Solness). Po zhlédnutí spíše tradiční inscenace olomouckého Hamleta bylo jasné, že materiálu ke komparaci bude více než dost. Obě inscenace se odlišují již na první pohled po stránce výtvarné (scéna, kostýmy) a také charakterem použité hudební složky. Špinar pojímá Hamleta moderněji s výraznými zásahy do původního textu dramatu a v případě některých scén přichází s novým inscenačním řešením.

Cílem práce je porovnat a ukázat odlišné dramaturgicko-režijní výklady Shakespeara Hamleta a předložit tak obraz dvou výrazně odlišných přístupů ve zpracování tohoto dramatu, které se na české divadelní scéně objevily v rámci jedné sezony 2013/2014. Cílem není popsat obě inscenace složku po složce, ale zvýraznit některé z momentů, díky kterým se inscenace výrazně odlišují. Tyto momenty se pak stanou východiskem pro obecnou charakteristiku dramaturgicko-režijních přístupů obou inscenačních týmů.

Pro nahlédnutí rozdílů obou inscenací jsem zvolila metodu komparace. Vytyčila jsem si dva hlavní okruhy, které jsem komparaci podrobila.

Tím prvním je textová stránka obou inscenací. Jelikož inscenace vycházejí ze dvou různých překladů (Martin Hilský, Jiří Josek), komparovala jsem nejprve tyto překlady Hamleta a základná rysy překladatelské stylu Hilského a Joska. Dále jsem porovnávala úpravy, které v rámci dramaturgicko-režijního výkladu u obou překladů Hamleta nastaly a do jaké míry byly markantní. Následně jsem porovnávala i výsledné dramatické texty mezi sebou. Jelikož jedna inscenace se původního znění dramatu silně drží, a to natolik, že je s ním téměř shodná, a druhá inscenace původní Shakespearovo drama výrazně přetváří, přisoudila jsem porovnání obou textů velkou váhu. Špinarovy zásahy do předlohy Hamleta jsou natolik velké, že pro orientaci v souslednosti scén v závislosti na původním dramatu jsem si musela pro přehlednost vytvořit i grafickou podobu obou syžetů. (Podrobněji popisují svůj postup přímo v kapitole Textová komparace.) V případě Hamleta ze Švandova divadla v Praze a Hamleta z Moravského divadla v Olomouci je názorně předvedeno, jak může práce s textem ovlivnit budoucí podobu inscenace a stát se tak jednou z hlavních složek, které předurčují i její scénickou tvář.

Nyní se dostávám k druhému okruhu, na který jsem se v rámci komparace zaměřila, a tím jsou některé klíčové scény Hamleta provedené v obou režiiích diametrálně odlišně. Těmito scénami jsou: 1) zjevení Ducha Hamletovi, 2) představení o smrti krále Gonzaga sehrané kočovnými herci, 3) pohřeb Ofélie, 4) závěrečný souboj Hamleta s Laertem a následná smrt krále a královny.

Scénu zjevení Ducha jsem vybrala, protože pro každý inscenační tým je to vždy výzva. Jak originálně „zhmotnit“ Ducha na jevišti je jedna z prvních „překážek“, které v rámci dramaturgicko-režijní koncepce musí režisér s dramaturgem a scénografem vyřešit.

Na inscenaci představení smrti krále Gonzaga je zajímavé sledovat, jak inscenace pojme princip divadla na divadle a jakou mu dá tvář. V původním dramatu má již na Shakespearovu dobu zastaralou podobu.¹ Skládá se totiž z němého prologu, na který navazuje samotné představení režirované Hamletem. V olomoucké inscenaci

¹ HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště světa*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Academia, 2010, s. 511.

Tarant tyto dvě části dodržuje, Špinar však celé divadlo na divadle pojímá zcela jedinečně.

Výběr scény pohřbu Ofélie ovlivnila hlavně podoba, jakou ji v pražské inscenaci vtiskl režisér Špinar. Uplatnil na divadle filmový postup, což je po dramaturgické stránce zcela v opozici k olomouckému klasickému Hamletovi.

Poslední vybranou scénou ke komparaci je scéna šermířsko-travičského finále. Tam, kde Tarant volí klasickou opisnou metodu, se Špinar ubírá cestou stylizace. A tato poslední scéna koncentruje rozdílné přístupy obou režisérů.

V rámci těchto scén budu popisovat jak herecké výkony a charakteristiku jednajících postav, tak mizanscénu a její součinnost se scénografií. Pokusím se scény popisovat komplexně, avšak s důrazem na jejich dominantní složky.

Inscenace jsem měla možnost vidět několikrát v divadle. V Olomouci jsem navštívila Hamleta 14. 10. 2014 a 24. 2. 2015. Hamleta ze Švandova divadla jsem poprvé viděla na Divadelní Floře 23. 5. 2014 a dvakrát jsem inscenaci navštívila i v Praze, a to 29. 10. 2014 a 28. 1. 2015.

Pro detailní analýzu obou inscenací se mi podařilo získat i jejich videozáznamy. I ty se od sebe v mnohém liší. Videozáznam olomouckého Hamleta je natočen na jednu kameru, která byla umístěna v divadle na pravý balkon, a kameraman pouze občas zoomoval a mírně švenkoval po jevišti. Záznam je navíc pořízen z premiéry. Nejen v tomto ohledu se odlišuje záznam ze Švandova divadla. V jeho případě je zdokumentována až únorová repríza (17. 2. 2014), což může naznačovat záměr zaznamenat inscenaci v momentě, kdy už měla možnost si po dvou měsících od uvedení tzv. sednout. Videozáznamu je celkově věnována větší pozornost, čemuž naznačuje i to, že je natočen na tři kamery. Jedna kamera snímá čelně celek jeviště. Druhé dvě kamery, které stojí napravo a nalevo, pak pořizují záběry v polodetailu a detailu. Záznam divadelního představení je tak již významně ovlivněn filmovými prostředky (hlavně střihem) a je tedy výrazně subjektivizován. Jelikož jsem inscenaci viděla třikrát z autopsie, tak byl pro mne tento záznam spíše pomocným pramenem a svou formou nijak neovlivnil mé celkové nazírání na inscenaci jako na celek.

Práci s porovnáváním inscenovaných textů mi ztížil fakt, že k olomouckému Hamletovi mi nebyl žádný text poskytnut. Kontaktovala jsem několikrát dramaturgyni Markétu Machačíkovou, která mi vysvětlila, že výsledný text v elektronické podobě nemá a že veškeré škrty oproti předloze jsou zaznamenány v záskokové knize, kterou mi slíbila oskenovat, ale bohužel se už neozvala. Musela jsem si tedy dramatický text, který vznikl pro olomouckou inscenaci, vytvořit sama za pomoci DVD záznamu a tištěného překladu Hamleta. Ze Švandova divadla jsem od dramaturgyně Lucie Kolouchové získala hotový dramatický text proložený množstvím scénických poznámek, které nasvědčují důkladné přípravě a jasné představě o tvaru inscenace.

Dále jsem k analýze použila programy k inscenacím.² Program k Hamletovi ze Švandova divadla mi bohužel příliš užitečných informací neposkytl, neboť jeho obsah byl spíše zaměřen na historii Hamleta jako dramatu. Historii se nevyhnul ani program z Moravského divadla Olomouc, ten však mimo jiné obsahoval i rozhovory s inscenačním týmem, z nichž některé jsem v této práci citovala. Dalším pramenem pro mě samozřejmě byly i oba překlady Hamleta. Ten Joskův³ obsahoval menší doslov, který jsem nevyužila. Překlad Martina Hilského⁴ byl na začátku doplněn o Hilského rozsáhlou analýzu Hamleta a jeho významů vztahujících se do historie i k naší současnosti. Drama bylo v bilingvním vydání zakončena studií Daniela Příbyla o inscenační tradici Hamleta na českých jevištích.

Oporou mi byly především kritiky, reflexe a rozhovory uveřejněné například v Divadelních novinách, Světu a divadle a dalších periodikách jak v tištěné, tak elektronické podobě. Rozdílly byly v množství a zdrojích, ze kterých kritiky k oběma inscenacím pocházely. Hamlet Daniela Špinara upoutal divadelní kritiky více, než Hamlet Michaela Taranta. Z tohoto důvodu vyšlo k tomu ze Švandova divadla více serióznějších kritik a analýz, jako například velká recenze v Divadelních novinách. Dále Hamlet neunikl ani dvěma větším článkům v časopisu Svět a divadlo, které ze

² MACHAČÍKOVÁ, Markéta. *William Shakespeare. Hamlet*. Divadelní program. Moravské divadlo Olomouc, premiéra 18. 4. 2014. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2014.

KOLOUCHOVÁ, Lucie. *William Shakespeare. Hamlet*. Divadelní program. Švandovo divadlo na Smíchově, premiéra 7. 12. 2013. Praha: Švandovo divadlo na Smíchově, 2013.

³ SHAKESPEARE, William. *Hamlet princ dánský*. In *Tři tragédie*. 1. vyd. Euromedia group, k. s. – Odeon, 2009, překlad Jiří Josek.

⁴ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ dánský*. 3. vyd. Atlantis, 2011, překlad Martin Hilský.

zaobíraly dramaturgií Švandova divadla v letech 2010 – 2014 a úspěšnou sezonou 2013/2014 režiséra Daniela Špinara. V Divadelních novinách byl také otištěn rozsáhlý rozhovor s představitelem Hamleta. I olomoucké inscenaci si všimli recenzenti Divadelních novin. Kratší recenze Terezy Hýskové se však dá považovat za jediný serióznější příspěvek k Tarantově inscenaci. Bohužel další články nějakým způsobem reflektující olomouckého Hamleta jsou spíše publicistického charakteru. I tak se „recenzenti“ na některých aspektech inscenace shodovali a i jejich názory jsou citovány v této práci.

Z odborné literatury jsem využila publikaci Martina Hilského – *Shakespeare a jeviště svět*,⁵ která mi nastínila obecné informace o Shakespearově Hamletovi a pomohla mi interpretovat některé dějové a vztahové okolnosti samotného dramatu.

K popsání překladatelských přístupů a poetik Martina Hilského a Jiřího Joska mi byl nápomocen text Pavla Drábka z časopisu *Theatralia*.⁶ Doporučený titul *Umění překladu* od Jiřího Levého postihoval překladatelství dramatu ve velmi obecné rovině a jeho závěry jsem bohužel na překladatelský styl Martina Hilského a Jiřího Joska nebyla schopná aplikovat.

Práce je členěna krom úvodu a závěru do dvou větších ucelených kapitol. První se zabývá komparací textů obou inscenací mezi sebou a porovnává je také s překlady dramatu. Druhá kapitola se pak soustřeďuje na interpretaci několika zvolených scén. Ty jsou vybrány na základě výrazné odlišnosti v porovnání obou inscenací a jsou celkem čtyři. Na konci práce jsou přiloženy i obrazové přílohy pro lepší nahlédnutí podob obou inscenací, které popisují ve vybraných scénách.

⁵ HILSKÝ, cit. 1.

⁶ DRÁBEK, Pavel. Český Shakespeare mezi normalizací a koncem milénia. *Theatralia* 12, 2009, č. 1-2, s. 64 – 78.

1. Textová komparace

Jako první jsem se rozhodla podrobit komparaci textovou složku obou inscenací. Oba inscenační týmy vycházely z jiných překladů Hamleta, proto je zde porovnávám jako první. Dále komparuji mezi sebou jak samotné dramatické texty upravené pro jednotlivé inscenace, tak jejich úpravy vůči Shakespearově dramatu.

Výběr překladu je dozajista výsledkem dramaturgické práce. Každý překladatel má svůj jedinečný styl a přístup k překládané látce, a to se samozřejmě promítá i do podoby dramatického textu, který po zpracování dramaturgem dostává svou výslednou tvář. Jisté rozdíly v dramaturgickém přístupu mezi inscenacemi Hamleta ve Švandově divadle v Praze a v Moravském divadle Olomouc jsou patrné právě již ve výběru překladu. Olomoucký soubor nastudoval Hamleta v překladu Martina Hilského, zato v Praze zvolili překlad Jiřího Joska. Oba překlady, ač vznikly shodně v roce 1999, se v mnohém liší.

1.1 Překladatelský styl Martina Hilského a Jiřího Joska

Hilského překlad se zdá svým jazykem podobný jazyku Shakespearovy renesanční angličtiny. Hilský například dodržuje délku vět v promluvách postav. Na naši dobu již zdloouvavá souvětí mají překladatelé spíše tendenci zkracovat a dělit do více vět. Ne tak Hilský. Jeho překlad se tímto jeví věrnější původní historické předloze. Anglista a teatrolog Pavel Drábek ve svém příspěvku pro časopis *Theatralia* popisuje Hilského přístup k překladu takto: „Pojetí překladu Martina Hilského je odlišné, autorštější, ale zároveň má styčné body – snaží se postihnout co možná všechny významové valéry originálu. Jeho přístup je výrazně textocentrický.“⁷ Pavel Drábek dále hodnotí Hilského překlad jako takový, který „(...) se tedy nevymezuje striktně klasicky, třebaže má výrazné klasicizující ambice, ale také modernisticky. Hilský se snaží vyhovět literárnímu i divadelnímu pojetí. Přesto je na jeho přístupu zřetelné vědomí Shakespearova postavení coby velikána dramatické literatury.“⁸

Překlad, za který získal Jiří Josek v roce 2000 Cenu Josefa Jungmana, je psán o poznání soudobějším jazykem, jenž je čtenáři bližší a přirozenější. Zdeněk Stříbrný v posudku k Ceně Josefa Jungmana, napsal: „Jeho překlad Hamleta obdivuji

⁷ Tamtéž, s. 72.

⁸ Tamtéž, s. 73.

především pro smělost, s níž se nejednou odpoutává od kanonického Shakespearova textu, aby vyjádřil Hamletovy problémy a konflikty s co největší srozumitelností, přirozeností, svěžestí, aktuálností a dramatickou působivostí.⁹ Dále na Joskově překladu oceňuje volnost, s jakou volí básnické obrazy, slovní hříčky atp. a postihuje tak podstatu Shakespearova díla. U Joska je důležité zmínit, že všechny jeho překlady vznikaly na zakázku určitého souboru. Konkrétní překladatelské řešení tak v jeho případě spoluurčoval i režisér a pojetí inscenace. Překlady Jiřího Joska tak můžeme považovat za scenocentrické a charakterizovat je jako překlady divadelní, na rozdíl od překladů Hilského, které jsou spíše překlady literárními.

Prosil tak neúnavně, vzácný pane	Svým neúnavným žadoněním, Sire,
až ze mě vypáčil zdráhavý souhlas -	způsobil, že jsem změkl jako vosk
proti své vůli jsem mu po vůli.	a zpečetil, byť nerad, jeho přání
Prosím, Vás, pane, nechte ho odjet.	souhlasem. Prosím, dovolte mu odjet.
(překlad Martin Hilský) ¹⁰	(překlad Jiří Josek) ¹¹

S dramaturgicko-režijním výkladem jde většinou ruku v ruce i úprava původního dramatického textu. Jedním z dramaturgových postupů při úpravě textu bývá často škrtání. Zmnožené repliky, zdlouhavé monology a další promluvy postav, u kterých se režisér rozhodne, že budou vyjádřeny například divadelní akcí nebo jinak, než verbálně – to jsou podle mého nejčastější důvody k „pročištění“ původního textu. Poté mohou následovat radikálnější úpravy jako vypuštění nebo přidání dějových linií, nové rámce, aktualizace jazyka, posouvání textu do současné doby i po významové stránce.

Jan Kott například ve svých Shakespearovských črtách tvrdí, že „Hamleta není možno hrát celého, protože by trval skoro šest hodin. Je třeba vybírat, zkracovat

⁹ JTP. 1999. *Cena Josefa Jungmana a překladatelské odměny za rok 1999* [online]. [cit 2. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.jtpunion.org/spip/IMG/html/cena_josefa_jungmanna.html>

¹⁰ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ dánský*. 3. vyd. Atlantis, 2011, s. 175. Překlad Martin Hilský.

¹¹ SHAKESPEARE, cit. 3, s. 65.

a škrtat“.¹² A dále dodává něco, co bude pro charakter jedné z popisovaných inscenací příznačné: „Hrát je možno jenom jednoho z Hamletů, kteří jsou v tomhle veledíle. Bude to vždycky Hamlet chudší než Shakespearův, ale může to být rovněž Hamlet obohacený o naši současnost. Může, a raději bych řekl: musí.“¹³

Rozdíly v úpravách textu Hamleta v Olomouci a v Praze jsou velké. Zatímco olomoucká inscenace se pevně drží struktury původního dramatu a dramaturgickým zásahům v rámci textu, tak dochází pouze v rovině krácení jednotlivých replik, v Hamletovi ze Švandova divadla jsou škrtky více než znatelné. Je přestavována struktura dramatu a některé dějové linie jsou zcela vypuštěny. Už touto skutečností bylo předurčeno, že přístup inscenátorů k převedení Shakespearova textu na jeviště bude značně rozdílný.

1. 2 Zásahy do textu v inscenaci Hamleta Moravského divadla Olomouc

Jak jsem již zmínila, v olomouckém nastudování Hamleta nedostaly větší dramaturgické zásahy do původní textu téměř žádný prostor. Jediné úpravy, ke kterým tak došlo, jsou pouze v jakési primární rovině. Tímto termínem bych popsala úpravy ve smyslu krácení jednotlivých replik. Celkem běžný postup, který napomáhá ke zrychlení inscenace, jež v dnešní době zřídka přesahují délku tří hodin. Bez jakéhokoli zásahu do textu by tak byla i inscenace Hamleta určitě delší. V nastudování Hamleta pod vedením Michaela Taranta se ve snaze zachovat co nejvíce z textu zkracovaly pouze jednotlivé monology a k vypouštění větších částí dramatického textu téměř nedošlo. V takto po textové stránce zakonzervované inscenaci je tak největším zásahem do Shakespearova díla úplné vypuštění postavy Poloniova sluhy Reynalda, který má v celém dramatu všehovšudy třináct replik vždy o jedné větě a objevuje se pouze v první scéně druhého jednání.

Nijak tedy nedochází k přestavování konstrukce dramatu, jak je tomu ve velké míře u Špinara. Zřejmé východisko dramaturgyně a režiséra ponechat text v původním stavu bez větších zásahů podle mého potvrzuje i to, že neexistuje žádný přepis scénáře pro inscenaci, který jsem ke studijním potřebám žádala po dramaturgyni Markétě Machačkové. Nejspíše tak došlo k tomu, že na první čtené

¹² KOTT, Jan. Shakespearovské črty. 1 vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 71.

¹³ Tamtéž.

zkoušce dostali herci vtištěné drama v přesném znění a k dílčím škrtům docházelo až „za pochodu“.¹⁴

Martin Hilský přizvaný k první čtené zkoušce v rozhovoru, který je otištěn v programu k inscenaci, potvrzuje svůj i režisérův spíše konzervativní přístup k výkladu Hamleta: „Cílem bylo udělat překlad v moderní české současné řeči se zachováním shakespearovských parametrů a bez laciných aktualizací. A v tomhle si s režisérem Tarantem rozumíme. On by také nešel cestou zcivilňujících překladů. V případě Hamleta to není potřeba, hra je stále aktuální a vždy vydá svědectví o době tady a teď. A myslím si, že ho vydá lépe tehdy, když se nepokoušíme o laciné aktualizace.“¹⁵ Použití spojení „laciné aktualizace“ dvakrát během pěti krátkých vět jasně prokazuje překladatelův více než odměřený pohled na možné současnější pojetí Shakespeara. Ačkoliv není jasné, jestli těmi „lacinými aktualizacemi“ myslí aktualizace obecně, nebo má na mysli jen ty, a k tomu občas bohužel dojde, které nenaplní režisérův záměr a jsou spíše jen matoucím a nadbytečným prvkem celé inscenace.

1. 3 Zásahy do textu v inscenaci Hamleta Švandova divadla v Praze

Špinarův Hamlet je po stránce přístupu k textovým úpravám pravým opakem. Režisér se rozhodl, že ponechá důraz hlavně na dramatické linii příběhu Hamletovy rodiny. Zajímá ho, jak se postavy cítí, proč jednají, tak jak jednají, sleduje pomalý rozklad rodinných vazeb a zničující sílu šílenství, jak toho předstíraného, tak toho opravdového.

Proto je například opomenuta linie Dánského království a jeho minulosti. Vše, co bylo před svatbou Hamletovy matky Gertrudy a jeho strýce Claudia, zde nehraje roli. Jako by mimo zdi Elsinoru neexistoval svět. Dánsko neohrožuje Fortinbras, nezbývá se. Nikdy nepadne zmínka o Hamletových studiích ve Wittenbergu. Jeho

¹⁴ Odpověď, kterou jsem od paní dramaturgyně obdržela emailem, když jsem žádala o text inscenace, a na základě níž usuzuji, že zkoušení a úpravy texty probíhaly v mnou nastíněném scénáři, zněla: „Dobrý den, text Vám v elektronické podobě poslat můžu, ale bohužel se jedná o nekrácenou verzi – veškeré škrtky jsme dělali do textu během zkoušek. Myslím, že by snad bylo možné okopírovat záskokovou knihu, kde jsou škrtky označené. Zdravím Vás a ozvu se.“ Email ze dne 8. 1. 2015.

¹⁵ MACHAČÍKOVÁ, cit. 2.

spolužák z Wittenbergu Horacio je i ve Špinarově interpretaci Hamletův přítel, není však jeho spolužákem, nýbrž sluhou na Elsinoru.

Vyškrtuta je například celá první scéna prvního jednání, kdy se na hradbách zjeví strážím duch Hamletova otce. Hamlet se tak o jeho existenci dozví až od svého věrného přítele Horacia. Shodně s olomouckou inscenací je vynechána postava Poloniova sluhy Reynalda.

Špinar nevypouští jen celé dějové linie nebo postavy, ale značně přestavuje i samotnou konstrukci dramatu. Přehazuje jednotlivé repliky mezi jednáními, dokonce je přehazuje i mezi samotnými postavami.

Již na začátku druhého jednání dochází ke změnám ve sledu scén. První scénou druhého jednání je původně rozhovor Polonia s jeho sluhou Reynaldem. Ale jak jsem již zmínila, postavu Reynalda vynechávají obě inscenace. Ve Špinarově podání tak druhé jednání začíná setkáním královského páru s Hamletovými přáteli Rosenkrantzem a Guildensternem, kteří přijeli na Elsinor pomoci Gertrudě a Claudiovi objasnit Hamletovo „nestandardní“ chování. Následuje scéna, kdy se Hamlet objeví na jevišti v medvědí převleku. Nacvičuje si pózy skutečných vycpaných medvědů a výjev působí velmi komicky. Špinar nám touto vloženou scénou umožňuje nahlédnout Hamleta ve chvíli, kdy se poprvé vědomě rozhodl předstírat šílenství. Scéna však zvažní, když se objeví Ofélie, kterou Hamlet zničehonic povalí na zem, vydere ze sebe bolestný výkřik a uteče pryč. Na to navazuje obraz třetí – rozhovor Ofélie a jejího otce Polonia o Hamletově zvláštním chování, kterého byla před chvílí svědkem. V původním textu Williama Shakespeara po Poloniově rozhovoru se sluhou navazuje ihned rozhovor s Ofélií. Přičemž setkání Ofélie a v tu dobu už bláznovství předstírajícího Hamleta nemáme možnost vidět v žádné scéně, ale pouze ho zprostředkovaně vyslechneme v rozhovoru Ofélie a jejího otce. Tím končí první scéna druhého jednání, na kterou navazuje setkání královského páru s Rosenkrantzem a Guildensternem.

Hamletův slavný monolog „Být nebo nebýt“ je také v rámci textu přemístěn. Ocitá se místo ve třetím jednání, kdy mu předchází Poloniův příchod a předání pozvánky na divadelní představení kočovných herců, již v jednání druhém, hned poté, co se Polonius s Claudiem domluví na Hamletově konfrontaci s Ofélií, při které je budou tajně sledovat zpoza závěsu.

Z niterného rozjímání o důstojnosti bytí pak Hamleta vytrhne příchod Ofélie, která mu přichází vrátit všechny jeho dárky z lásky. Změnou vůči originálu je to, že až poté se Hamlet setkává s Rosenkrantzem a Guildensternem a na toto setkání navazuje Hamletův „bláznivý“ monolog s Poloniem. V předloze tyto dva obrazy předcházejí Hamletovu monologu a mají své místo ve druhé scéně druhého jednání.

Mezi Poloniovým předáním pozvánky na představení a Hamletovou domluvou s Horaciem na sledování Claudiových reakcí při sehrávání smrti krále Hamleta je vložena krátká scéna, ve které Ofélie drží v rukou pozitivní těhotenský test a Polonius se jí ptá, co se děje. Stejně jako výstup s medvědím převlekem, tak i kratičký výstup Ofélie s těhotenským testem jsou scény vytvořené Špinarem. Vykrešlují to, co je uloženo v textu. V prvním případě nám Špinar dovoluje nahlédnout setkání Ofélie s Hamletem poté, co mu Duch zjeví možnou pravdu o smrti jeho otce. A o tom, zda z dramatu vyplývá, zda má Ofélie s Hamletem milostný poměr, se vedou debaty napříč shakespearologickou obcí. Martin Hilský tvrdí, že od druhé poloviny 20. století je Ofélie inscenátory vnímána jako žena mnohem agresivnější, vzpouzející se otcově autoritě, která je schopná Hamletem manipulovat a v necudné slovní hře je Hamletovi rovnocenným partnerem.¹⁶ Inscenace ze Švandova divadla představuje Ofélii jako ženu sebevědomou, do jisté míry však také naivní a milostný poměr s Hamletem a následné těhotenství ji činí v mnohém zranitelnější.

Případ, kdy repliky zaznívají z úst jiných postav, než je psáno v původním dramatickém textu, je nejvýraznější ve scéně s kočovnými herci. Zatímco v olomoucké verzi je zachováno celé vystoupení herců i s němým prologem, v inscenaci ze Švandova divadla sehraji vystoupení místo herců sami příslušníci Hamletovy rodiny. Hamlet sezve Gertrudu, Claudia, Polonia, Ofélii, Rosencrantze a Guildensterna na improvizovanou čtenou zkoušku. Rozdá „hercům“ svůj upravený scénář o smrti krále Gonzaga a před začátkem představení pronese svůj monolog o správně vypadajícím a působícím herectví právě k nim. Hamlet se tak stává režisérem a pozoruje, jak „hercům“ postupně tuhnou na rtech repliky, o kterých oni sami vědí, že se jich týkají. Gertruda, která hraje královnu Baptistu, tak stěží cedí skrz zuby slova o nemyslitelnosti druhého manželství a slibech o doživotní věrnosti svému

¹⁶ HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Academia, 2010, s. 520.

prvnímu muži. „Vždyť druhá svatba nikdy není z lásky, je z lakoty a pudů nízkých. Když druhého mám muže v objetí, zabívám prvního, ač už je po smrti.“¹⁷ Do role krále Gonzaga Hamlet obsadil Polonia a postava královraha Luciana připadla Claudiovi. Takto upravená scéna pak vzbuzuje velké napětí a Špinar nám tím umožňuje hlubší pohled do nitra postav. Nepozorujeme pouze, jak se Gertruda a Claudius dívají na herce, kteří před nimi v podstatě sehrávají rekonstrukci vraždy starého krále Hamleta, ale zde jsou přímo oni aktéry této rekonstrukce.

Zcela vynechán je i Hamletův odjezd do Anglie. Poté, co Hamlet zabije Polonia, není na příkaz krále odvezen do Anglie, kam by měl být „odklizen“, než se situace uklidní, ale je pouze zavřen v „pokoji pro blázny“ (jak je to psáno ve scénáři). Zkrátka je držen pod zámek někde na Elsinoru. Scéna, ve které Hamlet rozmlouvá s kapitánem Fortinbrasova vojska, je pojata jako princův sen:

- Čí je to vojsko?
- Našeho krále.
- Kam táhnete a proti komu?
- Jdeme si vzít, co nám patří?
- A kdo je velitel? A kdo je velitel?!¹⁸

Při výkřiku „A kdo je velitel?“ se princ probouzí a definitivně se utvrzuje v plánu zabít Claudia. Poté, co zabil Polonia, již nedokáže myslet na nic jiného. Noční můra o nezastavitelném vojsku, které „si jde vzít, co mu patří“, je důkazem, že duševní vypětí Hamleta pomalu, ale jistě zmáhá. Také si chce vzít, co mu patří, chce pomstu a chce ji tak moc, že myšlenka na ni začíná zcela naplňovat jeho mysl.

I původní scéna s hrobníky má ve Špinarově výkladu také podobu princova snu. V Hamletově druhé noční mře zastupuje postavy hrobníků bláznivá Ofélie. Tímto zásahem do textu vzniká další působivá situace. Šílená Ofélie přejímá roli hrobníka a rozpráví s bláznivým Hamletem v jeho vlastním snu. Skrz původní

¹⁷ SHAKESPEARE, cit. 3, s. 89.

¹⁸ William Shakespeare. *Hamlet, princ dánský*. (Překlad Jiří Josek, upravil Daniel Špinar.) Scénář k inscenaci. Švandovo divadlo na Smíchově, Praha, 2013.

promluvy hrobníků Ofélie hovoří o svém vlastním hrobě, který původně kope hrobník pro ni, ale zde si ho de facto kope sama sobě.

Závěrem této kapitoly bych chtěla shrnout, jak se vybrané překlady dramatu a inscenační úpravy textu podílí na dramaturgicko-režijní koncepci obou inscenací.

Už výběr překladu je bezpochyby součástí právě dramaturgicko-režijní koncepce a do jisté míry predestinuje, jaký bude mít inscenace výsledný tvar a charakter. V Moravském divadle Olomouc zvolili překlad Martina Hlinského, který nejspíše nejvíce korespondoval s jejich představou „velké“ inscenace. A tak s jakousi historickou pietou a věrností převedli na jeviště text bez větších dramaturgických zásahů. Jak bylo psáno již na začátku kapitoly – Hlinského překlad je překladem spíše literárním. Tím rozhodně nechci tvrdit, že je tento překlad určen pouze ke čtení, ale díky svému jazyku má větší nároky na recipienta. Do velké míry právě jeho vlivem se inscenace olomouckého Hamleta stala sevřenou, kamennou, obsahující pro herce zdoulhavé a těžké party, na jejichž literárně věrné převedení na jeviště se soustřeďuje nejvíce energie. Dá se tak říci, že olomoucký Hamlet je tedy spíše textocentrickým.

Výběr překladu pro pražskou inscenaci byl ovlivněn Špinarovým záměrem udělat Hamleta současněji. Časové zasazení inscenace do blízké minulosti si vyžadovalo po jazykové stránce i současnější a pro diváka srozumitelnější češtinu. Takovýmto příkladem je právě Špinarem vybraný překlad Jiřího Joska. Josek s jazykovou lehkostí a metaforičností poskytuje inscenátorům text, který hercům snáze plyne z úst a je pro ně i pro diváka přirozenější. Díky této přirozenosti se můžeme do postav lépe vcítit a Špinar má tak prostor pro zvýraznění právě citovosti a psychologičnosti postav.

Olomoucká inscenace je strukturou v podstatě totožná se Shakespearovým dramatem. Pro důslednou komparaci dramatických textů obou inscenací jsem mimo jiné použila i grafické znázornění jejich struktury. Syžety rozčleněné na jednání, scény a obrazy jsem si promítla na časovou osu a porovnávala jejich strukturu. Zjistila jsem tak, že ve Špinarově dramatickém textu pro inscenaci je například druhé jednání vůči originálu rozšířeno o pět scén. Na struktuře čtvrtého jednání je však, dle mého názoru, nejvíce zřetelný Špinarův přístup k textu, práce s obrazy a rytmizování scén.

V původním Shakespearově textu i olomoucké inscenaci čtvrté jednání probíhá scénu po scéně následovně: Claudius vstoupí do Gertrudiny ložnice, kde mu otřesená královna popíše okolnosti Poloniovy smrti. Rosenkrantz s Guildensternem se na králův rozkaz vydávají hledat Hamleta a pokoušejí se od něj dozvědět, kam schoval Poloniovo tělo. Poté přivedou Hamleta před Claudia, který mu oznámí, že musí odjet do Anglie, než se situace kolem Poloniova zabití uklidní. Hamlet na pobřeží potkává vojska norského prince Fortinbrase a odplouvá do Anglie. Celá jedna scéna pak patří šílené Ofélii, která se zbláznila z Hamletova odjezdu a otcovy smrti. Na hrad vtrhne Laertes, který se domáhá spravedlnosti, chce znát pravdu o Poloniově smrti, a zjišťuje jak bídně je na tom jeho sestra Ofélie. Celé jednání končí scénou o pěti obrazech, v nichž Horacio čte dopis od Hamleta, který se nečekaně vrací zpět do Dánska. Claudius vysvětluje Laertovi, že na Poloniově smrti nemá nejmenší podíl, přichází posel s dopisy od Hamleta, Claudius se s Laertem domluví na léčce, díky které sprovodí dánského prince ze světa, a nakonec přichází Gertruda oznámit, že se nebohá Ofélie utopila v řece.

Kromě scény na pobřeží se celé jednání odehrává na Elsinoru na jednom místě, kde jednotlivé obrazy oddělují příchody a odchody postav. Špinar však tuto monolitčnost rozbíjí větším rozvrstvením scén a prolínáním paralelních dějových linií. Vše začíná shodně rozmluvou Claudia a Gertrudy o Poloniově smrti, hledáním a vyslýcháním Hamleta, jak Rosenkranzem a Guildensternem, tak Claudiem. Hamlet však ve Špinarově verzi neodjíždí do Anglie, ale je zavřen „v pokoji pro blázny“ na Elsinoru, který je ztvárněn jako prosklená vitrína, ve které je Hamlet zavřen, ale pro diváka stále vizuálně přítomen na jevišti. Následuje scéna s Gertrudou, v níž vystupuje sama a beze slov manicky otírá prach ze svatební fotografie. Poté navazuje Hamletův první sen, který je popsán výše. Z Hamletova pokoje se dostáváme zpět za Gertrudou a Claudiem, kteří rozmlouvají se šílenou Ofélií. Po jejím odchodu se Claudius ocitá sám a na scénu vtrhne Laertes. Přichází Hamletův druhý sen, ve kterém vidí Ofélii jako hrobníka a opět se vracíme za Claudiem a Laertem, který poprvé po svém příjezdu spatřuje svou šílenou sestru. Jednání končí scénou Oféliina utonutí. V tomto případě nám Špinar opět nabízí pohled na to, co je v dramatu pouze řečeno. O Oféliině smrti nám původně přichází podat zprávu královna Gertruda. V pražské inscenaci vidíme Oféliinu smrt stylizovaně přímo na jevišti, jak ji komentuje sám Hamlet stále uzavřený ve svém pokoji (vitríně).

Díky takto rozvrstveným obrazům (jakoby nastříhaným) mají scény větší kadenci a inscenace tak získává svižnější temporytmus. Jednotlivé obrazy jsou navíc od sebe světelně (zatmívačka, roztmívačka) a hudebně odděleny, což nám může evokovat filmový střih. Tento inscenační styl a práce s místem a časem syžetu vychází Špinarovi na výbornou a pro diváka jsou přehledné a poutavé.

Tato kapitola ukazuje, k jakým změnám textu původního dramatu přistoupily obě inscenace a jaké možné nové výklady mohly tyto změny u některých scén vyvolat. Podobu těch scén, které jsou výrazně upraveny po textové stránce nebo netradičně scénicky ztvárněny a zároveň se v rámci obou inscenací navzájem nejvíce odlišují, bude popisovat následující kapitola.

2. Komparace vybraných scén

Druhá kapitola mé práce pojednává o vybraných scénách ze Shakespearova Hamleta, které byly v obou inscenacích zpracovány zcela odlišně. Cesta komplexní analýzy obou inscenací zvláště by byla také možná, ale v případě následné komparace by se práce stala zdlouhavou, nepřehlednou a výsledky by se rozmělnily. Na příkladech některých klíčových scén se tak budu snažit demonstrovat rozdílné dramaturgicko-režijní výklady.

Zvolila jsem si tedy čtyři nejvýrazněji odlišně zpracované scény, a to: 1) scénu zjevení Ducha Hamletovi, 2) představení hry Past na myši, 3) pohřeb Ofélie, 4) závěrečnou šermířskou scénu. Scény budu popisovat vždy vcelku se všemi složkami, které právě v daných scénách působí. Tedy zjednodušeně, co se na scéně děje, jak to vypadá, jak to působí a jaké to nese významy. Jako první budu vždy popisovat podobu inscenace v Moravském divadle Olomouc, až poté bude následovat ta ze Švandova divadla v Praze.

2.1 Zjevení ducha Hamletovi

Zjevení ducha Hamletova otce je jednou z emblematických scén dramatu. Spojuje Hamletův svět se záhrobím, minulost s přítomností, stává se zlomovým okamžikem pro další vývoj děje. „Hamlet tak vlastně má ne jeden, ale dva začátky. Zápletka hry začíná zjevením Ducha na hradbách, ale její příběh začal již zavražděním krále Hamleta. Duch tak odkazuje do prostoru před začátkem hry a podstatou jeho fungování ve hře je právě hluboce ironický vztah minulosti a budoucnosti.“¹⁹

S postavou Ducha je také spojena jistá inscenační tradice, která má základ již v samotném textu. „Na alžbětinském jevišti měl duch zpravidla podobu loutky, která v příhodné chvíli vyskočí z podsvětí.“²⁰ Shakespeare však „svému“ Duchovi vetkl mnohem realističtější a důstojnější podobu. Hamlet sám tak při prvním setkání s Duchem, které se odehrává ve čtvrté scéně prvního jednání, promlouvá k onomu zjevení takto: „Co za tím je, že tvoje mrtvola ve staré zbroji zas pod tékavou lunou obchází děsivou nocí, a my, hříčky světa, se třeseme a chvějeme v pomyšlení na

¹⁹ HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Academia, 2010, s. 475.

²⁰ Tamtéž, s. 474.

nepoznané síly mimo nás?“²¹ Znakem, na jehož základě strážé i princ usuzují, že jde o ducha Hamletova otce, je právě jeho brnění. To podtrhuje důstojnost již zesnulého krále Hamleta a nejspíš odkazuje i na jeho vítězství nad norským králem Fortinbrasem, jehož syn ohrožuje Dánsko a chce tak pomstít smrt svého otce, které se mu dostalo právě z rukou krále Hamleta. O tom jakým vladařem, manželem a otcem ve skutečnosti král Hamlet byl, se z dramatu nedozvíme. Shakespeare nám předkládá pouze zidealizovaný obraz, který si princ Hamlet uchovává v paměti dost možná i z pudu sebezáchovy. Před svou matkou královnou Gertrudou ho popisuje například takto: „Porovnej tenhle obraz s támhletím. Na každém je portrét jednoho bratra. Podívej, jak je tenhle ušlechtilý. (...) Je kombinací toho nejlepšího, co ze sebe vydali bohové, aby svět viděl, jaký má být muž. To byl tvůj manžel.“²² Od zobrazování Ducha jako postavy oděné do středověké zbroje se však už upustilo. Jeho ztvárnění se tak v dnešní době stává pro inscenátory nemalou výzvou. V Moravském divadle Olomouc zvolili projekci a zvukovou nahrávku Ducha, jemuž hlas propůjčil Martin Hlinský. Ve Švandově divadle promlouvá Duch ústy prince Hamleta, do kterého na chvíli vstoupí a zmocní se tak jeho těla.

Tarant se snaží ve scéně zjevení Ducha navodit tajemnou atmosféru tmavé chladné noci, za které se na hradbách Hamlet, Horacio a Marcellus definitivně přesvědčí o přítomnosti ducha. Potemnělému jevišti zahalenému do dýmu a modrého světla vévodí rozměrná otáčivá kovová konstrukce se schody, kterou vytvořil scénograf Jaroslav Milfajť. Pro jeho výtvarné vyjádření jsou typické právě velké obnažené konstrukce (ty můžeme vidět i v jeho dalších inscenacích z Moravského divadla Olomouc, jako jsou *Carmen* a *Amadeus*), které se v průběhu představení nijak výrazně neproměňují a jsou vymyšleny tak, aby (například pootočením nebo posunutím) představovaly různá prostředí. Takto funguje i scénografie v *Hamletovi*. V polovině jeviště se tyčí kovová věž se schody a balkonem, která je zároveň hradbami Elsinoru, interiérem hradu i hrobem. Neotáčí se díky točně zabudované v útrokách jeviště, ale je připevněna ke kruhové plošině, která stojí na jevišti a zezadu s ní otáčí klešící členové jevištní techniky. Na forbině jsou pak vytvořeny dvě mělké

²¹ SHAKESPEARE, William. *Hamlet princ dánský*. In *Tři tragédie*. 1. vyd. Euromedia group, k. s. – Odeon, 2009, s. 70.

²² Tamtéž, s. 94.

prohlubně. Ta na pravé straně je Hamletovým pokojem, ta na straně levé pak díky umístěnému kříži nejspíše představuje jakousi kapli.

Scéna celkově působí ponurým dojmem. Barevně je nevýrazná stejně jako kostýmy. Ty jsou nejčastěji v barvě černé nebo v odstínech hnědé a šedé. Výjimku tvoří bílý plášť krále Claudia, červené šaty královny Gertrudy a Oféliiny jednoduché bílé šaty. Stylem se pak nacházejí někde na pomezí historických a moderních. Do černé barvy je dle klasického výkladu oděn i Hamlet. Ta má znázorňovat jeho smutek ze smrti otce, s jehož přeludem se má zanedlouho setkat.

Hamlet společně se svým přítelem Horaciem a strážným Marcellusem stoupají „na hradby“ s předtuchou zjevení ducha. Klidnou, ale napjatou atmosféru hluboké noci, přerušuje hudba a křik doléhající z královské oslavy probíhající v rozsvíceném zadním plánu jeviště. Výjev bujaré pitky se však náhlým ztlumením světel ztrácí a řinčivý smích vystřídají dunivé zvuky a pískání, které ohlašují přítomnost Ducha. Hamlet stojící na ochozu se snaží Ducha oslovit. Je natolik vyveden z míry tím, že to, o čem doposud jen slyšel, se opravdu děje, že běhá nahoru a dolů po konstrukci a křičí své repliky do všech stran. Celá scéna výrazně potemní až do té míry, že ji osvětluje jen světlo svíček, loučí a blíže neidentifikovatelná zelená pableskující projekce. Hamlet seběhne na forbínu, spadne jako omráčený na zem a osvícen bodovým reflektorem naslouchá Duchově promluvě. Na obou představeních, která jsem navštívila, bylo bohužel z nějakého důvodu nahrávce Duchova hlasu špatně rozumět. Jestli byla vina na straně postprodukce, která za účelem tajemnějšího vyznění hlasu Martina Hilského nahrávku příliš rozostřila a dodala jí nadmíru echa, nebo byla chyba pouze v reprodukci zvuku, nemohu s jistotou určit.

Poté, co Duch vyjeví Hamletovi skutečné (?) okolnosti smrti jeho otce, ozáří jeviště a bohužel i hlediště ostré světlo. Nepříjemné osvětlení, které je natolik silné, že diváky téměř oslepuje, se vyskytuje v inscenaci ještě na dvou místech (odjezd Hamleta do Anglie, pohřeb Ofélie). Nezodpovězenou otázkou zůstává, čeho takto nastaveným světelným designem chtěli inscenátoři docílit.

Horacio s Marcellusem poté sbíhají dolů k Hamletovi a ještě otřeseného se ho snaží postavit na nohy. Ten však velice rychle a nevyzpytatelně přechází od zmateného ošívání se do útočné pozice. Najednou se Horaciovi a Marcellusovi

vytrhne a odhání je od sebe. Poté oba obejmě, jako by se jim chtěl za své chování omluvit, ale vzápětí je chytá za límce, donutí je pokleknout a přísahat na jeho meč. Hamlet Petra Kubese je takto v rámci motivace postavy nečitelný. Dost možná je spoluviníkem této nečitelnosti i absentující herecká akce. Mizanscéna celé inscenace je až přespříliš svázána se scénografií, a to konkrétně s otáčivou konstrukcí. „Herci se po ní sice pohybují s bravurou,²³ ale většina pohybu, který je na scéně, se omezuje právě na ni. A pokud se po konstrukci nepohybují nahoru a dolů, tak jen postávají v přední části jeviště nebo jen bezcílně chodí sem a tam. Prostor pro vyznění Hamletova duševního rozpoložení, které je otřeseno zjevením pravdy, je tak nepřesnou prací s mizanscénou pohřben. Divák si zkrátka nemůže být jist, co je příčinou Hamletova chování. Celou scénu nakonec ovládne královská oslava, kterou za doprovodu dobově laděné hudby Hamlet opouští.

Ve Špinarově inscenaci jsou zjevení Ducha přítomni jen Hamlet a Horacio. Ti se nacházejí v setmělém pokoji, který je ozářen pouze světlem z vitríny na levé straně jeviště a menším světlem nad dveřmi na straně pravé. Vladimír Mikulka o scénografickém řešení napsal: „Scénograficky je inscenace umístěna kamsi do sedmdesátých let minulého století (...). Královský palác je pojat jako neživoucí muzeum, které se aspoň navenek snaží zachovat zdání, že v něm vše funguje zcela standardně (...).“²⁴ Scénu ohraničují tři stěny potažené světle modrobílou tapetou, která vyhlíží, jako by měla dny své největší slávy dávno za sebou. Čelní stěna je poseta černobílými portrétními fotografiemi a vévodí jí velký průchod se schody. „Hamlet se tak odehrává v muzeálně neosobních, lehce omšelých zámeckých komnatách, což spolu s poněkud utahaným vzhledem většiny vedlejších postav navozuje dojem, že sledujeme starší televizní záběry ze života jakési moderní královské rodiny, které se nejspíš nevede tak zcela dobře (...).“²⁵ což jen přispívá k názoru, že Špinarův Hamlet se odehrává v nám blízké minulosti. V již vzpomínané vitríně se jako vystavené exponáty nachází brnění Hamletova otce, kordy a lebka. „Uvězněním“ těchto ikonických hamletovských předmětů ve vitríně ukazuje Špinar svůj postoj k předloze a inscenačním stereotypům. „Nic není Špinarovi tak cizí, jako historizující přístup (...),“ což právě jeho práce s rekvizitami (lebka, brnění)

²³ HÝSKOVÁ, Tereza. Přežije jen Shakespeare. *Divadelní noviny* 23, 2014, č. 10, s. 5.

²⁴ ŠVEJDA, J. Martin. Na konci čtyřletky. *Svět a divadlo* 25, 2014, č. 5, s. 48.

²⁵ Tamtéž.

dokazuje.²⁶ Scénografii stylově doplňuje i kostýmní výprava. Kostýmy jsou vybrány s ohledem na dobu, kterou mají představovat, tedy jakousi blízkou minulost. Polonius jakožto úředník nosí klasický šedý oblek, Claudiův krátký kabát s dvěma řadami zlatých knoflíků evokuje uniformu. Královna je oblečena do dlouhých třpytivých elegantních šatů, Ofélie má kratší jednoduché blankytně modré šaty. Komičnost dvojice slídilů Rosenkrantze a Guildensterna podtrhují jejich stejné červené svetry s norským vzorem. Jen Hamlet oblečený v padnoucím černém obleku a černé košili působí soudoběji, „jako kdyby se na jeviště opravdu dostavil přímo ze skupinky mladých diváků v předsálí divadla“.²⁷

K Hamletovi a Horaciovi, kteří čekají na půlnoc a zjevení Ducha, doléhají zvuky ohňostroju. „Král nešel spát a uspořádal pitku. A pokaždé, když dopije svoje rýnské, tak hlásí, jaký je pašák.“²⁸ Pro zkrácení dlouhé chvíle si z vitríny vytáhnou meče a fňgují souboj na ostří nože. S dětinskou radostí kolem sebe poskakují a s neskryvaným nadšením si „usekávají“ končetiny. Z této scény je jasně patrné, že jsou velmi dobrými přáteli. Zároveň by se tento výjev dal vyložit jako Špinarovo zesměšnění závěrečného šermířského souboje, který se většinou v inscenacích Hamleta objevuje a jehož autenticita není vždy i přes snahu herců naplněna. Je to jen další způsob, kterým dává režisér Špinar najevo svůj záměr stvořit inscenaci bez historizujících nánosů.

Odlehčená atmosféra je však záhy narušena. Do dozvuků smíchu se zničehožnic otevřou dveře a průvan přinese na jeviště igelitový sáček. Poté se začne chvět celá scéna. Ve vitrině řinčí brnění a z čelní stěny začnou padat zarámované fotografie. Do toho všeho se po sále rozléhá nepříjemné dunění. Změní se osvětlení scény. Vitrína zhasne, světlo nad dveřmi párkrát zabliká a poté zhasne také, vzápětí se rozsvítí studené modré světlo, které se opírá do pravé stěny dekorace. Hamlet vyděšeně couvá a s hrůzou ve tváři křičí: „Co je to? Proč je to? Co máme dělat? Otče? Co máme dělat?!“²⁹ Najednou všechn hluk utichne. Hamlet stojící zády k publiku se podívá přes rameno směrem do publika, pak na Horacia a nakonec se skácí k zemi. Jeho tělo se začne svíjet jako v epileptickém záchvatu. Vyděšený Horacio se k němu

²⁶ MIKULKA, Vladimír. Mezi Miláčkem a hmyzem. Svět a divadlo 25, 2014, č. 5, s. 57.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ William Shakespeare. *Hamlet, princ dánský*. (Překlad Jiří Josek, upravil Daniel Špinar.) Scénář k inscenaci. Švandovo divadlo na Smíchově, Praha, 2013.

²⁹ Tamtéž.

opatrně přibližuje po čtyřech a snaží se ho probrat – marně. Hamlet se mu vysmekne ze sevření a v křečovitém předklonu kráčí k vitríně se slovy: „Nezapomeň na mě. Had, jenž uštknul tvého otce, teď nosí jeho korunu!“³⁰ Na pravou část vitríny, ve které je vystavena otcova zbroj, pak začne krví psát vzkaz od Ducha, který v danou chvíli ovládá jeho tělo. Hamlet nakonec vysílením padá na zem. Vitrína se opět rozsvěcuje, vše se vrací do normálu. Horacio začne křísit Hamleta, za chvíli se mu to podaří. Nevěřicně se na sebe dívají, pak si ale princ všimne svých zakrvácených rukou a oba své pohledy upřou k vitríně. Hamletovi pomalu dochází, co se stalo. Je zděšen, znechucen, cítí nenávist, zmar, ale zároveň odhodlání. Scéna končí tak, že přichází k vitríně, přitiskne své ruce na krvavý vzkaz a pronese: „Svět převrátil se vzhůru nohama a napravit ho budu muset já.“³¹

Hamlet Patrika Děrgela je nerozhodný, nedospělý mladý muž řídící se pudy, který se rozhodl vzít pomstu do svých rukou a nastavit zrcadlo všem nepravostem, které se na Elsinoru dějí. Jan Kerbr ve své recenzi pro *Divadelní noviny* také poukazuje na to, že role Hamleta v pražské inscenaci vyžaduje notnou dávku fyzické zdatnosti a talentu „Na Patrika Děrgela klade inscenace také mimořádné fyzické nároky. Prakticky stále je na jevišti v akci. (...) Emocemi je doslova zmítán, herec však i v nejvypjatějších poryvech citů působí autenticky.“³² Patrik Děrgel vystřídá v roli Hamleta hned několik hereckých poloh: hraje blázna, projevuje lásku, chťič i beznaděj, v průběhu představení se osobnost Hamleta znatelně vyvíjí, dospívá.

V pražské inscenaci jsou celkově zřetelnější motivy postav a jejich vzájemné vztahy. Hamletovo přátelství s Horaciem se zdá neotřesitelným. Na rozdíl od olomoucké inscenace je v té ze Švandova divadla více akcentováno. Tím, jak se postava Hamleta od ostatních vyděluje (černý kostým, nesouhlas s náhlou svatbou jeho matky a strýce, atd.), se stává Horacio Hamletovou jedinou oporou, opravdu máme pocit, že se stal jediným člověkem na Elsinoru, kterému lze ještě věřit.

Také scéna se zjevením Ducha je působivější, a to nejen díky práci se světlem, hudbou a její celkové duchařské náladě, ale hlavně díky Patriku Děrgelovi, jehož výkon je natolik přesvědčivý a fyzický, až z toho mrazí.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž.

³² KERBR, Jan. Hamlet jako exponát. *Divadelní noviny* 23, 2014, č. 1, s. 4.

2.2 Představení o smrti krále Gonzaga sehrané kočovnými herci aneb Past na myši

Postup divadla na divadle nepoužil Shakespeare ve svém díle poprvé. Již v jeho ranější komedii *Sen noci svatojánské* je přítomna právě hra ve hře. Avšak mezi použitím tohoto postupu ve *Snu noci svatojánské* a *Hamletovi* je velký rozdíl. „Zatímco ve *Snu* se vložená hra o *Pyramovi* a *Thisbě* odehrává až v pátém dějství a stojí vlastně mimo děj hry, jejíž zápleтка skončila na konci dějství čtvrtého, v *Hamletovi* Shakespeare umístil hru ve hře do samotného středu a učinil z ní hnací motor zápletky. (...) Vyjmout hru ve hře z *Hamleta* znamená zbořit celou výstavbu hry a zlikvidovat či ukončit její zápletku.“³³ *Past na myši* se tak stává plnohodnotným dějotvorným prvkem dramatu.

Původně přijíždějí kočovní herci na Elsinor pobavit dvůr některým ze svých představení. Při zmínce *Rosenkrantze* a *Guildesterna* o příjezdu herců sítne *Hamletovi* nápad. „Jsou případy, kdy vrah byl v divadle a scéna, kterou viděl, byla tak působivá, že jeho svědomí se ozvalo a on se k činu doznal.“³⁴ *Hamlet* se tedy s herci domluví, aby se hráli hru *Past na myši* doplněnou o jeho úpravy, díky kterým bude děj hry nápadně připomínat okolnosti úmrtí krále *Hamleta* tak, jak je princ vyličil duch na hradbách. *Hamlet* tak doufá, že se po zhlédnutí takto upraveného představení pohne v *Claudiově* svědomí a on se, byť i nepřímo, dozná. Anebo taky ne. „Vždyť ten duch mohl být i ďábel. Ďábel má tu moc vzít na sebe podobu kohokoli a možná využil mé sklíčenosti a temných pocitů, nad nimiž vládne, aby mě zničil. Chci mít jistotu hmatatelnější, než je duch.“³⁵

Hra samotná pojednává o králi *Gonzagovi*, který je zavražděn svým synovcem *Lucianem*. *Lucianus* chce získat trůn a ruku *Gonzagovy* manželky *Baptisty*. Díky *Hamletovým* „dramaturgickým zásahům“ se z *Pasti na myši* stává inscenovaná rekonstrukce vraždy krále *Hamleta*. *Claudius* je zděšen. Znovu se mu před očima odehrává scénář úkladné vraždy jeho bratra. Avšak ve hře nezabíjí krále *Gonzaga* jeho bratr, ale jeho synovec. Dalo by se tedy říct, že *Hamlet* do role *Luciana* obsadil sám sebe. Když *Claudius* sleduje tuto hru ve hře, „nevidí jenom, jak on sám

³³ HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Academia, 2010, s. 509.

³⁴ SHAKESPEARE, William. *Hamlet princ dánský*. In *Tři tragédie*. 1. vyd. Euromedia group, k. s. – Odeon, 2009, s. 83.

³⁵ Tamtéž.

lije jed do ucha krále Hamleta, ale také to, jak jeho synovec dělá přesně totéž jemu“. Dost možná ho děsí i představa toho, že princ Hamlet ví, co spáchal, a z pomsty bude usilovat i o jeho život. Claudius představení přeruší a pro Hamleta je to jasné doznání.

V rámci této hry ve hře má Hamlet velmi pozoruhodnou roli: „(...) hru režíruje, hraje v ní, částečně ji píše, zároveň je jejím divákem a dokonce v ní vyslovuje i obecné soudy o herectví.“³⁶ Jeho monolog k hercům o správně vyznívajícím herectví je tak místem, do kterého sám Shakespeare promítl své osobní názory a jeho myšlenky k nám tak mohou promlouvat dodnes.

Scéna, ve které se Hamlet projevuje jako režisér, herec, dramatik i divadelní teoretik, je pojata v obou inscenacích rozdílně už díky počtu herců, kteří v nich vystupují.

V Moravském divadle Olomouc scénu uvádí dunění a hluboké kovové tóny xylofonu. Rozsvítí se, jsou vidět herci kočovné společnosti. Ti hlavní, kteří mají ztvárnit krále a královnu, stojí v prohlubních na forbíně a nezávisle na sobě si nahlas opakují své texty. Po scéně se sem tam pohybují i ostatní herci. Hamlet mlčky pozoruje divadelního krále a královnu, jak zkoušejí jím upravenou hru. Pak je přeruší a začne svůj monolog o herectví. Během promluvy většinou stojí nebo chodí mezi herci. Na konci svého výstupu se odmlčí a pantomimicky předvádí pomyslné bušící srdce ve své dlani. Je ticho, všichni ho sledují a nakonec vše zakončí slovy: „hlavně citlivě“.

Pokud jsem v rozboru předešlé scény tvrdila, že kostýmy, které vytvořila Klára Vágnerová, jsou stylově spíše historizující, tak kostýmy herců kočovné společnosti jsou téměř historicky věrné. Herečka představující královnu má na sobě korzetové šaty s krinolínou a kolem krku krejzlík. Ostatní mužští herci mají punčochy a krátké nabírané kalhoty. Šašek pak svým kostýmem a typickou čapkou s rolničkami vypadá, jako by vypadl z nějakého dobového obrazu. Tyto kostýmy celkově ukotvují inscenaci ještě hlouběji do historie.

Na scénu přichází Claudiovi nohsledi Polonius, Rosenkrantz a Guildenstern. Hamlet je posílá pryč a volá si k sobě Horacia, se kterým se domlouvá na pozorování Claudiových reakcí na představení, jež zanedlouho započne. Herci vyjdou po

³⁶ HILSKÝ, cit. 33, s. 509.

konstrukci na balkon a vstoupí Gertruda s Claudiem. Každý z nich usedá na jednu stranu jeviště na svůj trůn. Hamlet uvidí Ofélii, chce se předvést jako šílenec, a tak se po ní různě sápe a smýká s ní ze strany na stranu. Nakonec spolu usedají na zem doprostřed forbíny a čekají na začátek představení.

V této scéně, ale vlastně v celé inscenaci také odkazuje do minulosti i hudební složka. Výstup herců je uvozen hudbou silně inspirovanou středověkem. Tamburíny, flétny, housle to vše v typických melodiích a rytmech. V inscenaci dále zaznívá hudba Jana Jiráka založená hlavně na souhře žesťů a bubnů. Celkově stojí na kombinaci samplovaných nástrojů symfonického orchestru a elektronických zvuků, což jí dodává patřičnou okázalost a umožňuje evokovat mrazivé pocity.

Past na myši začíná prologem. Ten však není shodný s tím původním Shakespearovým. V originále se pantomimicky předvádí to, co pak zanedlouho na to herci odehrají se slovy. V olomoucké úpravě má prolog podobu jakéhosi zábavného vystoupení, ve kterém šašek polyká meč a poté uvede představení Pasti na myši.

Scéna potemní, rozsvítí se modré světlo. Na balkoně konstrukce si Gonzago s Baptistou vyznávají lásku, pak začne divadelní král sestupovat ze schodů dolů. Je s podivem, že režisér „nutí“ staršího Iva Kubečku scházet po točitých schodech konstrukce. Na mnou navštívených představeních bylo viditelné, že se mu schody nescházejí snadno a potřeboval pomoc. Schází dolů na jeviště, kde mu ostatní herci pomáhají přidržovat na ramenou rozměrnou bílou plachtu. Má ji za sebou, přidržuje si ji oběma rukama jako plášť a zbytek plachty napínají napravo i nalevo ostatní herci.

Tato plachta má být ozvlášťujícím prvkem, významotvorným, metaforickým, scénografickým. Tarant ji používá hned na několika místech. Po konstrukci je dalším výrazným prvkem, který jí může konkurovat rozměrem i násilností, s jakou je v inscenaci používána.

Scéna Pasti na myši vrcholí nalitím jedu do králova ucha. Král umírá a Claudius předčasně ukončuje představení. Už se nedokáže ovládnout. Světla začnou výrazně blikat a Claudius se dusí křikem a zuřivě pohazuje s plachtou sem a tam. Všichni překvapeni náhlým vývojem událostí kvapem opouštějí dějiště. Nakonec v rozrušení odchází i on. Josef Vrána ztvárňuje Claudia jako neurvalého chtíčem poháněného zločince, který neoplývá ani kouskem citu. Je to za každou cenu hlučný

a široce gestikulující padouch, který v sobě nemá pranic státnicky vznešeného. To se projevilo i na Vránově celkovém hereckém projevu, přičemž nelze než souhlasit s Terezou Hýskovou: „Padoušství zlosyna Claudia je bezmezné, hnané do extrémů. Nejspíš proto byl místy přepálený i výkon hostujícího Josefa Vrány.“³⁷ Bez servítků a výstižně popisuje postavu Claudia v podání Josefa Vrány i Petr KlariN Klár: „Josef Vrána modeluje Claudia jako řvoucí, trapně pulzující a permanentně oplzle gestikulující ztělesněné libido, jež by si zasloužilo shodit z hradeb dávno před prvním obrazem dramatu. Jeho přebujelé samčí projevy, v rámci nichž skládá skoro všechny postavy snad kromě Gertrudy, Polonia, Hamleta a Prvního herce, jsou jen dalšími příklady inscenační zvůle, nikoli pozorného čtení dramatu.“³⁸ Naproti tomu jeho manželka je tou méně výraznou polovinou královského páru. Naděžda Chroboková-Tomicová svým celkovým hereckým projevem budí dojem, že vůbec nijak neprožívá jakkoli vypjatou situaci. „Gertruda je v podání Naděždy Chrobokové skoro neviditelnou žvatlající troskou, již nelze věřit přičetnost, noblesu, natož pak její citovou vazbu ke komukoli.“³⁹ Zkrátka se jeví, jako by byla v celé inscenaci jen do počtu.

Scéna, kde se Hamletovi potvrdí jeho nejhorší domněnka a jejíž pravdivost mu přisvědčí i Horacio, je závěrečnou scénou první poloviny inscenace.

Ve Špinarově režii se tato scéna odehrává zcela jinak. Na jevišti se toho z hlediska pohybu moc neděje, ale Špinar to vynahrazuje tím, že se zaměřuje na psychologičnost scény. Nechává vyniknout text a pomocí něj vykresluje psychologii jednajících postav. Jak jsem popisovala již v textové komparaci, vraždu krále Hamleta tu nesehrávají kočovní herci, ale Gertruda s Claudiem a Poloniem osobně.

Osvícená je pouze forbína, na kterou Hamlet přinese židle. Všichni pozvaní (tedy Claudius, Gertruda, Polonius, Ofélie, Rosenkrantz a Guildenstern) přijdou, aniž by tušili, že budou hrát oni. Usedají na židle čelem k divákům. Hamlet jim rozdává scénáře, skočí do hlediště a začne jim freneticky přednášet svoji představu o věrohodném hereckém umění. Kontrastním k jeho promluvě je jeho samotné vystupování. Přehnaně gestikuluje, neustále si vynucuje pozornost herců boucháním

³⁷ HÝSKOVÁ, cit. 23, s. 5.

³⁸ KLÁR, Petr KlariN. *Plody Divadelní Flory (no. 8)* [online]. [cit 2. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.divadelni-noviny.cz/plody-divadelni-flory-no-8>.

³⁹ Tamtéž.

ruky do prken jeviště. V podobně zapáleném stylu režíruje i v průběhu celé čtené zkoušky. Opravuje hercům intonaci, přednáší jim, jak by to podle něj mělo být správně. Stává se karikaturou divadelního režiséra.

V průběhu čtení *Pasti na myši* začne atmosféra houstnout. Gertruda čte part královny Baptisty, Polonius se stává králem Gonzagem a Claudius je stejně jako i ve skutečnosti, vrahem krále. Jak hra postupuje, „herci“ si začínají uvědomovat, že některé repliky se jich až nepříjemně osobně týkají. Nejvýrazněji se projevuje Petra Hřebíčková v roli královny Gertrudy, na které je postupem času znát čím dál tím větší urputná snaha zachovat alespoň navenek dekorum.⁴⁰

Claudius si až do poslední chvíle drží téměř kamennou tvář. Představuje spíš typ státníka, který s chladnou hlavou kráčí přímo k cíli. Pro Gertrudu je mužnou oporou a divák si tak dokáže představit, proč mu podlehl. Vysoký muž s tajemným pohledem v přiléhavém obleku, od kterého nemůžeme nikdy předpovídat, co se mu žene hlavou a jaký bude jeho další krok. Charakterově není právě tak černočerný jako Claudius Josefa Vrány. Jeho scéna, ve které se modlí, následuje hned po představení *Pasti na myši* a stává se zlomem, kdy nám nabízí pohled do svého vnitřního zranitelnějšího a dobře ukrytého já.

Humorným prvkem scény divadla na divadle, je Poloniův herecký přednes. Dle svých slov kdysi hrával divadlo a byl považován za dobrého herce. Hraje tak, že je to přesně v rozporu s Hamletovým monologem o herectví. Zase se to dá považovat za odkaz k patetickému velkému herectví, které u Shakespeara a klasiky celkově může svádět. Tady je to Špinarova další promyšlená parodie. Nakonec Poloniovo odkášlávání může odkazovat i k Wimmerovu skeči s přednášením Bezručovy básně *Ostrava*.

Na krajních židlích sedí na jedné straně Rosenkrantz s Guildensternem, kteří si hru náramně užívají, i když v ní žádný part nemají, ale zato napovídají repliky a jako správní patolízalové se vtírají do přízně královskému páru i v této vypjaté situaci. Na druhém konci řady židlí sedí potichu Ofélie, pro kterou je celé tohle divadlo velkým utrpením. Nejvíce ji vyvádí z míry Hamletovo šílené chování

⁴⁰ MIKULKA, cit. 26, s. 57.

a nejspíš se jí honí hlavou, co za těchto podmínek bude dělat se svým nedávno zjištěným těhotenstvím.

Celou scénu podkresluje jen šumění větru, které je reprodukováno z Hamletova magnetofonu. Hudební složka ve Špinarových inscenacích nemá funkci podružnou ani povinně ilustrativní. Vladimír Mikulka popisuje v časopise *Svět a divadlo* Špinarův hudebně-inscenační styl takto: „S hudbou Špinar pracuje rád a vynalézavě (...) kombinuje snově rozostřené pasáže s akcemi silně přepjatými a vše kontrastně podkresluje melancholickými, minimalisticky úspornými úderý klavíru. Výsledkem je nereálná, hrozivě tekutá atmosféra, kterou již tradičně posiluje temné hučení v pauzách mezi výstupy.“⁴¹

Rekonstrukci vraždy krále Hamleta ukončuje rozzuřený Claudius. Prudce se zvedá, ohlásí konec představení, odkopává židli, na které seděl a odchází pryč. Všichni se zmatením opouštějí jeviště. Hamlet nakonec zůstává na potemnělé scéně sám s Horaciem a rozebírají úspěch jejich nalíčené pasti na Claudia, která očividně sklápěla.

Špinarova volba inscenovat divadlo na divadle tímto způsobem určitě nevycházela z toho, že by byl v souboru Švandova divadla nedostatek herců. Již před premiérou předesílal, že se bude jednat o psychologicky zaměřené komorní drama, které bude sledovat rozpad rodinných vazeb pod tíhou zločinů a šílenství. A to se mu myslím podařilo naplnit nejen v této scéně. Vidíme skvěle psychologicky prokreslené postavy s jasnými motivy, které se nám kousek po kousku odkrývají před očima.

Na pevnější semknutí inscenace má určitě vliv i posunutí poslední scény ukončující první polovinu inscenace. Ta nekončí jako v Olomouci s koncem představení Pasti na myši, ale pokračuje ještě Hamletovým rozhovorem s matkou a následným zabitím Polonia. Konec scény po představení Pasti na myši atmosférou navazuje na Hamletův rozhovor s matkou, které „nastavuje zrcadlo“ její duše. Tyto dvě scény Špinar nejspíš nechtěl oddělovat přestávkou a narušit tak napjatou atmosféru blížícího se odhalení Gertrudiny viny Hamletem. Zároveň se tímto režisér vypořádal s „odklízením“ Poloniova mrtvého těla z jeviště. Poté, co ho Hamlet nechtěně zabije (zde oproti předloze střílí ze zbraně), vyděšená Gertruda dřepí v rohu

⁴¹ MIKULKA, Vladimír. Mezi miláčkem a hmyzem. *Svět a divadlo* 25, 2014, č. 5, s. 58.

a škytá, zatímco Hamlet klečí nad mrtvým Poloniem a tímto obrazem končí první polovina inscenace.

2. 3 Pohřeb Ofélie

Tuto scénu jsem si vybrala ke komparaci proto, že je důležitou částí už původního dramatu. Hamlet se vrací do rozpadajícího se království, jehož rozklad má částečně na svědomí i on sám. Navíc se v případě pražské inscenace opět projevuje Špinarova obrazivost, která díky použité scénografii a práci s mizanscénou vytváří pozoruhodnou atmosféru.

Hamlet se vrací z Anglie a cestou z pobřeží na Elsinor ho doprovází Horacio. Zastaví se na hřbitově, kde vidí hrobníka kopat hrob. Baví se s ním o smrti a celá scéna je postavena na černém humoru. Což můžeme vidět i v rozhovoru hrobníka a Hamleta: „- Jak dlouho leží člověk, než shnije? - Záleží na tom. Když je shnilý už zaživa – jak je to dneska běžný - , rozpadne se dřív, než ho tam šoupnou. Ale jinak takových osm devět let.“ Legraci z hrobníkova nadhledu nad smrtí střídá Hamletovo uvažování nad pomíjivostí lidského života. Na hřbitově mezi čerstvými hroby a povalujícími se lebkami je všechna marnost shrnuta do princovy repliky: „K jak ponižujícím koncům můžeme dospět.“ Z filozfování Hamleta vytrhne až zpráva, že hrob, který hrobník právě kope, je pro Ofélii, která mezitím, co on plul na lodi do Anglie a zpět, zešilela a utopila se.

V Tarantově režii vypadá scéna pohřbu následovně. Slyšíme zvonit zvony. Ty jsou znázorněny nejen zvukově, ale také velkými jasně zářícími reflektory, které jsou upevněny u stropu a klímbají se dopředu a dozadu. Bohužel je jejich světlo zasahující i do hlediště natolik silné, že bezdůvodně a nepříjemně ozařuje diváky. Ze zadní části jeviště pomalu vychází smuteční průvod držící plachtu. Ta má být metaforou pro Oféliinu rakev. Prší. Herci vystupují na konstrukci a prostředkem schodiště plachtu spouštějí dolů. Laertes se baví s knězem o náležitostech pohřbu, které byly Ofélii odepřeny. Ačkoli se utopila šílená, nemohla být pohřbena se všemi poctami. Laertes si lehá „do Oféliina hrobu“, tedy spíše na kovovou plošinu, která byla z konstrukce spuštěna a podle mého může představovat vstup do hrobky. Hamlet se už nemůže dívat na Laertovo okázalé utrpení a poté, co sledoval celý obřad inkognito v přestrojení za žebráka, se konečně ozve. Laertes napadne Hamleta a poperou se. Všichni ostatní stojí při obřadu na schodišti konstrukce, ale poté, co se strhne potyčka

mezi Hamletem a Laertem, sbíhají dolů, aby je od sebe odtrhli. Podaří se jim to. Hamlet se nakonec přece jen snaží s Laertem udobřit, ten mu ale plivne do tváře a Hamlet odejde.

Celá scéna je laděna do černé a v hlubokém portále, jemuž vévodí již zmiňovaná konstrukce, je všechno vlivem nedostatečného svícení pro diváka nezřetelné. Jediné, co se vymyká černošedému barevnému schématu, je Laertovo světlé oblečení a velká bílá plachta.

S tou se pracuje hned v několika scénách. Použita je už v první scéně, kdy pokrývá celou konstrukci, je prosvícena a vidíme za ní siluetu prince hrajícího na flétnu. Poté znázorňuje moře, plášť krále Claudia při jeho slavnostní korunovační řeči. Na začátku druhé poloviny inscenace je znovu natažena na konstrukci, aby se mohla stát závěsem, za kterým se schová Polonius, aby vyslechl rozhovor Gertrudy a Hamleta hned po skandálním představení Pasti na myši. Hamlet do plachty zaboří svůj kord, ta je na moment červeně prosvícena a padá. Hamlet poté s plachtou zachází tak, jako by v ní bylo zabaleno Poloniovo tělo, a „táhne“ ji po schodišti do skryše. Plachta je dále použita po posledním Oféliině šíleném výstupu s rozdáváním květin, a shozena v zadní části jeviště z provaziště, znázorňuje její utonutí. Poté ji zmuchlanou na scénu přináší královna Gertruda a podává svědectví o Oféliině skonu. Nakonec je plachta použita i v závěrečné šermířské scéně, kde postupně zakryje všechny mrtvé.

Ve Špinarově inscenaci je výjev pohřbu velmi svázán už se samotnou smrtí Ofélie. Uprostřed jeviště leží na zemi delší stranou vitrína naplněná hlínou. Na ní klečí šílená Ofélie oblečená jen do tílka a saka po svém otci Poloniovi. Hamlet komentuje průběh Oféliiny smrti ze svého skleněného „vězení“. Je od Poloniova zabití stále držen „v pokoji pro blázny“, který znázorňuje vitrína stojící na pravém okraji jeviště. Nakonec Ofélie uléhá na hlínu se slovy: „Zůstalas pod vodou, vzala sis příliš vláhy!“ a umírá. Hamlet vše komentuje s upřeným pohledem do hlediště a mimika a hlasový projev Patrika Děrgela diváky přesvědčuje o výrazných emocích, které mu svírají tělo. Stojí ve vitríně celý zpocený, pláče a vypadá, jako by tragické události Oféliina utonutí beznadějně přihlížel.

Ve druhé polovině inscenace, kam náleží i obraz pohřbu Ofélie, dochází k proměně uspořádání scény. V levé stěně, před kterou stála vitrína s brněním, nyní

zeje velká díra. Vitrína je přesunuta na pravou stranu forbíny, kde se z ní stává Hamletovo vězení. Vše, co v ní bylo vystaveno, je nyní nakupeno u pravé zdi s dveřmi. Velká díra ve zdi slouží jako další vchod pro herce, je skrz ní osvětlováno jeviště a občas z ní vychází dým. Je prvkem scénografie, který naznačuje celkový rozklad prostředí, ve které se pohybují postavy s neméně rozkládajícími se charaktery.

Samotná scéna pohřbu začíná změnou osvětlení. Do tmy září jen vitrína s Ofélií a z levého boku jeviště ozařuje celou scénu modré světlo. Najednou se z místa, odkud proudí světlo, vyvalí dým. Ten narazí do vitríny, překlene ji a následně se rozprostře po celé scéně. Objeví se smuteční průvod. Zpomaleně přichází na scénu. Všichni v černé, Gertruda se slunečními brýlemi na očích. Přibližují se k Oféliinu hrobu, nahýbají se přes okraj, každý si nabírá hrst hlíny, aby ji mohl nasypat do hrobu. Laertes je zadrží, chce se s Ofélií ještě rozloučit a vleze k ní do vitríny, aby ji naposledy objal. Hamlet pomalu opouští své vězení a přibližuje se k Oféliině skleněnému hrobu. Vše je stále jako ve zpomaleném záběru. Hamlet chytá Laerta za límec a pomalu ho vytahuje přes okraj vitríny ven. Nutno podotknout, že je to už od pohledu fyzicky dost náročná scéna, která vyžaduje perfektní nacvičení choreografie pohybu. Hamlet Laerta stáhne k sobě na zem, kde si dají pár ran pěstí. Celá zpomalená sekvence trvá necelé čtyři a půl minuty, což je obdivuhodně dlouhá doba, po kterou musí být herci naprosto soustředění na choreografii každého jednotlivého pohybu. Zároveň má scéna tak pohlcující atmosféru, že ani na okamžik nenudí, což by se mohlo díky nepřírozenosti postupu zpomaleného pohybu na divadle stát. Najednou se ale změní světla a vše se zrychlí (tedy rychlostně vrátí do normálu). Hamleta a Laerta začnou odtrhávat od sebe členové královské ochranky. Nakonec Hamlet utíká otvorem ve zdi a Rosenkrantz s Guildensternem se vrhají za ním.

Provedení této scény je ovlivněno filmovým postupem, tzv. slow-motion, tedy zpomaleným záběrem. Špinar tu tak stejně jako u předělů jednotlivých scén zatmívačkami ovlivňuje tvar inscenace filmovým vnímáním.

V případě olomouckého Hamleta se scéna Oféliina pohřbu na velké scéně doslova ztrácí. Herecká akce se opět soustředí ke konstrukci. Větší počet herců na jednom místě (tedy na schodech konstrukce, po které stoupá smuteční průvod) působí nepřehledně a zakrývá například Gertrudu, která při svých replikách směřujících

k mrtvé není vůbec vidět. Tarant svým pojetím nepřináší do inscenační praxe nic nového. Výtvarná složka inscenace má spíše historizující tendenci, kterou náhle narušují černé deštníky ve scéně pohřbu nebo houkání parníku při Laertově odjezdu z Dánska.

Špinar oproti olomoucké inscenaci nesází pouze na ilustrativnost, ale jde cestou vizuálních metafor a inovativních postupů, jako je například již zmíněné slow-motion. Hlavní důraz klade na obraz. Při zpomalené části Oféliina pohřbu se mluví minimálně. Napětí pak buduje pouze stupňování naléhavosti v hlase Hřebíčkové, která jakožto Gertruda zvolá několikrát „Hamlete!“ směrem k přibližujícímu se Hamletovi. Scéna Oféliina pohřbu je v pražské inscenaci ve výsledku vizuálně bohatší a je v ní více budováno napětí jak hereckou akcí, tak použitou hudbou i scénografií.

2. 4 Závěrečná šermířská scéna

Před začátkem poslední scény dramatu je už v podstatě jasno. Claudius pochopil, že Hamlet ví, jaké skutky mu dopomohly k získání koruny. Po konfrontaci Hamleta s matkou v tzv. ložnicové scéně Gertruda zpytuje své svědomí a snaží se k Hamletovi najít opět cestu. Můžeme si jen domýšlet, jak moc je do vraždy svého manžela zapletena, v dramatu to řečeno není a záleží tedy jen na režisérovi, jak Gertrudin charakter vystaví. Laertes se chystá pomstít smrt svého otce Polonia a sestry Ofélie a vyzývá Hamleta na přátelský šermířský zápas, který se ale díky Laertově a Claudiově plánu zvrhne. Hamlet má sice špatnou předtuchu, ale nedá na ni. Ani královna, ani Hamlet netuší, co Laertes s Claudiem na prince přichystali. Laertes má připraven neztupený kord smočený v jedu a Claudius má v záloze otrávené víno.

V provedení závěrečné scény a scény s divadlem na divadle je míra odlišnosti mezi inscenačními přístupy obou režisérů nejznatelnější. V případě závěrečné šermířské scény jde Tarant konvenční cestou – herci mají nacvičené šermování. Špinar se šermování zcela vyhnul díky stylizované mizanscéně.

V Tarantově inscenaci je na plně rozsvícenou scénu přinesena plachta, kterou členové jevištní techniky natáhnou na zem zleva doprava. Všichni stojí rozmístěni po celé šíři jeviště. Král s královnou mají už od pohřbu černé kostýmy. Jediný bílý

kostým doplněný o červenou šerpu má Osric, který na to, jak není v rámci děje příliš důležitou postavou, strhává svým světlým kostýmem na barevně nevýrazné scéně přílišnou pozornost. Hamlet se omlouvá Laertovi, podají si ruce. Král stojí na ochozu, pozoruje vše shora. Všichni se postaví na svá místa, Osric jako rozhodčí stojí uprostřed jeviště na úpatí konstrukce. Hamlet je vpravo, Laertes vlevo, začíná šerm.

Světla se ztlumí a scénu zbarvují jen modré reflektory. Atmosféru dokresluje dynamická zlověstná hudba. Po každém Hamletově nebo Laertově zásahu se světlo rozsvítí a hudba ustane. Když se chystají opět k šermu a postaví se do základní pozice, scéna opět potemní a rozezní se hudba. Při jedné takovéto přestávce schází Claudius z ochozu a nabízí Hamletovi k pití otrávené víno, Gertruda mu ho vezme, napije se za Hamleta a odchází si sednout na svůj trůn na pravou stranu forbíny. Laertes pak zákeřně mimo pravidla souboje Hamleta sekne po zádech. V zápalu souboje, který se už v tuto chvíli neřídí žádnými pravidly, si Hamlet vymění s Laertem kord. Hamlet zažene Laerta po schodišti až na ochoz konstrukce a tam mu otráveným kordem zasadí smrtelnou ránu. Mezitím ale na svém trůnu umírá královna, jejíž poslední slova k Hamletovi prozrazují, že víno určené původně pro něj bylo otrávené. Královna umírá Hamletovi v náručí a ten zakrývá její tělo bílou plachtou, která leží na jevišti. Laertes schází z konstrukce, padá na zem, všichni jeho mrtvé tělo taktéž přikrývají. Hamlet krále z dálky jako náznakem bodne. Ten vlivem svého zranění ztrácí rovnováhu a nacouvá do levé prohlubně na forbíně. Tam mu Hamlet ještě z posledních sil nalije zbytek otráveného vína do úst a Claudius umírá. Trochu úsměvný moment nastává, když Hamlet zakrývá Claudiovo tělo a ten si, ač mrtev, plachtu přidržuje, aby z něho nesjela. Plachta je už v tomto bodě rozprostřena po celém jevišti. Umírající Hamlet na ní stojí uprostřed společně s Horaciem. Hamlet umírá a Horacio ho do ní rychle zabalí. Všichni ostatní plachtu přidržují, aby zůstala na místě a zakrývala všechny mrtvé.

Na scéně se objeví vyslanec z Anglie, který přijel oznámit, že Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi. Své repliky pronáší anglicky, pak ale zničehožnic odejde. Působí to dost zmatečně a celkem jistě se dá říct, že to divákovi orientaci už v tam dějově složitém a postavami naplněném divadelním kusu neusnadňuje. Horacio, který zbyl na scéně jako jediný živý svědek všech událostí, vítá norského následníka trůnu Fortinbrase, který se vrací z bitvy v Polsku. Scéna končí Fortinbrasovým projevem o převzetí vlády v Dánsku, na které má prý dávné právo. Opět se rozzáří

oslepující reflektory, zní hudba, kterou střídá zpěv chóru. Všichni stoupají nahoru po konstrukci, scénu pohltí tma, do které pulzuje jen zeleně blikající projekce, která má představovat Ducha.

V pražské inscenaci poté, co Hamlet uteče z Oféliina pohřbu, je chycen Rosenkrantzem a Guildensternem, dotažen na scénu a znovu uzavřen ve vitríně i s Horaciem. Zároveň Rosenkrantz s Guildensternem vitrínu odtahují doprostřed jeviště a zvou Hamleta k souboji s Laertem. Přesouvání vitríny jasně demonstruje jejich možnost manipulace, které se jim dostalo díky Claudiově přízni. Hamlet souhlasí a naposledy se baví s Horaciem. Při tomto dialogu se Patriku Děrgelovi podaří vystřídat hned několik hereckých poloh od hraného šílenství po upřímný strach. Nakonec se slovy, že není blázen, vitrínu opouští. Přijde zbytek herců a všichni kromě Hamleta se natěsnají do vitríny. Od této chvíle jsme svědky Špinarova využití stylizované mizanscény. Závěrečný šermířský souboj probíhá tak, že všichni pronášejí své repliky uvnitř vitríny a nahý Hamlet, který nemluví, stojí proti ní s kordem v ruce. Horacio celý souboj komentuje (pronáší některé z vybraných scénických poznámek) a zároveň pronáší repliky své i Hamletovy. Jeviště osvětluje vitrína a jemné boční světlo. Hraje píseň Mr. Lonely (Pan Osamělý) od Bobbyho Vintona. Ta odkazuje i na Hamletův vztah s ostatními. Po celou dobu je vlastně na všechno sám. Matka ho zradila vztahem s vypočítavým vrahem jeho otce, slídilům Polonioví, Rosenkrantzovi a Guildensternovi nemohl věřit nikdy a jeho láska Ofélie, která je naivní a poddajná, se nakonec taky přidá na „druhou stranu“, když se rozhodne podvolit otci a přistoupí na jím nařizené omezení vztahu s Hamletem. Jediným přítelem je pro něj Horacio. „Inscenace tak zdůrazňuje téma mezigeneračního neporozumění: rodiče – i ti, kteří se k nim úslužně přidávají (Rosenkrantz a Guildenstern) – jsou osobami, které jsou absolutně ‚out‘ a které nechápou, jak žijí a s čím se potýkají mladí. (...) vzdorovitý vztah ke zbytku dvora vizuálně zdůrazňují aranže, při kterých se Děrgel dostává do opozice vůči skupině všech dalších postav,⁴² a touto aranží je dozajistě i závěrečná scéna, při které stojí sám naproti vitríně. Se slovy: „Jdu za tebou. Sbohem matko,“ pouští kord na zem. Přichází k vitríně a přitiskne na ni své ruce a vše končí Hamletovou poslední replikou: „Dál zbývá už jen ticho.“

⁴² ŠVEJDA, cit. 24, s. 48.

Dalo by se jen stěží předpokládat, že by Tarant ve své tradičně pojaté inscenaci Hamleta nějak výrazněji inovoval podobu šermířské scény. Ačkoli ne ve všech inscenacích je šermování podmínkou. Jan Kerbr v Divadelních novinách uvádí svou kritiku Špinarova Hamleta menším historickým okénkem týkajícím se tradice uvádění Hamleta na českých jevištích. Mimo jiné zmiňuje i přístupy k inscenování šermířské scény u inscenace Miroslava Krobota a Jana Nebeského. Dozvíme se tak, že režisér Miroslav Krobot „utnul“ ohlášením přípravy na závěrečný šermířský masakr, k němuž ovšem už na jevišti nedošlo“ a že v inscenaci Jana Nebeského (1994) se sice šermovalo, ale v orientální stylizaci. Zvolení klasického šermu se ve výsledku Tarantovi vlastně nijak vyčítat nedá, protože do jeho celkové koncepce zapadá. Petr Kubes a Vojtěch Lipina (Laertes) se šermování zhostili se vší vervou. Ale i tak se divák neubrání myšlence, že ať ze sebe vydají herci sebevíc, šerm na jevišti nikdy nebude působit zcela autenticky.

Jedním z prvků, které byly ze strany inscenátorů nejspíš chápány jako nápadité, je již zmiňovaná plachta. V tomto případě se někteří recenzenti shodli na tom, že v celé inscenaci byla spíše na obtíž. Tereza Hýsková charakterizuje tento scénografický prvek jako jeden ze zdánlivě inovativních prvků, které však působí spíše naivně. Bohužel došlo k tomu, že plachta se nestala rekvizitou pro herce, ale sami herci se stali jejími služebníky. Jakákoliv manipulace s plachtou strhává veškerou divákovu pozornost, a pokud se s ní hercům složitě pracuje a jsou nuceni bedlivě hlídat každý svůj pohyb, aby náhodou plachta nesjela ze svého místa nebo zbytečně nešustila, divákovi se boří iluze divadelní reality a zamýšlená metafora nevychází podle režisérovy představ.

Na Špinarově inscenaci je znatelná snaha vyhnout se konvenčnímu inscenování za každou cenu. Ačkoli se v závěrečné scéně kord objeví, nešermuje se s ním. Hamlet ho pouze drží v ruce a nakonec ho umírající upustí na zem. Stylizovanost této scény však není samoúčelnou atrakcí. Špinar využívá vše, co je na jevišti. Rekvizity nemají za úkol pouze zaplňovat prostor nebo sloužit jako dekorace. Ve vitríně, ve které byly dříve vystaveny rodinné památky a ostatky, jsou v poslední scéně „vystaveni“ všichni rodinní příslušníci. Je metaforou pro izolaci a průhlednost s jakou jsme jako diváci nahlíželi do tragického osudu jedné rodiny, která se pod vnějším zdánlivě dokonalým obrazem pomalu zevnitř rozpadla.

Závěr

Na začátku své práce jsem si vytyčila za cíl pomocí komparace představit dvě odlišné inscenace Hamleta postavených na dvou zcela odlišných dramaturgicko-režijních výkladech.

V průběhu komparace jsem potvrdila, že inscenace opravdu odlišné jsou, a to dost markantně. Jako prvním důkazem může být rozdílný přístup k textu, který oba inscenační týmy zvolily. Ať už volbou překladu nebo rozměry textových úprav. Zatímco olomoucká inscenace zvolila konzervativnější překlad Martina Hilského a v duchu zachování co nejvíce z původního dramatu, v textu nedocházelo k téměř žádným úpravám, pražský inscenační tým si zvolil soudobější překlad Jiřího Joska a původní drama rozložil na obrazy, z nichž některé z výsledného textu vzniklého pro inscenaci zcela vypustil a některé v rámci syžetu přemístil.

Zcela odlišnou je i výprava. Zatímco v Olomouci se většina herecké akce soustředí do středu jeviště, kterému vévodí obrovská kovová točna, v Praze je scéna řešena tak, aby působila komornějším dojmem a koncentrovala tajemnou atmosférou rozkladu a intrik. Světlé kulisy nechávají vyniknout i herce v tmavších kostýmech a ve scénách, kdy se jeviště nachází téměř ve tmě, odrážejí světlo, a stačí tak i minimální nasvícení a divák má o dění na jevišti přehled. Na rozdíl od olomouckého Hamleta, kdy se díky tmavému pozadí, tmavým kostýmům a nedostatečnému svícení všechno dění na jevišti slévá do jednoho stínu.

Tarantovo pojetí je do jisté míry konvenční a neinovativní a inscenace postrádá výraznější interpretační klíč. V zájmu zachování, co nejvíce ze Shakespeara se inscenace stává nepřehlednou a nenabízí divákovi žádný fokus.

Pražská inscenace se určuje už počtem herců. Zatímco na jevišti Moravského divadla Olomouc se za představení vystřídá na třicet herců, Špinar si pro své pojetí Hamleta zúžil obsazení na devět jednajících herců. Díky tomuto menšímu počtu herců a zaměřením čistě na linii královské rodiny a jejích rozpadajících se vazeb se zdá být inscenace sevřenější. Podle Vladimíra Mikulky tak máme v případě Špinarova Hamleta „co do činění s úspěšným pokusem převést ‚mnohmluvnou‘ tragédii do zjednodušené, vizuálně atraktivní a tudíž snáze stravitelné podoby.“⁴³

⁴³ MIKULKA, cit. 41, s. 58.

Mikulka dále tvrdí, že se velká část recenzentů také shodla na tom, že pražský Hamlet je „Hamletem pro mladé“. Tomuto názoru snad mohou nahrávat některé scény a prvky. Například scéna, ve které Hamlet s Horaciem kouří joint nebo ta, kde se Ofélie s Laertem perou o kondomy. Ona „atraktivní“ podoba inscenace, však dle mého názoru není přizpůsobena pouze mladým. Výrazné autorské uchopením inscenace, publikum neošizuje o nic podstatného ze Shakespearova Hamleta. „(...) to se jen divadlo přizpůsobilo dnešnímu zvyku vnímat události jako barvité střípky, jejichž vizuální podoba je přinejmenším stejně důležitá jako samotné sdělení.“⁴⁴

Za Mikulkovou poslední myšlenkou, tak zůstává prostor pro zodpovězení otázky, zda Špinarova inscenace naplňuje divácké preference více a díky zvolenému tvaru a vizualitě, kterou jí vtiskl pražský inscenační tým, zapříčiňuje její úspěšnost a pozitivní ohlasy, kterých se ze stran diváků a kritiky inscenaci Hamleta z Moravského divadla Olomouc příliš nedostává. Režisér Tarant si sice zakládá tom, že jeho inscenace Hamleta se nese v klasickém, předloze věrném duchu, sám se ale dopouští některých výkladů, které nemají v Shakespearově předloze žádnou oporu. Asi nejvýraznějším příkladem se stává interpretace charakteru královraha Claudia. Tarant ve svém nastudování zplošťuje povahu Claudia na jeden jediný rys a tím je zlodušství. V Shakespearově dramatu není jednoznačně řečeno, že je Claudius prvoplánovým padouchem lačnícím po moci. Koneckonců to dokazuje i scéna Claudiova pokusu o modlitbu a pokání. Tarant však z Claudia udělal pouze monstrum konající zlo, jehož odpornost vygraduje znásilněním Ofélie, kterému v textu dramatu nic nenasvědčuje. Režisér kladl velký důraz na spolupráci s překladatelem Martinem Hilským, což mělo inscenaci přidat ještě na větší klasičnosti. Spoléhání se na jeho překlad však olomoucké inscenaci nevychází, protože se pod tíhou textu a absentující dramaturgii stává nepřehledným. Otázkou pak zůstává, jak moc klasicky vidí Michael Tarant použitou multifunkční kovovou konstrukci na točně, která na sebe od začátku až do konce poutá veškerou pozornost.

Pražská inscenace vsází na divácké povědomí o ději Shakespearovy nejznámější tragédie a nabízí tak výrazně autorsky upravenou inscenaci. Moderní Špinarova verze tak nepředkládá Hamleta celého se všemi dějovými liniemi, ale díky přesunutí důrazu na psychologii postav a zjednodušení děje, se stává přehlednou a

⁴⁴ Tamtéž.

působivou podívanou. S mým vkusem se tak více setkává Hamlet ze Švandova divadla. Pro mě osobně je zajímavější sledovat a snažit se interpretovat režisérovu předloženou vizi, která pracuje s původním dramatem a pokouší se o jeho novou, aktuální interpretaci. Na rozdíl od Tarantova neinovativního přístupu, díky kterému pokus o téměř doslovný převod dramatu na jeviště ztroskotal na absenci ucelené režijně-dramaturgické koncepce.

Dokumentace inscenací

William Shakespeare – Hamlet

Moravské divadlo Olomouc

Premiéra: 18. 4. 2014

Překlad: Martin Hilský

Režie: Michael Tarant

Dramaturgie: Markéta Machačíková

Scéna: Jaroslav Milfajt

Kostýmy: Klára Vágnerová

Light design: Miroslav Kraus

Hudba: Jan Jirásek

Hudební nastudování: Lubomíra Hellová

Pohybová spolupráce: Jiří Pokorný

Šermy: Karel Basák

Hamlet, dánský princ: Petr Kubes

Claudius, dánský král, Hamletův strýc: Josef Vrána/ Jiří Nebenführ

Gertruda, dánská královna, Hamletova matka: Naděžda Chroboková-Tomicová

Hlas ducha mrtvého krále: Martin Hilský j. h.

Polonius, státní rada: Stanislav Šárský

Laertes, jeho syn: Tomáš Krejčí

Ofélie, jeho dcera: Lucie Končoková j. h./Anna Stropnická

Horacio, Hamletův přítel: Vojtěch Lipina

Rosencrantz, bývalý Hamletův spolužák: Petr Jarčevský j. h./ Ondřej Černý j. h./Matěj Vaniš j. h.

Guildenstern, bývalý Hamletův spolužák: Petr Jarčevský j. h./ Ondřej Černý j. h./Matěj Vaniš j. h.

Fortinbras, norský princ: Roman Vencel

Voltemand, vyslanec z Norska: Jaroslav Krejčí

První herec/divadelní král: Ivo Kubečka j. h./ Jiří Nebenführ

Divadelní královna: Vendula Fialová

Lucianus: Václav Bahník

Komik/prolog: Roman Vencel

První hrobník: Josef Bartoň j. h.

Druhý hrobník: Václav Bahník

Kněz: Martin Štolba / Jan Ěoupalík

Osrik: Jaroslav Krejčí

Marcellus, voják hradní stráže: Martin Štolba / Jan Ěoupalík

Francisco, voják hradní stráže: Lukáš Pořízka

Barnardo, voják hradní stráže: Václav Bahník

Žena Voltemanda: Vendula Fialová

Syn Voltemanda: Theodor Kubes / Jonáš Dvořák

Herečka: Ilona Bláhová / Soňa Petrillová j. h.

Kapitán norského vojska: Lukáš Fiferna/Jan Ěoupalík

Malý Hamlet: Theodor Kubes/Jonáš Dvořák

Anglický vyslanec: Neil E. Baker j. h.

Dáma: Kateřina Ondrejková j. h./ Anna Korhoňová j. h./ Soňa Petrillová j. h.

William Shakespeare – Hamlet

Švandovo divadlo na Smíchově

Premiéra: 7. 12. 2013

Překlad: Jiří Josek

Režie a adaptace: Daniel Špínar

Dramaturgie: Lucie Kolouchová

Hudba: Petr Wajsar

Scéna: Iva Němcová

Kostýmy: Lucia Škandíková

Light design: Martin Špetlík

Produkce: Ilona Hájková

Obsazení

Hamlet: Patrik Děrgel

Claudius: Kamil Halbich

Gertruda: Petra Hřebíčková

Polonius: Miroslav Hruška

Laertes: Filip Čapka

Ofélie: Zuzana Onufářková

Horacio: Marek Pospíchal

Rosenkrantz: Tomáš Kobr

Guildenstern: Jaroslav Šmíd

Dále hrají: Matouš Filčík, Artur Mirakjan, Pavel Pecina, David Schaffer

Literatura

DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*. Vyd. 1. Praha: Větrné mlýny, 2012. 1132 s. ISBN 978-80-7443-056-5.

DRÁBEK, Pavel. Český Shakespeare mezi normalizací a koncem milénia. *Theatralia* 12, 2009, č. 1-2, s. 64 – 78. ISBN 978-80-210-4959-8.

HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 909. s. ISBN 978-80-200-1857-1.

KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1964. 214 s.

LEVÝ Jiří. *Umění překladu*. Vyd. 3. Praha: Ivo Železný, 1998. 386 s. ISBN 80-237-3539-X.

MIKULKA, Vladimír. Mezi miláčkem a hmyzem. *Svět a divadlo*. 25, 2014, č. 5, s. 50 – 61. ISSN 0862-7258.

ŠVEJDA, Martin J. Na konci čtyřletky. *Svět a divadlo*. 25, 2014, č. 5, s. 50 – 61. ISSN 0862-7258.

Prameny

ALTMANOVÁ, Zuzana. *Olomoucký Hamlet má štávu*. [online]. [cit 2. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://divabaze.cz/recenze/1160-olomoucky-hamlet-ma-stavu.html>

BREDEROVÁ, Tatiana. Špinar nebo Nešpinar? [online]. [cit 2. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.odivadle.cz/jeviste/recenze/spinar-nebo-nespinar/>

DOMBROVSKÁ, Lenka. Patrik Děrgel – Žil jsem jenom Hamletem a neplatil složenky. *Divadelní noviny* 23, 2014, č. 4, s. 8-9. ISSN 1210-471x.

HÝSKOVÁ, Tereza. Přežije jen Shakespeare. *Divadelní noviny* 23, 2014, č. 10, s. 5. ISSN 1210-471x.

JTP. 1999. Cena Josefa Jungmana a překladatelské odměny za rok 1999 [online]. [cit 2. 3. 2015]. Dostupné z WWW:

http://www.jtpunion.org/spip/IMG/html/cena_josefa_jungmanna.html

KERBR, Jan. Hamlet jako exponát. *Divadelní noviny* 23, 2014, č. 1, s. 4. ISSN 1210-471x.

KLÁR, Petr KlariN. *Plody Divadelní Flory* (no. 8) [online]. [cit 2. 3. 2015].

Dostupné z WWW: <http://www.divadelni-noviny.cz/plody-divadelni-flory-no-8>

KOLOUCHOVÁ, Lucie. *William Shakespeare. Hamlet*. Divadelní program. Švandovo divadlo na Smíchově, premiéra 7. 12. 2013. Praha: Švandovo divadlo na Smíchově, 2013.

MACHAČÍKOVÁ, Markéta. *William Shakespeare. Hamlet*. Divadelní program. Moravské divadlo Olomouc, premiéra 18. 4. 2014. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2014.

PROCHÁZKA, Jan. *Velkolepý Hamlet: dělat divadlo jako Tarant umí málokdo*. [online]. [cit 2. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Velkolepy-Hamlet-delat-divadlo-jako-Tarant-umi-malokdo-22551>

SHAKESPEARE, William. Hamlet princ dánský. In *Tři tragédie*. 1. vyd. Euromedia group, k. s. – Odeon, 2009, s. (číslo) překlad Jiří Josek. ISBN 978-80-207-1428-2.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ dánský*. 3. vyd. Atlantis, 2011, s. (číslo) překlad Martin Hilský. ISBN 978-80.7108-321-4.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, princ dánský*. (Překlad Jiří Josek, upravil Daniel Špínar.) Scénář k inscenaci. Švandovo divadlo na Smíchově, Praha, 2013.

Videozáznamy inscenací:

Technický záznam inscenace Hamleta z Moravského divadla Olomouc. Natočeno 18. 4. 2014.

Záznam inscenace Hamleta ze Švandova divadla na Smíchově. Natočeno 17. 2. 2014.

Obrazová příloha

Obrazová dokumentace k inscenaci Hamleta z Moravského divadla Olomouc

V případě olomoucké inscenace jsem nenašla oficiální fotografie, které by ilustrovaly mnou analyzované scény. Proto je obrazová příloha „vystřižena“ z DVD záznamu, který jsem získala z divadla.



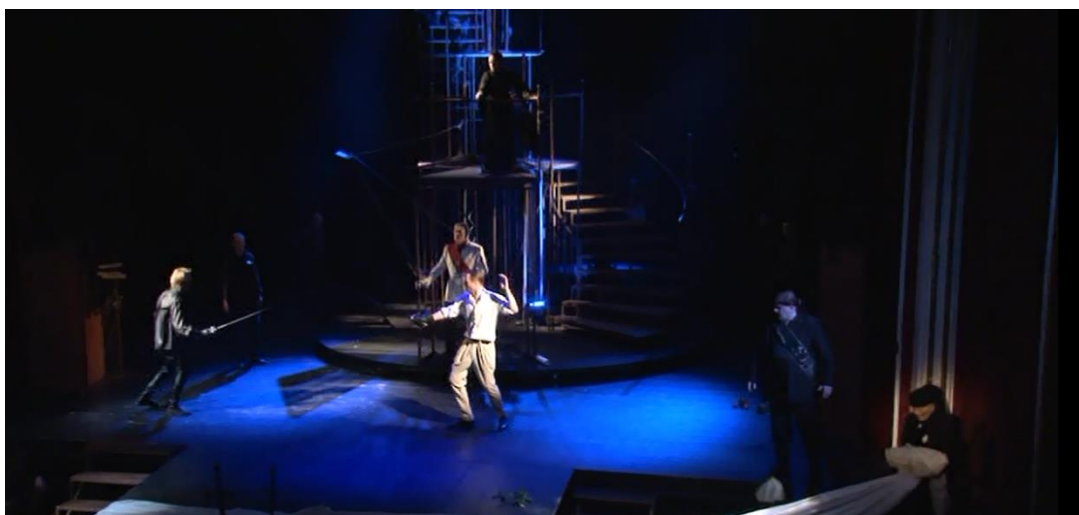
1. Začátek scény zjevení Ducha – vlevo Vojtěch Lipina (Horacio), vpravo Petr Kubes (Hamlet)



2. Scéna představení o smrti krále Gonzaga (Past na myši) – úplně vlevo Josef Vrána (Claudius), uprostřed Ivo Kubečka (První herec), úplně vpravo Naděžda Chroboková-Tomicová (Gertruda)



3. Pohřeb Ofélie – vlevo dole Petr Kubes (Hamlet), vpředu Josef Vrána (Claudius)



4. Závěrečná šermířská scéna – vlevo s kordem Petr Kubes (Hamlet), Jaroslav Krejčí (Osric), Tomáš Krejčí s kordem (Laertes), vpravo Josef Vrána (Claudius), Naděžda Chroboková-Tomicová (Gertruda)

Obrazová dokumentace k inscenaci Hamleta ze Švandova divadla na Smíchově

Zde jsou použity fotografie z archivu Švandova divadla, které byly pořízeny Alenou Hrbkovou. Obraz poslední scény je jako jediný opět „vystřižen“ z DVD záznamu.



1. Scéna zjevení Ducha – vpravo Patrik Děrgel (Hamlet), vlevo Marek Pospíchal (Horacio)



2. Scéna představení o smrti krále Gonzaga (Past na myši) – zleva: Jaroslav Šmíd (Guildenstern), Tomáš Kobr (Rosenkrantz), Kamil Halbich (Claudius), Petra Hřebíčková (Gertruda), Miroslav Hruška (Polonius), Zuzana Onufárková (Ofélie)



3. Pohřeb Ofélie – od levého okraje vitríny: Marek Pospíchal (Horacio), Petra Hřebíčková (Gertruda), Kamil Halbich (Claudius), Jaroslav Šmíd (Guildenstern), Tomáš Kobr (Rosenkrantz), ve vitríně: Zuzana Onufárková (Ofélie) a Filip Čapka (Laertes)



4. Závěrečná scéna – ve vitríně zleva: Miroslav Hruška (Polonius), Zuzana Onufárková (Ofélie), Filip Čapka (Laertes), Kamil Halbich (Claudius), Petra Hřebíčková (Gertruda), Jaroslav Šmíd (Guildenstern), Tomáš Kobr (Rosenkrantz), před vitrínou: Patrik Děrgel (Hamlet)

NÁZEV:

Dva současné výklady Hamleta Williama Shakespeara

AUTOR:

Klára Měsíčková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Doc. PhDr. Jiří Štefanides

ABSTRAKT:

Tato práce se zabývá komparací dvou současných divadelních interpretací Hamleta Williama Shakespeara. Ve své práci analyzuji inscenaci režiséra Michaela Taranta z Moravského divadla v Olomouci a inscenaci Daniela Špinara ze Švandova divadla na Smíchově. Ačkoliv obě inscenace vznikaly shodně v sezóně 2013/2014 tak se díky zvoleným dramaturgicko-režijním přístupům a prací s textovou a výtvarnou stránkou výrazně odlišují. V první kapitole porovnávám překlady Shakespeareova Hamleta (Martin Hileský, Jiří Josek), které byly pro inscenace zvoleny a samotné scénáře k inscenacím, které vznikly v obou divadlech. V druhé kapitole popisuji podobu čtyř vybraných scén, na jejichž příkladech analyzuji rozdíly v dramaturgicko-režijních výkladech obou režisérů.

KLÍČOVÁ SLOVA: Hamlet, William Shakespeare, Daniel Špinar, Michael Tarant, Moravské divadlo Olomouc, Švandovo divadlo na Smíchově

TITLE:

Two contemporary interpretations of William Shakespeare's Hamlet

AUTHOR:

Klára Měsíčková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Doc. PhDr. Jiří Štefanides

ABSTRACT:

This thesis compares two contemporary interpretations of Hamlet by William Shakespeare. In this thesis I analyze stagings by director Michael Tarant of the *Moravské divadlo Olomouc* and by Daniel Špínar of the *Švandovo divadlo na Smíchově*. Even though both stagings were created in the same 2013/2014 season, they differ considerably due to the choice of dramaturgical and directorial approach as well as script and artistic work. In the first part I compare the translations of Shakespeare's Hamlet (by Martin Hilský and Jiří Josek, respectively) chosen for the stagings as well as the respective scripts. In the second part four selected scenes are used to analyze differences in dramaturgical and directorial interpretations by the two respective directors.

KEY WORDS: Hamlet, William Shakespeare, Daniel Špínar, Michael Tarant, Moravské divadlo Olomouc, Švandovo divadlo na Smíchově