

Univerzita Karlova v Praze  
Pedagogická fakulta  
Katedra českého jazyka a literatury

**SROVNÁNÍ DRAMATICKÉ PŘEDLOHY  
S JEJÍ SOUČANOU INSCENACÍ**

Tom Stoppard:  
Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi

**COMPARISON OF THE DRAMATIC ARTWORK  
WITH ITS CONTEMPORARY STAGING**

Tom Stoppard  
Rosencrantz and Guildenstern Are Dead

vedoucí bakalářské práce: PhDr. Ondřej Hník, Ph.D.

autorka BP: Anežka Bočková

bydliště: Proutěná 418, Praha 4 – Kateřinky, 149 00

obor studia: Český jazyk – výtvarná výchova

typ studia: bakalářské, prezenční

rok dokončení BP: 2012

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

místo vypracování

datum

vlastnoruční podpis

Obsah:

<b>Úvod .....</b>	<b>4</b>
<b>Proč jsem si vybrala toto téma.....</b>	<b>5</b>
<b>drama - inscenace, inscenátor, interpretace .....</b>	<b>6</b>
<b>Osobnost a dílo Toma Stopparda v kontextu doby.....</b>	<b>14</b>
Smysl dramatu, Inspirace a odkazy v díle Toma Stopparda.....	18
<b>Divadelní spolek Kašpar- realizátor inscenace .....</b>	<b>23</b>
<b>Sled událostí dramatu a divadelního představení.....</b>	<b>25</b>
Drama.....	25
Inscenace.....	27
Výkonné divadelní složky.....	29
Promluvy herců.....	35
<b>Klíčové motivy a důležité momenty hry.....</b>	<b>37</b>
<b>Závěr .....</b>	<b>44</b>
<b>Prameny .....</b>	<b>46</b>
<b>Sekundární literatura .....</b>	<b>46</b>
<b>Resumé .....</b>	<b>48</b>
<b>Klíčová slova.....</b>	<b>48</b>
<b>Résumé .....</b>	<b>49</b>
<b>Key words .....</b>	<b>49</b>
<b>Poděkování.....</b>	<b>50</b>
<b>Přílohy .....</b>	<b>51</b>

## ÚVOD

Tématem mé bakalářské práce je srovnání dramatické předlohy Toma Stopparda *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* s její současnou inscenací Divadla v Celetné.

Nejprve chci teoreticky postihnout vztah dramatu a inscenace, poté se zamyslet nad úlohou inscenátora a nakonec nad interpretací dramatu. Představím osobnost Toma Stopparda, jeho životopis s důležitými životními mezníky, které se nějakým způsobem vztahují ke hře *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi*.

Mým cílem bude ukázat místa, která mohou být východiskem rozdílných interpretací dramatické předlohy a inscenace. Budu procházet všechny složky dramatu a inscenace a budu sledovat, jak se interpretace může měnit a co to zapříčinilo. Ve srovnání dramatické předlohy a inscenace vidím posun ve vyznění obou celků.

Pracovat budu především s dramatickou předlohou a s inscenací, protože k tématu téměř neexistuje sekundární literatura.

## PROČ JSEM SI VYBRALA TOTO TÉMA

Nabídka tématu „Srovnání dramatické předlohy s inscenací“ mě zaujala hned, avšak vybrat si konkrétní dílo bylo těžší. Když se řekne drama, myslím, že každému automaticky naskočí jeden z největších světových dramatiků William Shakespeare. To ano, ale kolik toho o něm bylo už napsáno... a kolik asi ještě bude. Já bych asi těžko přišla s něčím novým, proto jsem začala pátrat jinde.

Nejprve mě napadla Gazdina roba, ale to jsem zavrhla z důvodu, že to není příliš aktuální. Také musíte počítat s tím, aby hra, kterou si vyberete, byla na repertoáru některého z divadel ve vašem okolí, abyste ji mohli kdykoliv zhlédnout. Náhodou mi kamarádka pověděla o hře, ze které byla moc nadšená, Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi od Toma Stopparda. Ten nápad mi přišel skvělý, hlavně kvůli odkazu na Shakespeara.

Hra Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi se právem spojuje se Shakespearem, vždyť už v názvu má dvě vedlejší postavy z jeho hry Hamlet, králevic dánský. Ale Stopparda mnohem více než Hamlet, který mu nabízí spíše jen určitou dějovou zakotvenost, ovlivnilo absurdní drama Samuela Becketta Čekání na Godota.

## DRAMA - INSCENACE, INSCENÁTOR, INTERPRETACE

V této části se zamyslím nad vztahem dramatu a inscenace, dále nad úlohou inscenátora a nad interpretací dramatu.

Nejdříve je třeba si ujasnit, kde se drama nachází v rámci literatury a divadla, kdy se tyto dva odlišné systémy podílí na jeho identitě a proměně. Janoušek objasňuje, že: „Vůdčí úloha konstituující teatrologie postupně vedla od literárního pojetí dramatu k jeho negaci a k naprostému popření svébytnosti dramatu mimo divadlo, až poté ke zpětným syntetizujícím pokusům o spojení obou krajních poloh (Mukařovský, Kačer).“<sup>1</sup> Tento spor mi připadá velice zásadní, na jeho základě se ptám: Je tedy drama svébytným literárním druhem, nebo je bezprostředně spjata s divadlem a inscenací? Peterka v *Teorii literatury pro učitele* říká: „Přestože je text dramatu autonomní literární hodnotou, zpravidla není určen ke čtení, ale k inscenaci.“<sup>2</sup> S touto myšlenkou se ztotožňuji, protože přesně vystihuje postavení dramatu v literárním systému. Tvrdím, že na jedné straně drama samo o sobě nabízí plnohodnotný čtenářský zážitek, se svou svébytnou existencí mimo divadlo a svou hodnotou, ale na straně druhé je třeba s ním vždy počítat jako s výchozím bodem v procesu inscenace. Umělecky komunikuje už na základě vztahu autor – text – čtenář. Také předpokládám, že je ve většině případů psáno s vědomím, že se s ním bude dále pracovat v jiném jazykovém kódu, v inscenaci, přičemž je následně interpretováno.

Drama musíme zkoumat ve vztahu k literatuře i k divadlu, protože je patrné, že se od jiných literárních textů liší. Je současně písemným záznamem i východiskem divadelní inscenace, kde je autorem zkonstruováno tak, aby ho bylo možné pomocí výkonných divadelních složek představit divákům. To se děje pomocí hlasité reprodukce a rozličných výrazových prostředků v systému soudobého divadla. Přičemž promluvy herců se realizují přímo, scénické poznámky se realizují nepřímo - v interpretaci, v akci prováděné herci, v pojetí scény, kostýmů atd. Tyto složky později konkrétně uvádím v práci, protože se také podílí na výsledném chápání vztahu mezi dramatem a inscenací.

„Drama se tedy uvnitř literatury vyčleňuje svou **funkční předurčeností k inscenování** (Platon, středověká „hádání“, ad.).“<sup>3</sup> Na tomto základě píše Janoušek:

---

<sup>1</sup> Pavel JANOUŠEK: *Studie o dramatu*, Praha: H&H, 1993, 5.

<sup>2</sup> Josef PETERKA, *Peterka teorie literatury*, Praha: UK, Pedagogická fakulta, 2006, 181.

<sup>3</sup> *Ibidem*, 1993, 6.

„Drama má řetězec komunikace po ose **autor – text – inscenace – divák**, vynucuje si tedy během své komunikace přechod od jednoho znakového systému (jazyka) do druhého (divadla).“<sup>4</sup> Tradice z hlediska literatury vidí řetězec **autor - text - divák**, inscenaci bere pouze jako možnost zprostředkování na jevišti (funkce reprodukční), naopak vyhraněná koncepce divadelní zase pochybuje o svébytnosti textu dramatu a klade důraz na vztah mezi inscenací a divákem. Je nutné připomenout, že i když inscenujeme stejný výchozí text, není dramatické dílo totožné. Inscenacemi jsou nastoleny nové možnosti textu.

Důležitým krokem v chápání procesu inscenování bylo přijetí režiséra jako profesce, protože se pochopilo, že inscenace není pouhá reprodukce původního dramatu, ale jeho osobitá interpretace. Dnes se režisér snaží být originální, inscenaci se snaží pojmout osobitě a hledá v díle nové možnosti výkladu. Toho dociluje potlačováním jedné složky dramatu, přičemž zase jinou složku vyzdvihuje. Dokonce může zajít až do krajnosti, kdy vede určitou polemiku s výchozím dramatem, a výchozí text tak úplně popřít. Režisér není pouhým organizátorem akcí, které se dějí na jevišti, ale také si dělá nárok stát se autorem inscenace – tedy tvůrcem díla. Nejprve vznikne dílo v hlavě autora jako ideální „vnitřní model“<sup>5</sup>, který je následně uskutečňován všemi divadelními složkami.

Všechny divadelní inscenace potřebují čtyři prvky (které spolu komunikují) na to, aby se mohly realizovat. Tento dialog probíhá mezi:

„ (1.) **hercem** a (2.) **divákem**. Probíhá přitom v konkrétním (3.) **časoprostoru** a má vždy určitý (4.) **program**, tj. více či méně předem stanovenou a více či méně pevnou posloupnost, návaznost a hierarchii pohybu znaků, jimiž je tvůrci na diváka působeno. Program, jehož existenci lze prokázat ve všech typech divadelních aktivit.“<sup>6</sup> Nastolení tohoto rámce způsobuje to, že je možné vnímat inscenaci stále jako relativně totožnou, i když se změní publikum, herecké obsazení a jiné okolní vlivy.

Janoušek uvádí, že v divadelní produkci figurují tři složky: text, režie a popřípadě hudba, kdy první ze složek se jeví jako neměnná, odkazující bez pochyb k výchozímu textu v různých inscenacích. Jednotlivé inscenace od sebe naopak odlišuje režie tím, že vytváří osobité varianty výchozího textu. Hudba je na pomezí a podle potřeby je buď složkou stálou, nebo variabilní.

---

<sup>4</sup> Ibidem 7.

<sup>5</sup> Zdeněk HOŘÍNEK: Divadlo mezi modernou a postmodernou, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 9.

<sup>6</sup> Ibidem, 1993, 10-11.

Dramatik nepodává pouze jazykovou výpověď básnickou, ale ukazuje i to, jak má být dílo scénicky předváděno. Tyto dvě složky, tedy poetický svět a scénická vize, se prostupují. Konzument při četbě vnímá i rovinu scénických poznámek, ale nepotřebuje si do detailu představovat postavy, které nesou význam, na rozdíl od inscenace. Divadelní realizace poté odkrývá čtenáři dramatu tematizovaný literární postup. Scénická poznámka v dramatu dotváří onen svět představovaný autorem.

Výrazný rozpor může vzniknout ve vnímání dané látky autorem a recipientem. Tento rozpor vzniká z důvodů odlišné zásoby jejich sociálních, etických a estetických vědomostí a zkušeností. Propast, která tak vzniká, se ještě prohlubuje na základě prostoru a času, který leží mezi autorem a recipientem. Proto každý čtenář interpretuje a ukládá toto subjektivní vnímání do nového systému. „V tomto duchu se také dá o literárním díle hovořit jako o otevřeném, nikdy nedovršeném smyslu. Zřejmě autorská scénická vize není pro drama a jeho faktické fungování ve společnosti a literárních vztazích natolik podstatná, aby drama nebylo schopno se realizovat i bez ní.“<sup>7</sup> Janoušek dále uvažuje, že je ideální, když dílo existuje ve své podobě knižní i divadelní.

Nyní bych věnovala pozornost interpretaci dramatického textu. Inscenace se snaží o dovršení smyslu literárního díla, ale děje se to pomocí konkretizace, která už je však interpretací (ve smyslu různých možností výkladu) inscenátora (interpreta). Janoušek dokonce tvrdí, že: „Inscenace dramatu je v naprosté většině pro vnímatele zážitkem odlišným a (zejména jde-li o inscenaci skutečně kvalitní) plnějším než jeho četba.“<sup>8</sup> Ale dodává, že je drama (chápané jako svébytná literatura bez divadelního předurčení), stejně jako ostatní literární díla, nikdy nedovršeným smyslem, protože se vždy znovu konkretizuje v mysli čtenáře. Proces inscenace probíhá na stupni interpretace vnitrojazykové, kdy inscenátor upravuje text výchozí. Upravuje ho podle svých záměrů a na stupni převedení do jiného jazykového kódu.

Při tvorbě inscenace je jednou z důležitých složek interpretace. A režisér, ať chce či nechce, interpretuje. Hořínek upozorňuje na dva významy interpretace, přičemž u prvního významu se jedná o výklad či vysvětlení, které si klade za cíl pochopit daný text. Slovo vzniklo z latinského *interpretatio*, což se dá chápat jako překlad či tlumočení, Hořínek hovoří o překladu textu do jiného jazykového systému, kdy jde o: „překódování

---

<sup>7</sup> Ibidem 21-22.

<sup>8</sup> Ibidem 16-17.



jazykového textu, při kterém dochází k vytváření jeho nové jazykové podoby a stylistického tvaru. Překlad je přechod jednoho textového invariantu<sup>9</sup> z jednoho textu do druhého, a to při maximálním respektování výrazových a významových vlastností originálu.“<sup>10</sup> Druhý význam je pak dán umělcovým podáním, kde se spíš než o reprodukci jedná o realizaci interpretace. Přičemž v divadle interpretačním je na prvním místě drama a pak až následuje divadelní tvorba, kdy se hotové drama inscenuje. Zde může vyvstat otázka, proč je některé hry třeba interpretovat a nezahrát je prostě tak, jak jsou napsané? A je -li to vůbec možné? Jak říká Hořínek: „Inscenace nemůže neinterpretovat, i zřeknutí se interpretace je druhem interpretace.“<sup>11</sup> A dodává ještě, že i kdyby to nebyl záměr režiséra, tak jsou tu stejně ještě herci, kdy samotný výběr obsazení je interpretací. Podle mě je důležité dostat do hry určitou aktualizaci, protože chceme -li inscenovat některou klasickou hru (ať je z jakékoliv doby), tak i když se budeme držet historických kostýmu a kulis, nevymaníme se z naší doby, z jejích norem, názorů a postojů. Toto je sama o sobě interpretace, jelikož už jsme situováni jinde, a i když se jakkoliv snažíme pochopit staré divadelní kusy, žijeme už pevně zakotveni ve své době. Často lze vystačit s originálním textem a zacházet s ním volněji, určité myšlenky lze rozvinout, některé je možné naopak potlačit. Pokud však za základ slouží některé klasické drama, jsme determinováni hrou, což jasně vymezuje pravidla a směřování k naplnění předem daného osudu. Jak už bylo řečeno, interpretace probíhá vždy, a to i když je smysl dramatického díla jasný a autoři inscenace neusilují o osobité pojetí. Už jen obsazením herců do rolí dochází k určitému výkladu, který je jedinečný pro danou inscenaci.

Další možným druhem interpretace je konkretizace. Máme -li výchozí text, interpretace se k němu vztahují vždy v míře větší a menší. „Méně, protože naplňují jen některé z jeho významových a výrazových možností. (...)Více o větší míře určitosti a konkrétnosti.“<sup>12</sup> Redukci, která nastane v prvním případě, je třeba obhájit tím, že vyvstane nějaký zisk. V druhém případě naopak postihneme i to, co v originále chybí, co si čtenář jen domýšlí, co je jen naznačeno. Tato konkrétnost vyplývá i z inscenační tvorby jako

---

<sup>9</sup> Invariant - vztah nebo útvar mění se při určité transformaci nebo neměnný v různých variacích. Slovník cizích slov ABC, dostupné na:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/invariant>, 12. 6. 2012.

<sup>10</sup> Ibidem 1998, 161.

<sup>11</sup> Ibidem 163.

<sup>12</sup> Ibidem 196.

takové, kdy je: „...převáděn dramatický text, psaný v jediném (jazykovém) kódu, do složité souhry operativních složek (...), pracující různými kódy.“<sup>13</sup>

Hořínek tvrdí, že inscenační interpretace dramatického textu (tedy východisko pro divadelní dílo) má daleko složitější proces vývoje oproti interpretaci čtenářské. Je tomu tak, protože čtenář se liší od inscenátora svou intencí. Zatímco první čte pro poučení a určitý estetický zážitek, druhý musí navíc najít řešení pro inscenaci. Studuje tak výchozí text na několika úrovních, přičemž studuje ostatní díla autora, provádí analýzy a doplňuje si znalost dalších pramenů, které s dílem souvisí. Tato interpretace může být buď na úrovni čtenářské, nebo se od ní může odchýlit. Z toho vyvstanou různé možnosti uchopení inscenace. Autor si vytvoří v hlavě model, který se poté snaží přesně převést na jeviště pomocí herců a ostatních divadelních složek, nebo tato interpretace slouží pouze jako rámcový model, či orientační plán, který se v procesu upravuje. Konečným produktem inscenační interpretace je inscenace, na úplném konci tohoto pomyslného interpretačního řetězce stojí interpretace divácká. Ta se však nezabývá literárním textem (v jediném jazykovém kódu), ale divadelním, který používá množství různých kódů.

Inscenaci můžeme ze sémiotického hlediska chápat jako překódovací proces, ve kterém se texty mění z literárních v divadelní – „tištěné slovo v živé jevištní dění“<sup>14</sup>, čímž se dostáváme k onomu chápání interpretace jako překladu, který je však chápán jako snaha zacelení mezery mezi jednotlivými jazyky, ne pouhá transformace jednoho jazyka do druhého. Ve vztahu **text – interpret** se interpret vždy podílí (i když různou měrou) na smyslu onoho textu, opět to však není pouhý převod z jednoho jazyka do druhého, ale snaha o pomyslný dialog, jehož cílem je, aby jedna strana něco sdělila a druhá to přijala a porozuměla.

Hořínek v této souvislosti hovoří o analogii dvojic **překladatel – interpret** a **inscenátor-interpret**, ale ukazuje jeden důležitý rozdíl, kdy se literární překlad děje mezi znakovými systémy jedné úrovně. Naopak u inscenace probíhá tento proces od jediného kódu literárního textu ke struktuře, která pracuje s několika kódy různého řádu.

Všechny systémy, které slouží ke komunikaci mezi jednotlivci, můžeme nazývat jazykem, lze tedy hovořit i o jazyku umění- přesněji divadla, filmu, hudby, atd. Cesta, od výchozího dramatického textu k divadelnímu představení, je dlouhá a na této cestě vzniká

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem 167.

celá řada řešení, která se podílí na konečném výsledku. Možných interpretací se tak nabízí velké množství a jediné ideální neexistuje. Hotové drama, které soubor nastuduje a následně s přesností opakuje při představení, se může zdát jako bezproblémové, ale není tomu tak. Hořínek uvádí hned několik problematických míst. Jedním z nich je například rozpor mezi dobou, kdy drama vznikalo, přičemž se řídilo jasně danými pravidly tvorby, a dobou, v které vzniká inscenace, s jejími vlastními pravidly a požadavky. Dále není možné přesné opakování představení, a to i v rámci jednoho divadla, protože je třeba počítat s důležitým aspektem – s divákem.

Výrazným aspektem interpretace jsou texty, které nejsou určeny pro herecké promluvy, ale slouží v literárním textu čtenáři a v dramatickém inscenátorovi. Jedná se o scénické poznámky. Hořínek uvádí několik funkcí poznámek<sup>15</sup>: označení mluvčího; popisy fyzických akcí, které slouží jako doplnění k promluvám herců; popisy prostředí; charakteristiky postav; autorské komentáře. Poznámky jsou velice důležité pro doplnění dialogů, bez nich by text často ztrácel smysl, slouží k orientaci a zakotvení situace i jako návod na jevištní interpretaci. Poznámky se z divadelní realizace vypouští, drama tak při realizaci ztrácí jednotu a vznikají v něm mezery po těchto jazykových prostředcích, tyto mezery jsou však zaplněny prostředky jinými (jedná se o převedení významu do jiné látky). Záleží ovšem na jejich míře a důležitosti, což se promítá do role. Drama se totiž buď rozpadá do jednotlivých rolí, nebo je naopak text kompaktní, potom je každá postava součástí jazykového projevu. Z dramatu jako celistvého literárního díla se nedají poznámky odstranit - funguje jako uzavřený systém, kdežto při procesu inscenování se dělí na ty, které jsou nevypustitelné (ty co popisují děj), a na návody na inscenaci.

„Má-li se literární drama stát dramatickým textem, tj. textem k inscenování, musí se jeho systém otevřít.“<sup>16</sup> Otevírá se na jiné úrovni, otevírá se jinému stupni umění – divadelní tvorbě. Ta, pomocí složky herecké, taneční, výtvarné atd. a pod režijní složkou, vytváří z charakterů zasazených do dějů dramatu divadelní dílo. Dramatický text zde slouží jako zdroj inspirace a podnětů pro svébytnou tvorbu. Původní text se vlastně objevuje pouze v replikách herců, kde je stejně ještě transformován do projevu mluveného.

Autor vše promítá do dramatu a k bližšímu seznámení s jeho představou slouží poznámky, které jsou úzce spjaty s režijní knihou. Autorovi poznámky k inscenaci jsou

---

<sup>15</sup> Ibidem 178.

<sup>16</sup> Ibidem 181.

rozšiřovány, doplňovány či konkretizovány inscenátorem, mohou být však vznikat i zcela nové představy. Hořínek režijní knihou nemyslí přímo konkrétní písemný projev, ale „ideální text, který (ať už existuje v literární podobě nebo jenom v paměti režiséra) znamená ideální projekt divadelního díla.“<sup>17</sup> Funguje jako spojnicový text mezi textem dramatickým a divadelním, přičemž se na jeho výstavbě podílí rozbor výchozího dramatu a tvůrčí interpretace, která směřuje k představě o budoucí realizaci. Tento „mezitext“<sup>18</sup> je sice konkrétnější, protože rozvíjí některé autorovy poznámky, na druhé straně zase schematictější než výsledná realizace, ke které se přidávají další výkonné složky. Chápání divadla jako systému, se svým fungováním a zařazením, se promítá do výběru dramatu, které je voleno s jistým pochopením pro konkrétní divadelní názor.

K této teoretické kapitole ještě připojím krátkou část o filmové realizaci dramatického textu, protože Stoppard drama, o kterém pojednávám, také převedl do filmové podoby, která může sloužit jako jeden z návodů pro interpretaci dramatu a následně i pro inscenaci. Vztah divadla a filmu je asi nejmarkantnější na příkladu rozdílného zprostředkování výchozího dramatu či jeho inscenační podoby. Na příkladu subjektu herce ukážu rozdíl mezi médii filmu a divadla.

Herec v divadle předvádí inscenaci v určitém jedinečném prostoru a čase, navíc tento akt vnímáme jako bezprostřední aktivitu herce. Herec svou aktivitu provádí před diváky, „Zde a Teď proměňuje také nějaký materiál ve znak; činí z něj zobrazení, označení.“<sup>19</sup> Císař uvádí, že film i televize, jakožto audiovizuální umění, které na základě smyslového vnímání odpovídá divadlu, nepotřebuje tuto aktivitu. Divadlo je opřeno o tvůrčí aktivitu herce, kdy tento subjekt působí bezprostředně. Co se týče hraného filmu, tak subjekt, který je v něm označován, se nestává tímto znakem skutečnosti, „ale vyvíjí před divákem dvojí aktivitu“<sup>20</sup>. Je to dáno tím, že významy mu v různé míře udělují i jiné prostředky, které jsou řízené především režisérem, kameramanem aj. Tento znázorňovaný subjekt je jakousi složeninou různých prostředků, kterými může být například detailní záběr, záběr z jiného místa nebo nasvícení. Ve filmu tedy může působit jakýkoliv tělesný subjekt a režisér z něj pomocí filmových prostředků onen znak vytvoří. Aktivita onoho bezprostředního výkonu zde prostě nefunguje. Toto se neděje jen na základě různých technických prostředků, které

---

<sup>17</sup> Ibidem 182.

<sup>18</sup> Ibidem 183.

<sup>19</sup> Jan CÍSAŘ: Proměny divadelního jazyka, Praha: Melantrich, 1986, 139.

<sup>20</sup> Ibidem 140.

se liší ve filmu a v divadle, herec ve filmu je zbaven oné dvojí aktivity herce divadelního, aby „i on mohl působit jako každodenní realita, ne jako znak, jenž trvale představuje někoho jiného (...), ale jako skutečnost sama“<sup>21</sup>. Tolik jen stručně k rozdílnosti jedné ze složek divadla a filmu.

Tom Stoppard v roce 1990 napsal scénář a zrežíroval, na základě svého dramatu, také film *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi*. Tímto činem ukázal návod na uchopení dramatického textu, který se transformuje do filmové realizace. Médium filmu se sice liší od toho divadelního (jak jsem se snažila dokázat na příkladu výše), ale i tak tento akt můžeme brát jako jednu z mnoha možností interpretace dramatické předlohy. A kde bychom se mohli více poučit o interpretaci dramatického díla převedeného do filmu, než u autora dramatu, který je zároveň scénáristou a režisérem filmu.

Měla jsem příležitost shlédnout film přímo v České televizi, kde jsem ho mohla detailně prostudovat, a tak ho i následně srovnávat s dramatickou předlohou a inscenací. Film rozšiřuje studnici možných interpretací a uchopení této látky. Proto bych jej nepochybně začlenila jako důležitý inspirační zdroj, který se podílel na vzniku inscenace.

---

<sup>21</sup> Ibidem 141.

# OSOBNOST A DÍLO TOMA STOPPARDA V KONTEXTU DOBY

Tom Stoppard žije v Anglii od raného dětství (a to dokazuje, že je s anglickou literaturou a jazykem pevně spjat), i když původně pochází z Československa, kde se v roce 1937 narodil jako Tomáš Straussler. Hned roku 1939 uprchl z Československa před nacisty a roku 1942 ze Singapurů před Japonci. V této době umírá na následky války jeho otec. Matka pracuje v Indii pro obuvnickou firmu Baťa, zde pracoval i jeho otec. Stoppard zde dochází do internátní americké multietnické školy. V roce 1946 se rodina po matčině provdání odstěhovala do Anglie. Tom chodil do internátní základní školy („privilegované vzdělání, nádherný dům, spousta zeleně, byla to skvělá doba“; *Sunday Times* 1947)<sup>22</sup> a pak do soukromé střední školy. Tehdy se Stoppard (po dlouhém období nejistoty a strachu) konečně ocitá v klidu a míru a ve stabilní zemi. „Tato část Stoppardova života – **opakované nebezpečí překryté zjevným bezpečím** – zcela jistě přispěla k vývoji jeho osobnosti a projevuje se i v jeho hrách.“<sup>23</sup> V dramatu *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* se tento motiv ukazuje velmi silně a je přítomen prakticky v celé hře. Dva hlavní charaktery se ocitají uvnitř neuchopitelného vesmíru událostí a snaží se ho pochopit, usilují o to, najít alespoň nějaký záchytný bod, který by jim alespoň částečně dodal pocit jistoty.

V roce 1954 opouští sedmnáctiletý Stoppard školu, je „pořádně znuděný myšlenkou na cokoli intelektuálního a odcizený vši klasice – Shakespearem počínaje a Dickensem konče“<sup>24</sup>. Pracuje jako novinář Bristolu téměř deset let, pokouší se psát prózu a divadelní hry. Stěhuje se do Londýna a na obrazovce se objevuje jeho první televizní hra, přičemž dostává zálohu na první román. Mezníkem je rok 1966, kdy zaznamenává hra *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* obrovský úspěch na festivalu Edinburghu. Od té doby (asi 30 let) si Stoppard drží post jednoho z nejvýznamnějších a nejúspěšnějších dramatiků Anglie. V roce 1997 byl povýšen do šlechtického stavu a od té doby je sirem.

---

<sup>22</sup> Jim HUNTER: Doslov v knize Tom STOPPARD: Hry, Praha: Divadelní Ústav v Praze, 2002, 462.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Idem.

Stoppard sám o sobě tvrdí, že je konzervativce a napůl věřící – ale je to víra spíše v morální absolutno: „Rozdíl mezi morálními pravidly a pravidly tenisu spočívá v tom, že pravidla tenisu se mohou měnit.“(*Jumpers/Skákači*)<sup>25</sup>

Stoppard říká o divadle, že je to „ponejprv a především rekreace“<sup>26</sup>, a Hunter tvrdí, že jeho díla (ted' není řeč o scénářích) mají za cíl nás v první řadě rozesmát. K tomu dodává: „Nabízí nám někdy úporné a někdy oslnivé slovní hříčky a někdy dokonce přechází až do lidové frašky. Přesto ale v jeho hrách nechybějí vážné otázky a nedá se říci, že by tu byly zesměšňovány.“<sup>27</sup> Toto tvrzení dokládá na tom, když *Guildenstern* přemítá o smrti, nebo když *George* (ve *Skákačích*) přemýšlí o Bohu, a tvrdí, že se můžeme smát jejich lidským nedokonalostem, ale nemůžeme se vysmívat jejich strachům a obavám. Já vidím v díle *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* ono téma neschopnosti orientovat se v systému (i když se o toto zorientování celou dobu pokouší) na stejné úrovni jako složku humornou, se všemi jejími slovními hříčkami, které na první pohled mohou první složku maskovat. Tato rovnováha spočívá v tom, že Stoppardovi hrdinové si sice kladou hluboké filosofické otázky, ale my na ně nedostáváme jednoznačnou odpověď, vyslovují hluboké pravdy, ale ty jsou často velice rychle rozptýleny v humorných slovních hříčkách a všemožných hrách. Projevuje se zde snaha poznat to, jak by se lidé měli chovat, ale Stoppardovy hry neříkají (ani to není jejich cílem), že by se díky nim v tomto poznání pokročilo; zůstávají hrami, zábavou. Zde se nabízí otázka, čemu se ještě smát (a co už je na hraně)? Hunter podezírá Stopparda, že nehledá humor v banálních komických situacích, ale naopak v hlubokých filosofických úvahách lidí, kteří například hledají Dobro. A právě tento druh humoru vzbuzuje v některých divácích pochybnosti. Mají se smát vážnému filosofovi? Jak potom budou vypadat oni sami?

Ve Stoppardových hrách jsou nejdůležitější tyto prvky: „dokonalý jazyk, absurdní leč důmyslné divadelní nápady a intelektuální rámec, který není předmětem výsměchu, byť všechno ostatní je.“<sup>28</sup> Divák se zasměje jednotlivým průpovídkám, dokonale promyšleným jazykovým hrám, ale je tu právě onen rámec, který drží drama pohromadě, a který z něj nedělá jen sled humorných skečů. Tento rámec nás vrací k oné hrozbě bezvýchodné situace, nad kterou obě postavy filosoficky a vědecky hloubají.

---

<sup>25</sup> Ibidem 463.

<sup>26</sup> Ibidem..

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Idem.

Nejznámějším Stoppardovým divadelním nápadem byl jeho první – zasadit hru „do děje *Hamleta* a jeho okolí“ a ze dvou vedlejších postav udělat hlavní postavy. Na základě krátkého úryvku ze Shakespeara nás Stoppard vzal do zákulisí a my jsme svědky zdánlivě nekonečného bloumání těchto postav.

Stoppardův intelektuální rámec je velmi široký, vždyť jeho hrdinové mají povědomí o filozofii, vysoké matematice či dokonce klasické filologii. A ač se může tento materiál zdát nudný, Stoppard s ním umí pracovat tak dokonale, že se stane zábavným. Kouzlo jeho her spočívá v právě v tom, že si vybírá témata, která na první pohled pro mnohé nejsou zdrojem humoru, a proměňuje je ve studnici nekonečné zábavy. Ale opět je zábava doprovázena apelem k vzájemnému porozumění si.

Pro Stopparda je také velice důležité prostředí, ve kterém žije. V roce 1954 (právě kdy sedmnáctiletý Stoppard opouští školu) se v anglickém divadle chystají změny. Do začátku roku 1960 je v Londýně vidět několik zásadních her. K vidění je **Čekání na Godota** Samuela Becketta, **Ohlédni se v hněvu** Johna Osborna, *Berliner Ensemble* Bertolda Brechta, *Theatre Workshop* Joan Littlewoodové a hry Harolda Pintera, Arnolda Weskera a Johna Ardena. I když tito dramatici nemají mnoho společného, „každý z nich se zdál být ve srovnání se standardní britskou dramatikou té doby osvoboditelem“<sup>29</sup>. Stoppard komentuje tuto dobu slovy pro *Theatre Quarterly*: „Každý v mém věku, kdo chtěl po roce 1956 psát, chtěl psát divadelní hry.“<sup>30</sup>

„Hry uvnitř her“ - tento jedinečný fenomén se objevuje v dramatu Toma Stopparda *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* a hraje zde jednu z klíčových rolí při chápání smyslu díla. V doslovu ke knize *Tom Stoppard/ Hry* píše Jim Hunter: „*Hamlet*, ta nejznámější hra výjimečného dramatika a „místo děje“ Stoppardova prvního úspěchu, je částečně také o herectví – ne jako o něčem, co dělají pouze profesionálové, ale o tom, k čemu se čas od času uchyluje každý z nás.“<sup>31</sup> Hunter dále uvažuje o herectví, které nás fascinuje, i když tím, jak nás klame, může být nebezpečné. K tomu slouží skvělý příklad *Hamleta*, ten se rozhodne hrát šílence, aby zmátl rodinu a pozdržel dobu svého „jednání“, která jednou bude muset nastat. Když přijedou skuteční herci, donutí je k herectví na další úrovni. *Hamlet* je fascinována schopností Prvního herce plakat a zblednout předstíraným

---

<sup>29</sup> Ibidem 465.

<sup>30</sup> Ibidem 465.

<sup>31</sup> Ibidem 466.



žalem. Divák je tak přítomen herectví na dvou úrovních: umění reálného herce, kterého tento herec hraje.

Hamlet zorganizuje hru „*Zavraždění Gonzaga*“, která připomíná vraždu jeho otce a kterou bude sledovat otcovrah Claudius, přičemž Hamlet bude pozorovat jeho reakce. Diváci opět sledují dvě vrstvy divadelního umění: „Zjišťují, že sledují herce, kteří hrají lidi sledující další herce, kteří hrají další lidi sledující další herce, kteří hrají další herce hrající další lidi (Claudius a jeho královna), kteří sami sledují.“<sup>32</sup> Tyto momenty působí na diváka opravdu silně, neboť znásobují prožitek z hraní. Ve hře je mnoho dalších takovýchto příkladů, kdy se divadelní postavy samy účastní hry ve hře. „Na nejjednodušší úrovni se herci převlékají za jiné postavy, které se v nespočetných klasických hrách převlékají ještě za někoho dalšího.“<sup>33</sup>

Hunter tvrdí, že tento princip „hry ve hře“ stojí na tom, že divadlo rádo odkazuje samo k sobě – „fascinováno svou vlastní falešností, přece spoléhá na to, že odhaluje svého druhu pravdu“.<sup>34</sup> Tímto umožňuje vznik těžko uchopitelného vtahu mezi iluzí a skutečností. Hra ve hře nám ukazuje radost z hraní, ale klade nám otázku: Dokážeme rozlišit mezi realitou iluzí? Dokážeme být kritičtí vůči tomu, co je nám vizuálně předkládáno? Má-li tuto úvahu vztáhnout ke hře, opět zde vidím v prvním plánu složku zábavy, nevinné a vzrušující hry, ale opět se sem vkrádá pocit nejistoty a ztráta orientace v systému světa.

Stoppard však netvořil ve vzduchoprázdnu. Fenomén absurdního divadla vznikl v rámci divadla moderního, které bylo na vrcholu ve třicátých a čtyřicátých letech hlavně v Paříži. Příležitost dostal dnes již významný dramatik irského původu, Samuel Beckett, který již tou dobou ve Francii žil. Absurdní divadlo bylo modernisticko-groteskní a tíhlo k určitému zacyklení (náznak v původním konci Stoppardova *Rosencrantz*). „Život v něm nikam nevedl a všechny konvenční cíle a záměry byly považovány za nesmyslné, absurdní. Typické absurdní hry byly jak směšné, tak pesimistické.“<sup>35</sup> Jedním z hlavních tvůrců tohoto žánru byl Eugène Ionesco.

Hunter o Stoppardově prvotině píše: „V roce 1966 vypadal *Rosencrantz* jako prvotina nějaké rádobý absurdity; čerpá prý více z Beckettova *Čekání na Godota* než ze svého

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem 468.

situování do děje *Hamleta*.<sup>36</sup> Dodává však, že jeho nesporná síla a kouzlo je v tom, že je intelektuálně bohatší a jeho ladění je jemnější než většina absurdních dramát a v neposlední řadě také méně vážný, apeluje na diváka, aby si divadlo užil.

Stoppard sám řekl, že vidí v divadle způsob reakce a že jeho cílem je bavit. V pozdějších letech už tak nezakrývá vážnost, ale přesto není typem vážného umělce. Stoppardovu ambivalentnost je třeba brát v potaz. V rozhovoru s Ronaldem Haymanem v roce 1976 řekl, že si představoval „sirény na skále, které říkají: No tak, přestaň být vážný umělec.“ Nikdy jsem si nebyl tak docela jist, jestli chci být vážný umělec nebo siréna.<sup>37</sup>

## SMYSL DRAMATU, INSPIRACE A ODKAZY V DÍLE TOMA STOPPARDA

Stoppard ve svém absurdně existenciálním dramatu ukazuje dva charaktery, které se ocitají uvnitř záhadného vesmíru (či světa), který se jim nedaří pochopit. Celou hru se snaží najít záchytný bod v tomto vesmíru, kterého by se mohli přidržet, a zároveň tak dojít alespoň k částečnému pocitu jistoty. Často se u nich setkáváme s hlubokými filosofickými názory a absolutními pravdami, které vyslovují, ale tyto názory jsou projevovány jakoby bezděčně při nějaké prosté činnosti, či v rámci absurdních her. K tomu přispívá i fakt, že tak najednou jak tyto názory a pravdy přijdou, tak náhle i odezní. Důležitou roli zde hraje prvek hry ve hře (viz str. 17.), představován kočovnými herci, a determinismus, kdy je tímto názorem prostoupena celá hra. Rosenkrantz neustále hledá souvislosti mezi akcí a reakcí a ukazuje, že každá akce je konečná reakce na předešlou událost. Osud obou charakterů je však pevně daný, neboť je zasazen do Shakespearova *Hamleta* a nemůže se od něho odchýlit.

Hlavní dva zdroje Stoppardovy inspirace jsou *Hamlet, králevic dánský* Williama Shakespeara a *Čekání na Godota* Samuela Becketta. Sama bych je podle vlivu roztřídila na vliv **formální**, což by byl *Hamlet*, a vliv **obsahový**, ke kterému by náleželo Beckettovo *Čekání na Godota*.

Začnu **formálním** vlivem. Hned název dramatu *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* nás přivádí k *Hamletovi*, bystřejší člověk ví, že tato jména pochází ze Shakespearovy

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem 472.

hry, stručně řečeno, že to jsou bývalí Hamletovi spolužáci, kteří ho později doprovází na cestě do Anglie. Autor si tedy vypůjčuje již známé postavy z ještě známějšího dramatu. Ale Stoppardovi nejde v první řadě o to, aby nějak rozehrál, vymyslel příběh těchto dvou postav *s ohledem na Hamleta*, protože by se mu zdáli ochuzené a příliš nerozvinuté v samotném dramatu. Tyto postavy mu slouží k tomu, aby měl jisté podloží pro postavy, místo i děj. Protože jakési povědomí o tom, kde se hra odehrává, jakým směrem se ubírá a kdo v ní vystupuje, mu dává jistou svobodu v rozehrání jeho vlastního nápadu. Proto si myslím, že když najde toto zakotvení, nemusí se už příliš věnovat tomu, aby blíže představoval osoby, uváděl nás do místa a vymýšlel nějaký nový děj. To vše už je dáno v tomto silném příběhu, a tak má Stoppard jakési podhoubí pro svou vlastní hru. Ano, Stoppard kopíruje dějovou linku Hamleta, ale ta je zde upozaděna. A odkaz na *Hamleta* zde spatřujeme i v promluvách přímo ze Shakespeara<sup>38</sup>, děje se to tehdy (není to však pravidlo), střetne-li se Rosenkrantz a Guildenstern s kýmkoliv ze světa Shakespearova dramatu (s Hamletem, Gertrudou a Claudiem, atd.).

Spolek Kašpar nastudoval hru v rámci takzvané Elsinorské trilogie, kdy vedle této hry má na repertoáru ještě hru *Hamlet a Claudius a Gertruda*. Spolek chytře provázal hry pomocí herců i kulis, které více či méně figurují ve všech třech hrách. „Co dělají Hamletovi kamarádi, když je zrovna nesledujeme na jevišti?“<sup>39</sup> Takto hru uvádí Divadlo v Celetné a lze to brát vážně, protože z technického hlediska je ve hře *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* použita scéna z jiné hry Elsinorské trilogie, přičemž je opravdu jen otočena, takže divák najednou opravdu vidí to, co se děje „v zákulisí“ Hamleta. Z tohoto zákulisí je však v této hře udělána hlavní scéna. Ostatní postavy, které jsou zde vedlejší (v jiné hře této trilogie naopak hlavní), můžeme jen tušit. Hamleta sice několikrát zahlédneme, ale Claudius a Gertruda se nám zjevují pouze ve stínohře, kdy je tušíme jen na základě jejich obrysů a promluv. Na tomto místě se ptám: Byl to geniální tah spojit takto hry? Nebo by byla hra *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* inscenována jinak, kdyby nebyla vázána na tuto trilogii? Ač může tento aspekt působit formálně, nemyslím si, že tomu tak je. Tím, že jsou Claudiu a Gertruda prezentováni jen jako stín, odsunul je inscenátor opravdu za pomyslnou „oponu“ a tím je potlačil. Následkem toho se zvýrazní

---

<sup>38</sup> Ibidem 43(např. začátek Druhého dějství).

<sup>39</sup> Stránky Divadla v Celetné, dostupné na:

<http://www.divadlovceletne.cz/program/rosenkrantz-a-guildenstern-jsou-mrtvi/>, 14. 6. 2012.

oba hlavní charaktery, divák na ně upne ještě větší pozornost. Hlavní úlohu zde hraje vizuální rovina. Vypůjčila bych si příklad z oblasti výtvarného umění – konkrétně fotografie. Fotografujeme-li postavu v přírodě a hlavním tématem je postava, musíme pozadí rozostřit, abychom přitáhli pozornost na fotografovaný objekt, který by se jinak v ostrém pozadí ztrácel. Stejně je tomu i u této inscenace. Tím, že je královský pár rozostřen (stínohrou), je upozaděn, pozornost diváka se upře na Rosenkrantze a Guildensterna. A skutečně tato konkretizace podpoří fakt, že tentokrát není hra o Hamletovi, ale o *Rosenkrantzovi a Guildensternovi*.

Zatímco z Becketta si Stoppard bere inspiraci na základě **obsahu** a **smyslu**. Moment, kdy Vladimír a Estragon v *Čekání na Godota* na Godota čekají, je nápadně podobný jakémusi bezvýchodnému bloumání Rozenkrantze a Guildensterna, oné nemožnosti zakotvit ve světě a pochopit ho. Stále visí ve vzduchu snaha rozklíčovat sled událostí a najít důvody, proč se tak děje. Také vlastně čekají na „někoho či něco, co nepřichází“, jsou mnohokrát bezradní a nechtějí nic jiného, než aby se vše vysvětlilo a skončilo to. U Rosenkrantze a Guildensterna visí stále ve vzduchu moment, kdy: Za jistého rozbřesku volali naše jména...<sup>40</sup>, který Guildenstern neustále opakuje, v závěru říká: ...tam někde na počátku musel být okamžik, kdy jsme mohli říct – ne<sup>41</sup>.

U Beckettových „hrdinů“ je tímto momentem osudné:

**ESTRAGON** Co budeme dělat?

**VLADIMÍR** Nevím.

**ESTRAGON** Pojd' pryč.

**VLADIMÍR** Nemůžeme.

**ESTRAGON** Proč?

**VLADIMÍR** Čekáme na Godota.

**ESTRAGON** Máš pravdu.<sup>42</sup>

(podobný rozhovor se objevuje ještě několikrát)

Ani jedna dvojice se nemůže „pohnout z místa“, nemohou nic.

Zde se opíráme o determinismus jako přesvědčení, že vývoj světa je předem nastolen v kterémkoliv momentě (či už na samém počátku). Tato úvaha je jedním z rámců celé hry.

---

<sup>40</sup> Ibidem 94.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Samuel BECKETT: *Čekání na Godota*, Praha: Odeon, 1986, 84.

Postavy se stále chtějí vrátit do onoho pomyslného momentu (či úplného počátku), od kdy se vše začalo vyvíjet daným směrem. Drama touto myšlenkou téměř začíná, myšlenka se v ní ještě několikrát objeví, a také se ještě před úplným koncem objeví. V inscenaci je to doslova poslední replika, což vede k jejímu zacyklení. Tento prvek pak rozvedu ve srovnání závěrečných částí dramatu a inscenace.

I důležitý prvek „zabavení se“<sup>43</sup>, „zkrácení si dlouhé chvíle“ mají obě díla společný. Ten (v určité chvíli) přechází v myšlenky o smrti – jako moment vysvobození z bezvýchodné situace. A podíváme-li se na hlavní postavy, vidíme dva přátele, kdy každý z nich má rozdílné, až protikladné vlastnosti. Bezpochyby je nápadná i podobnost mezi tím, koho potkávají. Ať už Rosenkrantz s Guildensternem potkají Herce, nebo Vladimír s Estragonem Pozza s Luckym, působí na nás tato setkání velice podobně, můžeme to brát jako prvek rozptýlení, nebo nám setkání ukazuje, jak a kam se bude osud hlavních představitelů ubírat. Estragon s Vladimírem v závěru říkají:

**ESTRAGON** Co kdybychom šli od sebe? Možná by to bylo lepší.

**VLADIMÍR** Zítرا se oběsíme. (Pauza) Ledaže by přišel Godot.

**ESTRAGON** A když přijde?

**VLADIMÍR** Budeme spaseni.

(...)

**VLADIMÍR** Tak jdem?

**ESTRAGON** Jdem.

Nehýbají se.<sup>44</sup>

Tím dílo končí, ale i když se závěry obou děl k sobě před koncem přiblíží a obě dvojice bilancují nad smrtí, oběšením, u Stopparda se tento konec naplní (jak víme z Hamleta)<sup>45</sup>, kdežto Beckettův konec zůstává otevřený<sup>46</sup>.

Stoppard využívá těchto zdánlivých proluk k tomu, aby v nich mohl rozehrát svoje bravurní slovní hříčky či filosofické úvahy. Inscenace je však na těchto slovních hříčkách a humoru do značné míry postavena. A právě na těchto místech, bych v inscenaci viděla

---

<sup>43</sup> Rosenkrantz a Guildenstern v: STOPPARD (pozn. 20) 31.

Estragona a Vladimír v: BECKETT (pozn. 28) 112.

<sup>44</sup> BECKETT (pozn. 28) 140.

<sup>45</sup> STOPPARD (pozn. 20) 95.

<sup>46</sup> BECKETT (pozn. 28) 141.

možnost rozdílné interpretace. Stoppard, jak už jsem psala výše, se rozhodně nepovažuje za typ vážného umělce, avšak v tomto případě rozhodně není autorem komedie. Zde probíhá taková konkretizace, která by mohla způsobit, že bude drama ochuzeno, protože bude kladen důraz jen na jednu významovou složku – humornou. Že je na tuto složku v inscenaci kladen důraz, poznáme také z toho, že inscenátor tyto scény obohacuje ještě vlastními slovními příspěvky; připisuje je k promluvám.

Příklad:

**GULDENSTERN** Hlava na hlavě, *takzvaný double head*.

Nebo

**GULDENSTERN** (někdy v průběhu hry s mincemi)<sup>47</sup> Pětaosmdesát nula. *Přičemž ta nula jsem já.*

---

<sup>47</sup> Ibidem 8-10.

# DIVADELNÍ SPOLEK KAŠPAR- REALIZÁTOR

## INSCENACE

Kašpar je nezávislý divadelní spolek, který vznikl v roce 1990, a působí v Divadle v Celetné.

Pracují zde tři kmenoví režiséři (Jakub Špalek, Filip Nuckolls a Alexandr Minajev) a zhruba 30 herců. Ročně se zde hraje okolo 350 představení, nazkouší se 3 až 4 premiéry.

„Kašpar se pokouší o živé podoby klasiky (*Richard III.*, *Hamlet*), je úspěšný při vlastních dramatinizacích (*Růže pro Algernon*, *Claudius a Gertruda*) i uvádění her současných autorů (*Černé mléko*, *Don Juan v Soho*, *Kodaň*, *Helverova noc*). (...)Mají i svou letní scénu – hrad Kašperk, kde probíhají představení v době prázdnin - nově také vodní tvrz ve Vlksicích.“<sup>48</sup> Inscenaci *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* prezentuje divadlo těmito slovy: „Hra měla při premiéře v Anglii obrovský úspěch - zaujal nápad zasadit hru do děje Hamleta a jeho okolí a ze dvou dvořanů udělat hlavní postavy. Co dělají dva spolužáci Hamleta, když je zrovna nesledujeme na jevišti? Královna je pozvala na Elsinor a oni přesně nechápou proč vlastně... Při představení máte šanci se dobře bavit, pokud předtím uvidíte Hamleta.“<sup>49</sup>

Délka představení: 2.10 hod.

Premiéra: 11. ledna 2006.

Derniéra: 16. května 2011.

Nyní uvedu účinkující hry *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi*. Bude se jednat pouze o jména členů spolku Kašpar spolu s funkcemi, které zastávají vzhledem k tomuto představení. Podrobnější informace jsem uvedla v Příloze své práce. Tyto základní informace jsme čerpala ze stránek Divadla v Celetné<sup>50</sup>.

**Režisér:** Filip Nuckolls

---

<sup>48</sup> Stránky Divadla v Celetné, dostupné na: <http://www.divadlovceletne.cz/kaspar/>, 16. 6. 2010.

<sup>49</sup> Stránky Divadla v Celetné, dostupné na:

<http://www.divadlovceletne.cz/predstaveni/rosencrantz-a-guildenstern-jsou-mrtvi/>, 16. 6. 2010.

<sup>50</sup> Stránky Divadla v Celetné, dostupné na:

<http://www.divadlovceletne.cz/predstaveni/rosencrantz-a-guildenstern-jsou-mrtvi/> , 17. 6. 2010.

**Dramaturg:** Jakub Špalek

**Hudba:** Petr Malásek

**Scéna:** Libuše Josefy

**Kostýmy:** Vladka Prudičová

Role a jejich představitelé:

**Rosenkrantz:** Marek Němec

**Guildenstern:** Martin Hofmann

**První herec:** František Kreuzmann ml., alternuje Tomáš Stolařík

**Alfréd:** Michal Kern

**Herec:** Tomáš Karger, alternuje Filip Rajmont

**Claudius /pouze promítán/ :** Jan Potměšil



# SLED UDÁLOSTÍ DRAMATU A DIVADELNÍHO PŘEDSTAVENÍ

## DRAMA

Drama je rozděleno do tří dějství. První dějství se odehrává *Na vizuálně neurčitém místě*<sup>51</sup>, kde Rosenkrantz s Guildensternem hrají hru s mincemi: „hlava – orel“. V tomto dějství se dále setkávají s Herci. Hra se posouvá, jak je řečeno ve scénické poznámce, z *osvětlení exteriérového do interiérové nálady*<sup>52</sup>. To už jsou Rosenkrantz s Guildensternem na Elsinoru, kde se ocitají v roli pozorovatele scény mezi Ofélií a Hamletem. V tomto dějství se oba hlavní hrdinové setkávají i s Claudiem a Gertrudou, kteří je žádají, aby zjistili důvod Hamletova trápení. První dějství končí setkáním Rosenkrantze a Guildensterna s Hamletem.

Druhé dějství začíná tím, že všichni tři pokračují v dialogu z předchozí scény. Jejich rozhovor vedený za chůze je zprvu nesrozumitelný; první zřetelná slova pronáší Hamlet. Je to závěr řeči k oběma přátelům – viz *Shakespeare, II. dějství, 2. scéna*<sup>53</sup>. Dále proběhne opětovné setkání Guildensterna a Rosenkrantze s Herci. Oba Hamletovi přátelé dále zvou královský pár na večerní představení. Rosenkrantz s Guildensternem jsou přítomni při generální zkoušce<sup>54</sup>, do níž se najednou vmísí Hamlet s Ofélií, poté na scéně zůstává Ofélie a vstupuje Polonius s Claudiem, který vyřkne rozhodnutí: *Neumím nečinně čekat. Rozhodl jsem se, že odpluje (Hamlet) co nejdřív do Anglie...*<sup>55</sup>. Herci po tomto přerušení pokračují ve hře tam, kde skončili.

. V další scéně žádá Claudius Rosenkrantze s Guildensternem, aby našli tělo Polonia, který byl zabit Hamletem. Oba se snaží úkol řešit. Hamlet hovoří s Vojákem. Druhá scéna se uzavírá tím, že Rosenkrantz a Guildenstern odcházejí napřed na loď, se slovy: *A ještě leccos se může přihodit*<sup>56</sup>, za nimi Hamlet.

---

<sup>51</sup> STOPPARD (pozn. 20) 7.

<sup>52</sup> Ibidem 26.

<sup>53</sup> Ibidem 43.

<sup>54</sup> Ibidem 60.

<sup>55</sup> Ibidem 61.

<sup>56</sup> Ibidem 73.

Třetí dějství se odehrává na lodi. *Opona se rozevře do naprosté tmy*. Lehké šplouchání mořských vln.<sup>57</sup> Tak uvádí Stoppard poslední dějství. Námořníky tušíme jen díky hlasům, jinak jsou na scéně pouze dva hlavní hrdinové. Rosenkrantz se přesvědčuje, že je Hamlet s nimi na lodi. Přátelé otevírají dopis pro anglického krále, kde stojí, aby dal Hamletovi setnout hlavu. Hrdinové opět slyší hudbu, jako již tolikrát těsně předtím, než se setkali s Herci, ani nyní tomu není jinak. Herci vylézají ze sudů, které jsou na palubě. Náhle zaútočí piráti. Všichni se setkávají na scéně a bojují s piráty (První herec, Hamlet i dva jeho přátelé). Všichni čtyři vskočí do sudů, zůstávají v nich, dokud není ticho. Sud s Hamletem mizí. Rosenkrantz a Guildenstern hodnotí svou situaci:

**GUILDENSTERN** (vyvedený z míry) Ale on přece nemůže... Máme za úkol... Máme dopis... Plujeme do Anglie s dopisem pro krále...

**PRVNÍ HEREC** To se zdá být jisté. Blahopřeju vám k jednoznačnosti vaší situace.

**GUILDENSTERN** Tomu vy nemůžete rozumět - stojí tam psáno - máme své rozkazy... Bez Hamleta to nemá žádný smysl.<sup>58</sup>

Guidenstern předvádí, podle své představy, jak to bude vypadat, až dorazí ke králi, přitom bezděčně otevírá dopis, který Hamlet mezitím vyměnil, a čte ho: *... pak bez odkladu pošlete na smrt ty, kdo vám list přivezli, Rosenkrantze a Guildensterna – a to hned po přečtení...*<sup>59</sup>. Mluví o smrti, herci předvádí nesčetné množství etud na téma smrt. Přehrávají „soubojovou scénu“ z konce Hamleta: *První herec/coby Hamlet/ se bije s tragédem /coby Laertem/ přičemž je každý smrtelně zraněn otráveným končířem. Alfréd, aniž by mu v tom král stačil zabránit, se napije z otrávené číše a umírá. První herec zabije krále. Laertes umírá. První herec pronese následující řeč a umírá. To vše nejlépe pantomimicky, bez zbraní či číše. A světlo pomalu hasne nad umírajícími. Umírání uprostřed umírání – tragické; romantické.*<sup>60</sup>

Guidenstern vede monolog o smrti, oba přátelé provádí bilanci nad událostmi, které je potkaly v několika posledních dnech, Rosenkrantz nakonec říká: *ulevilo se mi*<sup>61</sup> a mizí. Guildenstern opakuje scénu s jezdcem<sup>62</sup>, ze začátku hry, a pokračuje: *tam někde na počátku*

---

<sup>57</sup> Ibidem 74.

<sup>58</sup> Ibidem 90.

<sup>59</sup> Ibidem 92.

<sup>60</sup> Ibidem 94.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Ibidem.

*musel být okamžik, kdy jsme mohli říct – ne. Ale nějak jsme ho propásli. (Rozhlíží se a vidí, že je sám.) Rosen-? Guil-? (Vzchopí se.) Nu, příště budeme moudřejší. Ted' mě vidíte, ted' – (A mizí.)*<sup>63</sup>

Poté následuje závěrečná scéna z Hamleta, všude leží mrtvolky, na scéně se objevuje i Fortinbras a dva vyslanci anglického krále:

**PRVNÍ VYSLANEC** Hrůza pohledět!

Neseme pozdě zprávy z Anglie.

Ten, který je měl slyšet, nedoví

se již o splnění svých příkazů –

o tom, že Rosenkrantz a Guildenstern

jsou mrtvi. Kdo nám ted' vzdá dík?<sup>64</sup>

Hru končí svými slovy Horácio<sup>65</sup>.

## INSCENACE

Zde se dá hůře hovořit o třech dějstvích, jelikož první dvě na sebe navazují bez většího přerušení. Třetí dějství je odděleno výrazněji – přestávkou. Myslím, že tak můžeme mluvit o dvou částech hry: První část – většina hry, druhá část – po přestávce, ta obsahuje pouze třetí dějství, je jakýmsi závěrečným epilogem. A pokud bychom první část chtěli rozdělit na dvě dějství, která by zde měla být, asi bychom ten výrazný zlom nespatriovali v momentu setkání přátel s Hamletem, ale pomyslnou čáru bychom udělali ve chvíli, kdy Rosenkrantz a Guildenstern přicházejí na Elsinor.

Od první chvíle plyne hra podle předlohy, až do doby, kdy z prvního dějství inscenace není zcela patrná scéna, která je velice dobře vymyšlená a důležitá, v níž Rosenkrantz s Guildensternem přihlíží představení herců (předvádí ve zkratce celého Hamleta), v němž mohou vidět osud, který je čeká; celý jejich budoucí život, včetně toho, jak to s nimi dopadne (smrt). Kdy by na to ještě nádherněji Guildenstern reagoval (v předloze):

**PRVNÍ HEREC** (Guildensternovi) Je vám ta hra povědomá?

**GUILDENSTERN** Ne.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem 95.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem 64.

Tuto část bych označila jako místo, které by mohlo být východiskem rozdílné interpretace. Opět totiž přispívá k chápání hry jako komedie, přičemž jeho výsledek má být přesně opačný. Etudy sice mají být předvedené s jistou dávkou komičnosti, ale výsledný dojem má být tragický, protože herci přehrají všechny scény umírání z Hamleta. Že se jedná o přehrání Hamleta ve zkratce, není vůbec patrné. V této fázi je hra velice ochuzena, protože divákovi unikne scéna, která opět rozvíjí motiv determinace. Hra ve hře, tedy motiv pro Stopparda příznačný, sice zůstává, ale na jiné úrovni. Stoppard v dramatu použil velice rafinované řešení, protože herci na obou stupních hrají stejnou hru, tedy Hamleta. Nejenže k němu Stoppard takto opět odkazuje, ale tím, že ho herci přehrají až dokonce, jako by nám ukazovali onu nevyhnutelnou chvíli, ke které vše směřuje. Vždyť je v ní řečeno vše: Rosenkrantz a Guildenstern přihlíží vlastní smrti, hledí na to, co se s nimi zanedlouho stane, ale nejsou si toho vědomi.

V jednu chvíli se inscenace dokonce zvrhává do jednoho velkého chaosu, kdy každý herec něco říká a předvádí. Každý z Herců odříkává a předvádí část role, Guildenstern se ze situace snaží nezbláznit a Rosenkrantz vypadá, jako kdyby už se zbláznil, přičemž předvádí různé etudy – potápěče, parašutistu apod. Zde hraje roli také faktor herecký, kdy různá herecká úroveň a prožitek (přílišná exprese na jedné straně a neurčitost na straně druhé) zapříčiňují, že je výstup chaotický, rozpadá se do jednotlivých etud a celkově působí nesourodě.

Inscenace pokračuje tak, že se na scéně objevuje Claudius, který oznamuje oběma přátelům, že byl Polonius zabit, hra dále pokračuje dle předlohy do začátku třetího dějství.

Ve třetím dějství jsou asi největší rozdíly, hlavně proto, že zde vystupují pouze Rosenkrantz a Guildenstern, Hamleta jen tušíme, když Guildenstern posílá Rosenkrantze, aby se šel podívat, co Hamlet dělá.<sup>67</sup> Dále hra plyne podle Stoppardovy předlohy, až do chvíle, kdy by měli slyšet hudbu, přesně jako vždy než potkali herce, nic z toho se však nestává; část s herci je vyškrtuta. Není zde ani nijak naznačeno přepadení piráty. I přesto, že je zde mnoho výpustek, nejedná se o místo, které by bylo zdrojem rozdílných interpretací.

Inscenace navazuje na drama ve chvíli, kdy se První herec od nich odvrátí a natáhne se k odpočinku<sup>68</sup>. Oba pokračují v dialogu, opět otevírají dopis, tentokrát již nastrčený

---

<sup>67</sup> Ibidem 77.

<sup>68</sup> Ibidem 91.

Hamletem<sup>69</sup>. Bilancují svůj život a hledají okamžik, od kdy vše začalo směřovat k tomuto konci:

**GULDENSTERN** Za jistého rozbřesku volali naše jména (...)<sup>70</sup>.

Hra se tímto motivem, který už jsme slyšeli na počátku hry a několikrát i během hry, zacyklí, Guildenstern ještě pokračuje:

Tam někde na počátku musel být okamžik, kdy jsme mohli říct – ne. Ale nějak jsme ho propásli.<sup>71</sup>

Dále se setmí a po osvětlení vidíme oba hlavní „hrdiny“ viset za ruce na železné konstrukci, jako by byli oběšeni. Je pronesena poslední věta inscenace:

**GULDENSTERN** Nu, příště budeme moudřejší (...)<sup>72</sup>.

Tímto inscenace na rozdíl od dramatu končí. V inscenaci je dán důraz na zacyklení, režisér své postavy nechá zabít až jakýmsi minimalistickým způsobem – rychle, ale viditelně. Drama se naopak opět propojuje se Shakespearovým Hamletem. V této chvíli může inscenace sklouznout k rozdílné interpretaci. Nuckolls (režisér) zde završí inscenaci oběšením hlavních postav, přičemž jim nechává všechnu pozornost. Tento obraz působí velmi silně, i když se zatáhne opona, poslední obraz nám stále zůstává před očima. Obraz definitivního dovršení pátrání po řádu světa, po záchytném bodu, po jistotě, kterou konečně našli. Režisér však závěrečnou scénu odlehčuje písní Zvonky štěstí, kterou hlavní protagonisty zpívají jen chvíli před tím, než jsou pověšeni.

V dramatu tento obraz nenalzáme, postavy podle scénických poznámek jednoduše odchází do tmy. V dalším okamžiku už navazuje Stoppard na Shakespeara a předvádí nám skupinu mrtvých těl v pozadí a příchod Prvního vyslance. Smrt Rosenkrantze a Guildensterna se tak ztrácí mezi ostatními mrtvými, kteří padli v tomto díle.

## VÝKONNÉ DIVADELNÍ SLOŽKY

Hned prvním rozchodem mezi dramatem inscenací jsou osoby. V dramatu jich nalezneme celou řadu: *Rosenkrantz*, *Guildenstern*, *První herec*, *Alfréd*, *Herci*, *Hamlet*,

---

<sup>69</sup> Ibidem 92.

<sup>70</sup> Ibidem 94.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ibidem.

*Ofélie, Claudius, Gertruda, Polonius, Horácio, Fortinbras, První vyslanec, Druhý vyslanec, První voják, Druhý voják, Dvořané a Sloužící.*<sup>73</sup> V inscenaci nalezneme postavy ve složení výrazně úspornějším. Rosenkrantz a Guidenstern jsou samozřejmostí, První herec a Alfréd také zůstávají, počet ostatních Herců, které popisuje scénická poznámka: *Vstoupí šest herců včetně malého chlapce- Alfréda. Dva táhnou a strkají káru naloženou rekvizitami a kostýmy. Následují bubeník, hráč na lesní roh a flétnista. Jejich mluvčí - První herec – má ruce prázdné. ...*<sup>74</sup>, je zredukován na jednoho, ovšem podle mého zastane práci za několik herců. Zcela vypuštěni z inscenace jsou i Horácio, Fortinbras, První i Druhý vyslanec, První i Druhý voják, Dvořané i Sloužící.

Spolek Kašpar nastudoval i hru Claudius a Gertruda ( viz str. 19), odtud jsou natočeny a následně promítány na plátno dvě repliky Claudia v podání Jana Potměšila.<sup>75</sup>

Další osoby můžeme vidět pouze ve stínohře za plátnem, které je napnuto na na železnou konstrukci v zadní části jeviště, rozmluvy za plátnem jsou pouštěny z reproduktoru. Pokud jdou za scénu Rosenkrantz a Guildenstern, jsou jejich repliky také pouštěny z reproduktoru. Ve stínohře můžeme vidět Claudia a Gertrudu, které hrají titíž herci, kteří představují Alfréda a Herce. Polonia pak ztvárňuje herec, který je v jiných scénách První herec. Ofélii představuje herec hrající jindy Alfréda. Jediný Hamlet ze stínohry vystupuje na jeviště, je zahalen do černé kápě, ale opět v něm poznáme stejného herce, který představuje i Alfréda.

V tomto momentě se inscenace konkretizuje. Počet herců je sice zredukován, ale inscenace naopak těží z toho, že je dán ještě větší důraz na osoby hlavní – nepostradatelné, což může přispívat k větší přehlednosti inscenace. Divák se neztrácí v záplavě postav. Na druhou stranu na základě toho, že jsou vypuštěny některé postavy, musí se nutně seškrtat i některé scény, v kterých tyto postavy vystupují. Režisér tak každopádně interpretuje, ale k rozdílnému celkovému vyznění tato interpretace nepřispívá.

Použité efekty (stínohra a projekce) působí jako oživení hry, přičemž se sem dostává složka aktualizace. Také vytváří iluzi toho, že se díváme do zákulisí hry Hamlet, přičemž hlavní scéna je z tohoto pohledu upozaděna.

---

<sup>73</sup> Ibidem 6.

<sup>74</sup> Ibidem 15.

<sup>75</sup> Divadlo v Celetné, dostupné na: <http://www.divadlovceleme.cz/predstaveni/clauidius-a-gertruda/>, 17. 6.2010.

Hra by se dala rozdělit na tři základní scény, ty však přesně nekopírují dějství. První scéna je vlastně holá, neutrální prostředí, vlastně se přesně drží autorova popisu: *Na vizuálně neurčitém místě...*<sup>76</sup> celá tato první část je hrána na přední části jeviště před staženou oponou. Jedná se o exteriér, je možné, že je poblíž cesta. Rosenkrantz s Guildenstemem nejprve využívají pouze levého rohu (z pohledu diváka). Při příchodu herců se roztahují po celé ploše, přičemž hrají i pod podiem. Herci využívají stažené opony k uvedení svých etud, kdy pokaždé vystoupí zpoza opony, předvedou scénku a následně opět zmizí za oponu, aby se připravili na scénku následující.

Druhý typ scény je asi nejbohatší. Opona se konečně rozhrnuje a my spatřujeme bílé plátno jako další oponu či pozadí scény, skrz nějž prosvítá velká železná konstrukce. (Odkaz na další hry Elsinorské trilogie) Vidíme pouze prostřední předěl konstrukce, dále šikmý obrys schodů spojených s obrysem rampy. Ocitáme se v jakési místnosti, šatně, která na první pohled působí chaoticky, je neuklizená se spoustou nábytku, předmětů a nepořádku válejícího se po zemi, kdy většinu z nich herci později ve hře použijí. Stoppard konkrétní předměty v poznámkách neuvádí. Tato šatna slouží dále i Hercům.

Třetí část je shodná se třetím dějstvím, odehrává se na lodi. Přičemž loď je odhalená železná konstrukce z minulé scény. Vše na scéně je nyní jednoduché, až strohé, avšak velmi působivé. Konstrukce lodi v inscenaci je velmi důmyslná, podlaha jeviště je spodní paluba, či spíše podpalubí, zde se odehrává část, kdy oba mladíci spí.<sup>77</sup> Poté se po schůdcích přesouvají na palubu, odkud je vidět moře, kde se pak dále odehrává větší část třetího dějství, volně korzují a mění místa, sem tam sejdou do podpalubí, hlavně Rosenkrantz. Pohybují se však lehce křečovitě, jelikož podlaha paluby není nijak vyplněná, je to pouze soustava příček konstrukce, mezi kterými jsou velké mezery. V pozadí vidíme přehozená bílá prostěradla přes blíže neurčité předměty, která mají představovat ledovce či bílé útesy na moři, a skutečně tuto iluzi navozují dokonale. V této scéně se hodně pracuje s různou intenzitou osvětlení, které je jakoby ovlivňováno lucernou, zavěšenou na konstrukci lodi. Stoppard také zakládá scénický popis na množství rozličných zvuků, které například zde evokují loď, dále na různé míře osvětlení, *Opona se rozevře do naprosté tmy. Lehké šplouchání mořských vln. Po několika vteřinách ticha se ze tmy ozve hlas...*<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> STOPPARD (pozn. 20)7.

<sup>77</sup> Ibidem 74.

<sup>78</sup> Ibidem.

V dalším úseku: *Další námořní zvuky. V pozadí se rozsvítí lucerna – rozžehnutá Hamletem. Jevišťe se nerovnoměrně prosvětlí. Natolik, aby bylo vidět: Rosenkrantz a Guildensterna sedící vpředu. Nejasné kontury ráhnoví atd. za nimi*<sup>79</sup>. Hlasy námořníků však v divadle neuslyšíme a neuvidíme ani Hamleta, ve třetím dějství jsou tu pouze Rosenkrantz s Guildensternem, a tak zde světlo obstarává prvně jmenovaný.

*Hamlet sfoukne lucernu. Jevišťe se opět ponoří do smolné tmy. Po chvíli rozptýlí temnotu měsíční svit. Hamlet se přikrade ke spícímu Rosenkrantzovi a Guildensternovi, vezme jim dopis a odnese ho za deštník. Plátnem deštníku prosvítá záře jeho lucerny. ...*<sup>80</sup>

Stoppard však scénu popisuje ještě bohatěji:

*Silnější světlo. – Lucerna? Měsíc? ...Světlo. Mimo jiné spatříme tři velké sudy, postavené na výšku a s přiklopenými víky. Stojí v jisté vzdálenosti od sebe, ale v jedné řadě. Za nimi a nad nimi je do paluby zapíchnut křiklavě pruhovaný deštník vykloněný tak, že za něj nevidíme – obrovská a nestvůrná kopule, v průměru zvící dvou metrů. V pozadí vládne i nadále šero...*<sup>81</sup>.

*Rosenkrantz se odebere do pozadí; v ideálním případě je dolní paluba – v přední části jeviště – spojena nízkými schůdky s jakousi horní palubou, na níž stojí deštník. Rosenkrantz se u deštníku zastaví a nahlédne za něj. ...*<sup>82</sup>

Na samém konci hry: *Vzápětí se celé jeviště rozsvítí a v jeho pozadí spatříme skupinu dvořanů a mrtvých těl, ležících přibližně ve stejných polohách jako mrtví herci. ...*<sup>83</sup>.

Hned po slovech PRVNÍ DĚJSTVÍ následuje scénická poznámka, uvádí nás do místa a děje a představuje nám povrchně dva hlavní aktéry: *Na vizuálně neurčitém místě ubíjejí čas dva alžbětinci. Jsou dobře oblečení. Oba mají velké kožené měšce*<sup>84</sup>. Ano, skutečně jsem si představovala dva muže, oblečené do kostýmů doby alžbětinské, myslím si, že bych si to tak představovala, asi aniž bych si toto přečetla. Jednoduše si řeknete: „Rosenkrantz a Guildenstern – aha – Hamlet – aha – doba Alžběty I. – historický kostým“.

---

<sup>79</sup> Ibidem 75.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Ibidem 76.

<sup>82</sup> Ibidem 77.

<sup>83</sup> Ibidem 95.

<sup>84</sup> Ibidem 7.



Ale to je omyl, *na vizuálně neurčitěm místě*<sup>85</sup> – to odpovídá – *ubíjejí čas*<sup>86</sup> – to také – dva obyčejně a nevýrazně oblečení muži, klidně bych opět použila slovní spojení vizuálně neurčité, nejen o místě, ale i o oblečení. Oba muži mají režné košile krémové barvy, které by se asi jako jediné z celého kostýmu daly považovat za část historického oděvu. O obyčejných černých botách by se dalo říct asi tolik, že by se nad nimi nikdo nepozastavil, kdyby v nich přišli do divadla už z domova. To samé by se dalo říci i o šedých kalhotách. Jejich kostýmy jsou vpravdě zaměnitelné, stejně jako oni; Rosenkrantze i Guildensterna zaměňuje většina postav hry<sup>87</sup> a nakonec i oni sami<sup>88</sup>. Obyčejná saka, která oba mají, Rosenkrantz šedozelené a Guildenstern hnědavé manšestrové, jsou zde důležitá, jelikož jejich kapsy nahrazují ony dva měšce, ze kterých vytahují mince pro hru při počáteční scéně<sup>89</sup>. Čímž tedy dva velké kožené měšce „vypadávají ze hry“. Ale naopak nám přibývají tři velké, jakoby vojenské, batohy, s kterými se oba vláčí až do začátku třetího dějství, o těchto zavazadlech jsem se v dramatu nedočetla. Kostýmy hlavních charakterů lze chápat jako aktualizaci, jsou zakotveni v naší době, mají na sobě moderní oblečení. Smysl však v tom případě nedávají kostýmy ostatních herců, které mají být z alžbětinské doby. Mají se nápadně odlišovat? Mají být ještě více zvýrazněni?

Co se týče Herců, ti své kostýmy mění neustále. Když se Rosenkrantz a Guildenstern setkají s herci poprvé, mělo by jich být šest plus První herec, jako jejich mluvčí, o tom zredukování počtu herců celkem na tři, mluvím výše, tímto pádem, když: *Vstoupí šest herců včetně malého chlapce - Alfréda Dva táhnou a strkají káru naloženou rekvizitami a kostýmy. Následuje bubeník, hráč na lesní roh a flétnista*<sup>90</sup>, zbude pouze První herec, s jeho bytelnými botami, dlouhým koženým kabátem až ke kotníkům, obnošeným tričkem, kalotami a s jakýmsi pruhem látky ovázaným okolo hlavy jako čelenka. Dále zůstává Alfréd, jemný až zženštilý chlapec, s obnošeným oblečením, manšestrovými kalhotami, obyčejným tričkem a s čepičkou. Třetí, poslední herec, má opět obyčejné, ne padnoucí, nevzhledné oblečení se směšným kabátkem a čepicí. Rekvizity s sebou nemají žádné, hudba, kterou by měly vyluzovat nástroje výše zmíněných herců, je slyšet vždy jen

---

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem 26, 42.

<sup>88</sup> Ibidem 35.

<sup>89</sup> Ibidem 7.

<sup>90</sup> Ibidem 15.

v pozadí, před příchodem herců. Herci předvádí různé převleky, když se připravují na vystoupení. Alfréd se převleče do červených šatů, které jsem již výše zmiňovala, nasadí si však ještě paruku, jsou to blonděaté vlasy natočené do loken, na nich je koruna. Herec se obleče za krále, má modrý sametový šat s pláštěm a královskou korunu. První herec zůstává tak jak je, později se také převléká do dobového kostýmu.

Co se rekvizit týče, až do příchodu na Elsinor se hraje před staženou oponou a žádné speciální rekvizity kromě batohů a mincí apod. zde nejsou. Rekvizity přichází až s herci, je to skutečně malý směšný dřevěný vozík s dřevěnými figurkami, které jsou na něm přidělané, působící jako nějaký průvod; smuteční průvod (některé figurky klečí jiné stojí se sepnutýma rukama) – jsou zde znázorněny postavy z Hamleta. Na stole v jakési místnosti, snad šatně, kde se děj odehrává od příchodu na Elsinor až do scény na lodi, je stůl, na němž leží staré vyklápěcí zrcadlo, toaletka, a okolo starý nábytek. Stoppard zde příliš nespecifikuje prostor šatny. Ve třetím dějství je důležitou rekvizitou dopis, který oba přátelé čtou na lodi. Na konstrukci lodi je zavěšena lucerna, pomocí níž jakoby dosahují potřebného osvětlení, pro ten který moment. Jelikož je scéna s Herci vylézajícími ze sudů vypuštěna, jsou vypuštěny i sudy.

Hudba zde není nijak výrazným prvkem. Vždy když mají na scénu nastoupit Herci, předchází jejich vstupu hudba. Stoppard k tomu říká jen: *s koncem následující promluvy se ozve hudba*<sup>91</sup>. Nijak blíže ji nespecifikuje, ale asi by měla nějak korespondovat s jeho další scénickou poznámkou, kdy se na scéně objevují: *bubeník, hráč na lesní roh a flétnista*<sup>92</sup>, které však v inscenaci nevidíme. Vždy před příchodem herců však slyšíme jen dlouhé hluboké tóny, které mohou být vyluzovány nějakým dechovým nástrojem.<sup>93</sup> Jiné poznámky jsou podobné: *Tlumená hudba. Posadí se a s nepřiměřeným zájmem naslouchají*<sup>94</sup>.

Dále se pro mě jedním z mála výrazných zvukových efektů, při třetím dějství na lodi, staly zvuky šumění moře, u Stopparda: *Lehké šplouchání mořských vln*. Ten popisuje více zvuků, které však v inscenaci neslyšíme: *okolní zvuky jsou hlasitější a dobře známé –*

---

<sup>91</sup> Ibidem 14.

<sup>92</sup> Ibidem 15.

<sup>93</sup> Ibidem 14, 86

<sup>94</sup> Ibidem 85.

moře. Skřípění lodního žebroví, vítr v ráhnoví a pak vzdálenější i bližší hlasy námořníků vyvolávající ze všech stran záhadné, leč nepochybně námořní rozkazy. Krátký výčet:(...)<sup>95</sup>.

V dramatické předloze nás prvky hudby nijak více neupoutají, v divadle také ne. Je tu však ještě jeden výrazný moment, kterým je zpěv, či jakási performance, pár okamžiků před samotným koncem hry, kdy Guildenstern začíná zpívat píseň Jiřího Zmožka *Zvonky štěstí*, do které jsou v některých pasážích vložena nová slova, a Rosenkrantz se k němu připojuje. Přiznám se, že nechápu, proč se zde objevuje tato kulturní vložka.

## PROMLUVY HERCŮ

Ve hře postřehneme několik zajímavých momentů, které v předloze nenalezneme. Některé jsou opravdu náhodnou improvizací (ty zde neuvádím), jiné zase přidané do hry, a ty v ní zůstávají při všech představeních. Jsou doplněné do výpovědí herců, ale nijak nevyčnívají z poetiky díla. Je to několik málo vtipných glos ve stylu Stoppardova humoru, které velice vítám, uvedu tedy některé z nich:

**GUILDENSTERN** (někdy v průběhu hry s mincemi)<sup>96</sup> Pětaosmdesát nula. Přičemž ta nula jsem já.

Nebo

**GUILDENSTERN** Pětaosmdesát nula, to je přece běžný sportovní výsledek.

Proč ne, přiznám se, že mě to pobavilo, zjistila jsem, že tyto promluvy v předloze vůbec nejsou, až když jsem hru četla znovu, po zhlédnutí představení.

Jiná geniální glosa:

(Opět někdy na začátku při házení mincí. Guildenstern vyhodí minci, chytí ji a položí si ji na hlavu, aniž by věděl, co na ní je.)

**ROSENKRANTZ** Hlava.

**GUILDENSTERN** Hlava na hlavě, takzvaný double head.

Jinde zase poučeně, a s jistou aktualizací, zaměňuje slovo *Eskymáci*<sup>97</sup> za *Inuité*.

V těchto nepatrných přidáních vtipných komentářů bych spatřovala to, jaký význam klade spolek na humornou část představení. Zejména při scénách s brilantními slovními

---

<sup>95</sup> Ibidem 75.

<sup>96</sup> Ibidem 8-10.

<sup>97</sup> Ibidem 76.

hříčkami<sup>98</sup> je představení na vrcholu, tyto scény převyšují všechny ostatní v inscenaci. To samé se odehrává, i když herci předvádí své krátké etudy – kladou na ně takový důraz, jakoby to bylo to nejdůležitější z představení.

Na některých místech jsou přidány nepatrné repliky, jinde jsou naopak původní repliky vyškrtnuty, nyní nemluvím o celých scénách. Vynechán je například Guildensternův monolog *o jednorozci*<sup>99</sup>. Tyto výpustky a přídavky replik nijak nepřispívají k odlišné interpretaci děl.

---

<sup>98</sup> Ibidem 32- 34.

<sup>99</sup> Ibidem 14.

## KLÍČOVÉ MOTIVY A DŮLEŽITÉ MOMENTY HRY

V počáteční scénické poznámce nám Stoppard jemně naznačí povahové rysy obou hlavních hrdinů, které se projeví při hraní hry „hlava – orel“:

*Poměr série“ hlav“ je zcela nepravděpodobný, ale Rosenkrantz nedává najevo sebemenší údiv – žádný nepocituje. Přesto je poněkud rozpačitý, že svého přítele připravuje o tolik peněz. Berme to jako příznačný rys jeho povahy.*<sup>100</sup> Rosenkrantz je prostší, řídí se spíše smysly než rozumem; rozum je zase výsada Guildensterna, který je přesvědčen, že racionálně se vše dá vysvětlit. Scénická poznámka pokračuje: *Guildenstern si tento výstřelek náhody plně uvědomuje. Nelituje peněz, ale dělají mu starost závěry, které z toho vyplývají; je si jich vědom, ale nepropadá panice – to je zas jeho příznačná vlastnost*<sup>101</sup>. Jejich povahové rysy hned vzápětí Stoppard ukazuje na příkladě počáteční rozmluvy při hře, kdy se Guildenstern nemůže smířit s tím, že by výsledný poměr „hlav“, rozcházejících se o tolik proti výslednému počtu padnutých „orlů“, byl jen náhoda a snaží se to nějak vysvětlit, na rozdíl od Rosenkrantze, kterému stačí, že padl nový rekord při házení hlav a že vyhrává<sup>102</sup>.

Režisér samozřejmě interpretoval drama už obsazením herců, kdy je Guildenstern (v podání Martina Hofmanna) skeptický a jemně sarkastický intelektuál, který se do všeho pouští s velkou náruživostí. Snaží se na vše aplikovat racionální pravidla, ale je vždy znovu zaskočen, že tato pravidla u her příliš nefungují. Rosenkrantz (Marek Němec) je naopak ten naivnější a přizpůsobivější. Oba jsou však určitou směsicí intelektuálů, zmatkářů a vychytralců. Oba herci ke ztvárnění rolí využívají minimalistické prostředky a humornou složku čerpají právě z charakterů postav.

Motiv determinace už jsem zmiňovala dříve. Guildenstern začne pátrat po tom, co se ten den stalo zvláštního, od čeho by následně odvozoval neuvěřitelnou událost s mincemi. A přičítá to momentu: *Pobledlá obloha před rozbřeskem, v třmenech stojí jezdec a buší na okenice...-Ale pak zavolal naše jména.(...) Così naléhavého – záležitost krajní naléhavosti,*

---

<sup>100</sup> Ibidem 7.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem 7-11.

*královský příkaz-* (...) <sup>103</sup>, rozvzpomínají se Rosenkrantz s Guildensternem. Tento motiv se opakuje v díle několikrát a ukazuje nám, že se jejich osud od určitého okamžiku někam nevyhnutelně ubírá, visí nad nimi jako Damoklův meč a neustále se jim připomíná. Tento motiv se Guildensternovi těsně před závěrem ukáže jako rozhodující, když pátrá po tom, kdy se jejich „cesta“ začala ubírat tímto směrem a kdy se měli rozhodnout na „křižovatce“ osudu. <sup>104</sup> V předloze je tento moment výraznější než v inscenaci, ale v obojím má svou váhu.

Ano, dostali rozkaz, ale oni nevědí proč – po celou dobu hry se jim nedostává vysvětlení **PROČ** a začínají z toho být zoufalí. Právě tento moment je jeden z nejdůležitějších pro pochopení smyslu celého díla, v tomto momentu se Stoppardova hra střetává s Beckettovým Čekáním na Godota. **NEVĚDĚT PROČ** a **ČEKAT NA VYSVĚTLENÍ – NEJISTOTA**, to je hlavním motivem obou her. <sup>105</sup> Často jsou napadeni nejistotou, která vede k touze sebrat se a odejít – u Stopparda i Becketta <sup>106</sup>. Projevuje se zde opět silná touha po pocitu jistoty.

**ROSENKRANTZ** Můžeme se sebrat a jít.

**GUILDENSTERN** Kam?

**ROSENKRANTZ** Za ním.

**GUILDENSTERN** Proč? Přejí si nás mít tady – jakmile začneme přecházet z místa na místo, budeme honit jeden druhého celou noc. <sup>107</sup>

U Becketta:

**ESTRAGON** Hotový ráj na zemi. Psina k popukání. (Vladimírovi) Pojd' pryč.

**VLADIMÍR** Nemůžeme.

**ESTRAGON** Proč?

**VLADIMÍR** Čekáme na Godota.

**ESTRAGON** Máš pravdu. (Pauza) Jseš si jistej, že je to tady?

**VLADIMÍR** Co?

**ESTRAGON** Že máme čekat.

---

<sup>103</sup> Ibidem 13.

<sup>104</sup> Ibidem 94.

<sup>105</sup> Ibidem 13, 31.

<sup>106</sup> BECKETT (pozn. 28) 140.

<sup>107</sup> STOPPARD (pozn. 20) 31, 28 aj.

**VLADIMÍR** Řekl u stromu.

A v této složité situaci jsou jejich jedinou zbraní slova. Čehož si všimneme hned od začátku. Ve slovních přestřelkách je také velká síla inscenace, do které herci vkládají nejvíce úsilí, rozhodně to nese ovoce. A i sami hlavní protagonisté jsou si toho vědomi:

**ROSENKRANTZ** S čím si to pohráváte?

**GUILDENSTERN** Se slovy, se slovy. Ničeho jiného se chytat nemůžeme.<sup>108</sup>

Skutečně, slova jsou pokladem této hry. Zaujmu nás nekonečné slovní hry (doslova) a hříčky, které jsou skutečně jediným nástrojem obou přátel, pomocí kterých můžou čelit výzvám, ale i nudě. Slovní hříčky zde jsou nástroji humoru, a právě humorná stránka je jedna z nejvýraznějších z celé inscenace.

Inscenace Stoppardův humor přebírá a těží z něj, co může. Komické okamžiky jsou vlastně vrcholy her. Když se ocitneme v palbě pohotových hesel létajících z úst obou „hrdinů“, je to pastva pro uši. Ať už se jedná o scénu, v samém začátku, při hře s mincemi, nebo o „slovní tenis“. Některé příklady zde uvedu:

Hra, kterou z dlouhé chvíle obě hlavní postavy hrají má pravidla jako klasický tenis, jen se nehraje s míčkem a raketou, ale se slovy. Atmosféru tenisového zápasu ještě navozují oba herci v inscenaci tím, že stojí každý na jedné straně jeviště a sem tam naznačují tenisové postoje a pohyby (ke hře je dovedla nutnost získat praxi v kladení otázek, a naopak poskytnout co nejméně odpovědí, protože mají za úkol přijít na důvod Hamletova trápení):

**ROSENKRANTZ** Můžeme si zahrát na otázky. Na tři sety.

**GUILDENSTERN** K čemu to bude dobré?

**ROSENKRANTZ** Získáme praxi.

**GUILDENSTERN** Věta oznamovací. Jedna nula pro mě.

**ROSENKRANTZ** Vy fixlujete!

**GUILDENSTERN** Jak to?

**ROSENKRANTZ** Ještě jsem nezačal.

**GUILDENSTERN** Věta oznamovací. Dva nula.

(...)

**GUILDENSTERN** Co se to proboha děje?

---

<sup>108</sup> Ibidem 31.

**ROSENKRANTZ** Chyba! Řečnické otázky neplatí. Dva jedna.

**GUILDENSTERN** Jaký má vůbec tohle všechno smysl?

**ROSENKRANTZ** Netušíte?

**GUILDENSTERN** To říkáte mně?

**ROSENKRANTZ** Je tady snad někdo jiný?

**GUILDENSTERN** Kdo?

**ROSENKRANTZ** Jak to mám vědět?

**GUILDENSTERN** Proč se ptáte?

**ROSENKRANTZ** To myslíte vážně?

**GUILDENSTERN** To byla řečnická otázka?

**ROSENKRANTZ** Ne.

**GUILDENSTERN** Věta oznamovací. Dva dva. Setbol.

(...)<sup>109</sup>

V tomto momentu inscenace vrcholí. Tato tenisová přestřelka je silná i v knize, ale na jevišti její význam roste.

Ale nejsou to jen hry, mohou to být rozhovory vážnějšího rázu, jako např. scéna na lodi, kdy se oba přátelé snaží zjistit, jestli jim dal král stejně velkou odměnu:

**GUILDENSTERN** Kolik vám dal?

**ROSENKRANTZ** Kdo?

**GUILDENSTERN** Král. Dal nám přece nějaké peníze.

**ROSENKRANTZ** Kolik dal vám?

**GUILDENSTERN** Já se zeptal první.

**ROSENKRANTZ** Dostal jsem stejně tolik jako vy.

**GUILDENSTERN** Jistě by mezi námi nedělal rozdíl.

**ROSENKRANTZ** Kolik jste dostal?

**GUILDENSTERN** Stejně jako vy.

**ROSENKRANTZ** Jak to víte?

**GUILDENSTERN** Ted' jste to povídal – jak to víte vy?

**ROSENKRANTZ** Nedělal by mezi námi rozdíl.

---

<sup>109</sup> Ibidem 32-34.



**GUILDENSTERN I kdyby mohl.**

**ROSENKRANTZ Což nemohl.**

**GUILDENSTERN Nemohl si nás ani s jistotou splést.**

**ROSENKRANTZ Aniž by si nás spletl.**

**GUILDENSTERN** (na něho zuřivě vyjede) Proč taky neřeknete něco ze své hlavy? Není divu, že se všechno tak vleče.

**ROSENKRANTZ** Když mě nic vlastního nenapadá. Umím jenom přikyvovat. (Takřka v slzách.)<sup>110</sup>

Dále bych poukázala na záměnnost obou hlavních postav, každý si Rosenkrantze s Guildensternem plete. Ale já se ptám: Jsou opravdu zaměnitelní? Ne, vždyť potencionální čtenář i divák už od prvních okamžiků vidí jejich diametrálně odlišné vlastnosti, takže si je nemůže splést. V divadelní inscenaci už vůbec. Tak proč se dokonce v jedné scéně pletou i oni sami (konkrétně Rosenkrantz, při nacvičování pokládání otázek Hamletovi)?<sup>111</sup> Stane se to ve chvíli, kdy Guildenstern (opět) požaduje důslednost, proto takto vyzkouší samotného Rosenkrantze, který má opět slabší chvílku, vypíná a soustředí se na něco zcela jiného. Je to krkolomností obou jmen, dlouhá nepřilíš hezky znějící německá jména (Rosenkrantz – volně přeloženo jako *věvec růží* a Guildenstern – *zlatá hvězda*)? Jak by si je tedy ostatní neměli plést, když se mohou splést i oni sami. Stoppard touto cestou usiluje o lehké zmatení čtenáře, diváků i některých postav dramatu (Claudius i Rosenkrantz), jedná se o další hru, kterou dramatik povyšuje na princip, inscenace s ní přesně podle toho zachází.

Třetí věc, kterou bych chtěla na této scéně ukázat je Stoppardova schopnost držet v harmonii komickou a tragickou stránku. Celý dialog je vtipný, ale jakmile by se začínal rozbídat do ztracena, objevuje se najednou úderný obrat do už ne tak vtipného momentu, ale do jakého si pokárání, při kterém člověka až zamrazí a které působí až tragicky, to když Guildenstern začne Rosenkrantzovi vyčítat nedostatek duchaplnosti.

Od toho se odvíjí také poslední věc, kterou chci zmínit; a trochu se tak vrátit k začátku hry, a tím jsou charaktery obou postav, které, řekla bych, byly dokonale vysloveny ve dvou posledních větách předcházejícího dialogu, a to dokonce samotnými aktéry.

---

<sup>110</sup> Ibidem 79

<sup>111</sup> Ibidem 35.

Guildenstern je ten vůdčí typ, velice inteligentní, vzdělaný v nejrůznějších oborech, typ hodně racionální a teoreticky zaměřený. Jeho duchem chudší společník Rosenkrantz většinou působí, jako by se chtěl Guildensternovi přiblížit, zavděčit. Je si však vědom toho, že mu nestačí, ale nechce zůstat pozadu. Rosenkrantz je naopak smyslový člověk, dá hodně na své pocity, a také je dává hodně najevo.<sup>112</sup> Guildenstern je ten vůdčí typ, velice inteligentní, vzdělaný v nejrůznějších oborech, typ hodně racionální a teoreticky zaměřený.

Další zdroj, chtělo by se říci komické stránky, je spíše tragikomický. A tím jsou *setkání* Rosenkrantze a Guildensterna s herci. Znovu vidíme Stoppardovu práci s opakujícím se motivem, čímž vlastně ukazuje jeho důležitost. V předloze na nás ale tento motiv nepůsobí nijak legračně, spíš naopak, převládne zde tragika. Oba přátelé se setkávají s kočovnými herci, kteří jsou na pokraji života a smrti, ale zároveň jsou natolik hrdí, že se nesníží k tomu, aby hráli pod cenou. Jejich repertoár je již dávno „v bahně“, předvádí už jen vulgární podívanou. V inscenaci ale kladou důraz na komičnost, takže tragika zůstává lehce pozadu. Z této situace hry ve hře se snaží vytěžit maximum. A herci se mohou přetrhout, aby ukázali své herecké řemeslo. My se stáváme s dvojitými diváky, dokonce i Rosenkrantz s Guildensternem se stávají diváky.<sup>113</sup>

Ještě tragičtěji však herci působí, když se s Rosenkratzem a Guildensternem setkávají podruhé, na Elsinoru, a oběma přátelům vyčítají, že během představení odešli:

**PRVNÍ HEREC** Jsme herci... dáváme všanc sami sebe, prodchnuti důvěrou v ustálené zvyklosti našeho řemesla: že se na nás bude někdo dívat. A pak se diváci postupně vytratili, že nezůstal nikdo. Byli jsme zaskočeni, ocitli jsme se na suchu.(...)<sup>114</sup>.

Herci zde vystupují jako element, který vlastně nabízí návod jak uchopit svět. Jejich scénky a divadlo upozorňují na věci budoucí, vždyť oni dávno předtím, než se osud vyplní, přehrají Rosenkratzovi a Guildensternovi, *co je čeká*. Přehrají celého *Hamleta* ještě předtím, než se ve skutečnosti odehraje. Zvlášť v těchto okamžicích je motiv hry ve hře doveden do extrému. Ani tento moment není v představení tak patrný, jak bychom si představovali. (viz str. 28)

---

<sup>112</sup> Ibidem 8-9, 36-37, 65.

<sup>113</sup> Ibidem 15-26

<sup>114</sup> Ibidem 50.

Scény setkání obou přátel s královským párem (či s Poloniem, Hamletem aj.) jsou jen jakýsi formální spojovací prvek mezi Shakespearovým *Hamletem* a Stoppardovým dílem. Je to dané i tím, že občas odkazuje na skutečné repliky z *Hamleta*<sup>115</sup>.

Posední výrazný motiv hry - *Otázky* – hra, která má své pevné místo v dramatu i inscenaci. V jedné scéně si Rosenkrantz povzdychne: *Vzpomínám si na doby, kdy žádné otázky neexistovaly*, ale Guildenstern na to: *Otázky jsou odjakživa. Zaměnit jedny otázky jinými je to nejjednodušší*<sup>116</sup>. Neustále tu jsou, ať už ta hlavní: **Proč je dali zavolat?**, nebo ve hře *Na otázky*<sup>117</sup>, to znamená v rámci tréninku na pokládání otázek Hamletovi. Otázky na Hamleta si oba přátelé nejprve vyzkouší na sobě – *nanečisto* –systémem: *otázka-odpověď* (*Vyšlapané stezky jsou nejschůdnější.*)<sup>118</sup>. Až poté přichází zkouška - zjistit, co opravdového Hamleta trápí. Jak se jim to podařilo, říká následující replika, poté, co s Hamletem dohoví:

**GUILDENSTERN** Měl možná mírnou převahu.

**ROSENKRANTZ** (pobouřeně) Dvacet sedm ke třem, a tomu vy říkáte mírná převaha?! Rozdrtil nás.

**GUILDENSTERN** A co naše úhybné manévry?

**ROSENKRANTZ** Vaše úhybné manévry byly jedna radost. „Poslali pro vás?“ povídá. „Poslali pro nás, principi...“ Myslel jsem, že se hanbou propadnu.

**GUILDENSTERN** Měl šest řečnických otázek... (...) <sup>119</sup>.

Zde bych zase naopak chtěla ukázat, jak se vlastně vážná věc – neúspěch při zjišťování příčiny Hamletova trápení - pozvolna přelévá do komické roviny.

---

<sup>115</sup> Ibidem 56.

<sup>116</sup> Ibidem 29.

<sup>117</sup> Ibidem 32-34.

<sup>118</sup> Ibidem 36-40.

<sup>119</sup> Ibidem 44.

## ZÁVĚR

Nejprve jsem teoreticky postihla vztah dramatu a inscenace, zamyslela se nad úlohou inscenátora a nakonec nad interpretací dramatu. Tyto teoretické poznatky jsem se dále snažila aplikovat na konkrétní dílo.

Dospěla jsem k několika místům v inscenaci, která mohou být výsledkem rozdílných interpretací.

Ve velké části dramatu vznikají určité proluky v ději, které Stoppard využívá k tomu, aby v nich mohl rozehrát svoje bravurní slovní hříčky či filosofické úvahy. Inscenace je však na těchto slovních hříčkách a humoru do značné míry postavena, právě v tom bych viděla jistý posun v interpretaci. Stoppard se rozhodně nepovažuje za typ vážného umělce, avšak v tomto případě rozhodně není autorem komedie, složené z vtipných skečů. Zde probíhá konkretizace, která by mohla způsobit, že bude drama ochuzeno, protože bude kladen důraz jen na jednu významovou složku – humornou. Že je na tuto složku v inscenaci kladen důraz, vyplývá také z toho, že inscenátor tyto scény obohacuje ještě vlastními replikami, které rozvádí repliky původní.

Další možnou rozdílnost interpretace bych viděla v části, kde se odehrává „hra ve hře“. Inscenace zde může působit tak, že jejím hlavním prvkem je opět prvek komický, přičemž výsledný dojem má být přesně opačný. Etudy, které jsou součástí „hry ve hře“ sice mají být předvedené s jistou dávkou komičnosti, ale výsledný dojem má být tragický, protože herci přehrají všechny scény umírání z Hamleta. Z inscenace není bohužel patrné ani to, že se jedná o Hamleta. Na tom se také podílí herecká složka, která svým nevyváženým výkonem uvádí hru v chaos. V této fázi je hra ochuzena, protože divákovi unikne scéna, která opět rozvíjí důležitý motiv determinace. „Hra ve hře“, tedy motiv pro Stopparda příznačný, sice zůstává, ale na jiné úrovni. Zaniká jeho rafinované řešení, kdy herci na obou stupních hrají stejnou hru, tedy Hamleta. Ta nejen odkazuje k zakotvení v Shakespearovi, ale tím, že je přehrána až do konce, předjímá věci budoucí, ke kterým celá hra směřuje.

Poslední výraznou možností rozdílnosti interpretace vidím v závěrečné scéně. Inscenace klade důraz na zacyklení, režisér své postavy nechá zabít až jakýmsi minimalistickým způsobem – rychle, ale viditelně. Zatímco drama se v závěru opět propojuje se Shakespearovým Hamletem. Režisér završí inscenaci oběšením hlavních

postav, přičemž jim nechává všechnu pozornost. Tento obraz působí velmi silně, i když se zatáhne opona, poslední obraz nám stále zůstává před očima. Obraz definitivního dovršení pátrání po řádu světa, po jistotě, kterou konečně našli. Režisér však těsně před oběšením odlehčuje závěrečnou scénu písní.

V dramatu tento obraz nenalzáme, postavy podle scénických poznámek jednoduše odchází do tmy. V dalším okamžiku už navazuje Stoppard na Shakespeara a předvádí nám skupinu mrtvých těl v pozadí a příchod Prvního vyslance. Smrt Rosenkrantze a Guildensterna tak zapadne, bez povšimnutí, mezi ostatními mrtvými, kteří padli v tomto díle.

Inscenace vyzdvihuje především humorný aspekt, tím pádem zde ostatní důležité aspekty a motivy nejsou tolik patrné. Kdežto u Stopparda žádný prvek v zásadě nevyčnívá, po celou dobu tragický i komický prvek působí harmonicky a nikdy se jeden druhému příliš nevzdálí, a pokud ano, druhý aspekt se v zápětí objeví a opět drama uvede do rovnováhy, tím dociluje jemného napětí. Stoppardova předloha působí kompaktně.

To však neznamená, že by divák vnímal příběh jako upozaděný, vzhledem k tomu, že ho zná z Hamleta.

Ve výsledném vyznění se tedy dramatická předloha liší od inscenace. Poselství, ačkoli je v předloze patrnější, se z inscenace nevytrácí.

## PRAMENY

- 1) STOPPARD, Tom: Hry, Praha: Divadelní Ústav v Praze, 2002, **ISBN 80-7008-131-7**.
- 2) Divadelní spolek Kašpar: Inscenace hry Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi, Divadlo v Celetné, Celetná 17, Praha 1, 110 00 (představení: 13. 5. 2009, 23. 10. 2009, 27. 5. 2010).
- 3) Tom Stoppard: Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi, 1990.(film, 3. 1. 2012).

## SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- 1) BECKETT, Samuel: Čekání na Godota, Praha: Odeon, 1986 (překlad Patrika Ouředníka).
- 2) CÍSAŘ, Jan: Proměny divadelního jazyka, Praha: Melantrich, 1986.
- 3) HOŘÍNEK, Zdeněk: Divadlo mezi modernou a postmodernou, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- 4) JANOUSHK, Pavel: Studie o dramatu, Praha: H&H, Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky, 1993. **ISBN 80-85778-04-1**.
- 5) PETERKA, Josef: Teorie literatury pro učitele, Praha: UK, Pedagogická fakulta, 2006. **ISBN 80-7290-244-X**.
- 6) SHAKESPEARE, William: Hamlet, králevic dánský, Praha: Fr. Borový, 1941 (překlad Aloyse Skoumala).
- 7) HUNTER, Jim : Tom Stoppard - Hry, Praha: Divadelní Ústav v Praze, 2002. **ISBN 80-7008-131-7**.

### Internetové odkazy:

- 1) Stránky Divadla v Celetné, dostupné na:  
<http://www.divadlovceletne.cz/herec/martin-hofmann/> , 17. 6. 2010.
- 2) Kulturní portál Scena.cz, dostupné na:  
<http://scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=4337&r=3> 17. 6. 2010.
- 3) Stránky Divadla v Celetné, dostupné na:  
<http://www.divadlovceletne.cz/herec/tomas-stolarik/> ,17. 6. 2010.
- 4) Československá filmová databáze, dostupné na:

- <http://www.csfd.cz/herec/36815-frantisek-kreuzmann-ml/> , 17. 6. 2010.
- 5) Stránky Činoherního Studia v Ústí nad Labem, dostupné na:  
<http://www.cinoherak.cz/content/view/66/32/> , 17. 6. 2010.
- 6) Kulturní portál Scéna.cz, dostupné na: <http://profily.scena.cz/index.php?id=316> ,  
17. 6. 2010.
- 7) Stránky Činoherního Studia v Ústí nad Labem, dostupné na:  
<http://www.cinoherak.cz/content/view/71/72/> , 17. 6. 2010.
- 8) Stránky Divadla v Celetné, dostupné na:  
<http://www.divadlovceletne.cz/herec/michal-kern/> ,  
17. 6. 2010.
- 9) Stránky Národního divadla, dostupné na:  
<http://www.narodni-divadlo.cz/Default.aspx?jz=cz&dk=umelec.aspx&ju=918> ,  
17. 6. 2010.
- 10) Stránky Divadla v Celetné, dostupné na:  
<http://www.divadlovceletne.cz/herec/tomas-karger/> ,  
17. 6. 2010.
- 11) Stránky Divadla v Celetné, dostupné na:  
<http://www.divadlovceletne.cz/program/rosencrantz-a-guildenstern-jsou-mrtvi/> ,  
14. 6. 2012.
- 12) Slovník cizích slov ABC, dostupné na:  
<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/invariant>, 12. 6. 2012.

## RESUMÉ

Tato práce se zabývá srovnáním dramatické předlohy s její současnou inscenací, konkrétně se jedná o hru Toma Stopparda *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi*. Snaží se postihnout utváření smyslu k předloze a k inscenaci. Nejprve se teoreticky zabývá vztahem dramatu a inscenace, osobou inscenátora a interpretací dramatu. Poté se věnuje osobnosti autora dramatu a jeho dílu v kontextu inspiračních zdrojů.

Mým cílem je ukázat místa, která mohou být východiskem rozdílných interpretací. Možnost rozdílné interpretace ukazují na třech místech. Prvním místem jsou proluky v ději, které Stoppard využívá k tomu, aby zde rozehrál své bravurní slovní hříčky. Inscenace však sklouzává k tomu, že je chápána tak, jako by byla z velké části postavena na humorném aspektu.

Druhé místo se týká momentu „hry ve hře“, díky níž inscenace opět působí tak, že je založena hlavně na humorném aspektu, přičemž výsledek měl být přesně opačný. Hlavní smysl zůstává dokonce nepochopen a inscenace je tak ochuzena.

Poslední místo, které je možným východiskem rozdílnosti interpretace vidím v závěrečné scéně. Režisér klade důraz na zacyklení, své postavy zabíjí rychle a viditelně, ale nechává doznít obraz této smrti. Obraz, který je definitivním dovršením pátrání po řádu světa a nalezením jistoty. Naopak autor dramatu v závěru opět navazuje na Shakespeara, nechá hrdiny odejít do tmy a jejich smrt zapadnout bez povšimnutí mezi ostatní mrtvé z Hamleta.

Dospěla jsem k tomu, že se ve výsledném vyznění dramatická předloha od inscenace liší. Inscenace vyzdvihuje především humorný prvek, kdežto Stoppardova předloha neupřednostňuje žádný a působí tak kompaktně. Poselství, ačkoli je v předloze patrnější, se však z inscenace nevytrácí.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Tom Stoppard, *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi*, srovnání, dramatická předloha, současná inscenace, utváření smyslu, interpretace, klíčové motivy díla, odkazy v díle



## **RÉSUMÉ**

The aim of this work is to compare a dramatic artwork with its contemporary staging, specifically in the play *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* by Tom Stoppard. The work is trying to grasp the formation of the meaning towards the artwork and the staging. At first it is theoretically dealing with the relationship between play and its staging, with the personality of the director and with the interpretation of drama.

My goal is to show bits of the play, which could be interpreted divergently. I demonstrate the possibility of different interpretation on three examples. The first example are the gaps in the storyline, which Stoppard uses as a space for his brilliant play on words. However the staging seems to emphasize this humorous side excessively.

The second example refers to „the play in the play“, which emphasize humorous side once again, although the result ought to be exactly the opposite. The main purpose remain misunderstood and therefore the staging is impoverish.

The last example, which enables divergent interpretation is the closing scene. The director stresses the loop, he let his characters die quickly and conspicuously, but in the same time he lingers on the scene of death. This scene present final attainment of the world order and newfound certainty. On the other hand, the playwright in this scene remind Shakespeare once again. He let his characters walk out to the darkness and let them take side with the other dead from *Hamlet* without any notice.

I reached to conclusion that the final outcome of the staging differs from the dramatic artwork. The staging emphasizes mainly the humorous element, whereas the Stoppard's artwork does not give priority to any of the elements and therefore seems to be more consistent. But the main message, although it is more obvious in the original work, does not disappear in its staging.

## **KEY WORDS**

Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, comparison, dramatic artwork, contemporary staging, formation of the meaning, key motives of the artwork, references in the artwork

## **PODĚKOVÁNÍ**

V první řadě bych chtěla poděkovat PhDr. Ondřeji Hníkovi, Ph.D. za jeho celkový přístup k naší spolupráci. Dále bych chtěla poděkovat mamince za podporu a pomoc při řešení technických problémů, které vznikaly v průběhu psaní práce. Poděkovat chci i kamarádce Tereze Jouzové za její rady a podporu, kdykoliv jsem potřebovala. Nakonec děkuji i Ferdinandu Fořtovi za pomoc s překladem do angličtiny.

## PŘÍLOHY

Uvádím zde rozšířené informace o lidech, kteří se podílí na inscenaci hry *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi*.

**Režisér Filip Nuckolls** (\*20. 6. 1979, Ústí nad Orlicí) vystudoval gymnázium v České Třebové.<sup>120</sup> V letech 1997 až 2004 byl student Katedry činoherního divadla, oboru režie, na divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, po jejím absolvování se stal kmenovým režisérem divadelního spolku Kašpar v Divadle v Celetné, také člen divadla M. U. T. Od roku 2005 je i členem Činoherního studia v Ústí nad Labem.<sup>121</sup>

**Dramaturg: Jakub Špalek**

**Hudba: Petr Malásek**

**Scéna: Libuše Josefy**

**Kostýmy: Vlad'ka Prudičová**

Herci:

**Marek Němec** (\*24. 4. 1981, Cheb) je představitel **Rosenkrantze**. Vystudoval střední průmyslovou školu stavební v Chebu a poté DAMU, katedru činoherního divadla, obor herectví. V Činoherním studiu Ústí nad Labem působil od sezóny 2005/2006 do letošního roku. Můžeme ho vidět v Divadle v Celetné, je spojen i se Švandovým divadlem.<sup>122</sup>

Roli **Guildensterna** ztvárnil **Martin Hofmann** (\*31. 3. 1978, České Budějovice), který byl po maturitě na gymnáziu přijat na pražskou DAMU, obor činoherní herectví. Jeho vedoucím pedagogem zde byla jedna z našich hereckých legend - Boris Rösner. Po absolutoriu již Martin Hofmann zůstal v Praze a začal tu vystupovat na několika divadelních scénách.

V současné době je kmenovým členem divadelního spolku Kašpar v Divadle v Celetné, kde zatím ztvárnil i své nejvýraznější divadelní role. Zároveň hostuje v Poetické

---

<sup>120</sup> Stránky Činoherního Studia v Ústí nad Labem, dostupné na:

<http://www.cinoherak.cz/content/view/71/72/>, 17. 6. 2010.

<sup>121</sup> Kulturní portál Scéna.cz, dostupné na: <http://profil.scena.cz/index.php?id=316>, 17. 6. 2010.

<sup>122</sup> Stránky Činoherního Studia v Ústí nad Labem, dostupné na:

<http://www.cinoherak.cz/content/view/66/32/>, 17. 6. 2010

kavárně Viola, mimo jiné v inscenaci Večírek na Seině, v Divadle Bez zábradlí, v Divadle v Řeznické, v Městských divadlech pražských nebo v Jindřišské věži.<sup>123</sup>

**Prvního herce** ztvárnil **Tomáš Stolařík** (\*1969, Karlovy Vary), který studoval na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích český jazyk a angličtinu, tu absolvoval v roce 1993. V letech 1990 – 1993 studoval pod vedením režiséra Meluzína vyšší hereckou školu při Jihočeském divadle. V roce 1993 získal angažmá v libereckém Divadle F.X. Šaldy. V letech 1994 – 1999 působil opět v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Od roku 1999 působil v Západočeském divadle v Chebu, odkud přešel v roce 2002 na zlínská divadelní prkna. Získal Cenu Aplaus za nejlepší herecký výkon 2004 v Městském divadle ve Zlíně.<sup>124</sup> V Divadle v Celetné, se spolkem Kašpar účinkuje ve dvou hrách: Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi a Rozmarné léto.<sup>125</sup>

**Prvního herce** alternuje **František Kreuzmann ml.** (\*1963, Praha)<sup>126</sup>, který nyní působí ve spolku Kašpar v Divadle v Celetné.

V roli **Alfréda** se představil **Michal Kern** (\*25. 9. 1979, Valtice), který vystudoval DAMU, katedru činoherního divadla, obor herectví. Poté působil v Činoherním studiu v Ústí nad Labem.

Hostuje v představeních těchto divadel a souborů: Národní divadlo, Divadlo Na Fidlovačce, Divadlo Komédie, Teatr Novogo Fronta, Divadlo Letí nebo Divadlo na Vinohradech. Je členem spolku kašpar v Divadle v Celetné.<sup>127</sup>

**Herce** představuje **Filip Rajmont** (\* 9. 9. 1977, Praha). Vystudoval herectví na Divadelní fakultě AMU v Praze (absolvoval v roce 2000). Po absolutoriu se stalo jeho prvním působištěm Klicperovo divadlo v Hradci Králové, kde se mu dostalo mnoha pěkných hereckých příležitostí – spolupracoval především s režisérem Vladimírem Morávkem na čechovovských inscenacích: ve Třech sestřích hrál Andreje, v Rackovi

---

<sup>123</sup> Stránky Divadla v Celetné, dostupné na: <http://www.divadlovceletne.cz/herec/martin-hofmann/>, 17. 6. 2010.

<sup>124</sup> Kulturní portál Scena.cz, dostupné na: <http://scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=4337&r=3>, 17. 6. 2010.

<sup>125</sup> Stránky Divadla v Celetné, dostupné na: <http://www.divadlovceletne.cz/herec/tomas-stolarik/>, 17. 6. 2010.

<sup>126</sup> Československá filmová databáze, dostupné na: <http://www.csfd.cz/herec/36815-frantisek-kreuzmann-ml/>, 17. 6. 2010.

<sup>127</sup> Stránky Divadla v Celetné, dostupné na: <http://www.divadlovceletne.cz/herec/michal-kern/>, 17. 6. 2010.

Trigorina a ve Strýčku Váňovi Astrova, v Goldflamově Písku byl Ríšou. Z Klicperova divadla odešel v roce 2005, od té doby je ve svobodném povolání.

Je možné ho vidět na několika pražských scénách – v Divadle Komédie hrál v Schimmelpfennigově hře Předtím / Potom (režie Dušan Pařízek), v Divadelním spolku Kašpar představuje Ragueneaua v Rostandově Cyranov a Herce v Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi, v Divadle Viola účinkuje spolu se svou matkou v představení z díla svého dědečka E. F. Buriana pod titulem Jsem tvého života amen (rež. Ivan Rajmont), v netradičním prostoru v Jindřišské věži ho můžeme vidět jako Lorda Bobkinse ve Wildeových Lordech.

V Národním divadle začal své hostování v Shakespearově Romeovi a Julii (Benvolio) v režii Vladimíra Morávka, v Schnitzlerově Duši – krajíně širé hraje Gustíka (režie Ivan Rajmont) a v Gogolově Revizorovi Číšníka (režie Michal Dočekal).<sup>128</sup>

V této roli alternují dva herci, tím druhým je **Tomáš Karger** (\*26. 11.1964, Praha). Jako absolvent herectví DAMU hrál nejprve v Městském divadle Most, pak ve Volném sdružení režisérů, hostoval v Realistickém divadle, v Divadle na Vinohradech, Národním divadle a v divadle CD 94. Členem divadelního spolku Kašpar je od samého jeho začátku v roce 1990.<sup>129</sup>

Ještě však ve hře můžeme spatřit jednu známou tvář, ta patří **Janu Potměšilovi**, který představuje **Claudia**, je zde však jen zprostředkovaně, na velkém plátně puštěná z promítačky, objevuje se zde dvakrát a to jen na několik málo okamžiků.

---

<sup>128</sup> Stránky Národního divadla, dostupné na:

<http://www.narodni-divadlo.cz/Default.aspx?jz=cz&dk=umelec.aspx&ju=918> , 17. 6. 2010.

<sup>129</sup> Stránky Divadla v Celetné, dostupné na: <http://www.divadlovceletne.cz/herec/tomas-karger/> , 17. 6. 2010.