

Cindlerová, Jana

Hra o slově / hra o slovo : Daggův Hamlet, Krhůtův Makbeth

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2005, vol. 54, iss. Q8, pp. [199]-205

ISBN 80-210-3785-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114647>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Z PRACÍ STUDENTŮ

JANA CINDLEROVÁ

HRA O SLOVĚ / HRA O SLOVO: DOGGŮV HAMLET, KRHÚTŮV MAKBETH

Dvouaktovka Toma Stopparda *Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth* je geniální lingvistickou hříčkou, z jejíhož zajetí jsme si vytkli za cíl *Doggova Hamleta, Krhútova Makbetha* vymanit.

Obě části Stoppardovy shakespearovské dvouaktovky přinášejí princip divadla na divadle a v obou se jejich „upravovatelé“, Dogg a Krhút, objeví jako herci: jako Shakespeare a Banko ve hře ve hře. Struktura Stoppardova *Makbetha* je však od jeho *Hamleta* velmi odlišná a mnohem složitější – lze říci, že podává „vyprávění jako intelektuální orgie, jako hru, jejíž součástí je obnažit a nejednou i destruovat její vlastní pravidla“. To píše Jiří Pavelka o Milanu Kunderovi (1997:39), o Stoppardovi však platí bezesbýtku totéž.

V *D. Hamletovi* jsou divadlo na divadle a jeho rámec od sebe striktně odděleny jako dvě po sobě následující části hry, když teprve ta druhá je samotným – „Doggem upraveným“ – *Hamletem*, zatímco ta první jen přípravou na ni. Oproti tomu se v *K. Makbethovi* roviny divadelní a divadlo-na-divadelní neustále vzájemně prolínají: jak ve smyslu střídání, tak souběžné realizace, tedy dvěma způsoby paralelního vedení jejich příběhů. Děje se tak v průběhu celé hry od počátku do konce, či spíše počátek a konec Stoppardovy hry *K. Makbeth* se s počátkem a koncem „Krhútovy úpravy“ Shakespearovy hry *Makbeth* v ní přítomně víceméně shoduje: obojí začíná tajemným dialogem tří čarodějnic a jejich věštbou Makbethovi a končí Malkolmovou korunovací.

Je to tedy jazyk Shakespearův, který se jeví být tím, jenž ohraničuje základní kontext aktovky, je jazykem jejího rámce; percipient má zpočátku zkrátka pocit, že to, oč tu běží, je prostě zkrácená verze původního *Makbetha*, jejímž autorem je jen tak pro zajímavost nějaký Krhút.¹ Z omylu jej ovšem náhle vyvádí nečekané zjištění, že to, čím je makbethovský děj ve svém následném průběhu neu-

¹ Víme ostatně jaký. Předobrazem je Pavel Kohout, jehož makbethovská verze vytvořená v 70. letech pro tzv. bytové divadlo Stopparda inspirovala (osobně její realizaci neshlédl, Kohout mu o ní psal v dopise), včetně jejího normalizačního kontextu: dramatickou osobou se stal on i vyšetřovatel StB.

stále atakován, narušován a přerušován, je teprve a právě ona skutečně základní struktura divadelní, jejímž časoprostorem je jeden večer v bytovém divadle.

Hlavní myšlenkou hry *D. Hamlet*, hnacím motorem jejího děje nastaveným k dosažení předem jasně vytčeného cíle, byla stavba pódia: její zahájení a zakončení se tu stejně jako v případě Shakespearova *Makbetha* v *K. Makbethovi* s počátkem a koncem rámcové hry shodovalo. Samotný důvod této stavby – školní představení *Hamleta*, tedy jeho představení v rovině divadla na divadle – zde bylo jako důkaz funkčnosti této stavby již jen jakýmsi jejím korunováním, třešničkou na dortu. Oproti tomu je onou hlavní myšlenkou v *K. Makbethovi* právě toto představení, tedy představení upraveného *Makbetha*; cílem, takto opět jasně a na samém počátku stanoveným, pak jeho dohrání. Právě tomu však vstupy jiných struktur brání a stejně jako v *D. Hamletovi* při dostavbě pódia maří tito nepřátelé hlavního hrdiny realizaci jeho úkolu: seberealizaci naprogramované struktury (jsouce přitom také zde původci strukturální zábavy a jazykových dobrodružství). Zkrátka konstatujeme, že *Makbetha* v *K. Makbethovi* není namísto považovat za analogii *Hamleta* v *D. Hamletovi*, ale za analogii stavby pódia.

Protože však rozdíl mezi realizací daného pódia a dané hry je nemalý, lze předpokládat, že v *K. Makbethovi* povede k ještě větším strukturálním problémům, než bylo pouhé pronikání do základů doggovského jazyka v první části dvouaktovky. V té se Stoppard dle vlastních slov rozhodl *roli slova* a vůbec principy fungování jazyka tak, jak je Ludwig Wittgenstein obsáhl ve svých *Filosofických zkoumáních*,² ozkoušet v praxi – v *Makbethovi* pak jejich platnost rozšiřuje a z čistě jazykové roviny je vnáší do makrokontextu. A tady už jde do tuhého, třebaže Stoppard je jako vždy velmi zábavný.

Slovo – jako jeden ze základních svobodných projevů a zejména projev jaksi signifikantní – v souladu se specifickou ambivalentností doby znamenalo v období normalizace obzvlášť mnoho a obzvlášť nic: v *K. Makbethovi* tak přestává být jen tématem hry nahlíženým okem percipienta, jako tomu bylo právě v případě *D. Hamleta*, nýbrž se stává i tématem života zobrazených postav, předmětem dialogů dramatických osob. Byť často skrytým za předměty zástupné a konkrétní.

A konečně/primárně/samozřejmě je slovo též hlavní hybnou silou samotné hry ve hře – Shakespearova dramatu: jasně stanovený cíl určující Makbethovo jednání vzešel na samém počátku z úst tří čarodějnic jako věštba, jako slovo poodhalující budoucnost, jehož naplnění ovšem Makbeth vědomě, uvědoměle podřídil všechny své činy. Navíc za výrazného přispění jiného slova – z úst našeptavače.

Lady Makbeth: ...svým jazykem ti vybičuji vše, co tobě brání sáhnout po tom vínku, kterým tě sudba tvá i vyšší moc zřejmě už korunovaly. (s. 252)

² *Filosofická zkoumání* (Wittgenstein, 1945): W. zde přehodnocuje svou traktátovskou vizi (viz pozn. 3) – seděla mu jako brýle na nose, takže cokoli viděl, viděl skrze ni – a rozvíjí tzv. teorii jazykových her: užívání jazyka je vždy součástí určité činnosti či životní formy, z nichž každá má svou vlastní logiku, vždy vlastní pravidla hry. Právě ta udělují výrazům význam, a je tedy nejlépe nahlédnout jej jako roli – roli v rámci těch her, do kterých výraz patří. Těchto praktik či způsobů jednání, jež všechny ve svém souboru tvoří jazyk, je pak bezpočet a W. konstatuje jejich pluralitu. Vyhlašuje boj proti zakletí, v němž je náš rozum držen prostředky našeho jazyka.

Nebýt slova z těchto dvou zdrojů, *Makbeth* by nebyl *Makbethem* – postavou ani hrou. Ani Shakespearovou ani Stoppardovou. Za tuto hru zkrátka nelze do *K. Makbetha* dosadit jakoukoliv jinou: vyřčené a (nějak) pochopené slovo a vůbec problematika říkání a chápání slov je zde všude ukazatelem, motorem, hlavní myšlenkou života člověka, děje hry; je Damoklovým mečem, jenž se kývá pomalu, ale jistě po celou dobu jejich trvání. A je to právě vícevýznamové slovní pnutí mezi kontextem divadla a divadla na divadle, jež jako hlavní z bran vyvádí z vězení lingvistické hříčky, *pouze za níž* by bylo možné považovat nejen *D. Hamleta*, ale i *K. Makbetha* – i přes jeho sám o sobě tak dramatický, tragický rámec, jakým je československá normalizační realita. Jejím vrcholným – ve své wildeovsky paradoxní duchaplnosti až děsivým – reprezentantem ve hře je Vyšetřovatel StB.

Vyšetřovatel: Tak moment! O čem to tady sakra mluvíte? (...)

Kdo je váš přítel?

Hostitelka: Vozí skokoláče. [stavební dříví – pozn. J.C.]

Vyšetřovatel: Tak proč to neřekne rovnou?

Krhút: Mluví jen doggštinou.

Vyšetřovatel: Cože?

Krhút: Doggštinou.

Vyšetřovatel: Doggštinou?

Krhút: Vy ji neznáte?

Vyšetřovatel: Kde jste se jí naučil?

Krhút: Ta se nedá naučit, tu musíte pochytit... (s. 277)

... neboli wittgensteinovsky do ní vrůst. Jako do jakéhokoli jiného systému. Právě toho však Vyšetřovatel – znalec jediného jazyka jediného kontextu, a tedy oběť traktátovského³ pohledu na jazyk-svět – naprosto není schopen. Doggovskou konverzací mezi Easym a Hostitelkou se snaží pochopit marně.

Vyšetřovatel: Dříví? (...)

Jaký tenisky? (...)

Dovolte, abych vám připomenul, že se nacházíme v období normalizace.
(s. 276–278)

Vyšetřovatel se tedy vsutku snaží porozumět. Každá jeho replika, již se vždy po chvíli pokouší narušit doggovskou rozpravu, je však stejně strukturálně chybná jako ty ostatní. Onou chybou však je, že se snaží porozumět nikoli v zájmu společného lepšího – což se osvědčilo být velmi dobrou komunikační pomůckou v *D. Hamletovi*, protože pak se již most ke vzájemnému porozumění hledal mnohem lépe – nýbrž v zájmu vlastního nejlepšího, protože jediného; Vyšetřovatel je v něm uvězněn a není schopen se z něj vymanit. Jeho vstup pak

³ *Logicko-filosofický traktát* (Wittgenstein, 1918): dŕlo filosofie logického atomismu představuje vizi kříšřálově průzračného vztahu mezi jazykem a světem, tezi existence atomické báze jazyka, který je jakousi komplexní soustavou jmen, z nichž každé má svůj přesný význam. Logická věta je pak obrazem, logickým modelem logické skutečnosti. Forma se jednoznačně a dokonale snoubí s obsahem, logické věty zrcadlí lešení světa. Hranice mého jazyka jsou hranicemi mého světa.

představuje předposlední článek normalizačního řetězce potlačení svobody: známý+politicky (proti)angažovaný herec – zakázaný herec – tajný herec – odhalený herec. Právě herec je zde použit jako personifikace slova: angažované slovo – zakázané slovo – tajné slovo – odhalené slovo – ... postižené slovo...

Ovšem je to právě Vyšetřovatel, kdo podcenil vlastní Damoklův meč a odstarcovoval tak akční proces graduující ve velkolepý závěr: „Hrají z nepřátelství ke zřízení republiky! Chci mít zaznamenáno každé slovo!“ (s. 279)

V tomto okamžiku se herci bytového divadla s o to větší vervou pouštějí do dorealizování *Makbetha*, který vzhledem ke své zmiňované úvodní určenosti zkrátka dorealizován být musí. Avšak paralelně s tímto dějem, opět přeneseným do roviny divadla na divadle, probíhá i děj Vyšetřovatelův, jenž se zase o to zoufaleji snaží telefonicky dorealizovat vlastní určenost se svými nadřizenými. Situaci mu ovšem poněkud komplikuje přítomnost Easyho, který právě začíná stavět podium „mimovolně přítom užívaje slov běžné řeči“ (s. 281) – podobně jako v *D. Hamletovi* náhle *mimovolně* začal užívat slov doggštiny, když od samého počátku hovořil řečí běžnou. A rovněž Vyšetřovateli tuto situaci komplikuje fakt, že herci Easyemu pomáhají, přednášejíce tak své verše při vykládání trámů, desek a jiného stavebního dříví na korbě nákladáku, a také velmi intenzivní zvuková kulisa tvořená především zvoněním telefonu, dělovými výstřely, bubny, trumpetami a kvílením Lady Makbethové. A konečně a zejména komplikuje Vyšetřovateli tuto situaci skutečnost, že tento *Makbeth* je hrán v ‘doggštině’:

Posel: Mor! Margarína zešilela.

[Královna, můj pane, mrtva je!]

Makbeth: Rána, zas rána, rána, zasraná rána,
klky dnů pozdních berou přiskokem
mátožné kdeže krásky v bokorysu...

[Zítří a zítří, zítří, pořád zítří

se hmyzím krůčkem ke dni souká den

až do poslední hlásky dějepisu...] (s. 280)

Famózním vyvrcholením hry jsou pak naprosté jazykově-strukturální orgie, v jejichž průběhu sehrané policajtské duo Kája a Pája namísto Easyho chytá stavební dříví přilétající ze dveří a spolu s Vyšetřovatelem staví zeď přes forbínu, Makbeth a Makduff bojují a Makbeth je zavražděn, Easy telefonuje a Malkolm sám sebe na podiu korunuje korunou mrtvého Makbetha. Repliky, které pak mezi ním a Easyem proběhnou, jsou současně přátelským rozhovorem, závěrem hry *Makbeth* předváděné v doggštině, závěrem hry *Krhútův Makbeth*, urážkami a výsměchem na adresu Vyšetřovatele, shakespearovským vtípem, názorem na dobu, vzpomínkou na Dogga a kdovíčímještě.

Protože kdovíčím jsou pronášeny. Rozhodně jazykem doggovským i běžným – těžko však určit která kterým, protože ty doggovské nejsou přeloženy do běžného jazyka, aniž by však jinak bylo možné být jen určit, které z nich ty doggovské vůbec jsou. Z těch jediných dvou přeložených percipientovi žádný v ničem nepomůže, stejně jako mu nepomohou ani pravidla kontextu, v němž byly vysloveny. Ovšem nezprůzrační-li je divákovi režisér. Ovšem právě to by bylo chybou.

Protože právě o to tu jde: všechny dosavadní kontexty se rozplynuly, či spíše vplynuly do sebe, rozhodně zdegenerovaly. Nic není jisté, všechno je možné. Všichni vítězí, totální vítěz neexistuje: *Makbeth* musí pokračovat, avšak pokračuje v doggštině, avšak na korbě nákladáku, neboť potřebuje podium ze stavebního dříví, aby na něj bylo vidět i přes zeď, kterou estébáci z téhož stavebního dříví začínají stavět, avšak nestačí ji dostavět, neboť *Makbeth* dříve skončí. Ke strukturálně nečistým praktikám se uchylují všichni. Ovšem jen estébáci, zdí si ohrazující všechny ostatní kontexty, porušili pravidla hry – té jediné, která zde dosud byla všemi ctěna jako nepřekročitelná: že je to hra.

Že prostě je to divadlo a ctíme pravidlo rampy: postavení zdi je jejím zhmotněním, které znamená její usmrcení. Tímto radikálním separováním jeviště od zbytku světa všechny kontexty, jen na tomto jevišti dosud přítomné, do tohoto zbytku světa přetékaají. A v praxi tak nastává to, co avizuje Vyšetřovatel již při svém vpádu do bytového divadla a makbethovské struktury, jejichž prostor, jak jsme zaznamenali, je téměř totožný:

Vyšetřovatel: Koho jste hrála vy?

Hostitelka: Já v tom nehraju.

Vyšetřovatel: Ale hrajete, jste v tom až po krk. (s. 261)

Stoppard tak zkrátka v závěru své aktovky *K. Makbeth* a současně v závěru své dvouaktovky *D. Hamlet, K. Makbeth* mění strukturální konstrukci tohoto svého dramatickou formou vedeného filosofického zkoumání, či lépe – mění úhel percipientova pohledu na ni: po představení jednotlivých struktur, jednotlivých kontextů, podle jejich specifických pravidel specificky fungujících jazyků a po ukázce jejich vzájemné konkurenceschopnosti na dané časoprostorové ploše všechny tyto kontexty rozpouští v jediné neohraničené nádobě, v níž nadávky završující *definitivní* stavbu zdi v *D. Hamletovi* a nadávky završující *definitivní* stavbu zdi v *K. Makbethovi* jsou soběpodobné⁴ čistě náhodou:

Malkolm: Co směšného na kreténském praseti.

Easy: Kreténském fašistickém praseti, a to v jednu hodinu. Deska!

Malkolm: Radši bych použil lakotné slepičky jakožto faktótum poté.

Easy: Poldové. Četňasi – svinstvo!

Malkolm: Vystředěné kolem růžového záhonu částečně vyžatého.

Easy: Pitomec. Cihla jako prkno. Deska.

Malkolm: Dobrotivé projímadlo. [Mrtvý řezník.]

4 Soběpodobnost (z angl. self-similarity, Mandelbrot): termín tzv. podivné geometrie nepravidelných tvarů (geometrie fraktální) vyjadřující základní vlastnost fraktálu – invarianci vůči změně měřítka; tzn. kterákoliv část fraktálu je vždy podobná, ale ne zcela shodná s původním vzorem, představuje stále tutéž strukturu bez ohledu na to, kolikrát zvětšenou. Užíván též termín soběpřibuznost – pro odlišení charakteru vlastnosti u přírodních útvarů a u matematických struktur, kde je pak soběpodobnost definována jako vždy, při jakémkoli zvětšení či zmenšení zcela přesná kopie původního motivu, tzn. tvar fraktálu zůstává naprosto týž, ať už zvolíme k jeho pozorování jakoukoli délkovou škálu.

Easy: Parchant rybice. Nakopat ho do prdele, k tomu mi napomáhej Dogg.

Vsaďte se, že to udělám. Normalizace.

Malkolm: Ať žije hysterická rozeřvaná placka.

Easy: Tuplem psot a slot a klopot.

Malkolm: Zlověstný úběle mat, polední zvon,

Kde sněžným sovám konec... volá Skon!

[Jednomu každému náš dík i všem,

jež ke korunovaci v Skonu zvem!] (s. 282)

Vzniká tak jakýsi makrokontext,⁵ totální kontext s ne zcela průhledným fungováním, jehož pravidla nutno vždy znovu a znovu hledat, protože pohlcených kontextů přibývá; a tolik, kolik jich je, musí původní systém učinit kroků stranou – všemi rozličnými směry. Nejedná-li se samozřejmě o systém totalitní, jenž ve shodě s totálním rovněž ne zcela průhledně, avšak nikoli funguje. Jeho pravidla se totiž nemění: ať se jinému systému vyhne či jej pohltní, zůstává vždy týž. Shakespeara a jiné univerzálnosti nemá rád, protože jim mohou být vlévány významy. Jeho umělost a vykonstruovanost podal Vyšetřovatel přesvědčivě: „Nechám špinit systém...“ (s. 265)

Naprostý závěr hry *K. Makbeth* představují slova Easyho, jejichž první část je pronášena do fanfár provázejících Malkolmova slova v závěru hry *Makbeth*, druhá polovina pak do ticha:

Easy: Tuplem psot a slot a klopot. Ne. Shakespeare. Nojo, to víte. Byl to krapet divnej tejden. Ale v úterý jsem zpátky. (s. 282)

Toto probuzení z bláznivého snu by mohlo být příslibem obnovení původního řádu, aniž by však bylo zřejmé, jaký tento původní řád vlastně byl. Hlavní problém ovšem spočívá v tom, že tím, kdo se z tohoto snu nakonec probouzí, je Easy.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA :

BARROW, John D. *Teorie všeho. Hledání nejhlubšího vysvětlení*. Přel. J. Novotný. Praha: Mladá fronta, 1996. 272 s.

CINDLEROVÁ, Jana. *Chaos a řád v zemi zaslíbené. Arkádie Toma Stopparda*. Brno, 2003. 65 s. Seminární práce ÚDIM FF MU. Vedoucí práce doc. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D.

_____. *Hra o slově/o: Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth – ve skutečnosti však dvouaktovka Toma Stopparda*. Brno, 2004. 65 s. Seminární práce ÚDIM FF MU. Vedoucí práce doc. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D.

COVENEY, Peter, HIGHFIELD, Roger. *Šíp času. Cesta vědou za rozluštěním největší záhady lidstva*. Přel. V. Vašínek. 1. vyd. Ostrava: Oldag, 1995. 472 s.

DELEUZE, Gilles. *Podl' a čoho rozpoznáme štrukturalizmus?* Přel. M. Marcelli. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1993. 54 s.

HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 14. část. Praha: Scénografický ústav, 1972. 161 s.

⁵ Zde užito ve významu vlastně parodujícím ten, s nímž jsme výrazu užili prvně: snad jakési (autorovo) náhodné varování?

- KAUFFMAN, Stuart A. *Čtvrtý zákon. Cesty k obecné biologii* [online]. c2003 [cit. 2003–12–31]. Dostupné na: <<http://www.natur.cuni.cz/filosof/markos/Publikace/Vyber4z.htm>>.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 398 s.
- PAVELKA, Jiří. 1997. *O růži, Tibeťanech a postmodernismu*. 1. vyd. Brno: Bonus A, 1997. 79 s.
- PEREGRIN, Jaroslav. Proč Wittgenstein opustil traktátovskou teorii jazyka a proč bychom ho měli následovat. *Organon F*, roč. 10, 2002, s. 14 – 22.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1997. 178 s.
- Poincare, Henri [online]. c2003 [cit. 2004–02–14]. Dostupné na: <http://www.aldebaran.cz/famous/people/Poincare_Henri.html>.
- SLOUKOVÁ, Danica. *L. Wittgenstein – Metoda s „vyloučením problémů (záhad)“ versus metoda jako „terapie zapletenosti“ zvané problém* [online]. c2004 [cit. 2004–02–20]. Dostupné na: <<http://nb.vse.cz/~sloukova/FIL102/7witt.htm>>.
- SHAKESPEARE, William. *Hry*. Přel. E. A. Saudek. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, Naše vojsko, Sme-na, 1963. 446 s.
- STOPPARD, Tom. 2002. *Hry*. Přel. D. Hábová, J. Kořán (*Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth*, Shakespearovy verše E. A. Saudek), J. Sloupová, M. Žantovský. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2002. 477 s.
- ŠKARDA, Radoslav. *Filozofie jazyka podle Ludwiga Wittgensteina* [online]. c2003 [cit. 2003–12–31]. Dostupné na: <<http://www.ksj.zcu.cz/zpravy/zprava60.doc>>.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 296 s.
- _____. *Tractatus logico – philosophicus*. Přel. J. Fiala. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, Svoboda, 1993. 229 s.
- Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Ed. Petr Kyloušek. Přel. J. Fryčer, P. Horák, P. Kyloušek, J. Šrámek. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 324 s.

A PLAY ABOUT/FOR WORDS: DOGG'S HAMLET, CAHOOT'S MACBETH

Tom Stoppard's two-act Play, *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, is an ingenious example of linguistic word-play. The article aims, however, to free the text from the constraints of precisely this view. Using Wittgenstein's linguistic-philosophical investigations, Czech Normalisation reality and contestations of various structures, the author arrives at a conclusion that if the word is not the thing, then nothing is.

