

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

KOMEDIE PODLE VÁCLAVA KLIMENTA KLICPERY

/disertace hrou/

MgA. Milan Šotek

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Vostrý

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Scenic Art and Theory of Scenic Art

DOCTORAL DISSERTATION

COMEDY BY VÁCLAV KLIMENT KLICPERA
/playful dissertation/

MA Milan Šotek

Supervisor: prof. Jaroslav Vostrý

Opponents:

Date of Exam:

Academic Degree: PhD

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

KOMEDIE PODLE VÁCLAVA KLIMENTA KLICPERY

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis doktoranda

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt disertační práce *Komedie podle Václava Klimenta Klicpery*

Východiskem této práce je hra *Mlynářova opička*, kterou její autor sestavil pro pražské Stavovské divadlo na základě všech v češtině dokončených komedií Václava Klimenta Klicpery. Klicperovo dílo veseloherní ukázalo se následně jako ideální materiál, na který bylo možné zúžit dosud obecně vymezené téma autorova doktorského studia: „Mezi velkou činohrou a malými formami“, tedy zásadně také mezi dramatem a mimem, mezi divadlem a kabaretem. V krystalické formě se tu přitom realizuje průnik uvažování dramaturgického s přístupem autorským, jenž je podstatou takového „výzkumu tvorbou“ a jenž bychom mohli nazvat „Od scény k dramatu“. Na základě jednotlivých scén *Mlynářovy opičky* pak vzniklo 16 kapitol, označených souhrnně „Klicperovský rezervoár situací, postav a motivů“ a pojednávajících o konkrétních otázkách Klicperova veseloherního světa – jako jsou jazyk, herectví, způsob vedení zápletky a mnohé další –, ale vlastně i komedie jako takové. Výsledná hra přitom není pouhou přílohou této disertace, ale její nedílnou součástí. Jak zní její podtitul: *disertace hrou*.

Abstract of doctoral dissertation *Comedy by Václav Kliment Klicpera*

The resource of this work is the play *The Miller's Monkey*, which was compiled by the author of this work for the Prague Estates Theater. The play is based on all completed comedies of Václav Kliment Klicpera written in Czech. Klicpera's comedy work consequently appeared to be an ideal material to which the generally defined topic of the author's doctoral study can be taken in: "Between 'grand drama' theatres and small 'cabaret' stages", thus basically as well as between drama and mime, between theater and cabaret. There is, in crystalline form, the insight of dramaturgic thinking to the author's approach, which is the essence of such "research by creation" and which we could call "from the scene to the drama". 16 chapters were created, based on the particular scenes of *The Miller's Monkey*, marked in summary "Klicpera's reservoir of situations, characters and motives", dealing with specific questions of Klicpera's comedy world – such as language, acting, the way of managing the plot and many more –, but also comedies by themselves. The resulting play is not only an annex of this dissertation work, but an integral part of it. How its subtitle sounds: *playful dissertation*.

Obsah

Zkratky | **7**

A. Úvod:

Václav Kliment Klicpera jako problém dramaturgický | **8**

B. Od scény k dramatu:

Klicperovský rezervoár situací, postav a motivů | **25**

0. (O střežení hranic, jevištních chumelenicích a komediantském jevišti) | **25**

1. (O nutnosti začít a o mlynářích) | **37**

2. (O hospodě a absurditě) | **47**

3. (O zvířecím v člověku a o šotcích) | **54**

4. (O podvržených jménech a o rýmech) | **61**

5. (O zpěvnosti a hudebnosti) | **69**

6. (O fetiších a chimérách) | **74**

7. (O převlecích a o lhářích) | **78**

8. (O přirozenosti a převýchově) | **84**

9. (O herectví) | **89**

10. (O mluvě námluv) | **97**

11. (O komediantském čísle) | **103**

12. (O travičství a realizovaných metaforách) | **108**

13. (O slovních hrách a půvabu nadávek) | **113**

14. (O přízracích a osvícenství) | **122**

15. (O náhodě a nastavovaných koncích) | **127**

C. Závěr: Co s tou veteší? | **131**

D. Hra: *Mlynářova opička /klicperiáda/* | **144**

Literatura a prameny | **209**

Zkratky

VKK *Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery. Díl I. Dramatická díla veseloherní.*
Praha: Nakladatel B. Kočí, 1906.

VKK2 *Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery. Díl II. Dramatické práce vážné.*
Praha: Nakladatel B. Kočí, 1907.

A. Úvod:

Václav Kliment Klicpera jako problém dramaturgický

„O staré české divadlo zdvihla se [...] opět malá šarvátka, v níž, nevím pokolikáté již, objevily se zas všechny ty různé náhledy – není jich ostatně mnoho –, jež lze o starém českém divadle mít. Tedy předně, že staré české divadlo je dětinství, na které my, odkojeni světovou literaturou klasického i nejmodernějšího ražení, můžeme shlížeti pouze s úsměvem. (Nezapomínejme, mimochodem řečeno, že ti staří znali tak dobře svého Shakespeara jako my a že horlivě sledovali všechno, co se jen na cizích divadlech kmitlo.) My velmi rádi, pokud nás se týče, zaměňujeme čtení s tvořením, a překladatel nějakého moderního Francouze cítí se tak povýšen nad Ibsenem jako autor moderní české veselohříčky nad Klicperu – když pro nic jiného, tedy proto, že se později narodil. Podruhé objevuje se náhled, že staří naši dramatikové mají se hráti s posvátnou úctou ke každému, byť sebeneobratnějšimu slovu, a je-li dovoleno dramaturgicky zpracovávat Shakespeara, neb ze starých Řeků nové kusy, neb z Machiavelliho a jiných renesančníků novou německou úpravou dělat nové hry, které se pak objevují na českém jevišti, nemá být dovoleno sáhnout na starého českého autora, i když v původním znění ho nelze hrát prostě proto, že na něj nikdo nechodí. Potřetí byl činěn ještě jiný pokus, jak uměle udržet naše dramatické předky naživu: byli hráni způsobem trochu ironickým, s umělým napodobením staré šmíry až do té falešné průvodní muziky, a humor starých veseloher podáván tak, aby se obecenstvo smálo nemotornému provedení, popřípadě aby se přímo posmívalo ve své, z překladů nahltané povýšenosti svým předkům, za něž se u vědomí své kulturní povýšenosti prostě stydí. Je to příznak všech parvenus, že zapírají svůj původ a hledí se přizpůsobovat cizině, aby neprozradili, co jim ještě do té ciziny schází.“

Václav Tille: *Starší české hry* (1922)¹

V hlavním foyer pražského Národního divadla, pod Alšovými lunetami, zaujímá busta Václava Klimenta Klicpery čestné místo.² Místo podstatně čestnější, než jaké mu v uplynulých letech patřilo na repertoáru téhož divadla.³ Čteme-li busty zleva doprava, stojí

¹ In: Václav Tille. *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 180–181.

² S odhalením této busty se pojí až nekriticky obdivný proslov Františka Adolfa Šuberta, prvního ředitele ND po požáru, jenž uspořádal dvoudílný *Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery* (Nakladatel B. Kočí v Praze 1906 a 1907, podle něj také v této disertaci Klicperovy hry citovány: zkratka VKK a VKK2), když před tím napsal první seriózní klicperovskou monografii *Klicpera dramatik. Jeho profil a místo v české dramaturgii* (Nakladatel F. Topič v Praze 1898).

³ Za svůj život – jsem ročník 1985 – mohl jsem jít na Klicperu do Národního (vždy do Historické budovy) pouze třikrát: *Zlý jelen* (prem. 16. 11. 1989, rež. Jiří Menzel, 96x),

Klicpera symbolicky na samém počátku vývoje českého sebevědomého divadelnictví. Obklopují-li ho malby inspirované *Rukopisy*, jen se tím znovuobnovuje kontext, do něhož jeho hry vstupovaly.

200 let před dopsáním této disertace, 16. září 1817, objevil Václav Hanka údajně tzv. *Rukopis královédvorský*.⁴ Václav Kliment Klicpera žil tehdy svůj autorsky vůbec neplodnější rok.⁵ Totožným vročením oplývají u Šuberta hned čtyři jeho díla veseloherní – *Divotvorný klobouk*, první verze *Hadriána z Římsů*, *Lhář a jeho rod* i *Rohovín Čtverrohý*.

Tak se stalo, že v téže době, kdy *Rukopisy* českému národu líčí, kterak zlobný Zbyhoň uchvátil dívku a uvěznil ji na hradě, vtrhává na české (ve skutečnosti německé) jeviště Stavovského divadla Klicperův Hadrián. Že oba „hrdiny“ nedělí od sebe

Weselohry (prem. 23. 3. 1995, rež. Miroslav Krobot, 39x) a *Hadrián z Římsů* (prem. 8. 2. 2001, rež. Ivo Krobot, 33x). Stranou ovšem nechávám příležitostný večer *Jan za chrta dán*: „Scénické čtení archaického textu uvádíme v roce 150. výročí úmrtí autora jako poctu Honzlově inscenaci Národního divadla z roku 1945, ve které dnešní aktérka – Luba Skořepová – hrála...“ stálo v anotaci programu, který se roku 2009 a v režii Jiřího Pokorného odehrál v Divadle Kolowrat celkem 3x. Poznámka o „archaickém textu“ je myslím pro dnešní přístup ke Klicperovi výmluvná.

⁴ Autor této disertace jen stěží zapře fascinaci tímto datem. 16. září 1966 zaznělo totiž z rozhlasové Nealkoholické vinárny U Pavouka vůbec poprvé jméno Jára Cimrman. Dvě největší české mystifikace pojí jedno datum! 16. září 1985 se pak autor této disertace narodil. (Václav Kliment Klicpera umírá 15. září 1859.)

⁵ Co se týče Klicperovy biografie, omezím se v této práci na základní životopisné údaje: 23. listopadu 1792, Chlumeck nad Cidlinou – 15. září 1859, Praha. A odkážu na úctyhodnou (a pro klicperovské bádání nepominutelnou) monografii Vladimíra Justla *Václav Kliment Klicpera* (Praha: Orbis, 1960), jejíž první oddíl „Doba a život“ tlumočil bych zde téměř bezvýhradně. Že má disertace bude (nepřímo) polemičtější k závěrům oddílu druhého „Dramatické dílo“ (de facto k Justlově „klicperovské dramaturgii“), vysvítá už z Justlova hodnocení jedné z mých nejoblíbenějších Klicperových her: „Je to hra důležitá historicky a ve své době velmi aktuální. Dnes však, kdy její současnost se stala jen dávnou minulostí, vystupují zřetelněji umělecké nedostatky této práce. Několik dobrých, herecky vděčných charakterů – patří mezi ně koneckončů molièrovský sluha Jan – a vtipné dialogy první poloviny hry nemohou však uchránit *Žižkův meč* pro dnešního diváka“ (Justl 1960: 139). Pozornosti doporučil bych v každém případě oddíl třetí „Ohlasy a výhledy“, který rekapituluje klicperovskou inscenační tradici a vývoj smýšlení o Klicperovi až do roku 1959. Rád bych u této příležitosti upozornil na skutečnost, že na počátku 60. let vycházejí v Orbisu kromě knihy o Klicperovi rovněž paměti Jiřího Červeného *Červená sedma* (Praha 1959). Na 60. letech se pak nemůže neprojevit, že jsou si těchto dvou zdrojů – klicperovského a kabaretního – (ale jako by zdroje jediného: mimického) dobře vědomy.

v dějinách české literatury staletí, ale nanejvýš roky, ví v té době možná jen Václav Hanka s Josefem Lindou. Za Ženíškovými obrazy ve foyer ND vybaví si dnes konkrétní příběhy jen málokdo, a přitom jejich sdělnost měla být analogická výzdobě kostela (však také šlo o chrám Národa). Jak je tomu s příběhy Klicperových her? Jsou jeho Kotrč, Chmelař, Srpoš (ten z veselohry *Hadrián z Římsů*, napsané 1817) v povědomí národa živější než Kruvoj, Vlaslav, Srpoš (ten ze zpěvu *Ludiše a Lubor*, nalezeného 1817)?

Pro autora komedií – žánru rozpohybovaného! – nebylo by větší tragédie, než kdyby mu české divadlo vzdalo svůj hold pouze bustou (jako bychom herci antického mimu nasadili masku a koturny, kterých se tento nikdy ani nedotkl). Když jsem v září roku 2015 nastupoval co dramaturg do Národního divadla, byl na jeho repertoáru z české klasiky zastoupen pilíř Tyl (Pitínského inscenace *Strakonického dudáka* uváděná od roku 2014 dosud) a pilíř Stroupežnický (Pitínského inscenace *Našich furiantů* uváděná od roku 2004 do roku minulého). Pilíř Klicpera absentoval (jako nyní absentuje pilíř Stroupežnický a jako v příštím roce začne absentovat pilíř Tyl – derniéra 6. 2. 2018).

Zdůrazněme, že nám v této práci, s ohledem na výslednou „klicperiádu“, půjde právě o Klicpera komediografa. Charakteristika „autor komedií“ byla by však obrovským zúžením dramatického talentu V. K. Klicpery. Druhý svazek Šubertova *Souboru spisů. Dramatické práce vážné* má dokonce o celých 240 stran více nežli díl první, veseloherní.⁶ Klicpera, právem považovaný za otce české komedie (neboť ona vskutku představuje v jeho tvorbě úsek nejživější), položil rovněž základy české

⁶ František Adolf Šubert míní, že „celkem napsal Klicpera (čítajíc v to i hry neukončené) 64 hry“ (VKK: 10). Z nich později (ve druhém svazku) vyjme veselohru *Nové století*, jež se ukáže být překladem (rovnajícím se však autorské adaptaci) z Kotzebuea. Pomněme-li, že se Klicpera dožil 66 let a zplodil 12 dětí...

veršované tragédie (od *Soběslava* k *Drahomíře* a *Falkenštejnovi* až třeba po Topolův *Půlnoční vítr*) či českého pohádkového dramatu (od *České meluzíny* k Tylovi, Zeyerovi, Jiráskovi, Kvapilovi...). Komédie (Klicperou ještě zvaná „směšnohra“) *Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové* jako by pak udala tón Tylovým „obrázkům ze současného života“.⁷

Nesnadné je vsadit na jedinou hru z Klicperovy dramatiky. Zvláště když těžiště jeho veseloherní tvorby spočívá v půvabných aktovkách (zase, Klicperou ještě nazývaných „veselohra v jednom dějství/jednání“,⁸ případně „fraška v jednom jednání“⁹) – jejichž tradice vedla by tentokrát třeba až k aktovkám Smočkovým, *Burkemu* či *Bludišti*. Těžiště nikoliv co do počtu (necelá třetina z dokončených prací), ale co do kvality: i po přečtení kompletního Klicperova díla představují pro mě *Rohovín Čtverrohý*, *Veselohra na mostě*, *Každý něco pro vlast!* a *Ptáčník* jeho nepochybné vrcholy.

Tím se před námi poodkrývá nejsilnější stránka dramatika Klicpery, a sice – psaní scén.¹⁰ Co jiného je totiž divadelní aktovka než rozvedení / rozvíjení jediné scény? Právě v tomto smyslu je aktovka „jedním jednáním“ (jedním tvůrčím a dějovým aktem), a nikoliv snad proto, že se v jejím průběhu nepromění dějiště (*Rohovín Čtverrohý* proto může klidně začít v hospodě a skončit

⁷ *Fidlovačku* připomene především druhým jednáním, které se cele odehrává na břehu Vltavy, ve Stromovce v Závisti, kde se právě schyluje k nedělní tancovačce. Veselicovým duchem (posvícení) jsou pak prostoupeny i *Poslední prázdniny*.

⁸ Patří sem *Dobré jitro!*, *Kytka*, *Prsteny*, *Každý něco pro vlast!* a *Ptáčník*. Popřípadě zlomek německého rukopisu *Zwei und fünfzig* (*Lustspiel in 1 Akte*).

⁹ Patří sem *Rohovín Čtverrohý* a *Veselohra na mostě*. Že Klicpera pociťoval rozdíl mezi „fraškou“ a „veselohrou“ a neužíval těchto označení nahodile, je znát i z jeho předmluvy k *Hadriánovi z Římsů*, „rytířské veselohře ve čtveru jednání“: „*Změny, [...] tady také příčinu daly, [...] že jí času dlátka nÁPis: ‚fraška‘ z čela vydlabalo*“ (VKK: 153).

¹⁰ Vůbec nejcitovanějším autorským krédem Václava Klimenta Klicpery je to z předmluvy k historizující próze *Točník* (1828), jenž mimochodem počíná údajným *objevením rukopisu*: „*Mně jest celý svět dramatická báseň! Ze všeho, co čtu, ze všeho, co vidím, bezvůlně scény spřádám a osnuju*“ (cit.)

před Drážďanskou branou). Dílčí scény tvořily už základ antického mimu a vůbec mimování: v improvizované scéně předvádějící komediálně pojaté typy a události (či spíš „události“) současného života. Mimus nestavěl tedy na příběhu, rovnajícimu se v té době v podstatě mýtu, a využil-li už mytologie, pak ke snižující (právě na úroveň „obyčejného života“ snižující) parodii. Právě proto je mimus základem či východiskem evropského divadla vedle divadla dramatu vycházejícího z příběhu (mýtu).

Jistě, nabízelo se uvést několik aktovek v jediném večeru. To však zpravidla nepatří k divácky příliš atraktivním (a tedy i přes kasu odpovídá rozdílu mezi scénou a příběhem). Eduard Bass, sám autor pozoruhodných aktovek kabaretních, o tom napsal:

„Teoreticky bychom předpokládali, že lidé jdou do divadla, aby se vydali a vzdali jednomu mohutnému dojmu. Chtějí se až do sebezapomnění ponořit do cizí fikce, chtějí být *uneseni* a *uchváćeni* v tom smyslu, který tato slova měla, než se stala všedním výrazem úspěchu. Odvěké tajemství, proč lidé před tisíciletími milovali pohádkáře, vládne v každé době a bude patrně navždy spolčeno s lidským životem. Vyhledávat však pro jeden večer trojí různý zážitek, místo jednoho velkého podlehnutí kochat se trojím slohem a sledovat trojí způsob řešení [...] Této rafinované důvěrnosti dosáhne patrně jen malá část návštěvnictva, takže je nasnadě domněnka, že večery aktovek – i kdyby se v nich sešly hry velmi dokonalé – nevykáží v číslicích příjmů ani zdaleka takové saldo jako průměrná hra celovečerní.“¹¹

Právě to – „trojí různý zážitek“ – byl koneckonců i případ jedné z posledních kliperovských inscenací v ND, již zmiňovaných *Weseloher* (mezi *Ptáčníka* a *Veseloheru na mostě* vložena *Potopa světa*, „veselohra ve 2 jednání“).

Porevoluční inscenace *Zlého jelena* (v jeho případě dokonce „revoluční“, premiéra v předvečer 17. listopadu 1989) a *Hadriána z Římsů* zase vyčerpaly ty z Klicperových her celovečerních, které

¹¹ Kompletní úvaha „Aktovky“. In: Eduard Bass. *Kázáníčka*. Praha: Kentaur/Polygrafia, 1993, s. 104–106, příp. Milan Šotek (ed.). *Kabaret Eduarda Basse*. Praha: KANT, 2012.

zaujmu nejlepší dramatickou stavbu (na jejich roveň kladl bych snad už jen *Divotvorný klobouk*). Měl-li být Klicpera v sezoně 2016/2017 uveden ve Stavovském divadle (tedy na tomtéž jevišti, kde s českou divadelní společností před dvěma sty lety sám působil a kde roku 1816 debutoval hrou *Blaník*), aniž bychom opakovali jedno ze tří řešení předchozí dramaturgie, bylo zapotřebí okruh promyšlených her rozšířit.

„Nejdůležitějším zjištěním pro dramaturgicko-inscenační poměr ke Klicperovi je to, že Klicpera sám přepracovával ustavičně svoje hry a vydání Kobrovo se často zevrubně liší od první verze. [...] Dluh české režie a českého divadla Klicperovi neplatíme tedy pasivními opakováními her v jejich prapodobě. To je řešení příliš podezřele pohodlné.“¹² Inspirující slova Jiřího Frejky jsou jednou z možných odpovědí na problematiku, nastíněnou v úvodu citovaným Václavem Tillem.

Opět, nabízela se výrazná autorská adaptace jedné z méně známých her. Nabízelo se také „přifouknutí“ jedné útlejší hry hrou jinou. Tak v Národním divadle postupoval například Jan Schmid – kdo jiný, mluvíme-li v podstatě o montážním způsobu –, když Klicperovo *Každý něco pro vlast!* doplnil o *Veselohru na mostě*¹³ a pod názvem *Každý něco pro vlast a ještě něco* premiéroval v tehdejší Tylově divadle 15. 1. 1981 (počin, který by na soupisu klicperovských inscenací v ND přímo předcházel Menzelovu *Zlému jelenovi*). Jan Schmid de facto *Každý něco pro vlast!* kontaminoval *Veselohrou na mostě*. Jakkoliv dnes slovo *kontaminace* pociťujeme spíše pejorativně (jako znečištění), bývalo jím v antice označováno rovněž spojení více děl v dílo nové. Za vrchního „kontaminátora“

¹² Jiří Frejka. „Dluh Klicperovi“. In: (týž) *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 337n.

¹³ Už před tím, roku 1971, inscenoval v Ypsilonce s týmž výtvarníkem Miroslavem Melenou Klicperovu *Potopu světa* pod názvem *Veselohra v neckách* (prem. 12. 5.).

platil by podle této definice Plautus, o němž víme, že adaptoval (a slučoval) předlohy Menandrovy.

„Nemáme molièrovského humoru mimo několika komedií Klicperových,“ mínì Jindřich Honzl¹⁴ a přesně tak postihl podstatu talentu Václava Klimenta Klicpery: splétání jednotlivých komediálních scén, známých z italské *commedia dell'arte* či barokní „hanswurstiády“, v celistvý dramatický příběh.

Honzlova slova jistě nejsou vedena snahou dokazovat, že „Češi také mají Molièra“ (jako nemáme v Cimrmanovi Edisona) – na kterážto se přemýšlení o národním dramatu nezřídka redukuje (Tyl není Schiller, Šrámek není Čechov, tak proč se jimi v kontextu světového dramatu vůbec zabývat). Neříká však Klicpera, Tyl, Stroupežnický něco o nás samých důsažněji, než jak to svede Goethe? (Ostatně, neustálé srovnávání s většími národy a mindráky z toho pramenící patří k hlavním námětům české komedie.) „Národ sobě co?“ ptal se vtipně Jan Werich. Nápis – v němž zakopán pes, pohlížíme-li na něj pouze z „klientské“ perspektivy jako na nutnost uspokojit každého („musím si zde přijít na své“) – chápu spíše jako *Národ sobě možnost něco se o sobě dozvědět* (že to nemusí být vždy jen zjištění příjemné, rozumí se samo sebou).

Commedia dell'arte, barokní „hanswurstiáda“. Nejde všude v těchto případech opět o herecké improvizované scény, jež tvořily podstatu antického mimu, o kterém se dnes uvažuje jako o druhém, ne-li prvním zdroji či alespoň východisku evropského divadla?

„Představa, že se divadlo ustavilo teprve s tragédií, je poplatná jednoduchosti a přístupnosti takového tvrzení stejně jako obtížné

¹⁴ Jindřich Honzl. „Hadrián z Římsů na moderním jevišti“. In: (týž) *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 143.

situaci pro tradování literárně neukotveného divadla na jeho orálním stupni vývoje, zostřené systematizačními snahami, pro které bylo všechno subliterární méněcenné. Jak mohly fallické průvody či žertovné písně spojené s dionýsiemi či s dórskou fraškou obstát v literární hierarchii vedle Aristofanových komedií? Z této situace vyplynulo rozpačité používání pojmu mimos jak pro jistou divadelní formu, tak jako pojmu souhrnného.¹⁵

Své devítistránkové pojednání o tomto fenoménu nazve Eva Stehlíková v *Divadelní revue* 2/1991 „O mimu jen pár slov“¹⁶ – ne snad proto, že by o něm nechtěla říct více, ale výčet toho, co o antickém mimu *fakticky* víme, je vskutku takto koncentrovaný. Naproti tomu jako jednou provždy neobsáhnutelný jeví se vliv mimu na celý následný vývoj divadelní kultury (neboť mimické de facto splývá s hereckým – speciálně s herectvím nikoliv ve smyslu deklamace /textu/, ale mimování /byť třeba na základě textového impulsu/). Nové poznatky o tomto „žánru“ (či svébytném umění?) na počátku 20. století (v čele s dvoudílnou knihou Hermanna Reicha *Der Mimos*, 1903) osobně považuji za změnu paradigmatu myšlení o divadle.

Honzl zahlédl v Klicperovi správně molièrovský autorský typ. Ale nejsou i Molière, ale třeba už Plautus nebo Holberg a Goldoni divadelními autory vycházejícími z tradice mimu, když těmto scénám dávali nový smysl způsobem jejich rozvinutí v jistém (aspoň v podstatě rozvinutém) příběhu? Nejde tady také a právě o Klicperu, kterého vědomí této tradice pomáhá uvidět v jasnějším světle?

Ostatně, nevznikla při využívání tohoto dědictví i jistá speciálnější žánrová tendence či dokonce tradice (ještě

¹⁵ Kotte, A. *Theatergeschichte*. Köln – Weimar – Wein: Böhlau, 2013, s. 44. Pro účely této disertace laskavě přeložil Jaroslav Vostrý. Kotte tu navazuje na tradici německé teatrologie: Hermanna Reicha a Albrechta Dietricha (viz především jeho knihu *Pulcinella. Pompeianische Wandbilder und römische Satyrspiele*. Lipsko 1897, na niž upozorňuje už Michail Bachtin.)

¹⁶ Konkrétně na s. 51–59.

československého) divadla, ve které figuruje na předním místě *Goldoniáda* Martina Porubjaka (svým jménem ji pokryl Vladimír Strnisko, premiérována 1978 v Bratislavě), ale svým způsobem i Vostrého *Tři v tom* (svým jménem je pokryl Jiří Menzel, 1978) vycházející z inspirace commedií dell'arte, ke které se Činoherní klub obrátil jako k inspiraci už v *Mandrigoře* (1965), či ještě těsněji *Dubrovnická komedie* (1982), zpracovávající podněty dubrovnických frašek ze 17. století? A nevyužilo i Krejčovo Divadlo za branou, programově koncipované jako divadlo dramatu, podobného způsobu (v tomto případě přímo montáže) už roku 1967, když inscenaci *Provazu o jednom konci* založilo na textu Karla Krause a Zdeňka Mahlera, který vycházel z Nestroye představujícího stejnou tradici (když zde předtím Josef Topol ne náhodou inscenoval Klicperova *Ptáčníka*,¹⁷ premiérovaného společně se *Slavíkem k večeři* také 1967)?¹⁸

Všechny ty hry chtěly souborům, v nichž byly uvedeny, poskytnout možnost navázat na tu divadelní tradici mimu a mimování, ke které se v moderní době před Činoherním klubem (založeným 1965) přihlásila tak důrazně česká divadelní avantgarda (Honzlův *Hadrián z Římsů*, 1930, Burianovo *Každý něco pro vlast!*, 1936¹⁹ a Frejkův *Zlý jelen*, 1942). Nevznikly sice na základě herecké improvizace, ale s vědomím tvořivých možností herců a hereček, pro něž byly leckdy přímo psány.

¹⁷ Že se pak taková tradice předává, dokazuje osobnost režiséra Víta Vencla, který po inscenaci Klicperova *Opatovického pokladu* (Divadlo za branou II. 1993) pokračoval v klicperovské linii *Ženským bojem* (Divadlo Příbram 1997) a *Zlým jelenem* (Městské divadlo Most 2000).

¹⁸ Josefa Topola, jenž musel být Klicperovým slovem fascinován, zmiňuji zde také proto, že si ještě živě vybavuji jistě rozpaky divadelních kolegů, když v souvislosti s „klicperiádou“ poprvé zaznělo jméno režiséra Štěpána Pácla. Pácl že bude dělat Klicperu? Pácl, který se zabývá slovem (viz název jeho disertace *Slovo v prostoru*) a z české klasiky dosud inscenoval Topola a Lagronovou?

¹⁹ E. F. Burian se podle všeho rozpáhal také na *Žižkův meč*.

Podle tohoto (tehdy spíše tušeného, než vědomého) vzoru rozhodl jsem se z kompletní mistrovsky veseloherní sumy sestavit „fungl novou“ komedii, maje přítom na zřeteli konkrétní herce Národního divadla. Abych parafrázoval název jedné z Klicperových aktovek *Každý něco pro vlast!*: z každé uzmul jsem něco pro Národ! Mělo se vlastně jednat o „klicperiádu“ – Čtverrohého Jelena na Mostě.

Přičemž název, plakát a obsazení „klicperiády“ byly na světě dříve – kvůli neúprosným zákonům divadelního předplatného – než vlastní text. Na léto odjížděl jsme proto s představou 10 konkrétních herců, pro které teprve měl jsem najít role.²⁰ Ale byla má pozice tolik odlišná od té Klicperovy? Nepsal přece také často pro konkrétní příležitost? Dobře známé jsou okolnosti vzniku *Rohovína Čtverrohého*, ve kterém se nenachází jediná ženská postava prostě proto, že v tamním (hradeckém)²¹ ochotnickém spolku žádné herečky nebylo (podobně jako u Cimrmanů, kteří z toho ovšem těží jiným způsobem).²²

Shodou okolností nestavěl jsem se toho roku do souvislosti s Klicperou pouze já sám. Po létě, během nějž „klicperiáda“ vznikala, uvedlo divadlo Pražské konzervatoře inscenaci *Jelen v borůvčí*,²³ kde Klicperovu *Zlému jelenovi* předcházelo předtančení

²⁰ Každému vepsal jsem proto do hry drobné osobní pozdravení: Filipu Rajmontovi vybral jsem roli Partese z *Každý něco pro vlast!*, které proslavil jeho dědeček E. F. Burian. Suchý z *Tábora* musel být Kárlem z *Birkenštajnu*. Jméno Pohltoňský rytmicky odpovídalo jménu Postránecký. František Němec měl hrát postavu nenávidějící Němce. Stehlíková, klicperovsky ptačí jméno, bylo zase rodným příjmením herečky Martiny Preissové. Atd. Apod.

²¹ Podhoubí Hradce stojí za zmínku nejen v kontextu východočeské obrozenecké / nakladatelské líhně, ale také v souvislosti (náhodnou?) s podstatně pozdější Mansardou, z níž vznikla Červená sedma... Roku 1846 se pak v Hradci narodil také dramatik Josef Štolba.

²² Připusťme, že právě v této prozaické okolnosti může vězet svěžest této hry, neboť se autor musel tentokrát obejít bez obligátní milostné zápletky (třebaže v případě titulní figury se přece jen také jedná o sebelásku).

²³ Václav Kliment Klicpera a Milan Šotek: *Jelen v borůvčí*. Režie: Kateřina Iváková. Premiéra 9. 12. 2016 v Divadle Na Rejdišti.

v podobě mé aktovky *Borůvčí*:²⁴ „Inscenaci naši tak jsme pojmenovali, by název tituly komedií či frašek obou propojil. Tyto provázány jsou nejen dějištěm stejným, ale i komediálností příbuzenskou a jazykem ušlechtilým – a to i přesto, že dvě stě let bezmála od sebe je dělí a jeden z autorů klasikem a otcem zakladatelem jest a druhý ke generaci nejmladší současného divadla Národního patří,“ napsal v programu dramaturg inscenace, Ondřej Šrámek, ve stylu klicperovském.

Klicperovo souborné dramatické dílo veseloherní, které roku 1906 vyšlo u nakladatele Kočího a po 110 letech stalo se na dlouhou dobu nejbližší knihou, obsahuje 22 dokončených prací v češtině. Jak píše i v předmluvě k *Mlynářově opičce*, materiál čítající takřka 600 stran biblické sazby. Přiznám se, že jsem v prvních dnech psaní procházel stavy dosti úzkostnými – především proto, že jsem nepsal. Čte-li dramaturg, pracuje. Čte-li dramatik, hra zahálí. Bylo třeba nepanikařit a říct si – klid, součástí práce na hře bude tentokrát rovným dílem ležení v Klicperovi. Bylo z toho posléze nádherné dobrodružství. Těch možností, kudy a jak se vydat!

Přes jasnou preferenci jednotlivých scén, myslelo to Klicperovi výhradně v celistvých dramatických příbězích a nezasloužil si, abychom ho odbyli revuálním leporelem. Nechtěl jsem „Kabaret Klicpera“, ale kompaktní text, který by snad Klicpera mohl napsat právě tak a právě s těmito deseti figurami. Na druhou stranu – ani vlastní Klicperova metoda nebyla od té mojej tolik vzdálena. Jen se přebíral v materiálu od Plauta po Kotzebuea – z něhož pak přebíral výstupy do svých her. Vlastně šel zpravidla také od jednotlivých scén k dramatu. Proto bylo možné jeho hry zase zpětně rozplést – tu zaujala celá scéna, tu postava, tu konkrétní replika – a pospojovat v příběh (alespoň

²⁴ In: Milan Šotek. *Hry se zpěvy a tanci*. Praha: KANT, 2012, s. 13–34.

částečně) nový.²⁵ Při psaní *Mlynářovy opičky* šlo mi o to zachovat nejen klicperovského ducha (všechny situace musely mít své předobrazy v jeho veseloherním díle), ale také klicperovskou literu. Ostatně, samotný název hry je Klicperův, jen tak nepojmenoval žádnou ze svých veseloher, nýbrž kratochvilnou deklamovánku.²⁶

Svazek Klicperových veseloher otvírá se nesmírně šťastně. Komedialní prvotina *Žižkův meč* (1815), do níž tehdy „bezejmenný“ autor otiskl svou bytostnou potřebu mimování (jako Ladislav Smoček do svého *Burkeho*), stala se pro mě kostrou celého příběhu (následující hry četl jsem tak rovnou na pozadí této). Fascinuje mě, že dva roky před údajným objevením *Rukopisů* napíše Klicpera hru utahující si z přílišného vlastenčení, z nedotknutelnosti národních herojů a nesnášenlivosti vůči všemu cizímu (v čele s německým), které nás má připravit o to „naše“. Názory pana Zacharyáše z Humpolce – „*Zavoní-li vám jednou, co za Rejnem vykvetlo, pohřbena bude národnost vaše!*“ (VKK: *Žižkův meč*, 31) – mohly by dnes docela dobře zaznít třeba z Institutu Václava Klause. Navíc *Žižkův meč*, který v závěru hry pana Zacharyáše s Němci a celým světem smíří, ukáže se být kusem zrezivělé oceli. A zase, dva roky před *Rukopisy* (a 150 let před Cimrmanem!) tu máme motiv falza a mystifikace! Úžasné, Václave Klimente! V *Mlynářově opičce* – hře Václava Klimenta Klicpery, kterou Václav Kliment Klicpera nikdy nenapsal – jako by se tedy

²⁵ Připusťme, že takto nejde nakládat s každou scénou. Jsou scény – nedílné součásti příběhu, které sklízejí, co prve zaseto. Kdybyste je chtěli ze hry vyjmout, bylo by to stejné jako říct jenom „prostřední upad“, a neupozornit před tím na to, že „šli dva“.

²⁶ Oblíbený žánr vlasteneckých společností. Za pozornost stojí, že byl určen výhradně k hlasitému provedení, podobně jako dramatický text. Klicperův autorský typ má tak nejblíže k tomu, co na činoherní katedře pražské DAMU nazýváme „tvůrčím projevem“ (na rozdíl od pouhého „tvůrčího psaní“ je takový „tvůrčí projev“ potřeba nejen tvořivě napsat, ale také tvořivě přečíst).

potkával duch klicperovských veseloher s mystifikačním duchem *Rukopisů*.

Ale dokázal jsem tehdy vůbec pojmenovat ducha klicperovských komedií? Že si s Klicperou neví české divadlo rady, napovídá i název studie Jana Císaře, otištěné v programu k Páclově inscenaci: „Potíže s Klicperou”.²⁷ K již zmíněným čestným (avantgardním) výjimkám přiřaďme snad ještě Pleskotův *Ženský boj* (ND 1958). Hrát Klicperu dnes, když se nehraje, je vlastně dvakrát avantgardním počinem. A v pravém smyslu toho slova *alternativním* (k něčemu, čeho se dostává)! Práce na inscenaci *Mlynářova opička* byla tak vlastně hledáním klicperovského stylu: Jak hrát Klicperu? Kterýžto problém se šťastně prolнул se zaměřením mého doktorského studia, jež bylo do té doby vymezeno zdánlivě bezbřezě: „Mezi velkou činohrou a malými formami“, jakkoliv to přesně odpovídalo mým dosavadním sedmi letům v divadelní praxi: Mezi dramaturgií Moravského divadla Olomouc, Divadla na Vinohradech a Národního divadla a autorskou tvorbou pro vlastní Cabaret Calembour, jakož i pro Studio Ypsilon, Divadlo Viola, Slovácké divadlo Uherské Hradiště a další.

Nešlo by tedy při eventuálním pokusu o využití zanedbávaného klicperovského dědictví o výzkum svého druhu? Nedostaly by tu zcela konkrétní zakotvení úvahy související jak s praktickou, tak teoretickou dramaturgií, ve kterých jde o zkoumání vztahu mezi mimem (a vůbec mimováním) a dramatem? A o samotnou tradici mimu s jeho novějšími českými variantami, včetně tak specifické varianty, jakou představuje Divadlo Járy Cimrmana a k níž se dá přece řadit i dříve vzniklé Studio Ypsilon? A nemá s touto tradicí vlastně co dělat český kabaret a herectví

²⁷ Jan Císař. „Potíže s Klicperou”. In: *Mlynářova opička* (program k inscenaci). Praha: Národní divadlo, 2017, s. 26–36.

těch, kteří z něj vyšli? Neposkytuje právě Klicperovo komediální divadlo ideální materiál k „případové studii“ vztahu mimu a dramatu a komediálních „způsobů“, vyplývajících právě z tohoto vztahu, resp. vůbec z této tradice? A neukazuje právě tato tradice na spojení samotného Klicpery s tím, co Michail Bachtin nazval „lidovou smíchovou kulturou“?²⁸ Nemohl by tu přinést výsledky jinak třeba aspoň obtížněji dostupné takový „výzkum tvorbou“?

Čím je mi Klicpera, říkám v této disertaci zároveň hrou. *Mlynářova opička* není přílohou této práce, ale její nedílnou součástí (oddíl D jako disertace – od latinského *dissertare* – hrou). Už proto, že skutečným stimulem k promýšlení problémů, obsažených nakonec v oddílu B, byla vlastní práce na hře. K teoretické části této disertace proto není možné přistupovat jako k předem daným tezím, jež bylo následně třeba „potvrdit“ dramatickým textem (vlastně tyto teze „zdramatizovat“), ale jako k zpětnému odkrývání jistých komediálních zákonitostí ve hře (nakolik vědomě?) obsažených. Proto ani nemůže být jasně stanoveno, v jakém pořadí je ideální tuto disertaci číst. „Dílo je chytřejší než jeho autor,“ míní Milan Kundera. Z toho mimo jiné vyplývá, že se autor může o svém díle vždycky ještě mnohé dozvědět.

Na podkladě konkrétních scén (prologu před oponou a prvních deseti obrazů z první půle a dalších pěti z půle druhé) ohledávám a zobecňuji tematickou a motivickou bohatost Klicperových komedií. Z toho vyplývá metoda, kterou v této práci postupuji a jež musí být, mají-li být dodrženy standardy disertační práce, na začátku popsána. Ze všeho, co bylo o podstatě takového „výzkumu

²⁸ Bachtin, Michail Michailovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. K tématu Klicpera je nezbytné doporučit celou Bachtinovu průkopnickou knihu.

tvorbou“ řečeno, ani nemůže být jiná: jedná se o metodu *dramaturgie*. Takový přístup nechápu zde úzce jako pohled „dramaturga na Klicperovy hry“, ale jako základní princip činoherního myšlení o dramatu, citlivý k těm stránkám dramatického textu, které základně souvisejí s jeho potencionální scénickou realizací.²⁹

Řazení kapitol v teoretické části opisuje posloupnost scén ve hře. Taková struktura práce – hra začíná vartující stráží před oponou, proto se zaměřuji na motiv stráže u Klicpery –, nezačíná (zdánlivě?) u jádra klicperovského světa a digresivní charakter takového promýšlení může připomenout samotný mimos. Jsem však přesvědčen, že právě tímto způsobem dokázal jsem se nejlépe přiblížit skutečnému duchu klicperovských komedií a že tento se nám může s přibývajícimi kapitolami začít vyjevovat.³⁰ „Klicperovský rezervoár situací, postav a motivů“, jak zní podtitul oddílu B, přitom – přehlížím-li ho nyní s odstupem – nepojednává pouze o komedii klicperovské, ale o komedii obecně.

„O komedii pojednáme později,“ těmito slovy načíná Aristoteles oddíl věnovaný v jeho *Poetice* tragédii (vážné poezii).³¹ A u těchto slov také zůstane, neboť, jak známo, část věnovaná komedii – pojednal-li o ní Aristoteles nakonec – se nedochovala. Spatřuji v tom velkou tragédii komedie. Přesvědčení, že „o komedii pojednáme později“, provází od té doby myšlení o divadle soustavně. Jako by přirozeně platilo, že vážné má přednost (po

²⁹ „Dramaturgické myšlení“ jeví se mi pak jako princip, jehož nositelem v průběhu přípravy a zkoušení divadelního díla nemusí být zdaleka pouze profese dramaturga, ale stejně tak režisér, výtvarník, a v neposlední řadě herec (dramaturg může dokonce v soupisu inscenačního týmu chybět, a přesto můžeme hovořit o dramaturgii inscenace).

³⁰ Píšu-li o Klicperovi prostřednictvím své hry na Klicperu, nehrozí, že budu nakonec psát více o sobě? Jistě, snažím se v disertaci důsledně rozlišovat, kdy jde o *Klicperu* a kdy o *mého Klicperu*. Ale není tento přístup, založený na důvěrné znalosti jeho díla a zároveň na tvůrčím zacházení s ním, jediný čestný (a jako takový snad i pro druhé inspirativní)?

³¹ Aristotelés. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.

tragédii satyrskou dohru). Komédie dodnes uvolňuje vážnému místo k (serióznímu badatelskému) sezení.

Děláme chybu, zaměňujeme-li *nevážný* pohled na svět s *lehkovážným*. vzdalujeme se tak skutečné podstatě lehkosti, ba zcela konkrétně *lehkonohosti*, jak ji do genetického kódu evropské komedie vepsali herci starověkého mimu, o nichž víme, že hráli bosí, a tedy *nezatížení* koturny. Zapomínáme na tuto lehkost – lehkost osvobozeného pohybu a nezdolné (všezdolné) životní energie –, spatřujeme v komedii „lehký žánr“ na způsob lehké dívky, jejímž svodům by seriózní muž, ale jistěže ani žena rozhodně neměli podlehnout (v jejich očích pak taková komedie patří do vykřičených domů).³²

Tvůrci komedií si toto *zneuznání serióznosti* zhusta kompenzují prohlášením, že „dělat komedii je těžší“ – čímž se de facto dopouštějí stejné povýšenosti jako tábor druhý: neuvolňují místo vážnému.³³ Tragikomické jsou pokusy komedie dodat sama sobě na vážnosti. Klasicismus zrodil pojem „vysoká komedie“ – rozuměj: komedie teprve až nyní *umělecká*, komedie pošilhávající po důstojnosti tragédie (vážné a nevážné zde totiž splývá s dělením na vysoké a nízké žánry). Vážnost „vysoké komedie“ však ve svých toporných variantách lehkost žánru opět spíše zatěžuje koturny (a to nejen řeči vázané).

„Moderní divadlo téměř až do války chce být především vážné, ať již v tragédii, či v komedii. Řeší problémy života, uvažuje o záhadách, dojíká, vzrušuje, ale stále usilovněji touží po tom, aby se zbavilo všeho, co by mu připomínalo bývalé histriónství, jeho

³² Lehké dívky budou zároveň s tímto žánrem nerozlučně spjaty: od starověkých hetér, přes Shakespearovu metaforu světa jako nevěstince (*Něco za něco*) až třeba po filmovou *Pretty Woman* (1990), na klasickém komediálním půdorysu známém z *Pygmalionu* či *Dohazovačky*.

³³ Příznějme však, že rozdíl mezi režijní prací na komedii a režijní prací na vážném žánru z hlediska specifických „náročností“ by skutečně stál za podrobnější úvahou (humor zásadně souvisí s rytmem).

cabotinskou, komediantskou minulost, jeho příbuzenství s těmi vyvolavači na trzích, šašky před boudami, klauny v cirkusu.“³⁴

Komedie (aniž by si sebe přestala vážit či nepojednávala o věcech závažných) stvrzuje svou nevážností vážnost vážného. Moudrost obou žánrů – vážného (naplněného) i komediálního (naplněného) – je stejně ryzí (a jejich hloupost dokáže být stejně bezedná).

V úvodu Šubertova souborného vydání veseloher je Klicpera vyobrazen, kterak pod lemem kabátu tiskne svou pravici na prsa. Když jsem v jeho díle začal rejdit, často mě napadalo, zda se za to srdce nachytá právě proto. S ulehčením konstatuji, že mě dosud nepřišel strašit ani se za jeho ducha žádný nekuklil. Na premiéru jsem ho samozřejmě v duchu pozval. Ve Stavovském divadle to dobře zná.

³⁴ Václav Tille. „Šaškové a umění“. In: (týž) *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 248.

B. Od scény k dramatu:

Klicperovský rezervoár situací, postav a motivů

0. (O střežení hranic, jevištních chumelenicích a komediantském jevišti)

Partes se stane obětí vlastního rozkazu – „Ke schovance pana Zachariáše nesmíte vpustit žádného mužského!“ – a neprojde přes hlídku Chlapců ve zbrani, kterým sám velí.

Postava Partese a jeho Chlapci ve zbrani se na mě usmáli z Klicperovy „veselohry v jednom jednání“ *Každý něco pro vlast!*¹ Partes, u Klicpery učitelský mládenec, zesílí z touhy po úřadu přednostenském² své zásluhy o vlast a po tři týdny (a tedy v oboustranně zrychleném řízení) vzdělává svěřenou mládež ve vojenských dovednostech. Motiv více než současný – potřebuji se rychlokvašně dostat ke kýženému cíli (kupříkladu k vysokoškolskému titulu). Chlapci ho také mimo školu nesmějí oslovit jinak než „pane poručíku“.³

Ač veden důvody zcela zjištnými, odvolává se při tom Partes –

¹ Třebaže tuto hru, jistě náležitě, řadíme mezi Klicperovy aktovky, má jako jedna z mála potenciál obsáhnout celý večer, jak o tom české divadlo přesvědčila autorská adaptace a inscenace E. F. Buriana (poprvé v D 37, podruhé v D 46).

² Dějový motiv s vyhlášením přednosta upomene na handrkování o uvolněné místo ponocného ze Stroupežnického *Našich furiantů*. Dalším jejich přímým zárodkem může být hospodské trumfování pražských a vatislavských studentů v Klicperově hře *Poslední prázdniny*: „Přineste nám láhvi Uherského, a deset skleniček k tomu.“ / „Přineste nám deset láhví českého, a tři čerstvé sklenice k tomu.“ (VKK: 422). Není pochopitelně náhoda, že se sborník u příležitosti stopadesátého výročí narozenin V. K. Klicpery (a padesátého výročí úmrtí L. Stroupežnického) jmenoval *Od Klicpery ke Stroupežnickému* (Praha 1942). *Zvíkovský rarášek* jako by též pocházel z rodu Klicperova.

³ Tak jako se paní Správcova nechává titulovat „jemnostpaní“ a pro svou Minku vyžaduje oslovení „slečna“ namísto „panna“. Třebaže dnes „slečnu“ nepociťujeme nikterak vzosně (a příslušné místo žádalo by si lexikální úpravu, neboť ani „panna“ neasociuje dnes „název pro chudou služku“ /VKK: 334/) – podobně jako se vytrácí porozumění pro Šrámkovo „nyní mu nesmím již říkatí příteli“ (*Dívka a čtyrlístek*) –, stojí za to již na tomto místě upozornit, že ono s Klicperou notoricky spojované „kuklení“ není pouze záležitostí vnějškových převleků, ale že se u něj nezřídka jedná o kuklení slovní, masku nasazenou změnou slovníku. O tom všem ale ještě bude řeč.

jehož jméno mohlo znít v *Mlynářově opičce* i Bonapartes – na spartánské zákony, podle kterých „*se pacholata, jak jen z kolébky vylezla, ve vojenské službě cvičiti musila*“ (VKK: *Každý něco pro vlast!*, 338). Zaklíná se poraženým Pyrrhem, Hannibalem, Mithridatem, Kleopatrou... Tato „antika po česku“, vzývání „starých Řeků a Římanů“, zaštiťování se jimi, odvozování vlastní slávy od té jejich, ba často i poměrování se s nimi („*Co jest Minerva proti ní?*“, VKK: *Každý něco pro vlast!*, 335), patří k základnímu humoristickému arzenálu V. K. Klicpery.⁴ „*Podívejte se na ty jinochy! Již nyní jsou lvíčata a orlíčata. Za deset let budou z nich lvové, budou z nich orlové –*“ (VKK: *Každý něco pro vlast!*, 339) pochvaluje si Partes své stoupence,⁵ kteří mu mají dopomoci nejen k vytouženému úřadu, ale také k srdci dcery pana a paní Správcových Minky. A právě k té nesmějí u Klicpery vpustit žádného muže (děje se tak nadvakrát – nejprve odrazí pana Správce, poté mladého měšťana Jesenského).

Klicpera stavěl do svých her aparát stráže s nesmírnou oblibou a nejednou z nich učinil hlavní zdroj / okolnost zápletky – vzpomeňme na stráže vymezující hrací plochu *Veselohry na mostě* či stráž hlídkující před Drážďanskou branou v *Rohovínu Čtverrohém*. Jakkoliv se u Klicpery setkáme s celou řadou figur, které jsou za úplatu ochotny přivřít oči, vykonat drobnou protislužbičku, stráže zastávají postoj vždy výhradně neústupný. Přes stráž zkrátka neprojde ani Rybář, ani Rohovín (v první verzi *Mlynářovy opičky* ještě Partes za oponu pronikl, v těch dalších už jsem měl na paměti, že by se taková stráž zachovala velmi

⁴ Nejinak tomu bude i u postavy Bohuslava Suchomíra Libozvuka Ládoně, autora „Životu nejznamenitějších herojů českých“ (opět, dva roky před *Rukopisy!*): Marie musí být Minerva.

⁵ Dramaturg inscenace *Jako břitva (Němcová)* nemůže si v této souvislosti nevzpomenout na větu „*Český národ bude jednou lvem Evropy!*“, již Lenka Lagronová přisuzuje Janu Žižkovi. (Světová premiéra 31. 3. 2016 ve Stavovském divadle v režii Štěpána Pácla.)

„neklicperovsky“!). Můžeme ji dokonce vnímat jako personifikovaný, ztělesněný dramatický princip, jako značku „zákaz vjezdu“ obdařenou darem řeči. „*Nestojím tady, abych rozvažoval, ale abych žádného nepouštěl*“ (VKK: *Veselohra na mostě*, 241).⁶ Tak si v očích pánů počíná ideální sluha: „*Kdo má vlastní vůli, nehodí se do služby ke mně!*“ (VKK: *Žižkův meč*, 55) Stráž kromě vlastní uniformy charakterizuje i uniformita slovníková – řeč její bude vždy stejná bez ohledu na to, kdo před ni právě předstoupí (ať už Popelka, Chmelař či Učitel). Stráž nezná výjimky a už vůbec nepřipouští nic z toho, co „*se samo sebou rozumí*“ (VKK: *Veselohra na mostě*, 241). Ale především, stráž bude vždycky nebetyčně vážná. Odtud už je jenom krůček ke Kafkovu Dveřníkovi (*Proces*) či Smočkovu Vrátnému (*Bludiště*) – tedy zkušenosti povýtce středoevropské.

Že na vlastní rozkaz narazí sám jeho původce, je až mojí fabulací, dovedením ad absurdum – věřím, že plně v intencích autora. Stráž důsledně uplatňuje logiku nařízení (jedná podle Partesových „not“, tedy jako „z partesu“): nevpuště žádného muže, tedy ani pana velitele, je-li tento mužem. Partes udělal chybu, když si u nich neošetřil výjimku pro sebe. Vždyť i v samém úvodu *Veselohry na mostě* (poté, co se dostane přes stráž nepřátelskou) narazí Popelka u strážě přátelské! Ze strážě přátelské stává se v tu ránu druhá nepřátelská stráž, horší o to, že se proti mně obrací mí vlastní lidé.

Bez citace *Veselohry na mostě* byla by „klicperiáda“ nutně neúplná. Zároveň bychom z její rafinovaně budované struktury

⁶ Hrací prostor klicperovských komedií je často ustaven až s geometrickou precizností. Úkol, který v aktovce *Dobré jitro!* zadá soused Kukla dvěma sokům v lásce, má všechny dispozice nárysu sportovního hřiště: „*Vyznačím vám dvě rozdílné prostory. Kdo z vás druhého svede, aby přeskočil mezník: ten dostane mou dceru.*“ Jiný jeho popis zase nápadně připomene situaci *Veselohry na mostě*: „*[...] na to neštěstí oba na jedné lávce proti sobě stojíte, a jeden druhému ani na stýblo vyhnouti se nechcete*“ (VKK: 63).

těžko vyjmuli jedinou scénu, neboť aktovka je de facto *rozvinutím jedné scény*.⁷ Veselohra funguje jako celek, postavy se na mostě městnají, refrény se nabalují a gradují.⁸ Pro verzi, otištěnou ještě v programu k Páclově inscenaci,⁹ rozhodl jsem se převzít Učitelovu hádanku (či jak on říká – „pohádku“) o jelenovi v oboře. „*Jelen se pase ve oboře, obora jest kol a kolem zdí obehnána, tak vysokou, že ji ani holub nepřelítne! Kudy ten jelen uteče?*“ (VKK: *Veselohra na mostě*, 247) Učitel se holedbá, že na ni dokázal odpovědět („*Nikudy!*“), a přitom si neuvědomuje, že tak nepřímou pojmenovává i svou situaci vlastní – z tohoto mostu není úniku.¹⁰ Máme co činit s komediální obdobou / travestií otázky, kterou položí Sfinx Oidipovi (ten, který odpověděl na otázku, co je člověk, neví, kým je on sám).¹¹

Srovnajme zed' z Učitelovy hádanky se zdí pana Zachariáše (na rozdíl od Zacharyáše Klicperova psaný s měkkým i), jak ji ve hře o deset let dřívější popisuje sluha Jan (jehož funkci převzal v syžetu *Opičky* mlynář Pytel) svému pánu Karlovi: „*K Zacharyášově zahradě není odtud ani sedm set kroků, a ta je takovou zdí obehnána, že ji má těžká vrána co přelítnout!*“ (VKK: *Žižkův meč*, 43) Karel z Birkenštainu nachází se tak teď a tady ve

⁷ Jak se o tom přesvědčili studenti prvního ročníku herectví, kteří mi hlásili, že úryvek z *Veselohry na mostě* – příležitostné cvičení v rámci Scénické tvorby – je „děsná nuda“. Vlastně to ani není dobře zvolené cvičení pro elementární komediální situace, Klicpera stojí a padá se zvládnutím stylizovaného jazyka.

⁸ Závěrečné furioso utkvělých myšlenek jednotlivých postav, očekávajících svůj brzký skon (Učitel: „*Dva a padesát! Ó! To jest ukrutná smrt!*“), připomene závěr Smočkova *Podivného odpoledne* (Tichý /tančuje/: „*Tycho de Brahe vydržel, vydržel.*“). Ostatně, celý slovník doktora Burkeho jako by vypadal právě z Klicperovy romantické rytířiny.

⁹ Václav Kliment Klicpera / Milan Šotek: *Mlynářova opička*. Praha: Národní divadlo, 2017.

¹⁰ *Veselohra na mostě* jako by předjala i Spielbergův film *Terminál* (2004) či všechna dramata v zaseknutých výtazích...

¹¹ Motivická stavba hry je vůbec budována nadmíru umně / důmyslně. „*Takže bych si všechny zuby na ní vylámal,*“ popisuje například Učitel náročnost hádanky dosud nerozluštěné, aby se záhy dozvěděl, že číslo dva a padesát označovalo počet zubů jistých tří lidí dohromady. Radost nad rozlousknutou záhadou provolává pak Učitel do vítězství válečného (opět, střet malých a velkých dějin, a pro komedii typické kladení dvou zdánlivě nesouměřitelných věcí na roveň).

stejně situaci jako Učitelův jelen. Klicpera, na rozdíl od Učitele, však své jeleny-postavy nakonec z obory vyvede, byť třeba zásahem shůry, v případě *Veselo hry na mostě válečným mírem*. Divák by na hádanku, jak se jen Karel dostane přes Zacharyášovu zeď, neměl odpovědět dříve, než na ni odpoví další vývoj hry, a měl by proto prodlévat v prozatímním „*Nikudy!*“.¹² Hádanka „*Kudy ten jelen uteče?*“ mohla by uvozovat celou Klicperovu dramatickou techniku. Dovádět své postavy do takových situací (tj. natolik s nimi „dovádět“), že z nich (zdánlivě) není úniku. „Střežení hranic“ proto v komedii přímo implikuje zdolávání překážek.

Mají-li být postavy „jeleny“, jejichž počínání divák sleduje a je jím překvapován, musel být na počátku „jelenem“ Klicpera, když své postavy psal (a byl jimi překvapován!). Řešení, která Učitelovi jednotlivé postavy navrhuje / nabízejí – uteče: „*Branou!*“ / „*Dírou!*“ / „*Strouhou!*“ –, jsou vlastně ohledáváním možností, kudy se může další děj ubírat – kteréžto eventuality musel vždy pečlivě uvážit sám Klicpera. Takové – na scéně předvedené / provedené! – rozhodování, kudy se dát, je pak navýsost dramatické a nesmí mít průhlednou (jedinou) odpověď.¹³ S jakou slastí – po té, co s těmito zákrutami sám vítězně dobojoval – nechává pak Klicpera své postavy (a jejich prostřednictvím i diváky) mutýrovat: „*Hlava má je jedna chumelice*“ (VKK: *Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové*, 536), případně „*Hlava se mi kotoučí*“ (VKK: *Popelka varšavská*, 406).

¹² Známe samozřejmě i situace (a v komedii to není případ ojedinělý), kdy divák zná odpověď dříve než postavy. Ví víc. Ví dopředu. Pomyslný trojúhelník – co ví dramatik, co postava, co divák.

¹³ To se týká i scénografie (stavitelů Zachariášových zdí). Copak se vám nestalo, že jste si ještě před samotným začátkem představení (při vytažené oponě) celý průběh inscenace v daném scénografickém řešení bezpečně odehráli? Že neobsahovalo více eventualit? Scénografie komedie nechť usiluje o to stvořit minigolfové hřiště (vybízející ke hře), ovšem se zakrytou jamkou (bez jednoznačného: „odkud kam“, či minimálně bez jednoznačné odpovědi na to „jak“).

Klicpera našel značnou zálibu nejen v chumelenicích v hlavách postav, ale rovněž v chumelenicích postav přímo na jevišti. V samém závěru *Lháře a jeho rodu*, tj. patnáct řádků před koncem, nerozpakuje se povolát na scénu hned 12 nových postav (šest pánů, šest paní a tlupa lidu vesnického):

Prokop (*vyděšen přikvapí*) Pánbůh s námi! Samostatný pane, nevídaný shon! To je švanda! Nebožtík pan hrabě prej tu veřejně straší; celý zámek, celá ves, celé panství ke dvoru se valí – tady jsou! (*Pánové a paní vřítivše se k hraběti se hrnou, ze všech stran jej obklopí, objímajíce jej a jeden přes druhého vítajíce*) Drahý pane strýče! Milovaný ujče! Věhlasný bratranče! Ty naše slávo! Poklade náš! – Vítej! Vítej! (*Opona čerstvě spadne*)
(VKK: *Lhář a jeho rod*, 215)

Není to postup právě hospodárný,¹⁴ ale uvážíme-li, že se jedná o finále celé hry – finále komponované podle dobové konvence na způsob operních aktšlusů (sólisté + sbor) –, ještě pochopitelný. Méně přesvědčivý už je tento „efektní trik“ ve chvílích, kdy se má děj teprve spřádat. Přiznejme, že z hlediska vlastní dramatičnosti hází Klicpera na několika místech svých her ručník do ringu – činí tak nejčastěji spuštěním opony za nastalého zmatku, jak se s tím setkáme například v závěru prvního jednání *Tří hrabat najednou*: „*Panošové zvoní, pisák a žoldnéřové křičí, a na hradbách trouby zavřeští, a spustí se most, a po něm se hrne Samson s vojskem ozbrojeným. Debora na hradbě rukama lomíc kvílí a naříká. V chumeli tom opona spadne.*“ (VKK: 305)

¹⁴ A zopakuje ho minimálně ještě v aktovce *Prsteny*, kam v závěrečném obraze nechá přivést dvě čarodějnice, Mařatu a Kodrulu (němé role), aby je vzápětí propustil: **Kunrád** *Tu je vedu, milostivá slečno! Byly zrovna pohromadě. Právě zavařovaly žabí hlavičky a hadí ocásky. Ale já jsem jim tu pekelnou brýždělu překotil, a táhnu je přes moc na zámek! / Johana* *Pust' je, Kunráde! Jsou obě nevinny.* K tomu jen dva dílčí postřehy: Za prvé, víme, že Klicpera psával pro konkrétní divadelní spolky. Třeba bylo potřeba zapojit dvě dámy – herečky neherečky. Za druhé, dramatickou neobratnost lze přečíst jako komediální plus závěrečné situace. Tahám se na zámek (a na jeviště!) se dvěma babami, abych je v tu ránu musel propustit a ještě se jim za všechno omluvit: **Johana** *Doved' je dolu. Tam jim dej jísti a píti, a nápotom je obdařím.* (VKK: 297)

Bezvýchodná „situace jelenova“ je zde poněkud vnějškově nahrazena (spíše než řešena) melou / rvačkou: to je i případ závěru prvního dějství *Ženského boje*: „[Ženy] levou stranou se jako příval vyhrnou [...] skočí mezi muže [...] Bitva, křik a hlomození. [...] Mezi tím chumelem opona spadne.“ (VKK: 264), či druhého dějství *Posledních prázdnin*: „Jaká to tu strašlivá chumelice? [...] (Mezi tím, co obě strany divě na sebe vrážejí, a Krušina mezi ně cestu si klestí, opona čerstvě spadne)“.¹⁵ Po takto, do fyzických ataků vygradovaném dějství, musí dramatik v dějství následujícím nutně začínat od znovu, resp. od jinud. Nahromaděným dramatickým silám dalo se popustit předčasně a divadelně nezajímavě, byť efektně.¹⁶

Byla-li už řeč o oponě – stráž, postavená v nultém obraze *Opičky* před ní, nestřeží jen Zachariášovu zahradu před muži, ale v jistém smyslu hlídá i vstup do světa hry / do světa za oponou před diváky. Teprve, když se forbína s hledištěm smluví na komediantském klíči k celé inscenaci, může jít opona nahoru. Slovy Učitelovy repliky: „Nenajdu-li já do toho tajemství klíč, pak jest po celém světě veta“ (VKK: *Veselohra na mostě*, 247) Tuší dnes vůbec divák, co jej v klicperovském světě čeká?

S vědomím nadřečených motivů vychutnejme si nyní dialog dvou zbrojnošů z první scény *Tří hrabat najednou*:

Krok [...] ale hradní tam na hoře jest širokohubý krokodýl, zamezuje všemu stvoření do hradu přístup, a chce slečnu s jakýmsi tupohranným sousedem spoutati, aby se s ním nápotom v toto krásné hrabství rozdělití mohl.

Boreš [...] A proto tady již čtyry neděle sedíme, a nevíme, kudy kam?

Krok Až jen budu jedenkrát tam, odtamtud si cestu proklestím.

¹⁵ I když, co by to bylo za českou hospodu, kdyby se v ní někdo neporval? A není jen logické, že se Klicperovi čas od času nepodařilo ukočírovat „zvířeckost“ nakumulovanou v jeho postavách?

¹⁶ Ve filmu přece také bude vždy napínavější (dramatičtější) honička aut než jejich srážka (anulování sil), třebaže natočení srážky vyžádá si podstatné navýšení rozpočtu (efekt).

A já se musím na hrad dostat! Musím, musím, a kdybych tam měl na vlašťovce vyjeci!
(VKK: *Tři hrabata najednou*, 299)

Už ve středověké, kurtoazní lyrice splývá dobývání hradu nebo městských hradeb s dobýváním ženského srdce (ach, ta ženská jména měst: Praha, Vídeň, Paříž!), ale pochopitelně nejen srdce. Prolomení brány, vniknutí, proniknutí má samozřejmě zásadně co dělat s *penetrací* (Pyramus s Thisbou šeptají si spolu přece přes skulinu / díru ve zdi). Mám-li se dostat k Marii, musím se dostat přes zeď. Klicperovský svět má blízko k rytířnám – aniž by hlavní postavou musel být rytíř a dějištěm hrad – už proto, že se postavy stále někam dobývají, a to v konkrétním i přeneseném smyslu: stráž nevertuje jen před branami měst, hradů a zámků, ale malí strážníci (např. v podobě povinností či poslušností) hlídkují i před dívčími srdci; zeď neobklopuje pouze Zachariášovu zahradu, ale také Zachariášovo myšlení (v češtině pro to máme slovo „zabedněnost“).¹⁷ Romeovo „*Na křídlech lásky přeletěl jsem zeď*“ patří proto k nejvlastnějším pravdám komedie.

Při znalosti stavby Klicperových komedií může se *prolog před oponou* – jímž „nultý“ obraz *Mlynářovy opičky* bezpochyby je – jevit jako první prohrěšek proti příslušné dramatické (ale řekněme spíše scénografické) konvenci. Klicperova jevištní (ale opět dodejme v první řadě scénografická) představa – jak je vepsána do scénických poznámek – plně vězí v divadle dobově patřičně výpravném, v divadle hraném před pozadím, dekorací.¹⁸

¹⁷ A Klicpera kouzelná adjektivum: *zlesnatělý*. Nejčastěji ve spojení „zlesnatělá povaha“. Povaha nekultivovaná, zanedbaná. A opět představa těžkého dobývání: k někomu „zlesnatělému“ musím se prosekát jako princ v *Šípkové Růžence*.

¹⁸ Z dnešního pohledu často až na hraně parodie. Pro první dějství *Hadriána z Římsů* předepisuje například Klicpera: „*Lučina v háji, jímž to se potok proudí. Přes potok mostek se zábradlím. V pozadí košatá lípa, pod lípou sedadlo z březového větví. Vzadu na vysoké skále hrad Čelakov, trojí hradbou opevněn. Jarní jitro*“ (VKK: 153). Ruměna, dcera pána na Čelakově, „*otevře na hradě ve své ložnici okno*“ a vede kratičkový dialog s Želmírem, jenž se dosud nachází na jitrní lučině. Porušení perspektiv a měřítek muselo být u takto

„Máme-li na Klicperu nahlédnout nezkresleně, potom rozhodně bez malovaných kulis,“ vepsal jsem do didaskalií *Opičky*. Důležitější než slovo „malované“ – klicperovská scénografie může být výtvarně velmi malebná, viz Trnkovu výpravu k Frejkově inscenaci *Zlého jelena* (ND 1942, později využitou i Janem Fišerem ve Vinohradském divadle 1948) – je zde slovo „kulisa“ ve smyslu malovaného prospektu, jak ho dnes známe z inscenací cimrmanovských (odkazujících spíše k produkcím ochotnickým, přes které se utvářela také základní /velice nepřesná/ představa o tom, co je to klicperovská komedie).

Třebaže u Klicpery nedohledáme jediný výstup, který by byl výslovně situován před oponu, najdeme u něj desítky scén, které se před oponou odehrát dají – mají charakter předscény, forbíny, komediantského výstupu. Domyšleno důsledněji (a při otevřené oponě) – hra před pozadím (před malovanou dekorací, neřkuli před krajinomalbou) se v ničem neliší od hry na prázdném jevišti, neboť malovaná výprava prostor fakticky nikterak nečlení.¹⁹

„Vše, čeho je pro hru skutečně třeba, skýtá komediantské jeviště,“ zní druhé východisko, jímž text *Opičky* uvozen. A je to právě toto komediantské jeviště (jímž bylo – zdůrazněme – do značné míry i jeviště alžbětinského divadla!), které vzdaluje Klicperovy hry hrám Cimrmanovým, neboť si žádá zcela jiného – ne nehereckého, ne ochotnického – způsobu herectví (o herectví podrobněji v 9. kapitole).

Přesto i v podobné „starodivadelní“ výpravě najdeme konvenci, kterou by se dnešní divadlo mělo inspirovat – je to

řešené scény kouzelné. (Čehož ostatně využil Luboš Hrůza, když svou scénografii k Hadriánovi pojednal záměrně „starodivadelně“ /ČK 1992 a ND 2001/.)

¹⁹ Důraz na slovo „malovaný“ není tu kladen už proto, že ke stejné hře před pozadím dochází zhusta i v současném divadle, byť malovaný prospekt nahradil moderní (interiérový) design. Herci hrají na forbíně, za nimi výtvarná instalace.

požadavek neustále proměnlivosti (ulice – palác – les).²⁰ Z přátelské stráže stane se v tu ránu stráž nepřátelská, konstatoval jsme výše, a připomínám to ještě jednou v souvislosti s prostorovým řešením: z jeviště rázem zmizel východ („bezvýchodná situace“, tolik typická pro absurdní divadlo)! *Proměna* – tak ostatně divadelní přestavbu, stříh mezi jednotlivými obrazy, ještě Klicpera nazývá, přičemž je mu opakovaně vytýkána technická nerealizovatelnost: „*Divadlo se [z Krakonošovy zahrady] v Storohův byt promění*“ (VKK: *Ženský boj*, 275). Takovými se podobné proměny nesporně jeví, pohlížíme-li na ně z pozic *historismu* na divadle: na stěnách hradu nesmí chybět zbroj a brnění. K proměně takového přístupu inspiruje nás nejen vědomí vývoje moderní scénografie, ale i zpětný pohled do doby 250 let před Klicperou: bez rozpaků hovoříme o „shakespearovském tahu“ Klicperových her, proč na ně tedy částečně neuplatnit také shakespearovskou práci s prostorem (dodejme ale, že zatímco Klicperovy hry jsou psány pro konvenci portálového divadla, Shakespearovy hry nikoliv – což při jejich dnešním inscenování může někdy činit potíže)!

Všechny kouzelnické triky, a že jich napříč staletími lidstvo vidělo, překvapují publikum v zásadě třemi základními efekty: 1. něco se nečekaně objeví, 2. něco nečekaně zmizí, 3. něco se změní v něco jiného (případně: něco změní své vlastnosti – kupříkladu začne levitovat). Ony principy musel mít důkladně osvojeny i velký eskamotér Klicpera, když své komedie založil na „kouzlu proměny“. Ostatně, co jiného je divadelní opona, než šátek, kterým kouzelník zakryje svou dlaň, aby pod ním vzápětí odhalil něco údivuhodného?

²⁰ O ustavičných proměnách a zvratech nikoliv ve smyslu scénografickém bude řeč minimálně ještě v 6. a 12. kapitole.

Přiznávám – celý předchozí odstavec převzal jsem ze své dramaturgické doušky ke *Snu čarovné noci*²¹ – jen jsem jméno „Shakespeare“ nahradil jménem „Klicpera“. Že Klicpera Shakespeara četl a byl jím fascinován, víme nejenom z přímých vyznání (mj. předmluva k veselohře *Bělouši*), ale i z konkrétních ozvuků na jeho dílo: zůstaneme-li u *Snu čarovné noci*, mohou na něj odkazovat repliky: „*A kdybych tě tak málo kdy viděl, jako Pyramus Thisbu...*“ (VKK: *Hadrián z Římsů*, 164) či „*Nevím, jsem-li v Lesní Hvězdě, anebo v Oberonovu zámku kouzelném!*“ (VKK: *Lesní Hvězda*, 463). Rytířskou veselohrou *Lesní Hvězda* také provází šašek Kersk, který pochází plně z rodu moudrých bláznů Shakespearových, tzv. *fools*: „*Jaký je rozdíl mezi věží a čepkou s rolničkami? [...] Že ta čepka dále vidí nežli věž.*“ (VKK: *Lesní Hvězda*, 456)

Potřeby volného, jakoby k rozběhu či rozletu vybízejícího prostoru všímá si – objevně, neboť v opozici k zažité představě většinového podílu hradních komnat – Otokar Fischer: „Klicpera zasazoval své hry a hříčky nejraději do volné přírody: na číhanou, kde se mají slétat ptáčci, ale kde nevítaní hosté čižbu co chvíli přerušují; do hustého lesa, kde kulka vystřelená neznámým lovcem zasáhne jelena; pod košaté stromy, třebaš i do koruny hrušně, odkud zazní přání dobrého jitra, jímž se má vyhrát dobrodušná sázka; nad proudící řeku, na most prostřed dvou prý nepřátelských vojsk, jež jsou líčena tak dobrácky a nevojensky, jaká jistě nebyla tenkrát po napoleonských válkách, ale jak si je mohl představovat milenec blažených, dávnověkých, nebolestných časů.“²² Umístění do (alespoň pocitového) plenéru zde zásadně souvisí s vlivem

²¹ William Shakespeare: *Sen čarovné noci*. Národní divadlo. Režie: Daniel Špinar. Premiéra: 16. června 2017.

²² Otokar Fischer. „Profily“. In: (týž) *K dramatu*. Praha: Grosman a Svoboda, 1919, s. 13.

přírody na vše, co se na komediantském jevišti odehrává. Jak daleko už příklad zdolání zdi k penetraci, komediální a přírodní siločáry spolu de facto splývají. „*Divadlo představuje malou paseku na pokraji velikého lesa,*“ zní scénická poznámka před 5. dějstvím *Tajného pověrce*, ale zrovna tak by mohla uvozovat celý klicperovský veseloherní svět.

1. (O nutnosti začít a o mlynářích)

Pytlův monolog.

Dvě Klicperovy komedie uvozuje v zásadě totožná scénická poznámka:

„Dřív, než se opona vyhrne, je slyšeti, an padne buk.“
(VKK: *Ženský boj*, 252)

„Prv, než opona se vyhrne, slyšeti jest silnou ránu z kulovnice.“
(VKK: *Zlý jelen*, 482)

Jistě, praktický divadelník Klicpera řeší zde hlavně otázku konkrétní scénické realizace – až se opona rozevře, budou už buk i jelen skáceni. Přesto se u tohoto vícenásobně užitého úvodního triku zastavme. Myslím v této souvislosti na první takt Bizetovy předehry k opeře *Carmen* (1875) – jenž začíná bezmála „výbuchem“ orchestru. Domnívám se, že o stejnou „rozbušku“ šlo v obou případech i Klicperovi. Komedie má zkrátka výrazně začít.²³ Jako by Klicpera soupisem *Osob* pokynul svým postavám do startovních bloků a vystřelil ze startovací pistole.

Zdařilého startu pochopitelně netřeba dosahovat jen takto vnějškově – prachem a broky. Nepřekonatelným zůstane pro mě začátek Gogolovy komedie (v překladu Zdeňka Mahlera): *„Pánové! Jsme tu všichni? Je zle: jede k nám revizor!“* To je uvedení věcí do pohybu par excellence.

Pohyb! „Třetí rozměr jeviště se nejmenuje hloubka, nýbrž pohyb,“ napsal Jiří Frejka jasně a živě v poznámce „Lehkonohý herec čili o točnici a vůbec dekoraci“²⁴. Opět – nevolá tu Frejka, jen jinými slovy, po neustále proměnlivosti? Změna – tak přece pohyb

²³ Ne nadarmo začínalo každé představení Comédie-Française tradičními „třemi údery“.

²⁴ In: (týž) *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 461.

definuje i fyzika. Když jsem v předchozí kapitole citoval z Klicperových „jevištních chumelenic“, nápadně často se v nich objevovala slova jako *shon*, *příval*, *řítit*, *hrnout*, *valit*, tedy slova vyjadřující pohyb, tedy slova vyjadřující proměnu. V komedii se totiž věci „řeší za běhu“ – i proto, že se do nich často „skáče po hlavě“. Je doloženo, že Klicpera své hry i chvatně psal (a není zdaleka prvním ani posledním takovým komediografem: z těch před ním zmiňme Plauta, z těch po něm Emila Artura Longena) – jako by se mu měly „rozutéci“, kdyby je hned nepochytil.

Komedie je ze své podstaty odbíhavá – už proto že k jejím nejvlastnějším principům patří retardace snadného rozuzlení. Najdeme bezpočet komediálních scén, které svůj vtip založily na tom, že postava není s to dovyprávět, co rozvyprávěl: ²⁵ přípitek kapitána Fjodora Jakovleviče Revunova-Karaulova z Čechovovy *Svatby* bude jednou z těchto zkoušek trpělivosti. V *Opičce* je to pak případ Pohltoňského – „*Jen už se prosím vraťte k té vraždě,*“ žadoní Zachariáš – i Stehlíkové, z jejíhož „dávkování informací“ se div nezblázní Buňka (scéna 14.). Při vypravování Zuzany ve hře *Lhář a jeho rod* dokonce dva chlapci usnou (VKK: 192–193).

Jako poslední příklad „napínání trpělivosti“ přetiskuji sem originální znění výstupu, jenž v *Mlynářově opičce* původně otevíral scénu 8. (Kárl–Pytel) a který jsem nakonec – po té, co ho pro „zdržování“ vypudila z celkové struktury Páclova inscenace – vyřadil i z poslední verze hry. Přispěla k tomu jistě i jeho nápadná neústrojnost, neboť výstup ten jako by vypadal spíše z goldoniovské komedie:

²⁵ Na vině nemusí být vždy jen, slovy Cimrmanů, „neschopnost myšlenku udržet“ spojená s „neschopností myšlenku opustit“, to jest skleróza či senilita. Komedie jsou plné rozbíhavých žvanilů, mluvků, dottorů, nezáživných / nudných (ale právě tím komických) vypravěčů.

Vendelín Ach, dobře že's mi připomenul.
Jakub Nu?
Vendelín Bratře! – Mohu se ale na tebe bezpečit?
Jakub Nu, nu?
Vendelín Já jsem se něco tučného dozvěděl!
Jakub Nu, nu, nu?
Vendelín Srdce mi to utrhne, nezprostíš-li mě toho!
Jakub Honem! Sem s tím!
Vendelín Ale pro Bůh! – Kdyby's mne zradil!? –
Jakub E! Nedal's mi teprv dnes dukát?
Vendelín Právě skrz ten dukát! – Ale – kdyby to u tebe nebylo jisto – do smrti bych na tebe naříkal!
Jakub I ať mne tedy putna čertů, povím-li to komu!
Vendelín Tedy slyš! – Udála se příležitost a připomenul jsem pánovi na ten dukát –
Jakub Nu?
Vendelín On mi to měl za zlé, že jsem ti tak málo dal –
Jakub Vidíš?!
Vendelín Měl prej jsem ti mimo to dáti ještě –
Jakub Nu? Sem s tím!
Vendelín Ale, Jakube! Kdyby se's stal zrádcem! –
Jakub I, já se dám raděj za živa oběsit!
Vendelín Pán by ti rád sám učinil tu radost a překvapil tě – ale já, pro naše přátelství –
Jakub Mluv jen, mluv!
Vendelín Snad nás žádný neposlouchá?
Jakub Ani moucha!
Vendelín Měl prej jsem ti tedy mimo dukát ještě dát – já se předce bojím, pojďme někam do koutka! (*Vede ho do kouta*)
Jakub Já již nemohu netrpělivostí na nohou stát!
Vendelín Měl prej jsem ti ještě dát –
Jakub U čerta! Jen to vykydni –
Vendelín Pohlavek, troupe! (*Dá mu pohlavek a odběhne*)
(VKK: *Bělouši*, 94)²⁶

S průběhem komediálního děje má se to zpravidla jako s těmito historkami – je plný odboček, tj. nutně epizodický. Abych se však mohl jeho „nedokonavostí“ bavit, musím bezpečně vědět, jaký že příběh se to začal vyprávět (a vypráví). V komedii, která chce být dramatem, nesmím přihlížet pouhému sledu jednotlivých lazzi. Tato „komediální čísla“, o kterých ještě bude podrobněji řeč v kapitole 11., vyniknou přece právě na pozadí dramatického tahu

²⁶ Stejným způsobem páčí z Učitele „pohádku“ i postavy ve *Veseložře na mostě*: „Nežádejte to, lidé! Má velká duše pod tím klesá, vy byste se v prach a popel rozpadli!“ (VKK: 247). Pohádku ve významu – již zmiňované – hádanky. Vždy se tedy jedná o otázky a odpovědi, na nichž bude založen i Buňčin hospodský soud. Podstata dramatického dialogu, kterou dramatu dala antická *stichomytie*.

celé věci (nazvěme ho „dramatickým problémem“ / zápletkou), tím spíš, že jsou s podstatnými otázkami, otázkami života a smrti, stavěny v daný okamžik na roveň: Pohltoňský referuje o tragické smrti svého věrného Kartuše a stejným dechem se shání po jídle a pití (ve stavu, v jakém by člověk na jídlo a pití ani nepomyslel).

Předscéna Partese a Chlapců ve zbrani je spíše než uvedením do děje uvedením do poetiky hry. Povážíme-li, že *Mlynářova opička* má v zásadě trojí expozici (prolog – Pytel – hospoda), během které se ani tak nepředstaví úplná paleta postav (o Marii, Zachariášovi a Pohltoňském padne aspoň zmínka, to Ládoň si na svůj příchod ještě dva obrazy počká), měli mě ti, kteří 1. verzi hry četli, v čele se Štěpánem Páclem, důrazně k tomu, abych po zdvižení opony jasněji ustavil, o co v této „klicperiádě“ půjde. Jednoduše řečeno: Kdo je Pytel a proč to dělá?

Jak zařídit, abychom si jeho pohnutky nemusely skládat napříč úvodními obrazy (ibsenovsky „zadržovaná expozice“), abychom je dostali hned a v koncentrované podobě? Klicperovsky (ale také shakespearovsky)!²⁷ Pytel předstoupí před diváky a všechno na sebe práskne (byť divadelně vynalézavěji – přes fantóma své zesnulé Toničky)! Taková řešení jsou u Klicpery velmi četná: už v *Žižkově meči* využil úvodní monolog Karla k formulování kýženého cíle postavy – vlastně jejího předsevzetí: „*Pod střechu Mariinu se musím dostat!*“ (VKK: 26). A hned následující aktovku *Dobré jitro!* otevírá rolník Ivan těmito slovy: „*Čiň, co čiň: zbaviti se toho musím; to zpropadené ženidlo jináč nedá! – I vezmi si to tedy vlk! Půjdu rovnou nohou k sousedovi Kuklovi, a budu se mu zpovídati. – Nu, nu! ten se tomu asi podiví!*“

²⁷ *Vyšetřování ztráty třídní knihy, Hospoda Na Mýtince, Dlouhý, Široký a Krátkozraký, Lijavec, Švestka.* Třetinu cimrmanovských her otevírá monolog samotné postavy na scéně (povětšinou zde slouží k podtržení dramatické naivity).

*„Vdovec! Padesátiletý kmen, a šest neděl starý vdovec!“ – jako bych ho slyšel. Pošetilosti! Jako by vdovec nesměl na zotavení pomyslit, pak-li dříve přes celý boží rok nebožku svou neoplakal. U všech všudy, což to není jedno?“ (VKK: 59, podtrhl MŠ)²⁸ Další dobré příklady poskytly by nám *Hadrián z Římsů* či *Ptáčník*. *Potopu světa*, *Pražské tetičky a zbraslavské strýčky*, *Krásu a nekrasu* a *Tajného pověrce* zase otevírají monology sluhů – pohunka Honzy, účetního Kajetana, zahradníka Karafiáta a sluhy Boreše: začíná se zde od nejnižšího patra, jako je tomu u pouliční scény z *Romea a Julie*. V případě *Tří hrabat najednou* jsou to pak sluhové dva (Boreš–Krok). Variant napříč hrami je celá řada, zmínit chci ještě *Lháře a jeho rod* – tam je „rychlý úvod do děje“ proveden přes dialog pána a sluhy – Hraběte a Zrnka: pán se nechá na počátku publiku poznat, než se zakuklí.*

Analogicky k tomu: „dramatický problém“ má se dát na počátku publiku poznat, než se zamotá. A přesně to udělá na začátku *Opičky* mlynář Pytel.

Ač otec krejčí – hle, Cimrmanovo: „Jsem si synem krejčího / Co může být lepšího“ –, dědilo se mezi Klicperovými prapředky cidlinskými výhradně řemeslo mlynářské. Že se to v Klicperových hrách mlynáři jenom hemží,²⁹ všimli bychom si jistě i bez tohoto „pozitivistického“ zjištění (které by nás přes Plauta a i u něj častý výskyt mlynářů mohlo svést k nebývalým konstruktům). Klicperův pohled na tuto profesi jeví se na první pohled v rámci české

²⁸ Bezprostředně na monolog Ivanův navazuje monolog Vítkův, ve kterém se svěří s týmž záměrem: „A já zatím pospíším ke kmotrovi. – Rozinka se asi lekne, až mne v tom svátečním obleku uvidí!“ (VKK: 60) Nepřipomene nám to kompozici výstupů Jasoně a Drsoně, cimrmanovských bratrů-soků (*Dlouhý, Široký a Krátkozraký*)?

²⁹ Ale nejen u něj, i v dalších hrách obrozenců. Na mlejně odehrává se Štěpánkův *Čech a Němec* (1816) – a nejpozději odtud vysledovali bychom výraznou linii českých mlynářů v dramatu až po dvě postavy emblematické: Vávru z *Maryši* (1894) bří Mrštíků a Libora z Jiráskovy *Lucerny* (1905).

literatury výjimečný: mlynáři jsou u něj pravidelně ochmelkové a pijani (na rozdíl od stroje poháněného na vodu, mají tito „náhon“ pivní).³⁰ Tuto nerozlučnou spjatost *mlynářů* a *opiček* potvrzují i závěrečné verše Klicperovy deklamovánky: „*Mlynář, který zešedivěl / a opičku nikdy neměl / ten se teprv narodí!*“

Napsal jsem, že Klicperův pohled je výjimečný. Česká literatura zná převážně mlynáře morálně nezkažené (vybaví se mi pan mlynář z Němcové *Babičky*). Klicperův pohled však není ani tak výjimečný, jako spíš komediální. Že zloděj krade, není pro komedii (a vůbec pro drama) příliš zajímavé. Že ale krade strážník, to už je podstatně překvapivější látka. Proto si Klicpera vybere typ mlynáře, tedy muže váženého, vzdělaného (mlýn přece tradičně patřil k místům setkávání /krajánci/ a výměny informací) a vůbec spojovaného s pracovitostí a pevnými postoji. Klicpera si z mlynáře dělá legraci právě proto, že si mlynářův váží. Stejně jako nevážnost staročeského *Mastičkáře*, tohoto skvostného ritardanda / komediálního rozehrání na podkladě věty z Markova evangelia: „Když uplynula sobota, Marie z Magdaly, Marie, matka Jakubova, a Salome nakoupily vonné masti, aby ho šly pomazat“, dodává na vážnosti velkému biblickému příběhu, také Klicpera vyvažuje tradiční představu o mlynářích, a činí je tím uvěřitelnými (zamezuje jejich „zbožštění“).

Duch Býval jsem před padesáti lety ve vašem městečku mlynářem.

Kotrč Co –? Ty jsi ten nebožtík pan Pytel,³¹ o kterém jsem tak mnoho slýchal? [...] Toliko že jsi byl kapitální piják –

Duch (*hluboce vzdychne*) Ach, ano! – O, kde jest jaký hřích, kde

³⁰ Výjimkou potvrzující pravidlo je bývalý mlynář Lebeda z *Posledních prázdnin*. Ale jaká pak výjimka, když už mlynářem není, chtělo by se dodat.

³¹ Tak se jmenoval již mlynář-nápadník z veselohry *Každý něco pro vlast!* Vedle vpravdě migrující postavy potulného písničkáře Pohořalského (*Divotvorný klobouk* i *Poslední prázdniny*) objevuje se u Klicpery vícekrát také jméno Datlík (*Divotvorný klobouk* i *Ptáčník*) či Barnabáš (bývalý myslivec Zacharyášův /*Žižkův meč*/ i hostinský z *Divotvorného klobouku*).

jaká ohavnost, do níž by člověka opilství nestrhlo! – Býval jsem celé noci v hospodě.
(VKK: *Ptáčník*, 549)

Právě proto, že se v této ukázce jedná o historii Duchem (ve skutečnosti kmotrem Volavkou) vybájenou, poukazuje dobře na některé Klicperovy fabulační stereotypy: klicperovský mlynář bývá pro své Inutí k alkoholu nemilosrdně stíhán svou ženou („podpantoflák“), což je zřejmá filiace motivů známých z Shakespearova prologu ke *Zkrocení zlé ženy* či z Holbergova *Jeppeho z vršku*.³²

Duch I kdy jsem se časně z rána do mlejna drkotal, tu mne domácí ptactvo, kteréžto s mou ženou, zlatozubou paní Kačenkou, srozuměné bylo, zlomyslně škádlívalo. Nejprve mne přivítal kohout, kokrhaje, co jen hrdla měl: „Opilí jdou! Opilí jdou!“
(VKK: *Ptáčník*, 549)

Připomeňme si nyní první verše Klicperovy *Mlynářovy opičky*:³³

„Ženo, přestaň pořád vrčet,
jako had vždy na mne syčet!“
zakřik mlynář Toničku.
„Jako bych ti mlejn prohejřil,
nebo se ti zpronevěřil,
že mám rád svou opičku!“

Další její strofy jsou pak nejen výčtem různých způsobů, jak si takovou opičku opatřit („dá-li se jí piva, vínka, / (o vodě tu ani zmínka)“; „Po kmínovce, po perlovce, / a jak se ty špiritusy / nyní všecky jmenují! – / dělá zase jiné kusy –“), ale především chválou

³² Zmiňované hry bystře srovnává Přemysl Rut v knize *Shakespeare a příběh*. Viz také v polštině dostupnou studii Olgy Freidenberg „Trzy fabuły – jedno znaczenie“. In: *Dialog* 4/1982, Warszawa: 95–108.

³³ Úplné její znění např. in: Václav Kliment Klicpera. *Výbor z díla*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 428–431.

a obranou uměřeného pití („*Příliš velkou nemiluju, / aniž komu vychvaluju, / jak říkáme, opice!*“; „*A pročez tě napomínám, / zatni zoubek někam jinam / a nech mi mou opičku*“). Právem proto můžeme – v souhlasu s dalšími klicperovskými vykladači³⁴ – hovořit o „biedermeierovské podstatě“ těchto deklamovánek (nikterak kontroverzní / znepokojivý námět: „vyhodit si z kopejtky“ v mezích zákona). Dramatika by však měly základně přitahovat spíše jevy „neuměřené“. Proto jsem se musel ptát: A co když mlynář mlejn prohejřil?

Mlynáři Klicperovi jsou povětšinou vdovci, a tak si mohou pochvalovat (v případě bývalého mlynáře Lebedy si dokonce „lebedit“), že mají od všeho toho „vrčení a syčení“ pokoj:

Heřmánek [...] Lebeda! [...] sám v duchu každodenně smrti děkuje, že ho zlatozubé jeho Kateřinky zprostita.
(VKK: *Poslední prázdniny*, 429)

Dramatik se však musel ptát: A co když nezprostita? Co když je mu i nadále v patách a ustavičně mu v uších „brunčí“? (Zkrátka dotáhnout citované *jako bych ho slyšel* – tedy už tak tušeného / zpřítomněného partnera na scéně – ve skutečné „slyším“. Když přece každý dramatický monolog je ve své podstatě dialogický.) Tomu není na okamžik dalek jiný Klicperův milovník piva, nám již známý nápadník Ivan z *Dobrého jitra!*, když před sebou zmerčí „sud s nožičkami“:³⁵

³⁴ Viz Blanka Hemelíková. „Mlynářova opička. Klicpera a Rubeš pod maskou sentimentálního vlastenectví“. In: *Biedermeier v českých zemích : sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 6.–8. března 2003*. Praha : KLP, 2004, s. 326–335.

³⁵ Ve verzi hry, otištěné v programu k inscenaci (ND 2017), zůstala ještě scéna (č. 6) tímto výstupem inspirovaná: „*Objeví se Chlapci ve zbrani, Zvykoš se skryje. Následuje klasické komediální číslo – ‚trójský sud‘ – Zvykoš se musí kradmo dostat přes hlídkující stráž.*“ Před tím na něj natrefí Pytel a jeho text je v zásadě variací na níže citované Ivanovo setkání „s příšerou“: „*Ty víš, že rád pivo piju, protos na sebe tuto podobu vzala.*“

Ivan Ticho – co to?! – Běda mně! Jaký to přízrak! Jaká to obluda ze země vystoupila? Příšero! [...] Jsi to ty, má milovaná Baruško? O, nehněvej se na mne! Láska k tobě dohořela, a nová se ve mně zajmula – Smiluj se ti nade mnou! – Ty víš, že rád pivo piju, protos na sebe tuto postavu chodícího sudu vzala – Nepřibližuj se ke mně – vidíš, že mi hrůzou vlasy co štětiny vstávají –
(VKK: *Dobré jitro!*, 67)

Vzápětí se ukáže, že pod sudem byl ukrytý „Batolec z pivováru“, kterýžto měl sud zanést k bednáři. Toto úlevné zjištění dopřál jsem však ve hře pouze Zvykošovi (byla to Buňka), Pytlovi nikoliv. Jistě není náhodou, že se přízraky zjevují zhusta postavám alkoholem posíleným.

Boreš I opil jsem se včera večer na to –
Bohumila To nejlepší prostředek, když chceš duchy zkoumat.
(VKK: *Tajný pověrec*, 589)

Je to, co vidím / slyším, následkem požívání omamných látek, nebo je to skutečné / doopravdy? Abych se toho dobral, budu muset alkohol omezit – ke své nelibosti, neboť s tím zároveň nahlédnu realitu („*Hlavně z toho nevystřízlivět!*“).

Název *Mlynářova opička* – jakkoliv jsem „opičkou“ myslel v první řadě mlynářovu dcerku – si tak uchoval svoji dvojsmyslnost: mlynářova opička je v tradici her o polepšení zároveň mlynářovým vystřízlivěním.³⁶ Mlynář musí přestat od problémů utíkat a začít problémy řešit (byť třeba jen proto, aby pak mohl dál v klidu pít).

Prázdný prostor. Mlynář křičí za sebe, nikoho za ním není.
Mlynář stíhaný přízrakem. To byl vůbec první obraz, který mi v souvislosti s *Mlynářovou opičkou* – potencionální hrou na základě

³⁶ Symbolická potence „mlejna“ je opravdu bohatá: mele se to, boží mlýny, dokolečka dokola. Vzpomeňme také již zmíněnou Frejkovu „točnici“.

konkrétní deklamovánky - vytanul. Intuitivně. Aniž bych ještě věděl, kam to celé povede.³⁷ A odkud.

³⁷ V 1. verzi se ještě ukázalo, že Pytel své „bláznovství“ před vesnicí předstírá. Slepá ulička, která mě (na)učila věci vyhrocovat.

2. (O hospodě a absurditě)

Soud paní Buňky a příchod Kárla.

Čečetka Až se budeš chtít dát malovati, přijď ke mně!

Sklepník Proč?

Čečetka Již dávno chci malovati opici – tvá tvář mi bude za vzor!
(VKK: *Rohovín Čtverrohý*, 218)

Aktovka o potrestaném (a – můžeme-li usuzovat z jeho závěrečného spílání třem výtečníkům – nenapraveném) ranhojiči Rohovínu Čtverrohém začíná svůj děj v hospodě. Není to v Klicperově tvorbě hospoda jediná – totéž prostředí, na půl cesty mezi soukromým a veřejným,³⁸ sehrálo významnou úlohu již v *Divotvorném klobouku*, a ještě se objeví v *Posledních prázdninách*, *Pražských tetičkách a zbraslavských strýčcích* či *Tajném pověřcovi*. Přesto právě tato hospoda z *Rohovína*, v níž se sejdou tři zostuzení malíři, zrodila druhý obraz *Mlynářovy opičky*.

Pocestným malířům Čížkovi a Stehlíkovi (které vzápětí doplní ještě Čečetka) připravil Klicpera vskutku rozkošné entrée: se vstupem do hospody odmršťují do kouta své obrazy, za něž nedostali zapláceno. Objednavatelé – mlynář, sládek a vinopalník (pod jmény Pytel, Skořápka a Mláto se s touto vykutálenou trojicí setkáme ještě v *Každý něco pro vlast!*) –, ač sami stáli modelem, nebyli totiž spokojeni s výslednou podobou.³⁹ Devatenáct let před Gogolovým *Revizorem* (ale nezapomeňme – dva tisíce let po Plautovi), jehož knižní vydání uvozovalo motto: „Nevrč, brachu, na zrcadlo, když máš křivou hubu“,⁴⁰ píše Klicpera následující dialog:

³⁸ Viz pojem Michela Foucaulta *heterotopie*.

³⁹ „Já jsem kupříkladu *gibbosus* – to jest na česko: *hrbatý!* Dám-li se malovati, nesmí mně malíř udělati *hrb*; aby lidé aspoň na stěně viděli, jak bych vyhlížel, kdybych nebyl *hrbatý!*“ míní kupříkladu Sudí (VKK: *Rohovín Čtverrohý*, 219).

⁴⁰ Ve fragmentu *Myslivci* připadneme i na dokonalého dvojence tohoto motto: „*Ošklivá tvář zrcadlo nemiluje*“ (VKK: 372).

- Stehlík** Vyobrazil jsem ho tak, že kdybys ho do mlejnice postavil, lidé mu budou chtít měřičného sypati!
- Čížek** A kdybych já ten obraz do spilky pověsil, budou k němu báby pro kvasnice choditi!
- Stehlík** Udělal prej jsem mu příliš dlouhý nos!
- Čížek** Měl prý jsem mu hubu lépe narovnat!
- Stehlík** Jakpak mu ho zkrátím, když ho má skutečně tak dlouhý, že mu musíš na pět kroků z cesty?
- Čížek** Jakpak mu ji mám narovnat, když ji má odjakživa tak křivou, že má bradu pod levým uchem!
(VKK: *Rohovín Čtverrohý*, 216)

V předchozích řádcích ukrývá se patrně největší z paradoxů klicperovského světa, zásadně důležitý pro otázky žánru a stylu (stylizace). Portrétované osobnosti malíři nikterak nepřikrášlovali, vyobrazili je věrně, řekněme *realisticky*. Přesto samotný jejich popis působí značně nadsazeně, téměř jako *karikatura*. Psychologizující vysvětlení ubíralo by se nejspíše směrem nekočirovaných emocí uražených malířů: přehánějí. Ovšem i následná příhoda Čečetkova se takovému pohledu spíše vzpírá:

- Čečetka** Měl prý jsem mu do těch oslovských čelistí namalovati zuby! [...]
- Čížek** To jsi, bratře!, po čertech chybil; na zubys neměl zapomenouti!
- Čečetka** Jakpak mu je namaluju, když ani jednoho již v dásni nemá? [...] Smáti se chce, šklebiti se chce; nemá, mimo několik shnilých parkosků, ani jednoho zubu v hubě, a chce, abych mu tam bílých perlí nasázel!
(VKK: *Rohovín Čtverrohý*, 217)

Má-li kdo u Klicpery dlouhý nos, pak na pět kroků. Chybí-li komu u Klicpery zuby v hubě, pak všechny. Podstatná je zde ona – s Michailem Bachtinem řečeno⁴¹ – atomizace těla: důraz na jediný orgán, jenž se stává těžištěm postavy a odrazem jejích tužeb a potřeb (za všechny viz *Pantalone z commedie dell'arte*). Tak jako

⁴¹ Viz 5. kapitolu „Groteskní obraz těla u Rabelaise a jeho východiska“. In: Bachtin, M. M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 239–286.

se Kotrč prohlašuje za „mezi všemi ptáčníky nejptáčníkovatějšího ptáčníka!“ (VKK: *Ptáčník*, 552),⁴² jsou i Klicperovi nadutci těmi nejnadutějšími, zbabělci těmi nejzbabělejšími a pijáci těmi nejpíjáčkovatějšími. Je-li kdo u Klicpery charakterizován jako jedlík, neměl by v řádu věci projít dveřmi. Zdůrazněme však, že se u Klicpery nikdy nejedná o vlastnost jedinou, nejedná se pouze o zdramatizovaný Theofrastův charakter (vlastně vyhrocenou vlastnost). Pohltoňský není *jenom* tlustý.

Jak naložit s realistickou malbou nerealistické předlohy (abych doslovil, co u malířů z *Rohovína* tušeno za poměrem obrazů k tomu, co stálo modelem)? Míří Klicperovy postavy „k životu“, nebo „od života“? Na pomoc si přizveme dvě autority české divadelní režie:

„[...] díváme se na Klicperovu hru jako na nejčistší pramen, jako na převzácný podnět textový, ale tam, kde prazvláštní doba a nedotvořenost českého písemnictví byly překážkou, kde zájem o lidský charakter byl přehlušován chvatným hledáním situací, klademe směrnicí, aby dílo krásněji tušené než realizované, postoupilo kupředu, a tam také vedeme upravovatele k zvniternění a obohacení komického či správněji: **lidského charakteru**. [...]

Dílo geniálně počaté chce být v tomto případě dosloveno, postavy moderněji viděny, lidská váha, bolest, směšnost, uražená ješitnost i srdečná bodrost musí se **rozžít**. Parodismus, do něhož se dnes při Klicperovi rádo uniká, není řešením. Řešením je především větší míra a **zlidštění**. Tedy je na české režii, aby ve vedení úpravy a inscenace se rozhodla pro řešení těžší, ale závažnější.“

Jiří Frejka: *Dluh Klicperovi* (1942)⁴³

„Jestliže se můžeme obdivovat v J. K. Tylovi obrazivé síle, s níž viděl život a uměl jej přenášet na jeviště – život českých tovaryšů, služek, venkovských čeledínů a chudobných měšťácků –, v Klicperovi se rozvíjí jiný druh divadelního talentu a hravosti. Klicperu ovládají způsoby veselých komediantů – jemu záleží na takovém sestavení situace, která je co nejpřekvapivější a co nejzábavnější. **Nedbá toho, aby se hra přiblížila životu**. Záliba ve hře, přetváření, pitvoření v divadelní veselosti – to jsou ony

⁴² Odtud i marketingový podtitul inscenace *Mlynářova opička*: „Nejklicperovatější Klicpera“.

⁴³ In: (týž) *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 338.

základní pohnutky, které přivedly k slávě a k úspěchu divadlo ve století 17. a 18. To jsou tytéž síly, které učinily slavným Molièra, Regnarda, Goldoniho, Gozziho, Holberga i našeho Klicperu. Jenom v tomto barokním divadle jsou možny ony jevištní zázraky, jakými jsou třeba záměny osob, jež nemají být poznány. [...] – Jenom z této divadelní hravosti lze vysvětlit ty rozkošné, ale zcela nepravděpodobné zápletky [...]"

Jindřich Honzl: *Hadrián z Římsů na moderním jevišti* (1930–2)⁴⁴

Soudě na základě inscenačních výsledků, málokdo v českém divadle porozuměl Klicperovi více než „avantgardisté“ Jiří Frejka (*Zlý jelen*, ND 1942) a Jindřich Honzl (*Hadrián z Římsů*, Zemské divadlo v Brně 1930). A přesto lze z výše citovaných statí vyčíst [konkrétní pasáže **zvýraznil** MŠ] dva odlišné, ba přímo protichůdné přístupy ke stejné látce (jistě by šlo uvažovat o drobných nuancích „idyličtějšího“ *Jelena* a „parodičtějšího“ *Hadriána*, ty by však neměly implikovat daný rozptyl: u Frejky tendence k *charakterizaci*, u Honzla tendence k *typizaci*),⁴⁵ a to včetně přitakání baroknímu divadlu, či jeho potlačení (z téže Frejkovy citované studie pocházejí i slova: „Nejvýš bychom dospěli k hře na staré divadlo s petrolejovými lampami“).

Míří Klicperovy postavy „k životu“, nebo „od života“? Ptejme se ještě jednou, obeznámeni se dvěma možnými odpověďmi Frejky a Honzla. Vzrušující je, že na otázku oba odpověděli správně.⁴⁶ Přidám třetí, svou, obsahující paradox onoho vysoce stylizovaného světa: Klicperovy postavy (rozžity zcela konkrétním hercem) míří od života, aby mířily k životu. Klicpera píše postavy životné, ale hyperbolizované. O hrabivci, jak ho každý z vlastní zkušenosti známe, nejlépe vypoví nejhrabivější hrabivec, jakého jsme v životě

⁴⁴ In: (týž) *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 143.

⁴⁵ Jistěže ani v případě pojmů *typ* vs. *charakter* nejsme s to vést rozhodnou dělicí čáru. V případě tvorby dramatické / herecké postavy jedná se zpravidla o kombinaci obojího – výlučného a obecného –, jen v různém poměru.

⁴⁶ Další z odpovědí, jak hrát Klicperu, je inscenace Štěpána Pácla. Samozřejmě s vědomím, že je to jedna z možných odpovědí.

nepotkali. Ale zopakujme, ani on nebude *jenom* hrabivý. Klicpera je v tomto smyslu otcem české *grotesky* – světa v jiných rozměrech, plného neadekvátních spojení, odvráceného od všeho reálně-rationálního.

První scény *Rohovína* inspirovaly tedy „šlechtický“ portrét Marie Pavianny – ten poutá pozornost nejenom přemrštěnými ušima (jež se ukážou jako věrné originálu), ale i svým nenáležitým umístěním: v hospodě.⁴⁷ Trest klicperovského veseloherního světa byla by bez hospody značně neúplná (a i v širším hledáčku českých komedií na ni rezignovala jen málokterá). Jako se pán neobejde v dobré komedii bez sluhy, žádal si svět Zachariášova zámku poměřit – a vlastně uzemnit – světem hospody⁴⁸ (ani v *Rohovínovi* přece u hospody nezůstane a děj se přesune až před bránu v *Dráždanech*).⁴⁹ Hospoda zároveň nebyla myslitelná bez Hostinského, svrchovaného vládce, před nímž – jeho rozhodnutím: pohostím, nepohostím – jsou si rovni všichni poutníci světa. Tento prajednoduchý fakt stal se pro mě jedním z nejzapeklitějších míst při počátečním rozvrhování dramatických sil v *Opičce*.

Hostinský má být muž. Tak tomu přece v Klicperových komediích je (Barnabáš, Krušina aj.). Zároveň, pro všech sedm mužů z obsazení už jsem ideální role našel. Že by byl Zvykoš či Partes zároveň Hostinským? To se mi nehodí do krámu. Asi to vážně bude muset být Hostinská. Ale nezařekl jsem se, že všechny postavy i situace *Opičky* budou mít svůj předobraz u Klicpery? A pak – otevřu *Tajného pověřce*, poslední Klicperovu komedii, kterou mi zbývalo přečíst. A ještě než se do čtení pustím, užasnu nad

⁴⁷ „Zámecká“ malba na zaplivané zdi má svou obdobu v portrétu císaře pána v Palivcově hospodě (Haškův *Švejk*).

⁴⁸ Zdůrazněno také prostorově: „nahore na zámku“ vs. „tady dole ve vsi“.

⁴⁹ Vzpomeňme také hostince U Podvazku (*Veselé paničky windsorské*) či U Kančí hlavy (*Jindřich IV.*) v komplexních světech Shakespearových her.

jedním řádkem v soupisu osob: *Buňka, hospodská v Kopanínách, 50 let*. Lucie Juříčková! A pro ni krásné, přímo biofilní jméno!⁵⁰ Práci na hře provázely i šťastné náhody...

Hostinská Buňka, s níž se přede mnou rozvinul dočasně zapomenutý rod paní Hostinských (příkladně Goldoniho *Mirandolina*),⁵¹ přibrala na sebe ještě roli Soudcové.⁵² Tomu mě také (do)učila hra *Tajný pověrec*. V Buňčině hospodě schází se totiž k nelibosti svobodného pána Blahoslava tajná „buňka“ pověrců, kteří se dělí o babské recepty a nejrůznější zaříkávání. „Že jste si z mé hospody i také školu udělali, kde se pověřám vyučuje“ (VKK: *Tajný pověrec*, 598). Může-li být hospoda v přeneseném smyslu školou, proč by nemohla být soudem: „Vždyť od soudku k soudu je jen jedno písmeno“! (Nevynášíme ostatně v hospodě soudy ustavičně?) Počínaje Buňkou – Hostinskou i Soudcovou zároveň – odvážil jsem se nakládat s klicperovským materiálem hutně. Úvodní přelíčení Zvykoš vs. Stehlíková – jež má svůj původ v *Ženském boji*, kde Storoh rozhoduje spor Zvykoše a Dojky⁵³ – získalo nakonec, doplněno mými „pravidly stání“, takřka rysy *absurdní hry*.

Absurditě a její hraně učí nás Klicpera pravidelně, významně právě v aktovce *Rohovín Čtverrohý*. Pro komedii, stavbu gagu, ale zrovna tak pro řadu narativních struktur platí odjakživa *pravidlo tří*. Třikrát a dost. Do třetice všeho dobrého a zlého. Případně:

⁵⁰ Mluví-li o komedii, zdůrazňuje prof. Vostrý, že se jedná o žánr *biofilní*.

⁵¹ Ty jako by v sobě přirozeně zahrnovaly klicperovské kuklení: žena Hostinský.

⁵² Tuto „moudrost divadla“ dotáhl Klicpera ad absurdum v postavě Zacharyášova sluhy Ivana z *Žížkova meče*, jenž „je jeho celé komonstvo! Jeho myslivec, jeho stolný, jeho zahradník, jeho šafář, jeho tajemník, jeho důchodní, jeho vrchní – zkrátka: jeho pravá i levá ruka!!“ (VKK: 37)

⁵³ Dojka osočí v závěru Storoha, že rozhodoval podjatě, z mužského pohledu. „Jak bude první ženský sněm, zas Zvykoše obžalují, a uvidíme, kdo zvítězí!“ (VKK: *Ženský boj*, 261) Kdo by snad znal tuto okolnost původní Klicperovy situace (zrcadlově převrácenou k *Libušinu soudu*, tedy *Rukopisu zelenohorskému*: „Žena nás bude soudit!“ – jenž u mě parafrázuje Stehlíková), může se v *Opičce* bavit jemně ironickým vyústěním: třebaže Dojku-Stehlíkovou tentokrát soudila žena, verdikt zazní stejný.

Vyjde to jednou, dvakrát, potřetí už ne (nebo obráceně). *Rohovín* – jehož námět převzat podle Justla z německé anekdotické povídky J. Chr. L. Hakena *Kann man, was man will?* (Justl 1960: 154) – pravidlo tří přesáhne: branou se pokusí proniknout po čtvrté. Nejenže se mu to nepovede (čímž pravidlo tří stvrdí), ale celá situace se tím dovede „ad absurdum“. Jedna z možných definic „absurdního“ v komedii mohla by proto znít: ad absurdum dovedeme příslušný jev tím, že jej zopakujeme více než třikrát. Jakmile Smočkův Burke stěhuje do skříně již čtvrtou mrtvolu, ocitá se na území absurdity. Dovádět děje na tuto hranu naučil české dramatiky již Václav Kliment Klicpera.⁵⁴

⁵⁴ Klicperova *Veselohra na mostě* mohla by jistě stanout na čestném místě pomyslné vývojové řady absurdního dramatu (Becketta by minimálně fascinoval znemožněný pohyb postav). Ono by vůbec stálo za to vysledovat původnost Klicperova geniálního námětu (mohl z téhož zdroje vycházet Ödön von Horváth v komedii *Hin und Her* z roku 1934, jež vznikala pod pracovním názvem „Die Brücke“? – podnět k dalšímu výzkumu...).

3. (O zvířecím v člověku a o šotcích)

Kárl najme si Pytla.

„Člověk je divnědivné zvíře!“
(VKK: *Žižkův meč*, 37)

Třetí obraz *Mlynářovy opičky* mohl naši pozornost snadno obrátit k problematice převleků či jazykových her. K tomu všemu se jistě dostaneme. Prostorem třetí scény však pro mě nade všecko rezonuje věta, již v *Žižkově meči* vyřkne Karlův sluha Jan. Dráždivá nejednoznačnost věty (její původní kontext zní: „Každý myslí, když jsou poustevníci a žebráci živi, že jim také poroste jídlo a pití! – Nevěřte tomu, jemnostpane! Člověk je divnědivné zvíře!“ /VKK: 37/) i působivý novotvar, který Klicpera mezi člověka a zvíře vetkl, přiměly mě učinit z těchto čtyř slov motto „klicperiády“ (ale zrovna tak mohla by stát mottem celému Klicperovu dílu veselohernímu).

Již prostý výčet názvů některých Aristofanových komedií – *Vosy*, *Ptáci*, *Žáby* či nedochovaní *Čápi*⁵⁵ – napovídá, že komedie souvisela se zvířecím principem odjakživa. Jak už jsem zmínil v Úvodu, oddíl věnovaný v Aristotelově *Poetice* komedii se nedochoval. Dílčí postřehy o jejích specificích však přece jen z *Poetiky* vyčteme, to když se od ní snaží odstínit tragédii (tak jako komediografové poměřují člověka zvířetem). Komédie chce podle Aristotela „zobrazovat lidi horší, kdežto [tragédie] lepší, než jsou ti současní“.⁵⁶ Lze tomu rozumět i tak, že člověk v komedii poklesá na úroveň zvířecího, kdežto v tragédii překračuje své

⁵⁵ Aristofanovi bývá připisováno i doslova okřídlené úsloví „nosit sovy do Athén“, které se stalo leitmotivem první inscenace Cabaretu Calembour *Čertovská kvidoule* (premiéra 24. května 2009 v Divadle Čertovka).

⁵⁶ Aristotelés. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 61.

meze směrem k božskému. Onen obrat *dolů*⁵⁷ (v kontrastu k tragickému, neboť nezřídka zpupnému *vzhůru*) je často vyjádřen doslovně: aby člověk do živočišné říše nahlédl, musí se k ní sehnout (opět: překračování hranic) – tak to udělá Tulák v Čapků *Ze života hmyzu* či nadšený entomolog profesor Havelka ve Štolbově *Na letním bytě*.

Pohled sklopený k zemi – kromě asociace významů jako zemitost či přízemnost – souvisí v první řadě s převrácením perspektiv, a tedy s proměnou měřítek: člověk shlíží do trávy a pozoruje divadlo „mikrosvěta“ (obstarávání potravy, parazitování, sání krve). Ale aby nevznikl dojem, že se komedie neobejde bez hmyzu:

Kajetan Mám tu čest jemnostpaničkám slušnou zábavu ohlašovati.

Ženské Co jest? Co se bude dítí?

Kajetan Slavný umělstkář přivázal provaz od jednoho stromu k druhému, a jeho divocvičná opička bude na něm tančiti.

Pokrouotka Račme dáti pozor! To je divadlo pro každého důstojné. Člověk se může všemu naučiti; ale takové nerozumné zvířátko –

Julie Ach, maminko! Podívejme se na tu opičku!

Rozina S radostí, mé dítě! Jestíť to žertovné stvoření!

Aneška Opičí taneček mysl mou velice obveseluje.

Matilda Při tom dá se také s muži žertovati. (*Odspěchají. U všech stolů je slyšet: „Opice, opice!“ volati, všecko se rychle zdvihne a odběhne.*)

Přetiskl jsem zde kompletní dvanáctý výstup druhého dějství komedie *Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové* (VKK: 524). Zástupy lidí běží se podívat na senzaci – cvičené zvířátko. Klicpera zde ironicky demonstruje „divadlo pro každého důstojné“, divadlo se živým zvířetem na jevišti, se kterým bojoval a zároveň kolaboroval už Shakespeare.⁵⁸ Abych parafrázoval výrok Ladislava

⁵⁷ Také ve smyslu bachtinovského tělesného „dole“.

⁵⁸ Duch této disertace vede zároveň laskavého čtenáře k tomu, aby na každíčké slovíčko „už“ hleděl v souvislosti s dějinami divadla s nedůvěrou. Shakespeare nebyl zdaleka

Smoljaka na adresu první signální soustavy lidské: „Jde-li o humor, člověk si vystačí se dvěma hrajícími si psy“.

Ani sám Klicpera se ve své rané práci (1816) tomuto svodu, jenž je nakonec vždycky divadlu k neprospěchu, neubráníl, a na závěr svých *Běloušů* přivedl na jeviště – koho jiného než – bělouše: „*Martin přivede prostředkem, Křeček pravou, Vlk levou stranou čtyry bělouše*“. To vše s kouzelným přípodotkem: „*Zachce-li se někomu provozovati veselohru tuto, obzvláště na menším divadle, ten si, vynechav bělouše, konec dle libosti a potřeby zkrát*“ (VKK: 108).

Pravda, scéna ta není ve hře zcela beze smyslu. Baron Volšanský se totiž kdysi zařekl, že už mu bělouši – kdysi jeho koně z nejmilejších – NIKDY nesmějí na oči (vězí za tím jedna nešťastná projížďka, při které se koně splášili a baron místo nekočirovatelného spřežení, jež se řítilo na dvě malé děti u řeky, postřelil – jak jinak u Klicpery! – svého kočího). Nyní, napřímo s nimi konfrontován (a prošed předchozími situacemi hry), zvolá: „*Zejtra s nimi ještě pojedu skrz vaši ves! – Jen mne již, pro Boha!, dnes nechte! – Bude-li radost má musit ještě o jeden stupeň vejš – klesnu vám!*“ (VKK: *Bělouši*, 108)⁵⁹ Přesto se těžko zbavit dojmu, že by na jeviště – při konkrétní scénické realizaci – vtrhl cirkus.⁶⁰ Zvířata v komedii mají při své konkrétnosti zásadně význam obrazný (zvířata na jeviště patří co metafora).

Už fakt, že bělouše vedou Křeček s Vlkem, je půvabný. Klicperova záliba v mluvících jménech (s převahou těch ptačích) je

prvním, kdo se s tímto fenoménem potkal / potýkal. Starověký Řím, se svou kulturou „podívaných“, bude jedním z předchůdců na časové ose, a i ten se pochopitelně zdráhám označit za praotce (mysle přitom na pračlověka fascinovaného kousky praopice). Dějiny umění – dialog odvěkých principů.

⁵⁹ Srovnej s přerodem pana Zachariáše. „Žádný Němec mi NIKDY nesmí na oči!“

⁶⁰ Ten také avantgardu, jež si s Klicperou tolik rozuměla, inspiruje ke všem projevům, které se vymykají zemským zákonům: ruší zemskou tíži a směřují k nemožnému. Viz také Longenův *Manifest Revoluční scény*.

dostatečně známá, jejich výčet ale může překvapit: již zmínění koňář Křeček a rychtář Vlk (*Bělouši*), dále studenti Strnad a Křepelka, sklepník Datlík (*Divotvorný klobouk*),⁶¹ malíři Čížek, Stehlík a Čečetka, reprezentant Lelek (*Rohovín Čtverrohý*), učenec Slavík a hostitel Papoušek (fragment *Nizozemec v Praze*), měšťané Rejsek, Havránek, Luňáček a Ostřížek (*Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové*) a nejdůsledněji v *Ptáčníkovi*: Kocourek z Kocourkova, posluha Datlík, myslivec Kuna, baráčník Kočička, bylinářka Kajka, lékárník Dlask. A to jsem nezmiňoval jména odvozená (soused Kukla z *Dobrého jitra!*, statečník Hraboň z nedokončených *Myslivců* či rolník Hafák z *Tajného pověrce...*)⁶² či jména místní (Veveřice – *Veselohra na mostě* nebo Slonov – *Každý něco pro vlast!*).

Komedie zobrazuje lidi „horší“ – proto i zvířecí rysy, propůjčované jejich vzhledu a povaze, nepatří k těm zrovna nejušlechtilejším: „*On má hlavu, břicho i nohy, v hromadě, jako kapr!*“ (VKK: *Žižkův meč*, 37), případně „*zajícovitý pane*“ (VKK: *Lhář a jeho rod*, 210). Zjištění, že zvířecí princip je v komedii alegorií principu lidského (člověk se chová jako zvíře), je jistě pravdivé, ale pro divadlo jistě ne výlučné – jinak by o světě nesvedlo říct nic jiného, než co říká *bajka*.⁶³

⁶¹ Druhým sklepníkem v *Divotvorném klobouku* je pak sklepník Zvonek. Hle, klicperovsko-smočkovskou linku (byť třeba nevědomou)! Však i já pojmenoval principála Nového blešího cirkusu ze stejnojmenné hry „Skořápka“, nevzpomenuv si, že se tak jmenuje sládek z Klicperova *Každý něco pro vlast!* V zásadě jde o jména, kterým se dnes říká „svěrákovská“: Komárek, Papoušek (má i Klicpera!), Chvojka (má i Klicpera!), Louka, Motyčka, Žába...

⁶² Zvířecí jména bychom dohledali i v Klicperových *Dramatických pracích vážných*: „původní činohra v čtyřech jednáních“ *Čeští pytláci* je vzhledem ke svému námětu přímo jejich výkladní skříní: Jestřáb, Jelínek, Sokol, Liška, Jeřábek, Veverka. Ale také „hlava pytláků“ Srna. V komedii *Kráska a nekrasa* už ale vystupuje lesník Srnojed. Srna vs. Srnojed – i to je nuance mezi vážným a nevážným.

⁶³ Opilému mlynáři Pytlovi se přece zdá – jak si to alespoň vybájí soused Volavka, který se zaň převlékl –, že zvířata mluví: „*Nejprve mne přivítal kohout, kokrhaje, co jen hrdla měl: ‚Opilí jdou! Opilí jdou!‘ – Kdy jsem se ho dosti naprosil, aby mlčel, tu se ztýčil pod stájí houser, natáhl sáhodlouhý krk a zakejhal, až mně uši drnčely: ‚Kej na něj! Kej na něj! a kačer za ním: ‚Však tak! Však tak!‘*“ – (VKK: *Ptáčník*: 549)

Vraťme se proto ještě jednou k výstupu se cvičenou opičkou. Jistě, je to opička drezírovaná, přetvořená k obrazu lidskému, vlastně protimluv. Biblické vazby neužil jsem náhodou, neboť Bůh stvořil člověka, „ať panuje nad mořskými rybami a nad nebeským ptactvem, nad zvířaty a nad celou zemí i nad každým plazem⁶⁴ plazícím se po zemi“.

Vztah člověka ke zvířatům je pro komedii určující, neboť říká mnohé o vztahu k druhé bytosti.⁶⁵ Zvykošův obsedantní tik moušičky púllitrem v hospodě přibíjet⁶⁶ jako by se obrátil proti „nezvanému hostu“ Kárlovi: „*Moc se mi do slečny Marie neinteresuj!*“ (*Mlynářova opička*). Kárl stane se pro přítomné pány otravnou mouchou (ona proměna perspektiv a měřítek), kterou je potřeba jednou ranou vyřídít. Pohltoňský zase naopak miluje svého psa Kartuše více než bližního svého (doslova „až za hrob“), dokonce více než svého znovunalezeného syna: „*Raději bych byl o všechny své válečné druhy přišel, než o takového psa!*“ (Na tomto paradoxu – člověk se ke zvířeti chová lépe než k člověku – jsou mimochodem založeny komedie Martina McDonagha).⁶⁷

Z celého výstupu s opičkou je cítit obrovská lidská převaha: „*takové nerozumné zvířátko*“, „*jestíť to žertovné stvoření*“. Avšak není to analogické s dočasným pocitem diváků, kteří se přišli podívat na *Opičku* do Stavovského divadla? Nepohlízejí také oni na klicperovské postavy s převahou, jako na „*taková nerozumná zvířátka*“, „*žertovná stvoření*“? Mluvil jsem o proměně perspektivy, ještě přesněji jedná se však o její znásobení. Zatímco člověk shlíží do trávy a pozoruje divadlo „*mikrosvěta*“ (které se mu nutně jeví

⁶⁴ V překladu pro 21. století: nad „všemožnými druhy zemské havěti“.

⁶⁵ Klicperův Zacharyáš popisuje například svůj pád jako: „*nebezpečství, které ani kamzíkům nepřeji*“ (VKK: *Žížkův meč*, 29).

⁶⁶ Tento motiv u Klicpery nenajdeme. Nahradil jsem jím Kotrčovu vášeň pro čižbu (*Ptáčník*). Nejtvrdí tresty padají ve hře za ublížení na zdraví zvířeti.

⁶⁷ Srovnej také se psem Rychlanem z *Jan za chrta dán*.

jako jedno velké zvířecí pinožení),⁶⁸ shlíží na Zemi Bůh a pozoruje divadlo „světa“ (které se mu nutně jeví – raděj nedomýšlet...). Komédie dává člověku v příslušných chvílích zakusit, jak svět vidí Bůh. Moudrý, kdo prohlédne (a během představení si uvědomí), že tato převaha je jen chvilková, a tedy zdánlivá. Že za dveřmi divadla čeká komedie života, ve které převahy jen tak nenabude.⁶⁹

Přímo geniálně prolнул tyto tři úrovně – zvířecí / lidské / božské – v úvodu zmiňovaný Aristofanes, když v komedii *Mír* nechal *vinaře*⁷⁰ Trygaioa vylétnout na *Olymp* na obrovském *chrobákovi*. Ne náhodou berou na sebe řecko-římscí bohové (ale přehojně už ti egyptští) podobu zvířat. Tomu jistě nahrávalo antické pojetí božstva jako božstva antropomorfizovaného – mocného, ale zároveň nevraživého, chybuujícího, neřestného. Odtud by se však už naše úvahy stáčely k zvířatům nábožensky uctívaným (tedy pocit opačný k pocitu „nadřazenosti“) či – a velice správně, jen od Klicpery v tuto chvíli odvisle – k totemismu.

O rituálních zdrojích komedie není větších pochyb – *kómos*, průvod k poctě boha Dionýsa (který se mimochodem sám uměl proměnit například ve lva), jehož podstatou byly tance a fallické písně, dal podle všeho komedii jméno. Heslo *Tanec*, obsažené v knize Evy Stehlíkové *Antické divadlo*, upozorňuje – pro mě objevně – na konkrétní druhy starověkých tanců napodobujících chování zvířat: „*alópéx* – tanec lišek, *glaux* – soví tanec, *león* – lví

⁶⁸ Srov. se situací „*Brouček leze Rozdenovi po ruce*“ ze Smočkova *Pikniku*. Spisovatel Kalvach ze Šrámkovy „parakomedie“ *Plačící satyr* zase říká: „*O čem všem já jsem nepsal! Hlupák by řekl, že vím všechno, všechno!! – A včera na příklad sebral jsem na okně mandelinku. Zdálo se mi, že musí vědět více než já – eh!*“

⁶⁹ Výstup s opičkou je vlastně z rodu těch, jichž krystalický příklad poskytuje produkce řemeslníků v Shakespearovu *Snu*. Jejich „nerozumnému“ konání přihlížejí (a se mu smějí) aktéři předchozích eskapád (při kterým jim – na rozdíl od diváků – do smíchu věru nebylo).

⁷⁰ Vinopalník, tak častá figura Klicperova. Jak patrně již ze zamyšlení o mlynářích, takové věci se zkrátka lidem „opojeným“ – zvyvatelům Dionýsa, chce se říct – stávají. Klicperův šašek Kersk z *Lesní Hvězdy* oproti tomu pije výhradně vodu, aby měl bystré smysly.

tanec, *geranos* – tanec jestřábů“. *Mlynářova opička* je vlastně jedním velkým zvířecím tancem: „Opičí taneček mysl mou velice obveseluje.“

Při vší skromnosti, původci roztodivných tanečků bývají u Klicpery zhusta také šotci (zjevující se podle jisté tradice např. v podobě zmoklého kuřete – varianta *plivník*). Odtud také replika, která v drobné obměně zazní i v *Mlynářově opičce*: „Ty jsi zajisté důvtipná hlava, a máš více než jednoho šotka v žoldu.“ (VKK: *Popelka varšavská*, 407) Budiž mi proto dovoleno zakončit tuto kapitolu výčtem několika dalších šotků u Klicpery:

Jetmar Nemá Tvá paní také šotka, čili hospodářička?
(VKK: *Tajný pověrec*, 591)

Selefka Ona má šotka, který všechny mužské okouzluje.
(VKK: *Popelka varšavská*, 398)

Ženy (*zpívají*) Vítr šotkem zavání!
(VKK: *Ženský boj*, 267)

4. (O podvržených jménech a o rýmech)

Ládoň přichází.

Bohuslav Suchomír Libozvuk Ládoň. Na jménu u Klicpery záleží. Pochopitelně, neboť u Klicpery záleží na slovu. V předchozí kapitole zmiňoval jsem Klicperova „mluvící“ jména – jedlík jmenuje se Srnojed, vlastně Nomen Omen (přiznejme, že nám připadají o píd' nenucenější, neboť živočišnější než pozdější mluvící jména Tylova: hostinský Nalejváček) – a v souvislosti s Ládoněm zaměřme se na ty, jež jsou výsledkem vlastního tvůrčího zásahu postavy. Mnohá postava si totiž své jméno sama dotvořila, ve svých očích vylepšila – vlastní jméno stává se tedy součástí kuklení (podvržené jméno), jež v tomto případě splývá s na naší fakultě zaužívaným termínem „sebescénování“.⁷¹ Svým jménem o sobě něco říkám / prohlašuji (představuji se představou o sobě samém).

Význam a velikost mé osobnosti má být adekvátní ploše, kterou mé jméno zabírá.⁷² Čím delší jméno, tím dozajista člověk význačnější (analogie se šlechtickými nebo akademickými tituly /obzvláště v českém prostředí/ je zde zřejmá). Básník Ládoň – chtěl-li předběhnout, alespoň v něčem, své soupeřníky – musel o jedno slovo přesáhnout běžný úzus uměleckých vlasteneckých jmen (na tři), ze kterých si Václav Kliment Klicpera bezpochyby střílí.⁷³ Opět, jako v případě *Rohovína Čtverrohého*, je zde

⁷¹ Jaroslav Vostrý. *Scénování v době všeobecné scénovanosti*. Praha: KANT, 2012.

⁷² Kolik jen hereček divadelní historie přiřadilo ke svému dívčímu příjmení zároveň příjmení manželovo, aby (odděleno pomlčkou) téměř nešlo vměstnat na plakát (jmenujme diskrétně pouze postavy fiktivní – cimrmanovskou: „Musilovou-Vébrovou“). V současném šoubyznysu na sebe zase strhávají pozornost ženy s nepřechýlenými příjmeními, podle vzoru „Ujce-Marie Rogalo!“.

⁷³ V+W mají o 112 let později ve své *Vestpocketce* pro změnu (zde ale uvedeno k doložení proměny nižádné) spisovatele-fotografa Kvído Mariu de la Camera Obscura. V nekonečných (a těžko vyslovitelných – odtud komediální mikrosituace: těžkosti s představováním a oslovováním) jménech si ovšem liboval už Plautus.

porušeno pravidlo tří, čímž to se otevírá brána do království absurdity. Grafoman má grafomanské jméno, které je „k neuposlouchání“ zrovna tak jako jeho elegie. „*Moje daktyly skáčou na třech, jako taneční mistr*“ (VKK: *Žižkův meč*, 41), prohlásí Ládoň poté, co mu ve stejném metru přiskákalo jeho jméno: Bohuslav Suchomír Libozvuk.

„Básník nejprvnější v celé zemi české“⁷⁴ se však – ke své škodě a k naší potěše – se všemi svými vznosnými jmény vytasí ve chvíli (resp. „zakuklí“ se až potom), kdy už si publikum stačilo dostatečně prohlédnout jeho zjev / vizáž – scénická poznámka praví jednoznačně: *živá bída*.⁷⁵ „Život nejznamenitějších herojů českých“⁷⁶ tedy pojednal někdo, komu čouhá sláma z bot. Ale nekuklil se tak tehdy vlastně celý český národ? Nevydával se za někoho se slavnějším a dalekosáhlejším rodokmenem (*Rukopisy*)?

Srovnajme s předmluvou Václava Hanky k *Rukopisům* (tzv. *Připomenutí* z 16. září 1818): „Jako Řekové, plavci argonští, hrdiny před Trojí a sedmero reků na bojištích thebánských – jako tito svého Homéra, Aischyla a Orfea našli; tak zpívali naši lumírové a zábojové slavné činy starobylých hrdin, války knížat, krvavé půtky zemanů, slasti a strasti lásky a jiná podobná dobrodružství [...]“ *Rukopisy* neobjevují se v této práci v souvislosti s Klicperou poprvé. Například ženy v *Ženském boji* počnou se oslovovat jmény českých mýtických hrdinek (a Sněžka stane se jejich Olympem):

⁷⁴ Tak Ládoň vnímá sám sebe. Srovnajme cimrmanovské: „*Nepochválím-li se sám, nikdo to za mne neudělá.*“ – s ládoňovským: „*Kdybych měl kolikráte čekat, až o mně Fáma sama zatroubí, pomřely by dítko moje dříve než já!*“ (VKK: *Žižkův meč*, 42)

⁷⁵ Řešení kostýmní výtvarnice Evy Jiříkovské v Páclově inscenaci tento fakt pomíjí. Ládoň vypadá, jako by se byl právě vyloupl ze zlatého portálu. Napětí mezi zdobným slovníkem a zjevem mizí.

⁷⁶ Jako by potřeba *Rukopisů* visela ve vzduchu. Jako by Klicpera tušil, co že to Václav Hanka do dvou let ve sklepě královédvorské kostelní věže objeví. Sám Hanka podává svědectví, že tento „*[poklad našel] přebíraje se v žižkovských střelách*“ (*Rukopisy* 2010). Hlehle, i v tomto případě Žižka nablízku!

Bořena Ha! Do mne vletěl Vlastin duch! V hlavě mluví Libušina moudrost; učiním já této obci památku!

Ženy Buďtež naší Vlastou!

Babuše (*popadne zas přeslici*) A my budeme Amazonky.
(VKK: *Ženský boj*, 259)

Když se sluha Jan vypraví na zámek v převlečení za knížete, představí jej tamní sloužící Ivan: „*[Jak se jmenuje?] To ví Bůh! Má hrozně dlouhé jméno! Spleteno asi ze třech městeček a devíti vesnic.*“ (VKK: *Žižkův meč*, 33)

Mlynář Pytel – tentokrát čistě Klicperův, ze hry *Každý něco pro vlast!* – nechává se zase titulovat „Pan z Pytle“, podle vzoru „Pan z Klicperů“ či „Pan ze Šotků“: zřetelný názvuk na Molièrova Pána z Prasečkova (Monsieur de Pourceaugnac). Mlynář (a spolu s ním také „Pan z Mláta“, vinopalník, a „Pan ze Skořápy“, sládek) se v tomto případě za šlechtice nevydávají (ve smyslu falšování rodokmenu), nýbrž se snaží mít šlechtické způsoby (ve smyslu falšování své přirozenosti). Všechny tři nápadníky pak jejich vystupování / způsoby chování bezustání zrazují! Nejsou s to udržet potřebné (ze své podstaty vnějškové) *dekorum*. Počínají si vlastně jako slon v porcelánu (Klicpera také místní obec nazval „Slonov“, čímž ještě přitvrdil středoevropskou komedií variovaný „Kocourkov“). Realisticky vidí to pan Správce: „*[Pan Pytel] jest mlynářem a mlynářem také zůstane.*“ Příslušného bontonu / etikety nedosahují postavy ani svým slovníkem. Pravidelná společnost u paní Správcové je jedním z prvních (ne-li vůbec prvním) vykreslení „salónu“ v českém dramatu. Neexistence salonní konverzační češtiny, jež bude házet klacky pod nohy ještě Emanuelu Bozděchovy,⁷⁷ byl si Klicpera dobře vědom a učinil ji přímo

⁷⁷ Zároveň je třeba konstatovat, že se podobné pokusy, a zejména hry Tylovy, o její rozkvet zasadily. Tyl však z téhož důvodu nebyl dobrým adaptátorem Klicperových her,

tématem své aktovky.

Plebejská podstata českého humoru (ale považme namnoze i světového: v hlavních úlohách OTROK Pseudolus,⁷⁸ SLUHA Truffaldino či TULÁCI němé grotesky) našla svůj nejvlastnější výraz v situacích typu „světáci“ či „hogo fogo“, tedy: hraju si na něco víc. Dva klenoty českého dramatu, Smočkův *Piknik* a Havlovu *Audienci*, spojuje „kuklivý“ název, jenž v obou případech odkazuje k anglickým rituálům, které by měly probíhat na příslušné „lordské“ úrovni, a zároveň kontrastuje s podobou konkrétní situace ve hře (džungle a pivovar). To je linie započatá již ironickým *Každý něco pro vlast!* V. K. Klicpery, které by se dost dobře mohlo jmenovat *SALÓN*.

Když jsem si „klicperiádu“ vpustil do hlavy, napadlo mě, že do světa Klicperových komedií nechám zabloudit jednu postavu z druhého svazku jeho *Souboru spisů*, z díla vážného, jež by mluvila řečí vázanou. Jazyk Klicperových veršovaných tragédií, jazyk *Soběslava*, který by dnes, na rozdíl od jazyka jeho veseloher, sváděl spíše k parodii⁷⁹ (neboť čeština mohla jen těžko lusknutím prstu básnit jazykem Shakespearovým), měl být „zneužit“ v příslušném kontextu. Postava takového tragického „exota“ (měl ji ztvárnit František Němec) byla by pak nositelem humoru právě tím, že by v jejím případě humor absentoval. Někdy je dobré rozloučit se s prvními nápady, zvláště tehdy, zahlédneme-li takovou postavu hned v první Klicperově komedii.

Ládoň se bere vážně. Není v komedii lepšího povahového rysu! Proto jím také v *Mlynářově opičce* netrpí jediný. Byl to Milan

neboť jejich jazyk zbavoval stylizovanosti (viz *Dějiny českého divadla II*. Praha: Academia, 1969, s. 136–137).

⁷⁸ Plautus i Terentius byli pravděpodobně propuštěnými otroky.

⁷⁹ Je velikostí Klicperovou, že sám své věci ozdravně parodoval. Mezi mimem a dramatem. Mezi prvním (dílo veseloherní) a druhým (dílo vážné) svazkem.

Kundera, kdo do širšího povědomí vrátil rabelaisovské (ale už z antiky známé) slovo *agelast*, tedy „člověk, který se neumí smát“, a vedle esejí předvedl jej názorně i ve svých literárních mimech (mj. povídka *Nikdo se nebude smát ze Směšných lásek*). „Malvolio a jeho rod“, chtělo by se načrtnout rodovou linií agelastů od Shakespeara po Klicperu.

Ládoň je zároveň z rodu básníků,⁸⁰ kteří začínají rýmem: „*Kartuš! Kartuš*“ – *Apolo a Muzy! Kde vezmu na Kartuše rým!*“ (VKK: *Žižkův meč*, 43) Tentýž problém řeší i další klicperovský veršotepec:

Nesyta (*nevšimna si, že je sám*)

Na námluvy spěchá,
a prositi nechá,
by se prominulo,
jemu odpustilo,
že hned v ranní chvíli
cválal k svému cíli,
to ke mlejnu Baště –

to ke mlejnu – (*Lapá rukou v povětrí*)⁸¹

Račte odpustit, slavná společnosti! Na tu ďábelskou Baštu
nemohu polapit rým. – Ejhle! Slavná společnost zmizela.⁸²

(VKK: *Krás a nekrasa*, 585)

Na příkladu Ládoně a Nesyty, které jsem v *Mlynářově opičce* propojil do postavy jediné, si můžeme uvědomit, proč je vůbec „klicperiáda“ možná. Jedná se o migrující komediální typy. Můj

⁸⁰ Básník jako komická postava, za každých okolností mluvící ve verších, doputoval ze starověkých komedií až do populární kultury, do knih Karla Maye. Komické pásmo příběhů o Vinnetouovi je vůbec velmi pozoruhodné, a to v souvislosti s komediálními typy: vedle Básníka to byl ještě svérázný Lord Castlepool, lovec motýlů (tedy entomolog z rodu Štolbova profesora Havelky). Komika této postavy vyvěrá především z její bojové neadaptovatelnosti (pobíhá tu se sítkou na motýly, zatímco kolem létají kulky – vida, Rybář či Učitel z *Veselohry na mostě*, opět otázka života a smrti). Skalpovaný Sam Hawkens zase upoutá „refrémem“: „*Jestli se nepletu, hihhi...*“, jenž by snesl srovnání s řečovými konstantami postav Klicperových.

⁸¹ O „lapání rukou v povětrí“ / v prázdnou si více povíme v kapitole 6. (O fetiších a chimérách).

⁸² Rád bych pod čarou upozornil na scénickou poznámku „nevšimna si, že je sám“. Nesyta je sám sebou natolik pohlcen (snad sám se sebou i nejspokojenější), že si ani nevšimne, že zde není publika. Myslím na Trigorina z Čechovova „tragického vaudevillu“.

mlynář Pytel je tak spojením hned několika Klicperových sluhů, můj Pohltoňský zase hned několika Klicperových „pažravců“. *Mlynářova opička* je v jistém smyslu (a při vši své konkrétnosti) zobecněním základních rysů Klicperova veseloherního díla.

„Pravý básník musí třeba o pŭlnoci ptactvo v řece a ryby v povětří zrýmovat,“ říká Ládoň v *Opičce*, u Klicpery ovšem družba Nesyta v *Krásě a nekrase* (VKK: 571). Význam jejich slov je zřejmý: básník spojuje nespojitelné (v jejich podání bohužel dosti „nesmyslně“ / neživotně – „ptactvo v řece“, toť obrazotvornost, která okamžitě utone). Pregnantně to zformuloval básník rýmem posedlý, Vítězslav Nezval, v jednom z manifestů poetismu *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém* (1924): „Rým: Sbližovat vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova. Vynalézat podivuhodná přátelství.“ Rým dává světu řád, jak dokazuje píseň V+W *Nerýmovaná* („*Na tý louce zelený / Jeleni se nepásli / A holka modrooká / U potoka nebyla*“), tedy píseň klaunské dvojice z poetismu vzešlé (se svou fascinací Nezvašem se pak pravidelně svěřuje Jiří Suchý).

Moc rýmu je ovšem dvojsečná. Dějiny literatury věru nejsou prosty tragických figur, jež své nadání (básníci to pohotově, ti, kterým to rýmovalo „samo“) propůjčily do služeb totalitních režimů. Nezval je jedním z nich. Pavel Kohout druhým. (O stinných stránkách „rýmovaného“ světa, tedy světa totality a propagandistických hesel, píše Milan Kundera v románu *Život je jinde*).⁸³

Od Ládoně Klicperova k básníkům komunistického režimu je

⁸³ Dodejme, že Milan Kundera nemá k lyrice právě nejvřelejší vztah, ba dokonce ve svých eseích vyzývá k překonání „lyrického postoje“. Přesvědčivost takových slov ovšem kalí tušení, že by za tím mohla vést i touha vyretušovat vlastní mladickou (v případě *Posledního máje* angažovanou) poezii, Kunderou z pochopitelných důvodů opusovým číslem neopatřenou.

přece jenom poněkud daleko (spojit by je dokázal snad jenom „neživotný“ rým). Přesto mají jedno společné – vůli k uměleckým kompromisům. Z lyrických výšin Ládoně neustále sráží přízemní potřeby / kručící žaludek. Za patřičný obnos je schopen psát třeba i pro Pohltoňského, třeba i o psu (věčné, avšak v dnešní době kulminující téma: „psaní na kšeft“). Elegie přežalostná „Na hrobce Kartušově“ je dokonalým spojením vysokého s nízkým – vlastně schillerovský verš na jatkách, jak jej známe z Brechtovy *Svaté Johanky*. Ládoň není mužem pevných postojů. Jeho promluvy „šustí papírem“, ba vzbuzuje dojem – krásná Klicperova pobídka kostýmnímu výtvarníkovi –, že je panákem papírem vycpaným: „v oděvu těsňoučkém, nacpaném popsáným papírem“. Své rýmy do ostatních postav doslova „láduje“: „*Básník musí [...] geniem svým krajany přes moc krmit*“ (VKK: *Žižkův meč*, 42).

Ono „přes moc“, ono „na sílu“ je přiléhavé nejen k Ládoňovi, ale vůbec k záměrům mnohých Klicperových postav. Tak jako rým spojuje nespojitelné (a je devizou dobrých básníků, aby toto „nové spojení“ bylo světu ku prospěchu, bylo „životné“), mají se spolu násilně rýmovat Pohltoňský s Marií Paviannou či (na chvíli) Stehlíková s Partesem (potencionální svazky, „podivuhodná přátelství“).

S Ládoněm se do hry dostal také další oblíbený komediální námět: umělecké dílo, jež je na scéně bezprostředně hodnoceno. Znameníť je Orontův sonet z Molièrova *Misantropa*,⁸⁴ ale spadaly by sem také vystoupení Řemeslníků z konce Shakespearova *Snu* i Treplevova hra z prvního dějství Čechovova *Racka* (míra komiky v obou posledně jmenovaných případech však závisí na citu / interpretaci inscenátorů). O tom, jak je tomu s talentem Ládoně,

⁸⁴ Geniální – zabývat se řečí vázanou v kontextu alexandrínu jako „bezpříznakového“ jazyka postav.

myslím nemůže být sporu ani u Klicpery, ani u Šotka.

Závěrem kapitolky „o rýmech“ ještě malé připodotknutí: v řeči vázané,⁸⁵ budeme-li ji chápat v obecnějším smyslu, nemluví pouze Ládoň, ale de facto všechny klicperovské postavy, každá svým charakteristickým způsobem. Buňka mluví řečí „hospodského soudu“, Partes řečí „špartánských zákonů“, Zachariáš řečí „rodilých Čechů“, Pohltoňský „mysliveckou latinou“... a tak dále a tak podobně. Slovy Ludwiga Wittgensteina: hranice mého jazyka jsou hranicemi mého světa. Slovo hranice stává se nám pomalu refrénem klicperovských úvah.

⁸⁵ Hrát ve slovních hříčkách jako hrát ve verších.

5. (O zpěvnosti a hudebnosti)

U Zachariáše na zámku.

Píseň začínající slovy „*Teč, struženko, teč!*“ pochází z aktovky *Kytka*, kde ji – předouc na kolovratu – zpívá švarná dívka Libina. Svět Klicperových her je na písni poněkud skoupý.⁸⁶ Daleko spíše se tu veršuje, nejčastěji v souvislosti s vdavkami (jak se o tom ještě přesvědčíme v kapitole 10.).

Samostatné hudební číslo zazní v úvodu aktovky *Prsteny*: Eližběta, „shakespearovsky“ převlečena za panoše Boleslavína, pjeje při loutně „*Kdyžto zlaté hvězdy zhasnou*“. Píseň má zde silnou oporu situační, neboť dotyčnou dívku málem stojí prozrazení. Johana, hraběnka z Rozenberku, která s koncem písni vejde do zahrady, pozastaví se totiž: „*Aj tyť máš libostný hlas, Boleslavíne! [...] Kdo tě tolik slyší, přísahal by, žes dívka.*“ (VKK: 283)

Zbylé klicperovské zpěvy povětšinou dotvářejí atmosféru daného prostředí, s hospodou na prvním místě („*Já si půjdu do hostince zazpívat*“, VKK: *Krása a nekrasa*, 555) – to je i případ rolníků pod lípou z aktovky *Dobré jitro!*: „*Kde jest sládek / Tam jest mládek / Tam jest také nedaleko pivovárek*“ (VKK: 65). Jiný žánrový obrázek – „na honu“ – pak vykouzlí sbor Lovců v posledním dějství *Hadriána*: „*Krásné jitro / hájem září / srnci si v něm hopsují*“ (VKK: 181). V *Ženském boji* pak nechybí „ženský bojovný“ sbor, zpívaný v táboře na Sněžce (ještě zvané „Sněhovka“): „*Muži, muži, muži jdou! / Ženy! braňte kůži svou!*“ (VKK: 268) Do hospody pak pokaždé doputuje i Klicperův potulný písničkář Pohořalský.

⁸⁶ Rozhodně svět Klicperových veseloher. Jednu z nejpůsobivějších klicperovských písní nalezneme v dramatické bajce *Loketský zvon*: píseň o „divém hradním“ Šerobydovi, který „*dnem i nocí soužil / poddaný svůj sprostý lid*“ (VKK2: 655), dokud do něj – zrovna když lomcoval zvonem – neuhodil blesk.

Žádná z her však není rozezpívána (ve smyslu počtu písní) natolik, aby snesla označení „singspiel“ – tak jako se to běžně děje některým hrám Tylovým. Když Přemysl Rut vypočítává „outrpy“, které musel Klicpera v průběhu 200 let snést od svých inscenátorů, zaujme především tímto přesným postřehem: „nechat si skákat do řeči námezdnými autory divadelních písní, které měly jeho hry ‚oživit‘ a ‚učinit přitažlivějšími pro mladého diváka“^{87 88} Při hledání klicperovské zpěvnosti dopouštíme se chyby, dolujeme-li či odvozujeme-li ji pouze z předepsaných písní (tak jako poezii není třeba nacházet pouze v graficky členěných verších⁸⁹). Klicpera divadelní písně nepotřeboval, neboť dostatečně zpíval každou svou větou!

Naprostá většina klicperovských promluv má podobu vět zvolacích.⁹⁰ Klicpera, to je vlastně vykřičník na vykřičník⁹¹ – a to často i vprostřed replik samotných, jak dokládá již samotný úvod *Žižkova meče*: „*Kyžby se byly všecky naše vrchy, a Hora Kutná i s Kaňkem sesypaly naň, kdo první počal psát, a byl tak nástrojem tohoto listu! – Marie! jasnosti má – mé slunce! má nejdražší hvězdo! –*“ (VKK: 25) A tak dále a tak dále... První tečku ve své veseloherní dramatické prvotině udělá třiadvacetiletý autor⁹² až na druhé straně!!! A i ta („*Nedli, a pospěš se střelou Milkovou*

⁸⁷ Přemysl Rut. „Nezničitelný“. *Mlynářova opička* (program k inscenaci). Praha: Národní divadlo, 2017, s. 38–47.

⁸⁸ Dvě inscenace, opisnickované nad intenci Klicpery, přesto patří k zásadním příspěvkům k české interpretační tradici: E. F. Burianovo *Každý něco pro vlast!* a Pleskotův *Ženský boj* (v obou případech připsané kuplety).

⁸⁹ „*Co to máš za zvyky, Zvykoši, moušičky pŭllitrem ke stolu přibíjet?!*“ Zpětně například zjišťují, že tuto mou, ale čtením Klicpery nasáklou / prostoupenou větu možno podložit ukázkovým daktylským metrem. Jak už bylo řečeno, komické úzce souvisí s rytmičkým – a i proto potřebuje režii!

⁹⁰ Spolu s Jiřím Veltruským bychom mohli hovořit o *intonaci* jako o převažující složce Klicperova dramatického dialogu.

⁹¹ Vykřičník probil se dokonce do názvu dvou jeho her: *Dobré jitro!* (kterézto je třeba křiknout! na svého soka) a *Každý něco pro vlast!*

⁹² Alespoň v něčem mohu se s Klicperou měřit směle: *Borůvčí*, tedy první text hodný označení „dramatický debut“, napsal jsem ve svých 23 letech.

v *závod ku své Marii.*", VKK: 26) bude nadlouho tečkou poslední... Radost ze hry – slovní i situační – vytryskla zkrátka u Václava Klimenta Klicpery s vykřičníkem: to je základní gestus jeho psaní i jeho figur. Kdo zalistuje *Žižkovým mečem*, bude mít co dělat, aby mu oko na tečce vůbec spočinulo. Ale není to nakonec Klicperova bytostná podstata? V jeho hrách se to přímo hemží domnělými konci (užuž by se dalo udělat tečku), které se vzápětí ještě nastaví a dovedou k rozuzlení zas o něco překombinovanějšímu – jako by se dramatikovi za jednotlivými postavami a jejich příběhy nechtělo udělat definitivní tečku.⁹³

Je dostatečně známo, že nejednu svou postavu obdařil Klicpera nějakým charakteristickým zvoláním – za všechna uveďme „*Sak na ryby, koš na raky*” (Rybář z *Veselo hry na mostě*), téměř ubuovské „*Na můj velký břich!*” (rytíř Hvozda ze *Tří hrabat najednou*), téměř švejkovské „*prosím co nejpitoměji / ve vsí pitomosti*” (Lazebník z fragmentu *Myslivci*) či jednoslovné „*Haldyhaldo!*” (Boreš opět ze *Tří hrabat najednou*), případně „*Brimborium!*” (Rahuel z *Popelky varšavské*). Postava s tímto mluvním gestem vstupuje na scénu / do situace, jako když v opeře zazní *příznačný motiv*. Příznačnými nejsou tu jen samotná zvolání (vyvěrající často z příslušné profesní hantýrky – např. myslivecké „*Prach a broky!*”), ale postavy jsou zhusta stíženi i *příznačným myšlením* – z něhož nejsou s to vybočit, v jehož mantinelech tito zajatci zajetých kolejí na scéně existují (o fixních ideách /slovy hudební nauky o *refrénovitosti*/ jednotlivých postav – za všechny Sebronovo „*Celý rok byl jsem v Amsterodámu...*” /*Popelka varšavská*/ – však ještě bude řeč).

⁹³ Již citace z Jiřího Frejky v Úvodu této práce připomněla, že v posledních letech života Klicpera své hry zásadně revidoval. Z toho lze soudit, že je nikdy neměl za hotové. Každý dramatik, který bazíruje na „hotovosti” své hry (ve smyslu: hrajte vše pouze tak, jak jsem to napsal), vlastně umrtvuje divadlo v ní obsažené.

Srovnání s operou, domnívám se, v případě Klicpery nikterak nekulhá a může být i klíčem k cestě za objevením klicperovské zpěvnosti (a vlastně múzičnosti). Klicpera už ostatně uznání jako „libretista“ došel, a to díky Bohuslavu Martinů (rozhlasová operka *Veselohra na mostě*).⁹⁴ Zpívá-li se v inscenaci Štěpána Pácla – a zdůrazněme, že nám jde o ty projevy, kdy se zpívá za doprovodu hudby, neboť jak již bylo řečeno, „zpěvem“ je svým způsobem i herecký přednes jednotlivých replik –, vycházelo se, s čestnou výjimkou „Struženky“, výhradně z vlastních promluv hry – kteroužto „prózu“ Jakub Kudláč zhudebnil na způsob Janáčkových nápěvků.⁹⁵

Připomeňme: při psaní *Mlynářovy opičky* šlo mi o to zachovat nejen klicperovského ducha, ale také klicperovskou literu. Těžko totiž stvořit klicperovskou postavu, aniž bychom si osvojili její slovník. Ostatně, „osvojování slovníku“ patří k významným motivům *Opičky*. Slova pana velitele Partese se tupě biflují Chlapci ve zbrani, Marie Pavianna je zase „cvičena“ (na způsob opičky drezúrována) ve dvorničině. Samostatná kapitola (11.) je pak v této práci věnována výstupu, během něhož se Partes učí číst. Páclovo komediální rozehrávání bralo své podněty zhusta z Klicperových slov. Pohnula je k tomu slova (však známe dokonce „pohnutou“ řeč)! S postavami slova doslova cvičí, s Partesem dokonce jednotlivá písmena.

⁹⁴ Paradoxní je, že se tomu tak nestalo s libretem romantické zpěvohry *Žižkův dub* (1823). Nejspíš proto, soudím, že se zde Klicpera pokoušel textem příliš předjímat hudební postupy, psal vlastně pro dobovou operní konvenci, včetně mnohých sborů. Ryzí zpěvnost proto najdeme skutečně spíše v Klicperově „próze“. Ke zvýšené pozornosti mohu současným skladatelům jen doporučit klicperovský klenot, „dramatickou maličkost“ *Zlato neblaží*, propojující v sobě mýtus o králi Midasovi, případně pohádku *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, s biblickým příběhem (tedy kongeniálně antiku + folklor / pohanství + křesťanství)... Jsem přesvědčen, že k zhudebnění vybízí každým svým řádkem!

⁹⁵ Je však třeba přiznat, že se tím – z výše popsaných důvodů (zpěvem už vlastní repliky) – nepodařilo zvýšit účín slova. Zpívané pasáže v inscenaci povětšinou vyznívají jako pouhé zdvojení.

Ve hře *Tři hrabata najednou* připadneme na půvabnou repliku: „*psáti umí, tak rychle, jako když pavouk utíká*“ (VKK: 326). Stejnou trajektorii (a rytmus) mají i Klicperovy promluvy – jen bychom k různým postavám museli přiřadit jinak temperamentní zvířata (Buňka „houká“ jako sova, Zachariáš „mrmlá“ jako jezevec...). Klicperova slova a reakce na ně (!) se propisují do celého těla. „*A to tu svou šibalskou výčitku tak dlouho drmolil, až paní Kačenku probudil, a ona tím zlatým zoubkem – bez něhož žádná Kačenka není – svou hromoráznou píseň naštemovala, kterážto mi až podnes v uších zní a brunčí*“ (*Ptáčník*, VKK: 549). Všimněme si, že sám Klicpera nazve manželčino hubování „písni“! Slova znějí a člověka se dotýkají. Apel na vnitřně hmatové vnímání (podrobněji se k němu vrátíme v souvislosti se způsobem herectví, jak ho lze vyčíst ze scénických poznámek – viz kapitola 9.) je u Klicpery nepominutelný: „*a na tom listí jsou žluťounké merunky, až mi zuby na ně cvakaly!*“ (*Každý něco pro vlast!*, VKK: 334, podtrhl MŠ) Na jakýkoliv podnět reaguje se u Klicpery celým tělem.⁹⁶

⁹⁶ Klicpera stojí a padá s dramatickým slovem, a přece poněkud jiným způsobem než konverzační komedie Wildeovy či hry Havlovy nebo „Cimrmanovy“ (poslední dva příklady, mimochodem, zástupci oněch „hotových“ her!). Klicpera stojí a padá s dramatickým slovem vybízejícím k pohybu! Představíme-li si hypotetické zpracování *Mlynářovy opičky* rozhlasem (nemluvě o záznamu inscenace na zvukovém nosiči), troufám si tvrdit, že by – navzdory barevnému, chutnému jazyku, s nespornými „havlovskými“ a „cimrmanovskými“ rysy, a odvažme se i spojení „havlovsko-cimrmanovskými“ (není náhodou, že Ladislav Smoljak patřil k výtečným interpretům Havlových her – jak by ale asi obstál co herec klicperovský?) – na takovém médiu neměla adekvátně velký „výběh“. Škrty, které hře ušetřili režisér Pácl s dramaturgem Janem Tošovským, byly motivovány právě získáním dostatečného prostoru „k rozletu“ jednotlivých figur.

6. (O fetiších a chimérách)

K Marii na zámek probouje se jako první Zvykoš.

Dialog o vousech coby nepřekonatelné překážce případného svazku pochází z pozapomenuté (ani přívlastek „zapomenutá“ by jí však nekřivdil zcela) Klicperovy „směšnohry“ ze současnosti *Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové*.⁹⁷ Dívka Julie zamýšlí tímto nevšedním požadavkem – „Vezmu si tě, jedině když se pro mne zbavíš vousků“ – odbýt nápadníka Libora Zbraslavského, majitele fabriky na proutěné koše.⁹⁸ Vtip situace spočívá už v zadání samotném: aby si zasloužil princeznu, musel princ v pohádce zpravidla podstoupit úkol (či rovnou tři úkoly) na hranici lidských možností (či rovnou za jejich hranicí) – zde se po nápadníkovi nežádá více než hladká tvář.

Domyšleno, Julie chce svého nápadníka demaskovat (paradoxně tím, že pro ni svou masku nesejme). Spolu s vousy jej zbavuje mužnosti, a tedy svým způsobem vykastrovává – klicperovské „nedofousku“ také ve významu: na ženění máš ještě čas (VKK: *Dobré jitro!*, 66). V Liborově úzkostlivé péči o vousy zahlédnut navíc motiv ryze současný – pro městského muže (jakým Libor *Zbraslavský* bezpochyby je) vzezření dřevorubce či rybáře (to už samozřejmě představuje odklon od Klicpery) ujal se dokonce název *lambersexuál*.

Vpravdě komickým stane se však tento Juliin kapric až ve chvíli, kdy se ukáže, že pro pana Libora problém vskutku představuje, ba dokonce problém olbřímí (Julie to samozřejmě

⁹⁷ Pokus o vzkříšení této „lokální frašky“ připišme Janu Císařovi, jenž ji propojil (hle, další příklad „klicperiády“ v českém divadle doby nedávné) s fraškou *Bělouši*: inscenace Miroslava Krobota *Tetičky a strýčkové* (Divadlo Vítězného února Hradec Králové, premiéra: 13. 3. 1982).

⁹⁸ U mě majitel „polí, luk a třiceti kravek“ Zvykoš, jehož jméno jsem si zase vypůjčil z *Ženského boje*.

tuší, když tento úkol volí). Pan Libor si zprvu nedokáže ani představit, že by pro Julii tak velkou obětí podstoupil, což promýšlí v monologu takřka hamletovských rysů: „Oholit, či neoholit“. Úprava vousů kladená na roveň existenciálních otázek, toť kouzlo této scény, ale i obecný princip komediální.

„Nejdůležitější jesti má důležitost,“ praví Učitel z *Veselohry na mostě* (VKK: 247) a jeho sentence báječně doplňuje výše řečené: v *Mlynářově opičce* má každá postava nějakou svou „důležitost“, kterou neustále staví nad „důležitosti“ ostatních. Zvykoš má vousy, Pytel Toničku (kvůli které se nemůže plně oddat pivu), Zachariáš Žižku, Pohltoňský Kartuše, Partes Chlapce, Buňka kytku, Stehlíková svatbu, Ládoň rýmy, Marie Karla a Karel Marii. Klicperovské postavy jsou v tomto směru velmi vášnivé. Ať už se těchto svých obsedantních „objektů vášně“ chtějí dobrat nebo zprostit (třetí možností je obava o jejich udržení), činí tak z valné většiny necitlivě vůči potřebám druhých, či přímo na jejich úkor. „Důležitosti“ jiných bývají minimálně přeslechnuty pro „důležitost“ vlastní – čili doslovně chápané „jeden o koze, druhý o voze“, jen si za kozu a vůz dosadíme příslušné „obsedantní předměty“ jednotlivých postav. Takto úzce, vlastně omezeně zaměřené typy jsou samozřejmě zdrojem legrace: v případě Zvykoše – „Já jsem vousy“.

Obsedantní předměty? Nenašly bychom pro tyto fixní ideje, alfy a omegy jejich životů lepší pojmenování? Byl to především „růžový papírek“, do kterého Zvykoš nábožně uloží svůj oholený vous, který mě přivedl na slovo *fetiš* – ale rozšířit bychom tento pojem mohli na *idolatrii* (už kvůli konkrétním osobám, k nimž jednotlivé figury napírají své vášně). Vlastně zbožštěný předmět,⁹⁹

⁹⁹ Považme, kolik jen Klicperových komedií má v samotném názvu „předmět“, kolem kterého (nejčastěji kolem jehož domněle zázračných schopností – opět jedna z definic

osoba či jev, od nichž se odvíjí mé osobní vyznání, jímž poměřuji (a soudím) druhé („*Co si myslíte o Žižkovi?*“; „*Kartuš že by se dal nahradit?*“). Společnou řeč s někým druhým pak nalézám jedině tehdy, jestliže tento projde uzoulinkým sítem mého fetiše (Pytel hodí Pohltoňskému „kartušovskou“, Zachariáši pak „žičkovskou“ vějičku).

Pan Libor – k Juliině údivu – si nakonec vousky oholí. V klicperovském světě není zdaleka jediný, kdo o svůj „fetiš“ přijde, byť se v jeho případě jedná výjimečně o čin vědomý (zjistná logika jeho počínání je až mrazivá: „*až bude ruka v rukávě, dám si narůst nových*“). Pytel svou Toničku utrápí a dceru odloží, Pohltoňský si svého Kartuše nedopatřením zastřelí (a nechybí mnoho, aby si ve hře zastřelil i vlastního syna – viz souboj na bambitky), Zachariáš přijde o Žižkovu rukavici (nechá ji bez dozoru a nevědomý německý sluha s ní „bídňě, nehodně“ naloží), Buňce kytku někdo ukradne, Stehlíkové vidina svatby pravidelně mizí před očima...

Přijde-li postava o svůj „fetiš“, zavládne v jejím životě prázdno. Takové prázdnoty realizoval režisér Pácl na scéně až fyzicky hmatatelně. Tak jako se Pytel obrací na „neviditelnou“ Toničku, obklopují i ostatní postavy jejich vlastní přízraky (Ládoň má kolem sebe svých devět múz, Pohltoňský zase oslovuje mrtvého Kartuše, dokud jeho místo nevyplní šťastná představa – a jak se ukáže pouze *chiméra* – nového štěněte). Dokud jeho místo nevyplní. Je třeba podotknout, že smutek po ztrátě „fetiše“ nadržuje žádná z postav navěky. To jistě souvisí s bytostnou potřebou člověka někam svou vášeň upřít.

fetiš) se děj točí: jmenujme *Žižkův meč*, *Divotvorný klobouk*, *Kytku* a *Prsteny*. Ale viz třeba i Bassovu aktovku *Náhrdelník*. Předobraz našli bychom samozřejmě v názvech starověkých komedií, z nichž zmiňme několik těch Plautových: *Komedie o hrnci*, *Hra o skříňce*, *Trojgroš*, *Provaz* apod.

Spatřuji v tom jedno z hlavních (a patrně nejironičtějších) témat *Mlynářovy opičky* i celé Klicperovy veseloherní tvorby: Jak snadno člověk otočí o sto osmdesát stupňů! Jak snadno sleví ze svých dosud a se vší vervou proklamovaných zásad! Jen proto, že je zrovna poblíž něco právě dosažitelnějšího. Nikdy neříkej nikdy, říká Klicpera vždycky. (Zachariášův vývoj: „A od té chvíle mi žádný jeho krajan, žádný Němec, nesmí na oči!“ / „Ale co... Národ, který takové muže do světa rozesílá, nemůže než šlechetný a dobromyslný býti... Zůstaňte u nás!!“)

7. (O převlecích a o lhářích)

Mlynář Pytel nakráčí do zámku k panu Zachariáši v převlečení za poustevníka.

Ohledáváme-li materiál Klicperova díla veseloherního, nemůžeme pominout tzv. „kuklení“, jež se s ním pojí přímo příslovečně (což mimo jiné znamená, že bylo promyšleno poměrně hojně). Takto jeho podstatu vystihl například Jindřich Honzl:

„Ve hrách Klicperových nejsou osoby komedie proto, aby představovaly sebe, tyto osoby hrají kohosi: rytířové se přetvářejí, sluhové se převlékají za pány, milenci se umlouvají k přetvářce, podle níž jednají po celou hru“.¹⁰⁰

Honzl mluví jedním dechem o *převleku* a o *přetvářce*. Jistě, máme co činit se dvěma různými způsoby kuklení. Převlek můžeme nazvat kuklením vnějškovým (zastírám svůj pravý zjev / podobu), přetvářku pak kuklením vnitřním (zastírám své skutečné smýšlení). Lze však vůbec jedno od druhého oddělit? Převléknu-li se za poustevníka, musím také myslet jako poustevník. Možnosti, které z této provázanosti formy s obsahem plynou pro komedii, jsou nasnadě (a jsou nevyčerpatelné) – jak to vypadá, když kuklení vnějškové s oním vnitřním (které se nakonec stejně projevuje jen vnějškově) tak docela nelícuje? Postava se sice převlékla za poustevníka, ale o Bibli neví zhora nic (jako soused Volavka neví nic o posmrtném životě /*Ptáčník*/). Taková postava si o svém „poustevnictví“ musí začít vymýšlet. Mám za to, že „převleky“ a „lháři“ stojí v této kapitole vedle sebe velice ústrojně.

Přiznávám, cítím jisté rozpaky nad slovem přetvářka. Nepřijde mi adekvátní povaze zmiňované „tajné úmluvy milenců“

¹⁰⁰ Jindřich Honzl. „Hadrián z Římsů na moderním jevišti“. In: (týž) *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 143.

v komedii, neboť až příliš souvisí s morálkou (zatímco tato úmluva spíše s vlastní zápletkou, vlastně *intrikou*). Výčitky svědomí stíhají pravda klicperovské postavy častěji než třeba postavy Plautovy. Malíři z *Rohovína* se kupříkladu strachují, zda svou „výchovnou lekci“ nepřepískli: „Věř, Čečetko, že se toho teď sám jaksi bojím!“ (VKK: 224) Podobně v *Hadriánovi*:

Rytíř Tolik lží za jeden den!

Soběbor Ach, jak pracně jsem je z hradla vypravil! Nebylo mně tak veselo, jak jsem sobě počíнал; ale s jakou písní jsem k vám přišel, takovou jsem musel dozpívat.
(VKK: *Hadrián z Římsů*, 186)

To je v komedii vycházející z mimu něco zcela překvapivého (postavě se lhaní přičítá a potřebuje si jej morálně ospravedlnit), něco, za čím nemůžeme necítit vliv klasicismu a osvícenství. V Klicperově osobnosti jako by se střetávala feydeovská vášeň situace splétat s potřebou vyprávět příběhy mravně nezkažené: několik postav – jako např. Jesenský z *Každý něco pro vlast!* – je u něj vskutku až „předobrych“ na způsob vzorů ctnosti. Přes výše zmíněné příklady mám za to, že Klicpera má blíže k původní smíchové kultuře než k dobové snaze správných příkladů do života (jak ještě doložíme, jedním ze základních námětů mimu jsou „nemravnosti“). Zdůrazníme-li totiž u Klicpery rysy „mravoučné“, jenom tím umenšíme onu potřebu „...si pořádně zařádit“. ¹⁰¹

¹⁰¹ K tomu viz Vojtěch Jirát. „Klicpera aneb O divadelníkovi“. *Program D 40*, sv. I, s. 30: „[Klicpera] je pozoruhodně neideový: bez ‚problémů‘ se obešel taky docela dobře. Jeho satira je, jak se říká, dobromyslná, totiž netouží po nápravě směšností, jimiž se tak skvěle baví, nerozčiluje se nad lidskou špatností, jíž přece vděčí za tolik působivých figur a výstupů. Morálka slouží – opravdu jenom slouží – jako hybná páka děje a také trochu k uspokojení obecnstva... Jako pro formalistního lyrika neexistuje nic kromě otázky verše a rýmu, tak pro Klicperu existuje skoro výlučně jen problém dramatické skladby a jevištní účinnosti. Je náš jediný l'art pour l'artista divadelnický.“ Tento článek, byť každý trochu v jiném kontextu, zmiňují oba autoři původních studií pro program k *Mlynářově opičce*, Přemysl Rut i Jan Císař. Nebyl to koneckonců případ řady světových osvícenců, že vedle svých „encyklopedistických“ tendencí oddávali se radostnému literárnímu mimování (Voltaire, Diderot), díky kterému je Milan Kundera může ve svých esejích přímo propojit s rabelaisovskou tradicí (román ostatně dlouho nebyl řazen mezi „vysoké umění“)?

Převlékání a lhaní v komedii přece v naprosté většině není podvodem, ale spíše vyslyšením výzvy, že existuje ještě jiná možnost pro mě. Vlastně protest proti omezení a omezování života (třeba právě oněch dvou smluvených milenců) a chuť tyto hranice přesáhnout. A právě jako takové může si toto (z hlediska morálky záludné) počínání získat naše sympatie.

Z Honzlových slov je více než zřejmé: u Klicpery je co hrát! Sledujeme, nakolik věrohodně hraje postava svou roli, kdy je jí práva, kdy z ní vypadává. Klicperovské kuklení tematizuje divadlo samo („*Paní sestra chce mít tedy komedii? Počkej! Za to si máš též zahrát s námi!*“, VKK: *Bělouši*, 78) i hraní rolí v životě. A možná především v životě. Tak jako postava nesplývá zcela se svým převlekem, nerovná se přece společenská role celému člověku. Také on se snaží vejít do modelu (např.) „vzorného otce“ či „přísného profesora“. Z Proserpiny z *Tajného pověrce* – pro niž se pán Blahoslav zřekne rodiny na způsob Moliérova Orgona – vyklube se také bývalá divadelní herečka. Divadelní kostým stává se – coby převlek – důležitým dějovým motivem:

Samson Kdo sem přišel? Přišel hrabě Vladimír.

Poustevník Přišel Vladimírův šat!

Samson A v něm hrabě Vladimír.

Poustevník A v něm zlosyn, toho šatu nehoden.

(VKK: *Tři hrabata najednou*, 320)

Výstižně shrnuje to monolog shakespearovského stříhu ze *Žižkova meče* (původně i v 1. verzi *Opičky*):

Jan Nynějších časů se velmi mnoho lidu vydává za to, co nejsou! Jeden se vydává za počestného muže, a z očí mu kouká zlosyn! – druhý praví, že prošel půl světa, a nebyl ani na pomezí svého kraje! – třetí přísahá, že toliko z lásky k vlasti dobrovolně břemeno na sebe bere, a dělá to ze žádostivosti a pýchy! – čtvrtý se nazývá spisovatelem básní a kněh, které mu byl někdo jiný za peníze napsal! (VKK: *Žižkův meč*, 36)

Nutno zmínit, že sám Klicpera nebyl k technice kuklení bezvýhradný, vyjadřuje se o ní jako o manýristické (což nikterak neznamena, že by jí sám vždy užil beze zbytku účinně). Jsem více než zdrženlivý k tomu podpírat postoj autorův promluvami jeho postav, ale v případě Marie ze hry *Bělouši* snad mohu udělat výjimku: „[...] kuklení toto již po všech divadlech rozkřičeno, která od časů řeckých snad až po dnešní den v Evropě panovala, a pročez nic nového“ (VKK: *Bělouši*, 74). Vede mě k tomu především předmluva k téže hře (tedy již myšlenky autorovy), v níž se pro kuklení snaží – vlastně již na počátku tvůrčí dráhy (1816) – vynalézt nových cest: „*Neboť co je všednějšího, jako viděti, an se v básních dramatických Petr za Pavla, pán za služebníka a služka za slečnu vydává? – přijdou a zač se vydávají, za to je druzí mají. – Nic těžkého! – ale vydávati se za nic, a předce za něco držánu býti; to se mi zdálo důvtipnější, novější, a to jsem také – já nejprvnější – doufám, poněkud dovedl*“ (VKK: *Bělouši*, 73).

Díky těmto experimentům – to jest odhozením rekvizit klasické převlekové komedie a zproblematizováním příčin/důvodů záměny postav (jsem tím, koho ve mně vidí druzí) – dotknul se Klicpera něčeho, co o sto let později plně rozvinou Luigi Chiarelli a jeho *teatro grottesco* či Luigi Pirandello (ne náhodou jde u nich o přetvoření totožných zdrojů, jež zmiňuje Marie – „od časů řeckých“ po italskou *commedii dell'arte*).

Faustin Dívko dobrá! rci, jsem skutečně ještě panoš a famulus?

Petronila Aj, jste-li si skutečně vědom, že jste jím před týdnem a před rokem býval –

Faustin Bůh Vykupitel jest živ! Nemám již žádného sebevědomí.

[...] Cožpak mám famula, já, jenžto jsem sám famulus?

[A posléze dokonce, na hraně pirandellovského šílenství:]

Petronila Tedy jste předce vládyka Krasolib?

Faustin (*nanejvýš rozhorlen*) Nejsem, nejsem, nejsem.

(VKK: *Lesní Hvězda*, 473)

Zatímco u Pirandella máme často co dělat s krizí, ba rozpadem identity, zjištění klasické komedie bývá podstatně radostnější, neboť je založeno na víře v lidské možnosti: hrát si na něco, čím bych mohl být (a být v tom třeba skutečně dobrý / přesvědčivý). Ale především – nebýt líný tím být. To samozřejmě vyžaduje nezměrné úsilí.¹⁰²

Úsilí, které musí vynaložit i Pytel, aby v této scéně přesvědčil Zachariáše, že je poustevníkem, nebo v 5. scéně Kárl, aby Zachariáše přesvědčil, že *není* Němcem.¹⁰³ Oba mají v těchto situacích leccos společného s komediálním archetypem *lháře*, jenž světovou literaturou migruje od antického mimu přes Alarcóna, Corneille, Goldoniho, ale i Barona Prášila až třeba k Hrabalovým „pábitelům“. Ostatně názvem jedné ze svých komedií, *Lhář a jeho rod*, Klicpera vědomí tohoto rodokmenu jen stvrzuje.¹⁰⁴ Zatímco Pytel je ke lhaní spíše puzen (bájná lhavost), Kárl je ke lhaní nucen (nesmí přiznat, že je Němec). Přesto mu lhaní v jistou chvíli zachutná, a směle se pouští do podrobností, které na něm ani Zachariáš nevyžadoval a kvůli nimž se propadá do stále větších a větších nesnází.

Archetyp lháře má v sobě základně něco ze samotné podstaty komediálního psaní. Jako bychom díky němu a figurám jemu podobným sledovali na scéně zhmotněný dramatický princip. Ze zdánlivě neřešitelných, bezvýchodných situací (zas a znovu

¹⁰² Jedna z nejvysmívanějších sentencí Jana Wericha – „Když už člověk jednou je...“ – krouží právě kolem těchto možností. Pro její případnou rehabilitaci je podstatné, že ji nevytesal filosof do kamene (jak by se mohlo na základě jejích plakátových tisků zdát – a zdůrazněme tisků skutečně otravných, visících například i na zdravotní poliklinice), ale vysloví ji moudrý blázen na jevišti (Předscény W+H).

¹⁰³ Kárlovu historku o „věži, která shořela i s hodinami“ propojil jsem v *Opičce* s analogickou fantazií Adámka z *Lháře a jeho rodu*: „Což nevíš, strejčku Jeníku!, že mají v Pazderově zvony na hrušce? Hruška ta i se zvony shořela, a pročej jejich tam zvonice“ (VKK: 192).

¹⁰⁴ Tuto Klicperovu veselohru mimochodem upravil také Miloš Hlávka, mj. autor *Benátské maškarády*.

připomínám tu refrén Klicperovy dramatiky „*Kudy ten jelen uteče?*“) snaží se v tu chvíli vykroutit nejen lhář, ale pochopitelně simultánně i autor. Autor komedií musí si přímo vášnivě rád vymýšlet. A „vymyšlené“ představovat si s takovou intenzitou, jako by to v dané chvíli sám zažíval (jen tak může své postavy na papíře skutečně odehrát). Ono německé *Lust zum fabulieren*. Radost z vymýšlení. Radost z převleků. Radost z hraní si.

8. (O přirozenosti a převýchově)

První setkání Pytla s Marií – otce (si toho vědomého) s dcerou (toho nevědoucí).

V kapitole č. 4 (O podvržených jménech) jsem napsal, že se postavy chovají proti své přirozenosti. To je třeba podtrhnout, neboť se jedná o jeden z nejfrekventovanějších klicperovských motivů. Taxonomie klicperovských kuklení mohla by se počínat větvením na dva silné poddruhy: 1. nejsem v souladu sám se sebou a jsem si toho vědom (např. vydávám se za pána), 2. nejsem v souladu sám se sebou a vědom si toho nejsem (např. mám „panské“ způsoby). O prvním případě, tedy převleku záměrném, již byla řeč. Ten druhý, nejsem sám sebou (klicperovskými slovy: „nejsem svůj samostatný pán“), stojí za bližší zamyšlení, neboť opět základně souvisí s tématem lidské identity.

Lebeda Pravím vám, že mne co nejdříve připravíte do hrobu! – Pane otče! Pane otče! – Od té doby, co jste přestaly tatínkem mne nazývati, musím se vždycky násilně pamatovati, že jste mé dítky!

Růžena „Tatínku!“ Kterak to sprostě a všedně zní!

Lebeda Běda vám, že vám to sprostě zní! – Vaše matka – Bůh jí dej na nebesích hojnost té slávy, které se tady nemohla nasytiti! – zejtra jest den jejího úmrtí, a pročez ji povinnovaně opět oželím a opláču – má celou tu vaši nezdaru na svědomí! Věděla dobře, že jste na švestce očkovány, a chtěla vás mermomocí v broskvev přeštěpovati. Ted' z toho mám, že nejste ani broskve, ani švestky.

Růžena Jaké to přirovnání, pane otče!

Lebeda Nejprve jsem musel svůj příhodný a slavně zřízený mlejn prodati –

Hortensie „Mlynářovy dcerky!“ – až po mne mráz jde.

Anjelika Ted' jest pan otec statečnickem, a my jsme slečny.

Lebeda Starého dábla! Mám třistakorcový dvorec, a pročez jsem rolník, a vy rolníkovy dcery. (*K Růženě*) Tehdáž jsi byla má poslušná Mařenka –

Růžena Pro Bůh vás prosím, pane otče, zapomeňte na to selské jméno.

(VKK: *Poslední prázdniny*, 439)

„Opice ze mlejna zámeckou paní!“ Zvolání Chlapců ve zbrani, jakož i celá dějová linka „přeštěpování“ Marušky na Marii Paviannu má jeden za svých nesporných zdrojů v předchozí ukázce. Dcery rolníka chovají se jako molièrovské preciózky. Selský dvorec je zaměňován s dvorem šlechtickým. Samotné „šlechtění“ také stojí za příměrem k „broskvím a švestkám“ – šlechtění ve smyslu botanickém: roubování (vzpomeňme, má se spolu „rýmovat“ Marie Pavianna a Pohltoňský) a štěpování („vštěpujeme“ jisté zásady) – tedy zásah člověka do přirozeného běhu přírody.¹⁰⁵ „Jako kdyby mi bodlák řekl, že na něm říky porostou“ (VKK: *Tři hrabata najednou*, 324). U Klicpery se tak (téměř?) nikdy neděje z vůle otcovy (na rozdílný pohled na výchovu dcery jsem již narazili u paní Správcovy a pana Správce z *Každý něco pro vlast!*, ale jeho obdobu najdeme i v *Krásě a nekrase*: „Otec ať své syny, matka ať své dcery vychovává“, VKK: 560). Klicperovští tatínci si v naprosté většině nad manželčíným úmyslem „udělat z dcerky něco víc“ stýskají. Ba dokonce své dcery po takové „převýchově“ skoro nepoznávají:

Blahotín Otevři a vyjasni oči. Srdečně, upřímně, dětecky na mne se dívej, jako jsi dělávala, nežli Tě matka, nešťastně se poradivší, do ústavu příliš snad vznešeného zavezla, majíc tam vychovatelný stavu tvému mnohem přiměřenější.
(VKK: *Krásá a nekrasa*, 563)¹⁰⁶

Že si Zachariáš „na to dvorské koření potrpí“, je až výmysl můj. Takto reaguje v originále:

Marie Že nemohu, vysvoboditeli ujce mého!, v tomto okamžení

¹⁰⁵ Mluvil-li Štěpán Pácl na zahajovací zkoušce o „zmrťvování“, mohlo to v souvislosti s komedií budit rozpaky. Jedny z prvních slov Klicperovy rytířské veselohry *Lesní Hvězda čili Charakterové* jsou: „Mrtev! Všechno nacházím v rukou smrti, a co živo jest, hledá v slepé šílenosti smrt“ (VKK: 447). Více k tomu v kapitole 12.

¹⁰⁶ Blahotín tu naráží na výchovné metody paní Dorsetové, jež se – v případě cizích jazyků s opačným znaménkem – staly základem dialogu Pytel-Marie.

najíti slov – budiž vám svědectvím, jak hluboce cítím –
Zacharyáš I co, cítím! – Přestaň mi s tím pražským kořením!
– Řekni: „Děkuji vám!“ – a je po všem!
(VKK: *Žižkův meč*, 29)

Z předchozích replik vyplývá důležitá věc, možná samozřejmá, ale kroužíme kolem ní stále: jazyk klicperovských postav je jazykem stylizovaným, ne-přirozeným. Klicpera byl si nepochybně vědom, že by kolikrát stačilo říct jen „Děkuji“, ale své postavy to říct nenechá. Opulentnost, košatost, a v případě vypaseného Pohltoňského až obžernost jednotlivých promluv je záměrná. Jistě, jedná se o umělecké ozvláštňení – zatímco při sledování televizních „daily soups“ můžeme repliky zhusta vyslovovat spolu s aktéry (když vejdu do místnosti, řeknu „Dobrý den“),¹⁰⁷ Klicpera nás neustále překvapuje. Důvody jsou však hlubší. Co by se dalo říct jednoduše, u Klicpery se jednoduše neříká: důležité je zde napětí mezi tím, co by stačilo říct, a tím, co se namísto toho řekne – vlastně: co se řekne navíc (tam, kde se v životě spokojíme s „Děkuji vám!“, bývají Klicperovy postavy nejvýřečnější). Sledování „nadsazeného popisu obyčejných věcí“ dovedlo by nás až někam k Vančurovi a jeho jazykovému mimování.

Tím spíš ovšem vyniknou postavy na slovo skoupé: např. přisedící soudu Halák ze *Ženského boje* se svým vytrvalým, po „dlouhém přemejšlení“ pronášeným „Nic.“ (VKK: 260; jeho funkci přebral můj Partes), nebo nápadník z *Lesní Hvězdy* Zlatomil, jemuž

¹⁰⁷ Když už se u Klicpery řekne „Dobrý den!“, je to událost – jako v případě aktovky *Dobré jitro!* O ruku šestnáctileté Rozinky přicházejí ve stejnou chvíli žádat jak rolník Ivan (50), tak jeho svěřenec Vítek (17). Otec Kukla navrhne, že dá dceru tomu, kdo první „vsítí“ svému soumilovi (jak Klicpera soky v lásce nazývá) pozdravení „Dobrý večer!“ Pochopitelně, aniž by to ten druhý čekal. Když se Vítek konečně přikrade v nestřežené chvíli k Ivanovi a řekne: „Dobrý večer, strejče“, kontruje tento tím, že už brzy bude půlnoc, že nyní třeba říkat „Dobrou noc!“ (tímto způsobem se pak oba sokové doberou až k eponymnímu a situací ozvláštěnému „Dobrému jitru!“). Věci nejsou nikdy v komedii řečeny v pravý čas – buď je příliš brzy, nebo příliš pozdě. Ať už se jedná o důležitou zprávu či o vyznání lásky.

šašek Kersk nakuká, že má před Jelenou, jíž se jde právě dvořit, mluvit jasně. Ocitujme z této vynikající komediální situace (uvozené poznámkou: „*mluví jednoslovně, ale důrazně*“) alespoň několik řádků (a vybavme si při tom, co bylo v pozn. 26 řečeno o stichomytii):

Jelena Ucházíte se o mé statky?

Zlatomil Ne.

Jelena Tedy o mou lásku?

Zlatomil Ano.

[...]

Jelena Milujete mne skutečně?

Zlatomil Ano.

Jelena Což vám matka Přírozenost, která vám zázračnou způsobilost poklady dobývat udělila, dar nebeský libosvorně plynoucí mluvy odepřela?

Zlatomil Ne.

(VKK: *Lesní Hvězda*, 476–477, situace je u Klicpery podstatně delší)

Klicpera ve svých komediích ukazuje, jak často se mluví příliš, ale zároveň: že není ani možné neříkat nic. Jestli chci ruku dívky, něco říct musím (rytíř z předchozí ukázky přece přišel proto, aby slyšel pannino „*Ano.*“). Postavy v komedii málokdy znají pravou míru. Proto také „Přírozenost“ napsal Klicpera s velkým P. Přírozenost a Příroda (a Převlek).

Divadelní převlek je často jen metaforou jiných převleků životních (již jsme upozorňovali na to, že masku můžeme nasadit i změnou „slovníku“).¹⁰⁸ Postavy „zakuklené“ (ty, jež na sebe vzali převlek vědomě) jsou u Klicpery se sebou samými paradoxně mnohem více v souladu než postavy, jež si svůj „ztělesněný“ rozpor neuvědomují (chovají se proti své přirozenosti). Otázku identity (kdo jsem já?) Klicpera ještě rozostřuje čtým motivem

¹⁰⁸ Když už byla řeč o „roubování“ v botanickém smyslu, u Klicpery se jeden na druhý roubojí i jazyky: brilantním jazykovým kočkopsem (makaronismem) je „česko-němčina“ mladého pána Kocourka z Kocourkova (*Ptáčník*, jazykově možná vůbec nejvytříbenější Klicperova hra): „*Má salátoslatá tetinko*“ (VKK: 545).

„schovanek“ (již *Žižkův meč*) a „svěřenců“ (již *Dobré jitro!*). To má hned několik aspektů: Z hlediska vlastní zápletky je zde zaděláno na překvapivé rozuzlení, komediální anagnorizi (já jsem tvůj otec, to je můj syn apod.) Zároveň jsou tyto postavy co (domnělá) „tabula rasa“ – stávají se otiskem ujcovy / opatrovníkovy výchovy (vštěpují jim svůj pohled na svět: ze světové dramatické literatury nám v této souvislosti vytane *Škola žen* a *Pygmalion*, včetně obdobného vyústění: takový „homunkulus“ se nakonec svým „hnětačům“ vymkne z rukou). Je tu však něco ještě podstatnějšího: Zacharyáš (zopakujme, Klicperův – neboť ten „Šotkův“ ví, že Marie je Pytlova), úzkostlivý strážce „rodilého češství“, nemůže vědět, jaká že krev to koluje v žilách přisvojené dcery. Brání se všemu cizímu, a přitom si před patnácti lety vpustil „cizinku“ pod svou střechu. Poznání, kdo byl věrný sám sobě (ač třeba v převleku za poustevníka) a kdo „cizincem“ ve svém vlastním těle, patří k základním kamenům (pointám) závěrů Klicperových her. Tak i replika Kárla z Birkenštajnu – „*Jsem cizí, ale svůj samostatný pán.*“ – nabírá v závěru *Opičky* docela opačný význam. Kárl není cizí, nýbrž zdejší („Pohltoňských Karel“) – svým pánem tedy rozhodně nebyl. Opět, takřka oidipovské zjištění, jen v „lehkonohém“ hávu.

9. (O herectví)

Pohltoňský přichází k panu Zachariáši na oběd a vypráví o nešťastné události s Kartušem.

*„Pohltoňský pije, až oči vyvaluje.“
(VKK: Žižkův meč, 39)*

Drobná scénická poznámka, již jsem zachoval i v *Mlynářově opičce*, poslouží nám jako odrazový můstek k zamyšlení nad herectvím, jak ho lze vyčíst z Klicperových her. Lze vůbec na základě dramatického textu nabýt konkrétní představy o herectví? Nepochybně ano. Chápeme-li dramatický text jako *scénický projekt*,¹⁰⁹ jsou nároky na herectví součástí takového projektu, ba dokonce jeho nejdůležitější složkou (jsou to právě ony vlastnosti textu, které – při jejich dobrém a žel i špatném odhadnutí – nakonec vedou k rozhodnutí: hrát to bude on!).

Představu můžeme získat v zásadě dvojí: zaprvé představu o dobové herecké konvenci – v divadle 19. století obsažené především ve scénických poznámkách typu *„vyběhne rozhorlen s listem v ruce“*, *„se založenýma rukama mrzutě do země hledí“*, *„najednou rukama lomiti počne“* (všechny tři příklady pocházejí ze *Žižkova meče*) – a zadruhé (a dramaturgie by měla odkrývat právě tyto možnosti textu) představu rovnající se impulsům k herecké tvorbě (u Klicpery obsaženou – jak naznačila již kapitola 5. /O zpěvnosti a hudebnosti/ – zejména ve vlastních promluvách postav

¹⁰⁹ Viz Jaroslav Vostrý. *Scénologie dramatu*. Praha: KANT, 2010: 12 i jinde. Není tato ontologická řada – na počátku je scénická představa (slovo znějící v prostoru, slovo mluvené), až potom text – v jistém smyslu (a v konkrétních obměnách) společná všem literárním druhům, tedy i epice a lyrice? Nejstarší památky epiky – starověké eposy – jsou přece také zpěnými záznamy „zpěvů“ básníků. Je poezie myslitelná před vynálezem písma (o vynálezu knihtisku ani nemluvě)? O tom jsem přesvědčen. Porozumění dramatickému textu – na rozdíl od prózy a poezie (kteroužto ač třeba v duchu, i tak čteme „vnitřně-hmatově“ nahlas) – však přece jenom vyžaduje větší „čtenářskou“ zkušenost, již můžeme přirovnat ke „čtení“ hudební partitury nebo architektonického návrhu. Tuto čtenářskou dovednost se neostýchejme nazývat *dramaturgií*.

a v jejich vzájemném kontextu). Přičemž mezi jedním a druhým – mezi dobovou konvencí (manýra, šarže) a pravými impulsy k tvorbě (gestus postavy) – stěží můžeme vést nespornou dělicí čáru. Záleží tu především na dramaturgickém citu, jestli zůstane pouze u klišé (říkej svá slova „hněvivě“, jak stojí psáno v závorce), nebo zda se odkryje hlubší podstata takové textové pobídky, je-li taková (můžeme hovořit o hereckém naplnění – vlastně předvedeném *půvabu hněvivosti*). I dnes – a možná právě dnes, tedy v době vlivu seriálového (ne)herectví na herectví divadelní – nás může (by mělo) při tvorbě herecké postavy inspirovat, že Pohltoňský „vyvaluje oči“.

Pití – tedy jedna z nejzákladnějších / nejběžnějších lidských činností (a potřeb!) – je zde předejmuto jako něco zcela nesamozřejmého. Klicpera jinak mohl napsat: *Pohltoňský se napije*. Nejinak tomu bude v *Opičce* i v případě chůze (Chlapci ve zbrani se učí pochodovat), oblékání (Pytel se souká do převleku) či čtení (Partesem dekonstruovaného na jednotlivé hlásky). I ta nejběžnější činnost – chopí-li se jí dobrý herec – může být na scéně objevem!¹¹⁰ Tím spíš v komedii, kde se může stát smysluplným tématem (Mr. Bean jede autem, Mr. Bean jde na plovárnu, Mr. Bean večeří v nóbl restauraci... po vzoru Kašpárek *kýmkoliv* – tedy komediantská obdoba Everymana, ztělesňujícího každodenní všelidský úděl). Dítě je přece legrační a zároveň fascinující, když se učí chodit (vzpomeňme na charakteristický krok Charlieho Chaplina).

Známe případy režisérů, kteří hercům postavy takzvaně

¹¹⁰ K tomu podrobněji Jaroslav Vostrý. „Symbolická úloha herectví“. In: *Materiály ke studiu režie a dramaturgie I. Obraz* (1989). Naproti tomu v televizi si lidé sedají a vstávají – a nic to *neznamená!* Věci samozřejmé se nám také samozřejmě předvádějí. Divadelní komedie vždy hledá jejich nesamozřejmost (Marie Pavianna jedoucí v Páclově inscenaci na koloběžce).

„předehrávají“, což zpravidla tito umělci (a často stojím na jejich straně, neboť tím není inspirována jejich vlastní tvořivost) nesou nelibě. „Předehrávání“, s trochou nadsázky, však není vůbec špatné slovo pro práci dramatického autora. Nepředehrává hercům své postavy již (a hlavně) dramatik? Nemusel, když je psal, Klicpera (ovšemže za stolem, ale považme, se vši svou tělesnou robustností) jednu každou postavu odehrát?¹¹¹ Byl-li Jindřich Mošna znamenitým Hadriánem, pak také díky tomu, že samotný Klicperův Hadrián je znamenitý (onen lesk a bída činohry, totiž závislost herců na dramatikovi a obráceně, kterýmžto vztahem ještě zamíchal zrod moderní režie). Herec tedy nemá – domyšleno důsledně – dramatikovu slovu tělo *teprve dát*, herec má dramatikovu slovu tělo *zase vrátit!*¹¹²

Křivdíme Klicperovi, když se spokojujeme s tělem herce „ochotnického“, a říkejme mu rovnou herec „cimrmanovský“:¹¹³ tedy herec, který psaný text de facto *reprodukuje*¹¹⁴ (agentura

¹¹¹ Přičemž v možnostech dramatika (a režiséra) je – z pochopitelných důvodů – zahrát (ve smyslu představy, a tedy v latentní podobě) každou postavu. Ne tak v možnostech herce, má-li on prospět postavě a postava jemu.

¹¹² Vtip tohoto „předávání energií“ spočívá pochopitelně v tom, že tělo dramatikovo je jiné než to, kterým postavu obdaří herec. Máme co dělat, opět s trochou nadsázky, s *reinkarnací dramatika do herce* (o tom, že herectví a činohra vůbec má svoji vrstvu metafyzickou, nemůže být sporu). Díky tomu se dramatik může dostat o několik kast nad své tělo, ale zrovna tak mu hrozí i sestup dolů.

¹¹³ Rozvedme ještě to, čeho jsme se dotkli v poznámce č. 96: Potřebují cimrmanovské hry obdařit tělem ve smyslu pohybu v prostoru? Nebude v dějinách divadla mnoho takových souborů, které by své příznivce tak mocně verbovaly pomocí záznamům na gramofonových deskách (představme si třeba inscenace Giorgia Strehlera na audio nosiči). Kolik jen postav v jejich hrách sedí! V *Aktu* sedí se u rodinného stolu, ve *Vyšetřování ztráty třídní knihy* za katedrou, v *Hospodě Na Mýtince* u restauračního stolku a tak bychom mohli pokračovat až k *zasedání* nebeské komise v *Českém nebi*. Slyšel-li jsem nahrávku, jako bych to viděl! Pohyb herce v prostoru (s dílčími výjimkami, jako jsou Čepelkovy kreace v roli paní Žilové /*Akt*/ či souboj na meče z *Blaníku*) nebude mít větších zásluh na celkovém vyznění. Klicperovy hry, stejně jako kabaretní aktovky Bassovy či Longenovy, kladou na herce zásadně jiné nároky a těžko si u nich vystačíme s cimrmanovským „neherectvím“.

¹¹⁴ U Cimrmanů máme co dělat hned s dvojitým kuklením: cimrmanovští herci ztvárňují v první části (referáty) zasloužilé docenty, profesory, vědce (jak rozkošné v zemi, kde tituly vzbuzují důvěru do té míry, že mnohým stálo za to tyto tituly zfalšovat – hle, motiv falza již během představování těch, kteří cimrmanovskou přednášku povedou), v druhé části pak tito „akademici“ demonstrují / scénicky rekonstruují mistrovu hru (na způsob: „zprávy o hře“). A tedy – ač referáty skočily s přestávkou – o hře i nadále především

DILIA má rozkošnou kategorii „vhodné pro amatéry“, kam mimochodem s neochvějnou pravidelností řadí mé texty).¹¹⁵ Nálepka „ochotnického herectví“ pojí se s Klicperou zaslouženě i nezaslouženě (a má na jeho postavení / povědomí o možnostech jeho her v českém divadle značné zásluhy i nezásluhy).¹¹⁶

Klicpera pro ochotníky psal. Zvláště když se vzdálil pražskému jevišti (je známo, že Jan Nepomuk Štěpánek do Stavovského divadla mnoho „Klicperů“ nevpustil, neboť tam Štěpánek vpouštěl především Štěpánka). Ani toto „pražské jeviště“, alespoň jak ho Klicpera sám před odchodem do Hradce Králové zažil, nebylo, přiznejme bez jediné známky despektu, o mnoho profesionálnější: českou divadelní společnost, jež měla ve Stavovském divadle povoleno hrát o nedělích a o svátcích, zpravidla mezi 16–18 hodinou,¹¹⁷ tvořili převážně studenti. To samozřejmě mohlo mít vliv na jeho psaní – píšu tak, aby to daný spolek byl s to uhrát (jako když Bedřich Smetana komponuje své rané opery pro orchestr Prozatímního divadla).

„referují“! Pěkného kontrastu dosahuje se důstojnými / solidními společenskými obleky v první části a rozvernými divadelními kostýmy v druhé („profesor v dámských šatech“).

¹¹⁵ Aniž bych se chtěl v této práci šířeji rozepisovat o své původní tvorbě, dovolte mi krátkou poznámku k herectví Cabaretu Calembour: Ponecháme-li stranou mou přítomnost na scéně, tedy přítomnost (spolu) autora, domnívám se, že se zásadním způsobem liší od herectví Semaforu, DJC, Vodňanského-Skoumala či Divadla Sklep už tím, že herecký soubor tvoří výteční činoherní herci své generace (k sezoně 15/16 Igor Orozovič, Jiří Suchý z Tábora a Lucie Polišínská v angažmá v Národním divadle, Klára Suchá v této sezoně v ND hostovala). Má tedy svými možnostmi daleko blíže k českým kabaretům počátku 20. století, souboru Osvobozeného divadla či v jistých letech Studia Ypsilon. Více k otázce vztahu kabaretu a činohry, jejich vzájemného okysličování, mé studie „Eduard Bass, kabaretiér“ in: *Kabaret Eduarda Basse*. Praha: KANT, 2012, s. 7–13 či „Divadélko Rokoko – mezi divadlem a kabaretem“ in: *100 let Divadla Rokoko*. Praha: Městská divadla pražská, 2015, s. 15–29.

¹¹⁶ Kočovná trupa herců-ochotníků rámovala dokonce dosud poslední uvedení *Hadriána z Římsů* v Národním divadle (premiéra: 8. 2. 2001, režie: Ivo Krobot), a – pomíneme-li příležitostný večer *Jan za chrta dán* (Divadlo Kolowrat 2009) – i poslední uvedení Klicpery v ND před *Opičkou* vůbec. Inscenační klíč říkal jasně: *Hadriána z Římsů* secvičili „shakespearovští“ Remeslníci! (Podobné řešení téhož titulu zvolil Krobot už před tím v Činoherním klubu roku 1992 – tedy na jevišti divadla, které ve své nejslavnější éře bralo tento komediantský odkaz vážně.) To má žel dopad na herecké povědomí o Klicperovi: „Vím, jak se Klicpera hraje.“ Přístup shovívavý. Hrejme ho naivně.

¹¹⁷ Stálo by za to ověřit souvislost mezi takto omezeným časem a tíhnutím k žánru aktovek.

Vezmeme-li v úvahu rafinovanost / stylizovanost jeho jevištního slova, nezdá se, že by z nároků na herectví Václav Kliment jakkoliv slevoval (obdobně: předehra k *Prodané nevěstě* bude již navždycky prubířským kamenem hudebníkovy brysknosti – a proto častým požadavkem ke konkurzům do hudebních těles). Klicpera sám byl podle dochovaných svědectví vynikajícím hercem (mimochodem, roku 1816 prvním českým představitelem Karla Moora z Schillerových *Loupežníků*). Ale překvapuje nás to? Když své postavy na papíře tak dobře „zahrál“? Jistě, čteme-li Klicperovy veselohry chronologicky, můžeme si povšimnout stále častějšího výskytu „dobře míněných rad“ hercům (vzpomeneme na Címrmanovo „herecké desatero“ určené kočovné společnosti Lipany), případně scénických poznámek, které v podstatě splývají s režijní knihou:

„Postavení od pravé strany: Zuzana, Lidmila, Tadyáš, hrabě.“
(VKK: *Lhář a jeho rod*, 204)

„Jektan od tohoto okamžení zabývá se s Sebronem, takže ho vždycky zas někam jinam obrátí, kdykoli do předu pokročiti chce. Leč ať oba tak se chovají, aby to na ujmu nebylo tomu, co v předu se mluví.“
(VKK: *Popelka varšavská*, 413, podtrhl MŠ)

Autor je stále návodnější, ostražitěji si hlídá (a textem co možná nejvíce ukotvuje) potenciální scénické provedení, jistě i na základě neblahých zkušeností.¹¹⁸ Důsledné dějiny české režie mohly

¹¹⁸ Půvabné, a pro současnou „postcoolness“ dramaturgii inspirující je autorovo *Poznamenání* k dramatu *Opatovický poklad* v souvislosti s postavou schovance Vachuly: *„Nezdá se mi zbytečno, abych stranou Vachuly i čtenářovi i hercovi – kdyby se totiž báseň ta kdes provozovati měla – napřed zrovna vysvětlení postavil. Byltě tento přirozeností valným vzrůstem nadaný pacholík v dvanáctém roce svého pacholetství mrtvinou raněn, a následkové toho jsou, že celou levou polovicí těla poněkud sklíčen a schromen zůstal, tak sice, že i ruku i nohu – avšak ať ho žádný jako zkrouceného mrzáka sobě nepředstavuje! – chvílkami za sebou plouží. Náležíť i to k jeho charakteru, že také v řeči poněkud vadí, zvláště pak písmeno ‚j‘ vždy zpočátku dlouho nabírá a s ním se potýká, k. p. ve svém přísloví: ‚Jako Valoun.‘ Když ale první písmena slova prvního přemůže, tu najednou se ostatní tok prudce vyhrne. Koptání nejen Vychulovi, ale i celé*

by Klicperovi směle věnovat kapitolu.

Řada režisérů to uslyší nerada, ale spolurežisérem činoherní inscenace je vždycky dramatik – neboť právě v jeho textu je obsažena základní scénická představa (která v žádném případě nesplývá pouze se scénickými poznámkami). Režiséři, kteří takové pomyšlení nesnesou, sahají výhradně po textech původně pro divadlo neurčených, neboť na nich může se jejich (takto pojímaný) režiséřský génus vyjevit naplno. Dodejme: naplno, nikoliv však v krystalické podobě – neboť stále jsou tu ještě herci, kteří režiséřův záměr hrají. V krystalické podobě můžeme na divadle spatřit pouze herectví – herecký živel v čirém stavu (bez zásluh dramatika, režiséra, scénografa). Říká se mu *mimus!*

Vraťme se k poznámce: „*Pohltoňský pije, až oči vyvaluje*“. Expresivní popis zaujme především svým důrazem na tělesnost. Tělo se z očních důlků doslova *dere do prostoru*. Klicperovské tělo je neuměřené – Pohltoňský pije, jako se běžně nepije. Apel na tělesné, vlastně pohybové, vlastně komediantské, vlastně mimické je u Klicpery značný:

Křepelka Pryč s tím víkem.

Všickni tři silně trhnou, víko odlítne, a oni s ním mnoho kroků nazpět; na to se zas rozběhnou, a nad bedničkou hlavami do sebe vrazí.

(VKK: *Divotvorný klobouk*, 131)

Klicpera zde předepisuje klasické *lazzo* – chci se dostat někam, ale jsem odhazován směrem opačným (další z realizovaných principů komedie). Klicperovská komika umí být

hře by uškodilo.“ (VKK2: 624) K tomu tři poznámky: Uložme si Klicperův popis do paměti a vzpomeňme na něj ještě v souvislosti s Partesem a čtením dopisu (kapitola 11.). / Povšimněme si, jaký důraz klade Klicpera na „charakterizaci“ jazykovou. Viz také scénickou poznámku z *Popelky varšavské* (VKK: 394): **Jektan** *Éj! (Obě tyto písmeny vždycky tak, jak zní, vysloví, a „é“ poněkud táhne.)* / A konečně dozejme, kolik nepříznakových slov Klicperových nabylo pro nás po dvou staletích účinu ozvlášťujícího: *mrtvína, následkové, chvílky.*

nezřídká dosti drastická, což jistě souvisí se situacemi, při kterých život visí na vlásku, jak je známe např. z *němé grotesky* (jestliže se chci dostat přes zeď, jak o tom byla řeč na začátku, mohu si také pěkně natlouct – konečně, není snaha tří mužů nakouknout pod víko bedničky jen další variantou takového komediálního „dobývání“?):

Viktorín Řekni mu, aby přišel, aby jen brzo a směle přišel, že jej budu tak dlouho líbat – (*Uchopí Prokopa opět za prsa*) – tak dlouho, až na zem klesne a lásky k Lidmile na věky se odvolá! (*Uhodí Prokopem o zem a odkvapí*)
Prokop (*leže na zemi*) Běda! Jsem syn smrti! Lidé! Pojdte na pomoc!
(VKK: *Lhář a jeho rod*, 196, podtrhl MŠ)

„Lichotil loudí se k oknu a chce políbit Žitobílka. Žitobílek vystrčí rychle kus železa rozpáleného a spálí mu celou hubu i s tváří.“
(VKK: *Potopa světa*, 120)

„Vošoust, Honza. Oba chromí; jeden na tu, druhý na onu stranu stočen, kulhají.“
(VKK: *Potopa světa*, 121, dodejme, že pánové popadali z hrušky)

Obdobně:

Soběbor Leč ten ťulpas byl tak hloupý, že se střechy, kterou pošíval, sletěv, ruce i nohy sobě polámал.
(VKK: *Hadrián z Římsů*, 179)

Kočička Ohy, pane lepárníku! Lekl jsem se rány, a na pět sáhů z výšky z dubu jsem spadl! Jednu nohu a několik žeber mám podrcených!¹¹⁹
(VKK: *Ptáčník*, 544)

Zakončeme tuto kapitolu dvěma citáty – první, Honzlův, v souvislosti s *Hadriánem*; druhý, Tilleho, v souvislosti s *Jelenem* – , které dospívají v podstatě k témuž: životnost Klicpery je s to

¹¹⁹ Tělesné vady byly předmětem komiky od nepaměti. Komedii základně přitahují všechny *odchyly od normálu* (a od normy).

obhájit pouze herectví. Práce na Klicperovi je pak hledáním takového hereckého stylu. Jak hrát Klicperu?

„Moderní divadlo a moderní režie vznikala navazováním na ty věčné divadelní pudy, kterými žila komedie masek. Proti realistické všednosti a nezábavnosti předválečných her chce moderní divadlo divadelní zajímavost a divadelní zázrak. Ne realistickou šedí, ale pestrou barevnost, pohyb, vzduch, překvapení, využití všech krásných zázračností, kterými vládne jeviště a herec. Nechce huhňajícího herce ze Sudermannových rodinných úpadků, ale komedianta, který ovládá všechny schopnosti hereckého okouzlení: jasné a stručné slovo, zpěv, tanec a vrací se k tomu obdivuhodnému žonglérovi slov a pohybů, který inspiroval Molièra. Vrací se tedy k českému Molièrovi, V. Kl. Klicperovi, k jeho *Hadriánu z Římsů*, k této velmi slavné komedii, která byla oblíbeným repertoárem našich největších komiků (Mošny), ale kterou české divadlo neprávem zapomnělo, protože k ní nenašlo pravého poměru. Naivitě *Hadriána z Římsů* se vycházelo vstříc jen nedbalým herectvím a přehlížením veselých možností. Špatná reprodukce ubíjela Klicperovu veselost. A její význam lze vyzdvihnout jen herectvím moderním, prací stejně pečlivou jako důmyslnou a invenční.“

Jindřich Honzl (1930)¹²⁰

„Nemůže být účelem nové výpravy ukazovat nápadně povrchní slabosti hry, snadno napravitelné vhodnou moderní režii, ale naopak má posílit ty stránky díla, jež dodnes jsou účinné, a ukázat, že Klicpera obstojí velmi čestně na dnešním jevišti, dovedou-li ho herci zahrát.“

Václav Tille (1921, v obou případech podtrhl MŠ)¹²¹

¹²⁰ Jindřich Honzl. „Hadrián z Římsů na moderním jevišti“. In: (týž) *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 143n.

¹²¹ Václav Tille. „Zlý jelen“. In: (týž) *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 186.

10. (O mluvě námluv)

Ládoň družbou.

Námluvy. Nevěsty. Nápadníci. Dohazovači. – Nevyčerpatelný arzenál klasické komedie. Již prosté přehlédnutí soupisu *Osob*, a tedy rozložení komediálních sil, roztáčí před zkušenějším čtenářem všemožné děje: jedna nevěsta, vícero nápadníků (*Každý něco pro vlast!*), dvě sestry – jedna žádaná, druhá nikoliv (*Krása a nekrása*), dívka otcem přislíbená vilnému starci a mladý milovník na dohled (*Žižkův meč*)... Složena z těchto ingrediencí logicky ústí ve svatbu, nejlépe mnohočetnou. Tu je třeba vnímat jako řád, do nějž se v závěru uspořádá komediální chaos (ukázkově v závěru *Krása a nekrása*). Samotné slovo „svatba“ vžilo se jako název slibující legraci: Gogolova *Ženitba*, Suchovo-Kobylinova *Svatba Krečinského*, Čechovova *Svatba*, Brechtova *Maloměštáková svatba*, Hawdonova *Dokonalá svatba*, ale třeba i filmová Krejčíkova *Svatba jako řemen* (1967)...¹²² (Nejen v případě *Snu čarovné noci* mluvíme dokonce o „svatební komedii“.)

O scénickém potenciálu svatby nemůže být pochyb, neboť se jedná o obřad / rituál (v případě *Opičky* je to dokonce cesta od soudu k svatbě). Svatba v závěru komedie však již zpravidla dramatická nebývá, neboť jednotlivé strany smiřuje. Skutečně dramatický je daleko spíše vlastní průběh námluv. Chce-li nápadník zaujmout druhé pohlaví, zaujmout do té míry, aby mu dalo přednost před jinými ctiteli, musí se – slovy naší fakulty – „sebescénovat“: ukázat se v tom nejlepším světle neboli: maskovat své slabé stránky (hle, jaké dramatické napětí v pouhém zatahování povislého břicha, přemáhání pajdavé chůze či krocení

¹²² S dramatickým pnutím uvnitř názvu ostatně počítal i Lorca, když svou tragédii pojmenoval *Krvavá svatba*.

pisklavého hlásku do smyslného timbru). Vytváříme obraz o sobě (Kárl se přece zakouká právě do obrazu Marie Pavianny). Samotné slovo „námluvy“ pak jasně říká, že se ženich bude muset náležitě zachovat i v mluveném projevu: vyznat lásku, požádat o ruku, zkrátka, „vemluvit“ se do přízně.

„Nu, to budou zejtra pěkné námluvy! Ženich až podnes ještě s nevěstou nemluvil“ (VKK: *Žižkův meč*, 49) – narazíme hned na několik obdob této časté klicperovská situace. Nápadníci buď nejsou s to city sami vyjádřit, proto si za takovým účelem najímají prostředníka (kterého zpravidla více než šťastní novomanželé zajímá, kolik na tom trhne – tedy standardní komediální vztah sluha x pán).¹²³ Nebo – a to je případ Klicperových „vyžraných“ ženichů Pohltoňského, rytíře Hvozdy či pana Srnojeda (*Kráska a nekrasa*) – jim jejich tělesná konstituce znemožňuje na námluvy vůbec dorazit (připomeňme, je-li kdo u Klicpery tlustý, pak tak, že neprojde dveřmi – v juvenilní verzi *Opičky* důvod, proč Pohltoňský nebyl už léta v hospodě. Vypráví-li pak takový ženich, že pod ním o půlnoci praskla postel, nemůže asociální jiskra nepřeskočit až k noci svatební: „Přece si Mařenku nenecháme zalehnout Polákem!“). Zvláště tito nápadníci potřebují lehkonožného prostředníka, který za ně námluvy doslova oběhá. „A vám to dělá potěšení, když za Vámi s vyplazeným jazykem po příkrých stránách lezu?“ běduje před svou nevěstou ženich s příznačným jménem Rozpuk (VKK: *Poslední prázdniny*, 434).

Jak jsem již zmiňoval, u Klicpery se o lásce ani tolik nezpívá, jako se o ní píše básně (ve hře *Lesní Hvězda* svede spolu „souboj na verše“ dokonce pět nápadníků: „všech pět mohlo si namlouvání

¹²³ K dokonalosti – ve smyslu divadelního účinku – dotáhl tento princip Rostand, když svého Romea jménem Kristián nechal opakovat větu po větě „z nápovědní budky“ v širáku. Vlastní citová angažovanost Cyrana a kvalita takto projevené lásky k Roxaně pak vzdaluje tento výstup „námezdním“ písmákům Klicperovým.

toho ve verších i bez veršů uspořít", VKK: 471). Ty mají obměkčit srdce milované osoby. Takto jde na věc například rytíř Hvozda ze *Tří hrabat najednou*:

Hvozda (*jí a pije*) Jak promluvíš dnes ve jménu mém k slečně Bělolině, Bělohoubku můj?

Pisák „Krásná dívko! krásněkrásná!¹²⁴

jako hvězda povždy jasná!

Srdynko mé, jako máslo,

jakby v květinkách se páslo!

Dušinko má! Holubinko!

Otevř na mne své okýnko,

jež, jak zlaté slunce svítí,

ze hlavičky se ti třpytí!

Laskavě se na tě směju,

dlouhej život tobě přeju!

Jestliže, jako vidličky,

otevřeš na mne ručičky,

tuť ramena rozpřáhnu!

jako choť tě obsáhnu!"

(VKK: *Tři hrabata najednou*, 303)

Klopotná veršováňka, navzdory rýmům typu *máslo – páslo*, vypaseného rytíře nadchne. Komedialní potenciál této mikrosituace spočívá mimo jiné v tom, že „pisák“ Bělohoubek špikuje své „verše“ (vědomě? nevědomě?) slovy, jež u Hvozdy – v průběhu celé umělecké prezentace hodujícího – nutně asociují další vydatnou žranici (*máslo, holubinka, vidličky*). Odtud jeho spokojenost a odtud i neodbytný pocit většiny nevěst těmto klicperovským otesánkům přislíbených, že je jejich nastávající pozře též: „*Pavianko, pan Pohltoňský by něco rád zakousl!*“ (*Mlynářova opička*)

Klicperovou hrou „nejnamlouvavější“ je bezesporu *Každý něco pro vlast!* (ve Stavovském divadle premiérována v tomtéž roce /1835/, kdy Gogol píše svoji „obdobu“ *Ženitba*). Správcových

¹²⁴ Této řečnické figury užívá Klicpera s nesmírným gustem. „*Člověk je divnědivné zvíře.*“ V případě pisáka Bělohoubka může mít jistě co dělat se zaseknutou obrazotvorností „*krásněkrásná krásná dívka*“ – typický projev grafomana placeného od řádku.

dcerka Minka má nápadníků opět rovných pět. Námluvy probíhají ve dvou kolech – než se ženich dostaví osobně, vyšle posla, svůj předvoj: Chlapci ve zbrani doručí Partesovo veršované vyznání paní Správcově (nejprve je třeba obměkčit srdce matinky): „*Který voják se neklaní / Minervě, řecké bohyni?*“ (VKK: 335). Následně – v přepůvabné scéně – přinášejí tři učedníci dárkové, ovocné koše za své pány (vinopalníka Mláta, sládku Skořápku a mlynáře Pytla).

Z předešlého vyplývá zřejmý, ale veledůležitý fakt: o ruku se v komedii často žádá v zastoupení (sluha za pána, otec za syna, umělec za toho, kdo si zaplatil). Jistě, je to další z forem kuklení (místo sebe pošlu „arcimboldovský“ koš s ovocem, neboť ten bude pro mou nastávající zřejmě sladší a exotičtější než já sám),¹²⁵ pravý důvod ale hledejme v možnostech vlastní zápletky: Nemá-li nápadník nad průběhem námluv přímou kontrolu, může se (a v komedii přímo musí) leccos poplést! Lístek doputuje k nesprávné osobě, serenáda je vyzpívána pod špatným oknem. Sluha ideálně pánovu vyvolenou nikdy před tím neviděl, takže si záměny vědom není. Když se dovtípí, musí svůj kiks před pánem zatloukat, aby nebyl propuštěn ze služby a nepřišel tak o svůj žold. Náprava sluhova pochybení sluhou! vede pak k dalšímu řetězci nedorozumění...

V komedii *Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové* zhodnotí měšťan Peroutka svůj rozpačitý příchod (jsem tu správně? je to dneska?) na nedělní slavnost těmito slovy: „*Jest to obyčejný důkaz v živobytí lidském. Račme dáti pozor! Brzo přijde člověk dříve, brzo později, nežli přijíti má.*“ (VKK: 516, podtrhl MŠ) Klicpera v této replice nepřímo vyslovil základní komediální princip. Kdyby

¹²⁵ Pověstný je v tomto ohledu „Protopopův dort“ z Čechovových *Tří sester*: tedy pozornost, již pošle předseda místní správy na narozeninovou oslavu – a v jehož podobě, co bájny Zeus, se oslavy de facto účastní (na scéně se Protopopov jinak neobjeví).

postavy přišly tehdy, když mají, hra by skončila. V pravý čas a na pravém místě odehrávají se v komediích výhradně závěrečné svatby.

Popisují-li zde odvěký mechanismus komedie, pak proto, abych ukázal, že komediograf musí být při chuti věci spíše zaplétat než rozplétat, zamotávat než rozmotávat. Mělo by být autorovou „paradoxní“ ctí, že své postavy dovedl do míst, ze kterých už se (jednoduše!) neumí vysekat ani on sám. Refrén „*Jak se z toho vymotáme?*“ (podle vzoru „*Kudy ten jelen uteče?*“), jenž se – podpořen hudbou Jakuba Kudláče – stal leitmotivem Páclovy inscenace, ať brunčí v uších každého komediografa. Pokud bude totiž dopředu přemýšlet nad splavným rozuzlením, nedovede své postavy, obávám se, do situací na hraně absurdity – což je hrana, které se, jak již bylo řečeno, Klicpera dotýkal ze srdce rád.

Vidět věci komplikovaně je ryzí podstatou dramatického talentu. Teprve dospěje-li zápletka ke svému gordickému uzlu, může dojít na okamžik komediální *anagnorize* (v podání Címrmanů znám jako „hodina pravdy“). A i když může působit jako *deus ex machina* (u Molièra pravidelně zjevivší se „ztracený“ otec nebo královský posel) za předchozí eskapády taková „násilnost“ bezesporu stála. Věrohodnost vyústění je zde vykoupena radostností a hravostí dosavadního průběhu děje. (Těmito lehce nadsazenými řádky nemělo být v žádném případě řečeno, že se dramatik nemá rozuzlením potrápit, že se má spokojit s „násilným“ dojmem, že by závěr neměl působit co nejpřesvědčivěji, že by neměl dát předchozímu počínání smysl.)

Stejně zapeklité jako motanice dějové umějí být u Klicpery i motanice jazykové. Zápas o to, zda se vůbec z labyrintu vět vykroutí, podstoupí Správce, když čte knížecí dopis. Pro mě osobně jeden z nejkrásnějších jazykových gagů z celého Klicpery,

kterým pojednání o mluvě námluv zakončím: „Kníže píše takto: ,Na vaši přímluvu budiž tedy Zachariáš Partes, jemužto však, mimo v literách a v hudbě, všecko jiné cvičení, obzvláště ve zbrani, zapovídám, učitelem“¹²⁶ (VKK: Každý něco pro vlast!, 349)

Soustředil jsme se podrobněji na prolog a prvních deset scén Mlynářovy opičky. Nadále již nebudu postupovat scénu po scéně (expozice všech postav a důležitých motivů je v této chvíli v zásadě dokončena a v dalších obrazech se již variují). Z druhé půle hry (scény 13.–24.) vybral jsem proto těch 5 zásadních scén, na nichž si ještě máme co nového ukázat. Jedná se o obrazy 15. (Partes čte dopis), s ním související 17. + 19. (do hry vložená aktovka Kytka), 18. (hádky Stehlíkové a Buňky), 21. (Zvykoš a Duch) a konečně 23. (souboj na bambitky).

¹²⁶ Srovnejme s cimrmanovským: „Chceš vědět, Ludvíku...“ za samého úvodu *Hospody Na Mýtince*.

11. (O komediantském čísle)

Partes čte dopis.

Komediantské číslo, o jakém bude v této kapitole řeč, nevetkla do struktury inscenace šťastná improvizace na divadelní zkoušce. Komediantské číslo bylo předepsáno Klicperovým/Šotkovým textem. Z hlediska ontologie dramatického textu: na daném místě se šťastně herecky projevil sám autor. A přece – jak se dále ukáže – jde tu nanejvýš o *pobídku k možnému*, která mohla být (adaptátorem) přehlédnuta, nebo (hercem) nevyužita.

Umění kompozice komedie spočívá mimo jiné v důmyslném rozvržení komediantských čísel – podobně jako hudební skladatel nechává na příslušných místech symfonie zaznít (a tím vyznít) jednotlivé nástroje (na rozdíl od komedie-koncertu pro sólový nástroj, kde všechna komediantská čísla připadnou např. Truffaldinovi).

Komediantská čísla dávají průchod tomu, co bychom mohli nazvat čirým „mimováním“, tedy radostnou erupcí herectví (komediantského temperamentu). Přirovnáme-li komediantské číslo k sopce, pak následující výstup komedie je městem k ní přiléhajícím. Komediantské číslo nesmí být Vesuvem, z jehož „extempore“ už se následující výstup-ubohé Pompeje nevzpamatují. Tektonikou dobře napsané komedie (nestydíme se za to sousloví, nezávislé snad na Freytagově *Technice dramatu*) musí proto otřást na místě správně zvoleném a v adekvátním provedení.¹²⁷

¹²⁷ Provedení, ono „jak“ – důvod, proč mě něčemu baví přihlížet. Ošemetnost řady komedií: nezbytnost „artistního provedení“. Panuje – jistě podložené – přesvědčení, že se u nás nedaří Kleistovu *Rozbitému džbánu*. Přes – jistě důvodná – srovnání s *Oidipem*, víme (a ví to i hlavní postava) podstatně dříve, jak se věci mají. Nevystačíme si s „detektivním“ napětím. Po dvě hodiny musí naši pozornost poutat provedení titulní role Soudce: jak se kroutí, zastírá své očividné máslo na hlavě.

Každý herec-komediant (a platí to přirozeně také o každém autoru komedií, u něhož je „herecký talent“ obzvláště vyvinut) je při své práci v neustálém, přímo „mefistofelovském“ pokušení: prodlít v daném okamžiku co možná nejdéle, vykřesat z něj co možná nejvíce humoru. Je to jeho přirozeností. Je-li však u takového herce-komedianta (stejně jako autora komedií) zároveň dostatečně vyvinuto „dramaturgické myšlení“, tuší již zpravidla v takových chvílích (trochu provinile), že bude třeba pokročit dále (jednoduše: hraním / psaním scén dovyprávět příběh).¹²⁸ Hledání oné míry – aby slovní hříčky či jednotlivá lazzi zcela nerozmělnily dramatickou situaci a tah celé věci – je vlastní prací na komedii. Aby se z křesání humoru nestalo ždímání.

Nereflektuji v této práci příliš konkrétní inscenační výsledek *Mlynářovy opičky*. Něco takové si snad i žádá větší odstup. Přesto bych se rád zastavil u jednoho konkrétního komediantského čísla. Je to Partesovo čtení dopisu v podání Filipa Rajmonta.¹²⁹ Výstup –

¹²⁸ Když už jsem zmínil Goldoniho *Sluhu dvou pánů*. Vzpomínám na inscenace jiné oblíbené komedie tohoto autora, *Poprasku na laguně*. Nebylo mnoho takových, kterým by se dařilo srozumitelně převyprávět „příběh“ této hry (úkol o to těžší, že se jedná de facto o „mnoho povyku pro nic“ – i ono „nic“ je však třeba pregnantně artikulovat). Dílčí komediantská čísla udrží jen stěží moji pozornost po dvě hodiny, uniká-li mi smysl takového počínání (činohra blíží se v takových případech novému cirkusu – sledu „artistností“, i zde ovšem pospojovaných příběhem).

¹²⁹ Partes přichází ke koši jako druhý v pořadí. Před ním už měl nad košem své „číslo“ Zvykoš. Komédie má ráda dvojice. A vlastně polyfonii na základě jejich srovnání. V *Pražských tetičkách* Libor Pražský a Libor Zbraslavský. Přičemž výhodní jsou jak antagonisté, tak dvojenci (obé prolínuto u cimrmanovských bratří Jasoně a Drsoně) – také tento shakespearovský (ale spolehlivě už „plautovský“) námět, dobře známý z *Komedie omylů*, Klicpera rozvinul, a to ve hře (činohře) *Bratři v Archangelsku*. Ta je obsažena v druhém svazku jeho *Souboru spisů*. *Dramatické práce vážné* – proto je také v *Opičce* pomínuta. Ale jak si všímá jeho pořadatel Fr. Ad. Šubert, mohla být dost dobře – spolu s dramatickou básní *Psaní Hasenšteinova* – obsažena již ve svazku prvním (coby svět shakespearovsky komplexní): „Motivy jednotlivých druhů splývají u Klicpery nejednou tak, že u některých her nelze ani druh jejich zcela přesně označit. Tak *Bratři v Archangelsku*, *Tři hrabata najednou* a *Psaní Hasenšteinova* jsou zpola činohry, zpola veselohry“ (VKK: 11). Klicpera rád zdvojuje i repliky, jako třeba v *Dobřím jitru!* – nejenže Ivan s Vítkem pronesou unisono svou žádost: „(najednou) *Kmotře, dejte mi svou Rozinku za ženu!*“ (VKK: 61), ale Klicpera jejich promluvy vtipně zdvojuje i dále v příběhu: **Ivan** To jsem já, mamičko! / **Vítek** To jsem já, babičko! (VKK: 65). Symetrie v rozvržení postav také zaručí, že na každou nevěstu připadne v závěru jeden ženich.

téměř beze změny přenesený sem ze hry *Lhář a jeho rod*, kde si takto počíná sluha Prokop – tvoří v zásadě jen rozepsané hláskování („M – á – má“, VKK: 195) a příslušný komentář postavy. Odstaveček přečtený za několik vteřin. Rajmontovo artistní číslo naplní dobrých pět minut.

Z pražských kabaretů zachovaly se nám názvy jednotlivých čísel – E. A. Longen proslul prý výstupy „muž, který jí třešně“ či „muž odhánějící v dřímotě mouchu“,¹³⁰ Saša Rašilov pak zaujal jako „hudebník s trubkou“, „virtuos na buben“ či „primabalerína“.¹³¹ Zmíněný výstup Rajmontův mohl by se dobře jmenovat: „Analfabet čte dopis“. Zásadní není zde ani tolik ono „co“, jako spíš „jak“, tedy způsob provedení. Přesto o těchto „kabaretních výstupech“ nemůžeme prohlásit, že nejsou dramatické. Naopak, jejich podstatou je vždy nějaký agón, který postava svede nejčastěji s nějakým předmětem / imaginární rekvizitou, vždy však ve výsledku sama se sebou a se svými schopnostmi (překonávané usínání Mr. Beana v kostele při mši). Klasickým klaunským číslem z tohoto ranku je zápas houslisty se stojanem na noty, jenž se mu neustále sesouvá a vlastní hru komplikuje (moderní variaci nalezneme v Smoljakově filmu podle Svěrákova scénáře *Vrchní, prchni!* /1980/, ale také třeba ve filmovém režijním debutu Woodyho Allena *Seber prachy a zmiz* /1969/, kde se hráč na cello stane součástí pochodového orchestru: jako takový musí vynaložit nesmírné úsilí, aby součástí takového hudebního tělesa vůbec zůstal – kdykoliv dosedne na židli a chtěl by užuž začít hrát, kolegové mu zase o kus utečou).

¹³⁰ Srovnej se Zvykošovým přibíjením mušek. Či se scénickou poznámkou Ladislava Smočka: „*Rozpleskne si komára po tváři. Rád by se zalíbil*“ (*Piknik*, s. 74).

¹³¹ Obdobné herecké pobídky, vlastně předepsaná lazzi, bychom našli i v autorských poznámkách *fiab* Carla Gozziho, když v rámci svých pevných textů ponechával představitelům typů z *commedia dell'arte* místo k improvizaci.

Také postava Partese svede zápas o každé písmeno. Už na prvních čtených zkouškách Filip Rajmont přirozeně ústy stínoval tvar písmene „O“, než ze sebe tuto hlásku vůbec vypravil. Až jednou zkroutil za stolem, jak se úpěnlivě snažil danou hlásku vyslovit, celé své tělo. Tento impuls stal se pro další práci na komediantském čísle zcela zásadní. Spolu s režisérem Páclem došel Filip Rajmont k tomu, že se mu danou hlásku podaří ze sebe vypravit vždy teprve až tehdy, zkroutí-li tělo do tvaru příslušného písmene (což si přenesl i do následného „kockavého“ dialogu s Marií Paviannou). De facto scénická představa, jak asi mohla vzniknout písmena,¹³² a realizované „slovo je tělem“ (i slovo náleží tedy v tomto případě k tomu mimickému). Máme co dělat s obdobou klasického lazzo, známého už z *commedia dell'arte*, a sice s „porodem slova“ (v italském provedení dokonce s příslušnými „doktorskými“ postupy).

Chovám velký obdiv ke Klicperovým jazykovým kvalitám.¹³³ Tato kapitola však chtěla ukázat, že na práci s jazykem není možné redukovat komediální potenciál jeho textů. Právě proto zde musel být zmíněn konkrétní herecký výkon. Klicperovy komedie jsou jednou provždy nedokončené nejen proto, že pod ně autor nikdy nevepsal sousloví „definitivní verze“, ale hlavně proto, že skutečně dokončit může je (alespoň ve smyslu artikulace jedné z jejich možností) až konkrétní inscenace. Dramatik si totiž jen těžko může libovat, jak krásně to napsal: „*P - o - po, z - d - r - a - zdra, - pozdra, v - u - vu - pozdravu*“ (VKK: *Lhář a jeho rod*, 195). A bůh sud', zda si u toho Klicpera představoval herce

¹³² Známe z antiky příklad komediálního sboru, který je složen z písmen řecké abecedy. Text *Opičky* také končí písmenkovou hromadou, již lze mj. chápat jako scénicky realizovanou metaforu všech klicperovských komedií na jediné hromadě.

¹³³ Jazykové kvality dramatického textu jsou přece vždycky kvalitami mluveného slova. (Z vlastní zkušenosti vím, že některé věty, které na papíře „nevypadají hezky“, dobře znějí.)

zkrouceného do tvaru příslušných písmen. Šotek rozhodně ne. A teď je tímto hercovým objevem (vlastně tělesným přečtením textové pobídky) pravidelně fascinován.

12. (O travičství a realizovaných metaforách)

Partes pozře údajně jedovatou květinu.

Obrazy 15., 17. a 19. opisují, byť maximálně zhuštěně, průběh Klicperovy aktovky *Kytka*. Tedy alespoň té dějové linky, jež se váže k předmětu, který dal této hříčce jméno. Převyprávějme jen to zcela nezbytné: Květinu, kterou rytíři Radoslavovi darovala jeho žárlivá manželka Velen, vytratí tento nedopatřením u dívky Libiny (nesl tam – jedno teď proč – dar jejímu otci). Libina vetkne si tento „vonný, krásný“ snůpek za kyrys, aby tak potěšila svého milého Vikoše (chce se „líbit“, Libina).¹³⁴ Dobrý úmysl vůbec oceněn není. Vikoš ztropí žárliveckou scénu, na jejímž konci květinu „rozkouše a šťávu z ní až do poslední krůpěje vysaje“. Hned nato vydá se na hrad rytíře Radoslava, vyřídit si s ním účty. Potká Velenu, kterou jen utvrdí v podezření o manželově nevěře – tím se z nich stávají spojenci v žárlivosti. Vzápětí na hrad přichází také stařec Rohovič – jedno teď, jak věděl, že má jít právě sem –, od nějž se Velen dozvídá, že je květina smrtelně jedovatá: *„Přinesla mi ji jednou cikánka, když na mne chodila můra. Tu květinu abych měl vždy za oknem v zemi – radila mi – a dokud mi tam růsti bude, že o můře ani nezmíním. To se také stalo. Od té doby spím dobře a pokojně. Prikázala mi ale s hroznou úzkostí, abych ji ani do světnice nebral, ani k ní nevoněl, ani ji nepřesazoval. Kdo se její líbostné vůně nadýchá, ten že musí s hroznou bolestí v několika hodinách umřít“* (VKK: *Kytka*, 236). Tyto poslední hodiny zakouší tedy nyní Vikoš. Velen strachuje se o svého Radoslava. Tu na hrad přichází – jedno teď z jakého důvodu – otec Libiny, který mezi řečí obavy o holý život rozptýlí (zprávu tu

¹³⁴ Klicperovské jméno, které s přidaným „zet“ a tvrdým „y“ – jak se objevuje ve hře *Ženský boj* – připadlo v *Mlynářově opičce* postavě „hejska s pěstěným vouskem“.

pustila do oběhu cikánka, aby tak nepřišla o svou výnosnou živnost).

Nepočítáme-li literární mimy Theokritovy a Herondovy (a nepřímé svědectví Xenofóntovy *Hostiny*), známe dosud důvěrněji pouze dva „scénáře“ řeckých mimů, a i ty se dochovaly pouze částečně. Vedle mimu *Chariton* je to *Nevěrná žena*, k jejímž konstitutivním dějovým motivům patří „domnělá smrt“ (postavy jsou prohlašovány za mrtvé, ač jsou pouze omámeny bylinami nebo svůj skon předstírají).¹³⁵ Že se nejedná o námět výlučný, stvrzuje výčet latinského slovníku *Thesaurus linguae latinae*, na nějž upozorňuje Eva Stehlíková a který v souvislosti s pojmem *mimicus* obsahuje: „**nuptiae** (sňatky), **adulteria** (cizoložství), **stupra** (nemravnosti), **naufragia** (ztroskotání), **mortes** (smrti), **veneficia** (travičství), **fallaciae** (pletichy), **praestigiae** (šejdířství)“ (Stehlíková 1991: s. 55).¹³⁶ Nahlíženo z této perspektivy, patřila by dramatická i motivická stavba Klicperovy *Kytky* k nejčistším odrazům antického mimu v celé jeho tvorbě (třebaže děj umístěn do světa rytířů a hradů). Přesto se zdráhám hovořit o vlivu přímém, neboť nález papyrů z Oxyrhynchu, na nichž fragmenty řeckých mimů zapsány, je až událostí počátku 20. století. Klicpera znal jistě mnohé tyto situace, motivy a postavy (kterýžto „rezervoár“ stať této disertace ohledává) z podání autorů pozdějších (výslovně zmiňuje Plauta a Shakespeara), ale stejně tak můžeme vzít jed na to, že se k řadě z nich „propsal“ sám, neboť jsou staré jak lidstvo samo.¹³⁷

¹³⁵ Podrobný obsah děje „travičského mimu“, jak je zde nazýván, viz Andreas Kotte. *Divadelní věda (Úvod)*. Praha: KANT, 2010, s. 56–57.

¹³⁶ Více k problematice mimu viz: Jaroslav Vostrý. *Scénologie dramatu*. Praha, KANT, 2010: zejm s. 56n. a s. 88–111, resp. s. 233–251 (o *Kosmickém jaru*, podnětné také v souvislosti s kapitolou 3. /O zvířecím v člověku a o šotcích/) či Andreas Kotte. *Theatergeschichte (Eine Einführung)*. Köln – Weimar – Wein: Böhlau, 2013, s. 44–51.

¹³⁷ Pokusy zaznamenat všechny myslitelné „dramatické situace“ z dějin teorie dramatu známe: viz Poltiho třicet šest situací.

Přehlédneme-li ještě jednou výčet latinského slovníku, nelze přehlédnout, v jak těsné blízkosti jsou zde motivy „života“ (sňatky, cizoložství) vedle motivů „smrti“ (ztroskotání, travičství). Tato blízkost se nám pochopitelně dnes a denně připomínána i v běžném životě, v uměleckém díle však nalézá své metaforické vyjádření. Už Faust vyslechl v Auerbachově sklepě píseň o myši, která, ač otrávena jedem, vykazuje v očích svých druhů všechny příznaky zamilování (ano, u Goetha, nebo ještě dál?, hledejme kořeny „zábradlácké“ písně Ljuby Hermannové na text Jiřího Suchého).¹³⁸ „Ó, ženské! Vy nám sváříte jed,“ běduje Klicperův Vikoš (ale i Šotkův Partes) na ženské pokolení, zajímá se při tom svou žárlivostí, a jeho tirádě nebude pokoj dřív, dokud si ústa nezacpe kyticí, jež je v jeho očích důkazem dívčiny nevěry. Ač květina doopravdy jedovatá nebude, Vikoš / Partes se přesto právě otrávil: otrávil se svou vlastní žárlivostí, reakcí stejně prudkou jako případný jed. S oblibou říkáme, že se člověk něčím „ujídá“, „stravuje“ (či dokonce, že „láska prochází žaludkem“). Všechna tato úsloví jsou u Klicpery realizována jevištně doslovně (prof. Vostrý hovoří o tzv. „realizovaných metaforách“), přičemž úzce souvisejí s tím, co Zich nazývá „vnitřně hmatové vnímání“: vidím a cítím, jaké to je, dusit se žárlivostí (květinou). Doslovnost v dramatu je tedy dvojí: doslovnost komická (postava nepochopí přenesený význam slovního spojení a vykoná jej jako povel – např. „zapiš si za uši“)¹³⁹ a doslovnost metaforická (postava se projeví zcela konkrétním způsobem a my zároveň vnímáme i přenesený

¹³⁸ Více Vladimír Just. „Kabaret jako mefistofelské pokušení divadla; Mefistofelská role kabaretu v českém divadle: inferiorita nebo infernalita?“. In: *Divadelní revue* 5/1994: 3–8.

¹³⁹ „Doslovné chápání“ je jedním z nejvlastnějších principů komedie (vzpomeňme na režisérovu realizaci scenáristových poznámek ve Smoljakově a Svěrákově *Trháku* /1980/). Pohltoňský umí sedmiletou válku z paměti, doslechneme se v *Opičce* – ten později zavře oči a přeříká letopočty 1756–1763.

význam takového jednání). Děj aktovky *Kytka* se pak rovná rozvíjení realizované metafory.

Vzájemná blízkost ambivalencí život-smrt zásadně souvisí s tím, že každá z nich v sobě obsahuje zároveň možnost té druhé. Život smrt. A smrt život (v komedii nejčastěji právě v podobě „domnělých smrtí“ – viz např. *Terelkinovu smrt* Suchovo-Kobylina či Longenova *Dezertéra z Volšan*).¹⁴⁰ Není jistě překvapivé, že postavy preferují vždy pozitivní z obou variant. Komedialní „zmrtvýchvstání“ proto základně souvisí s nezdolnou vůlí k životu. Jak říká šašek Kersk: „*Abychom se nezalkli, budeme dýchat.*“ (VKK: *Lesní Hvězda*, 481)

U Klicpery (ale zrovna tak u Shakespeara) zvrstává se vše ve svůj pravý opak přímo s nezdolnou pravidelností, neboť nejvlastnějším principem jejich divadla je – jak konstatováno v úvodu – proměna. Jedovatá kytka z rázu není jedovatá. Kus rezavého kovu je z rázu Žižkovým mečem. Ze Žižkovy rukavice nadělají se panty k holubníku. Domyšleno: u Klicpery kuklí se kromě lidí (a jejich slovníku) také předměty. To, co se jinak nazve (nejlépe latinsky vzosně),¹⁴¹ postávám také jinak voní. Člověk si ale nikdy nemůže být jist, co se z nich nakonec „vyklube“:

Hraboň Kdo ví, co se z vejce zlíhnouti může?

Dobrodruh Zajisté nic jiného nežli pták!

¹⁴⁰ To je i případ Klicperova „překlada z Kotzebuea“ *Nové století*; motiv utrejchu najdeme také v *Ptáčnickovi*. Srov. motiv domnělé smrtelné otravy z dubrovnické frašky 17. století využitý in: Jaroslav Vostrý. *Dubrovnická komedie*. K motivu domnělé smrti po požití odpovídajícího nápoje viz i komický román Chrétiens de Troyes *Cligés*. Praha: Odeon, 1967, s. 185n. či pokus o sebevraždu v románu Milana Kundery *Žert*, kteréžto „velké gesto“ končí nedůstojně v kadibudce (záměna s projímadlem). Ale je tento motiv skutečně výlučně komediální? Co *Romeo a Julie*? Komedialnost/Tragičnost není dána námětem, ale zpracováním.

¹⁴¹ Ranhojič Rohovín – nesporný potomek středověkého mastičkáře – léčí hraběčtinu údajnou španělskou zimnicí „*radicem graminis*“ či „*decoctum hordei*“ (VKK: 219), což je jen exkluzivně znějící latinský výraz pro plevelný pýr a odvar z ječmene. Kouzelnou ironií celé aktovky je, že malíři převezou podvodníka právě na základě smyšlených jmen (Stehlík jako Josef Jednorohý, Čížek jako Pavel Dvourohý a Čěčetka jako Jarolím Třírohý).

Hraboň I také krokodýl, pane sousede! I také krokodýl!
(VKK: *Myslivci*, 372)

„*Jak jsi ty, světe, ještě krásný!*“ Stěží najdeme v Klicperově veseloherním díle čistší vyznání životu než tuto větu, která ze závěru *Dobrého jitra!* doputovala až do závěru *Mlynářovy opičky*. A přesto právě tato věta mohla by být snadno nařčena ze sentimentu či idylismu (a tedy stvrzením Klicperovy údajné biedermeierovské podstaty), kdyby jí nepředcházelo jiných pět replik (ocituji je bez scénických poznámek), vyřčených pod korunou jabloně:

Vítek Dnešní noc budeme každoročně tučnou večeří pod jejími větvemi slaviti.

Rozina Okolo ní si zatančíme –

Vítek Až budeme tančiti pět a dvacet let –

Rozina Pak budeme strojiti stříbrnou svatbu – a to v tento den, a v tuto noc –

Vítek A budeme opět tančiti!

Rozina Opět, opět, až do hrobu!¹⁴²

Kukla Jak jsi ty, světe, ještě krásný!
(VKK: *Dobré jitro!*, 72)

Den a noc. Svatba a pohřeb. Život a smrt.

¹⁴² „Tanec až do hrobu“ – výstižnější charakteristiku mimu jen tak nevymyslím.

13. (O slovních hrách a půvabu nadávek)

Stehlíková pohádá se s Buňkou nad tělem pana Partese.

Voříškova Dole stálo osvícenou knížecí rukou psáno: koram.

Votrubova Paní z Voříšků se velice mejlí! Stálo tam psáno: koran, to jest tolik jako turecký zákon!

Voříškova a Rákosova Koram tam stálo!

Votrubova a Boudova Koran, Koran!

Voříškova Můj muž tomu snad lépe rozuměl? Bylo to latinské!

Rákosova To se rozumí!

Votrubova Turecké to bylo!

Boudova a Rákosova Nic jináče!

Voříškova a Rákosova Latinské to bylo!

Votrubova a Boudova Turecké to bylo!

Votrubova Latinsky umí každý student, ale turecky toliko knížata.

Boudova To jest to!

Voříškova Ale kníže to pro Turky nepíše!

Rákosova Arci že ne!

Votrubova a Boudova Turecké to bylo!

Voříškova a Rákosova Latinské to bylo!

Správceva Prosím, posadme se!

(VKK: *Každý něco pro vlast!*, 346, podtrhl MŠ)

Přes nesporný půvab „lingvistické“ hádky, která z nedorozumění *koram-koran* povstane (a jejíž aktérky v závěru doslova „usadí“ paní Správceva),¹⁴³ nebude dnes patrně latinské *coram*, ve významu veřejný či tváří v tvář, (na rozdíl od arabského koránu) v tak dobrém povědomí, aby se takový slovní vtíp dal převzít bez úpravy. Latinsky dnes zkrátka každý student neumí, neboť to dávno nepatří ke klasickému gymnaziálnímu vzdělání (ještě u V+W tvořily hrátky s latinou výraznou část humoristické munice – však také zprvu hráli pro „spolužáky“).

Ani další Klicperovy slovní hříčky, jakkoliv již v jejich porozumění nebrání případná jazyková neznalost, však u nás zřejmě salvy smíchu nevyvolají (jejich konstrukce jeví se až jako sebevysvětlující):

¹⁴³ Připomeňme v této souvislosti slova o českém salónu z kapitoly č. 4 (O podvržených jménech a o rýmech): zde máme ukázkou „salonní konverzace“ po česku.

Jehida Pane manželi! Na čest příchodu toho libomravného jednatele ať jest zejtra u nás slavná, krasoskvělá beseda.

Rahuel Hahaha!

Jehida Čemu se smějete?

Rahuel Čemu se směju, můj vznešený miloušku? Že jste ta nejhodovnější – (*Zarazí*)

Jehida Nuž?

Rahuel Odpusťtež poklésku tomu; chtěl jsem, anebo měl jsem alespoň říci, že jste ta nejhodnější paní dámečka.
(VKK: *Popelka varšavská*, 393–394)

Sebron (*zuřivě*) Byl jsem celý rok v Amsterodámu, a tam mne pěstovali –

Jektan Pěstovati tě měli, a ne pěstovati!
(VKK: *Popelka varšavská*, 412)

Benjamin [...] a s člověkem obchodním nic se tak málo neshoduje jako ta láska plátenická.

Havlín (*s úsměvem*) Platonická, myslíš?

Benjamin Tak nějak to nazýváte, ano.

(VKK: *Krása a nekrasa*, 556, ve všech případech podtrhl MŠ)

Klicperovo veseloherní dílo slovními hříčkami nepřekypuje, ba člověk aby je pohledal, a přece nenajdeme v české literatuře (a už vůbec ne v českém dramatu) mnoho autorů jazykově hravějších. To, co muži posedlému slovním humorem (k čemuž se hlásím) mohlo u Klicpery zprvu absentovat, byly slovní hříčky v užším smyslu: založené na hře s *významy* slov, jejich variacemi a proměnami – vlastně *vtipy*. Snad má pravdu Frejka, když v souvislosti s Klicperovou tvorbou píše, že mnohé „zavinil jazyk nezralý, půda nepřipravená, novina všude“.¹⁴⁴ Těžko si nekonečně pohrávat s významy slov v jazyce, jehož lexikum není ještě dostatečně usazeno a ve kterém se pro řadu jevů vhodný výraz teprve hledá. Přesto z Klicperova díla veseloherního dojem jazykové nedostatečnosti nečiší. Daleko více projevuje se při

¹⁴⁴ Jiří Frejka. „Dluh Klicperovi“. In: (týž) *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 338.

pokusech o styl vysoký, tragický, zhusta v řeči vázané (viz *Díl II. Souboru spisů VKK*).

Sen o velké české veršované tragédii hodné velikosti českého národa patřil k pilířům Jungmannova literárního programu a Klicpera se jej pokoušel vší silou naplňovat (člověku vnímajícímu autenticky především komediantský rys Klicperovy osobnosti by se chtělo říct, že do toho byl Jungmannem tlačěn, ale není tomu tak). Národ nezralý, nedospělý bere se smrtelně vážně. Tomu se není třeba vysmívat. Neboť vždycky existuje „smrtné“ nebezpečí pro národ nesamozřejmý – a užívání vlastního jazyka (jenž v první polovině 19. století národ definuje) nese v těchto dobách nezřídka punc sebezpotvrzovací. Pomyslel by si kdy Klicpera, že jednou bude na repertoáru Stavovského divadla obklopen činohrou provozovanou pouze v češtině?

Analogicky má se to i s jazykem. Ve vypjatě nacionalistickém pojetí: utahuji-li si z jazyka, utahuji si z národa (střílet si z němčiny rovnalo se za protektorátu „smrtnému“ nebezpečí).¹⁴⁵ Jazyk (a národ) je zdravý a dospělý jen tehdy, když se sobě dokáže zasmát – v případě jazyka zcela konkrétně: když umožňuje jazykovou hru. Ne náhodou našel kulturní kvas první republiky svůj sebevědomý odraz v poetismu a z něj pramenící slovní ekvilibristice V+W.

Budiž Klicperovou velikostí, že s češtinou zacházel jako s jazykem zralým, půdou připravenou – a že s ní tedy podstoupil

¹⁴⁵ Protektorát nemá jistě s Klicperou co společného, nechuť k nekritickému nacionalismu však ano. Klicpera stál vně vzepjatého vlastenčení už tím, že stejně samozřejmě tvořil i v němčině (ediční řada Česká knižnice /dnes pod Nakladatelstvím HOST/ chystá na příští rok výbor z veseloherní tvorby Klicperovy, jenž bude obsahovat také český překlad! jeho německé komedie *Der Traum* – v časopise *Disk 24 /červen 2008/* otištěna autorská variace Přemysl Ruta). Píšu-li německy, nepřestanu být Čechem. Klicpera si z českého národa i jazyka uměl udělat legraci (demytizační postoj v době národního obrození ojedinělý – veden snad snahou nelhat si do kapsy, založit „českou věc“ na ryzích základech). Už ve své komediální prvotině nechá se rozčilovat postavu pana Zacharyáše nad úpadkem češtiny – a to v pozvednutém, krásném jazyce.

mnohé úkoly dříve, než by se na jazyk ne suverénní a ne samozřejmý „slušelo“. Nepochybně narážel na mnohou jeho nedostatečnost, a ne všechny pokusy funkčně ji vyřešit uspěly.¹⁴⁶ Ironií Jungmannova záměru zůstane, že nejživotnější ukázalo se zpětně Klicperovo dílo veseloherní – žánru fraškovitého, tehdejšího velkého českého úkolu jakoby nehodného a nedůstojného. (Tak jako si status českého národního eposu – se všemi atributy odysseovského putování – vydobyl Švejk Jaroslava Haška).

Ale vraťme se podrobněji ke Klicperově jazykové hravosti – už jsem naznačil, že její doménou nebude hra s *významy slov*. Klicperova jazyková hravost a tvořivost stojí a padá se *zněním slov*. Půvab „klicperovských vět“ typu –

„Ze Žižkovy rukavice k holubníku pantů!“

„Ó, v mém srdci pálá celý Vesuv všelijaké lásky!“

„Kéž by mně byly prsty upadaly jako zralé hrušky stromu!“

(3x Žižkův meč / Mlynářova opička)

– nezakládá se přece na vtipu ve smyslu slovní pointy. A i tak jim musíme nesmírný vtip přiznat! Klicperův jazyk je vtipný (rozuměj: neotřelý a tvořivý) jaksi sám o sobě, v celé své šíři. Při práci na *Opičce* uvědomil jsme si záhy, že cesta nepovede přes vyzobávání dílčích slovních vtipů. Současná čeština po 200 letech vývoje (a tedy výtvořících Eduarda Basse, Jana Wericha, Jiřího Suchého, Jana Vodňanského či Zdeňka Svěráka) nabízí

¹⁴⁶ Z těch řešení, která v češtině zakořenila, můžeme zmínit např. slovo „Krakonoš“, kterážto náhrada počestěného jména vládce Krkonoš Rýbrcoula / Řepočeta (z německého Růbezahla) bývá Klicperovi přisuzována. Viz např. Marek Sekyra. „Liberecko v české krásné literatuře V. Romantismus a Krkonoše“. *SVĚTLIK* 51. Ať už je Klicpera jeho skutečným praotcem či nikoliv, užil ho v české literatuře podle všeho vůbec poprvé v baladě *Krkonošská kleč* (1924). Zmapování motivu Krkonoš a Sněžky (Sněhovky) v díle V. K. K. vydalo by na samostatnou studii.

rafinovanější hříčky, než jaké ponouká Klicpera:

Boreš Říkala jste mi: můj Bělouši!

Debora Nyní ti pravím: můj Černouši!

(VKK: *Tři hrabata najednou*, 329, podtrhl MŠ)

Nepřekonatelným (pouze napodobitelným) zůstane pro mne nátlak klicperovských vět: jejich melodie, jejich *znění!* Citlivost pro Klicperův vtip proto nepředpokládá jen „smysl pro humor“. Takové čtení a la Srandokaps – to jest od pointy k pointě – může nás dokonce výrazně neuspokojit: a to má být vtipné? Citlivost pro Klicperův vtip je určena / dána především smyslem pro poezii – rozuměj, pro tvořivé nakládání s jazykem, pro jeho prozodické kvality (pro poezii nesplývající s lyrismem). Připomeňme do třetice, *Mlynářova opička* chtěla zachovat nejenom klicperovského ducha (veselohra), ale i klicperovskou literu (poezie)!¹⁴⁷

Pojmy *význam* a *znění* postavil jsem vedle sebe s vědomím jisté efektnosti. Poezii však pochopitelně není možné redukovat pouze na její prozodické kvality. Zásadní jsou tu přece básnické obrazy – rovnající se zhusta jednotlivým veršům. Proto i Klicperův vtip je zrovna tak (ne-li především) založen na konkrétní představě, již jeho slova vytvářejí – tedy vlastně na *jazykových obrazech*. Také jedna z možných definic umění: Klicperův jazyk svět neobráží, nýbrž vytváří.

Už při prvním čtení uhranuly mne Klicperovy *nadávk*y, a začal jsem si je průběžně vypisovat. Není nad to, když se klicperovská postava rozčílí! S nadávkami má se to u Klicpery v zásadě stejně jako s jazykovými hrami – jsou založeny na působivých obrazech.

¹⁴⁷ Tyto kvality jsem jenom podporoval. Viz drobné úpravy – Klicpera: „*Žižkův meč! – Postříbřit jej dám*“ > Šotek: „*Žižkův meč! Břit postříbřit mu dám*“; Klicpera: „*ať ještě několik měsíců počká*“ > Šotek: „*ať ještě nějaký ten roček počká*“ (*Žižkův meč* > *Mlynářova opička*).

Jejich vynalézavost naprosto neodpovídá omezenému okruhu vulgarismů, se kterým se potkáme v běžném životě.¹⁴⁸ Klicperovy půvabné (a proto nevulgární) vulgarismy stávají se do značné míry poezií a schopnost spílat druhému opravdovým uměním.

Kersk S dovolením, slečno! Kdybychom oba měli rohy, co bychom dělali?

Petronila Já bych trkala, kdo by zamýšlel trkati mne.

Kersk Kdybychom byli ale jeleni?

Petronila Nebyli bychom kamzíci.

Kersk Avšak jelenu rohy odpadají, a pak je bezbranný.

Petronila Něco mu předce zůstane.

Kersk Myslíš zubatou hubu a jazyk v ní?

Petronila Uhodl's.

Kersk Ó, jazyk je břitký meč! Je také má nejmilejší zbraň.

(VKK: *Lesní Hvězda*, 462)

Než v *Mlynářově opičce* dojde na souboj na bambitky, svede se v ní bezpočet soubojů slovních, včetně toho o Žižkův meč. Slova umějí seknout. Vzpomínám na kultovní počítačovou adventuru *The Secret of Monkey Island* (LucasArts 1990), kde adept pirátství Guybrush Treepwood bojoval (byť s taseným kordem) tím způsobem, že hráč měl zvolit tu nejvhodnější repliku, již vmete svým soupeřům do tváře. Ne náhodou mluvím tu o počítačové *hře*! Hravé šermování se slovy. To je dovednost, kterou činohernímu divadlu pravidelně připomíná Rostandův *Cyrano*.

Nenajdeme v *Mlynářově opičce* vhodnější místo, na němž bychom doložili kolážovitý způsob její výstavby, než hádku Stehlíkové s Buňkou. Výstup, jenž jsem si pracovníčně nazval „malé klicperovské koprolálá“, sestává totiž z nadávek posbíraných

¹⁴⁸ Octneme-li se v běžném životě v situaci, na níž se jinak na divadle shodneme jako na „ryze komediální“, nejenže nám nebývá do smíchu (to není ani postavám), ale často nejsme daleci ani hrubého či rovnou sprostého výraziva. Dík budiž Klicperovi, že tomuto charakteristickému rysu mezních situací člověka (vulgarismus z nás prostě „vypadne“) nenechal na jevišti přirozený průchod. „Klicperovské koprolálá“ je vůbec inspirativním příspěvkem k promýšlení vulgarismů na jevišti, jež z něj v současnosti znějí především v překladech anglosaské dramatiky (a tedy pro češtinu nepřirozeně).

napříč všemi Klicperovými veselohrami. Stojí, domnívám se, za to, přetisknout zde celý výstup s tím, že za jednotlivými replikami uvedu do závorek názvy her, z nichž příslušná šťavnatost vyjmuta:

Buňka Mnohá je dnes štír, která byla ještě před dvěma lety motýlkem (*Dobré jitro!*)...

Stehlíková Jakže? ... Ty sůvo! (*Popelka varšavská*)

Buňka Ty otevřhubo! (*Poslední prázdniny*)

Stehlíková Ty netopýřice! (*Ženský boj*)

Buňka Ty dračice! (*Popelka varšavská*)

Stehlíková Ty - ty - ty vrchoviště hlouposti! (*Tři hrabata najednou*)

Buňka Ty sedmikrásko z úvozu! (*Kytka*)

Stehlíková Ty plesnivá babo! (*Ženský boj*)

Buňka Ty bezbožná ochechule! (*Popelka varšavská*)

Stehlíková Ty žhářko mého potěšení! (*Kytka*)

Buňka Ty sedmihlavý hade! (*Ženský boj*)

Stehlíková Ty jednooký chrobáku! (*Hadrián z Římsů*) Ty křivorohý buvole! (*Hadrián z Římsů*)

Buňka Ty rozsápaná polednice! (*Ženský boj*) Ty zlořečená velbloudko! (*Ženský boj*)

Stehlíková Ty zpuchliho pokolení ženského! (*Ženský boj*) Ty fousatá punčocho! (*Ženský boj*)

Buňka Ty nenapitá houbo! (*Ženský boj*) Ty kopřivo ženského pohlaví! (*Ženský boj*)

Stehlíková Blbko!

Buňka Krávo!

Stehlíková Ty zahrado zlob a hořkosti! (*Ženský boj*) Ty krkavčí jestřábnice! (*Ženský boj*) Záhone pošetilosti! (*Ženský boj*)

Buňka Ty sestro tmy a bludu! (*Ženský boj*) Ty včelníku divých vášní! (*Ženský boj*) Hračko větrů! (*Ženský boj*)

Stehlíková Ty stará plazystrako! (*Tři hrabata najednou*)

Ticho.

Buňka Cos to o mně řekla? ... Já že jsem sůva!?

Stehlíková Tak promiň.

Buňka Všechno dobrý!

Obejmou se a rozejdou.

Je samozřejmě peprné, kolik jen klicperovských vulgarismů nadělila mi hra *Ženský boj*. Souboj v nadávání - opět, artistní komediální číslo, bez něhož by se vlastní příběh docela dobře obešel - připsal jsem proto v *Opičce* Stehlíkové s Buňkou. Něžná pohlaví dokážou být u Klicpery pěknými kanáliemi.

Vedle prostších nadávek jako „*ťulpas*“, „*budižhňup*“ (VKK:

120), „senohryz“ (VKK: 116), „zevlíř“ (VKK: 89), „chrchloň“ (VKK: 560), „hovado“ či „blbec/blb“,¹⁴⁹ najdeme u Klicpery v zásadě čtyři základní (zvolací!) figury klení, spílání a dušování.¹⁵⁰ Zgustněme si na nich závěrem této kapitoly:

1.) „U všech všudy“ – např.:

„U všech všudy červů“ (VKK: *Hadrián z Římsů*, 173)
„U všech všudy rohatých býků“ (VKK: *Ženský boj*, 262 i 264)
„U všech divokých kachen“ (VKK: *Poslední prázdniny*, 426)
„U všech /kozlonohých/ vlkodlaků“ (VKK: *Lhář a jeho rod*, 208 / *Lesní Hvězda*, 455)
„U všech nočních oblud“ (VKK: *Krása a nekrasa*, 581)
„U všech cibulí tulipánových“ (VKK: *Krása a nekrasa*, 578)
„U všech culíků čínských“ (VKK: *Krása a nekrasa*, 558)

2.) „Ať mne / mně“ – např.:

„Ať mne tisíc draků“ (VKK: *Kytka*, 235)
„Ať mne nebe tresce“ (VKK: *Bělouši*, 85)
„Ať mne vlci líbají“ (VKK: *Dobré jitro!*, 70)
„Ať mne velryb spolkně“ (VKK: *Dobré jitro!*, 70)
„Ať mne hřebec / bělouš kopne“ (VKK: *Dobré jitro!*, 69 / *Bělouši*, 86)
„Ať mně kolos hřebce zchvátí“ (VKK: *Hadrián z Římsů*, 158 i 165 i 167)
„Ať mne muži příští zimu do svých saní zapřáhnou“ (VKK: *Ženský boj*, 259)

¹⁴⁹ Ano, klicperovské slovo (např. *Dobré jitro!*, 69 či *Kytka*, 233). Proto jsem inscenátorům *Mlynářovy opičky* dovolil nahradit Partesovo „*Kluci sakramentský*“ expresivnějším „*Bando blbců!*“.

¹⁵⁰ K povaze a významu nadávek rozhodně viz „*Nadávky, kletby, dušování a zapřísahání*“. In: Bachtin, M. M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 150–156. Klicpera, stejně jako Rabelais, je (nejen) v těchto chvílích zároveň mistrem enumerací. Takto například laje Rohovín Čtverrohý v samém závěru stejnojmenné hry: „*Vy podvodníci! Vy krkavci! Vy luňáci! Vy pelikáni! Vy jestřábové! Vy loupežníci! – Vy – Vy – Vy – immediate! –*“ (VKK: 225) Výčty jsou zde nesporným zdrojem humoru (postavy se ve svých promluvách zaseknou), v kontextu národního obrození navíc svědčí o možnostech, bohatosti jazyka (srov. s Karlem Čapkem).

3.) „Sedm / Devět tisíc“ – např.:

- „Sedm tisíc moždířů“ (VKK: Rohovín Čtverrohý, 223)
- „Sedm tisíc zřavých blesků“ (VKK: Tři hrabata najednou, 309)
- „Sedm / Devět tisíc výrů“ (VKK: Žižkův meč, 35 / 36)
- „Sedm / Devět tisíc vlků“ (VKK: Kytka, 231 / Žižkův meč, 50)
- „Devět tisíc čertů“ (VKK: Žižkův meč, 51)
- „Devět tisíc rampouchů“ (VKK: Ptáčník, 542)
- „Deset tisíc rohů“ (VKK: Rohovín Čtverrohý, 224)¹⁵¹

4.) „Kýho-li“ – např.:

- „Kýho-li výra“ (VKK: Dobré jitro!, 61 i 69 / Lhář a jeho rod, 194 / Ženský boj, 277 / Ptáčník, 551)
- „Kýho-li vlka“ (VKK: Prsteny, 284)
- „Kýho-li draka“ (VKK: Divotvorný klobouk, 127 / Hadrián z Římsů, 155 i 164)
- „Kýho-li luňáka“ (Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové, 535)
- „Kýho-li kata“ (VKK: Dobré jitro!, 67)
- „Kýho-li satanáše“ (VKK: Krása a nekrasa, 581)
- „Kýho-li Krakonoše“ (VKK: Lhář a jeho rod, 204)

¹⁵¹ Podle tohoto vzoru jsem nově utvořil sousloví „Sedm tisíc durmanů“, jež se – díky hudbě Jakuba Kudláče – stalo jedním z refrénu inscenace *Mlynářova opička*.

14. (O přízracích a osvícenství)

Buňka, převlečená za Ducha, přijde strašit Zvykoše.

Zdeněk (*užasne*) Šedivá postavo! Ty nejsi tvor mého druhu!

Duch Pochybuješ? [...] Já že jsem někdy řeholníkem býval, slyšels již mnohdykráté –

Zdeněk Někdy? – Býval?

Duch Tam, kde Labe ponejprv Orlici objímá, kráčival jsem co jinoch. – Ve světě jsem nadarmo po zbrani dychtil – po smrti mi bylo popřáno aspoň ozbrojeným sloužit.

Zdeněk (*odkročí od něho*) Po smrti? (*Zmužně jde k němu, chtě ho za ruku vzít*) – Proč se mi vyhýbáš – proč tvou pravici nadarmo hledám? – (*Sahá mu po rameně*) Mámení! Či nemám citedlnosti v ruce!?

Duch Co bys v pravici ucítil, rozpadlo se již dávno v zemi; před tebou stojí toliko stín.
(VKK2: *Blaník*, 681, podtrhl MŠ)

Předchozí ukázka pochází z „dramatické bájky“ *Blaník* (1813),¹⁵² kterou Václav Kliment Klicpera roku 1816 debutoval ve Stavovském divadle. V bezprostřední její blízkosti připomeňme si dvěma replikami výstup z *Ptáčníka*, který jsme citovali v kapitole 1. (O nutnosti začít a o mlynářích):

Duch Býval jsem před padesáti lety ve vašem městečku mlynářem.

Kotrč Co –? Ty jsi ten nebožtík pan Pytel, o kterém jsem tak mnoho slýchal?
(VKK: *Ptáčník*, 549, podtrhl MŠ)

Třebaže jsou si tyto dva výjevy podobné námětem i jazykem, přece jeden pochází z „Dramatických prací vážných“ (*Blaník*) a druhý z „Dramatických děl veseloherních“ (*Ptáčník*). Nemusíme dlouho tápat, abychom pojmenovali základní rozdíl mezi nimi: zatímco v *Blaníku* máme v rámci fikčního světa co dočinění se skutečným duchem, v *Ptáčníkově* se za Ducha vydává kmostr

¹⁵² O tom, že tento kus zůstal vně kánonu českého dramatu, svědčí i fakt, že Svěrák se Smoljakem mohli totožným názvem opatřit cimrmanovskou hru z roku 1990.

Volavka.¹⁵³ Svět druhého svazku klicperovského *Souboru spisů* je světem skutečných duchů, svět komedií naopak světem duchů domnělých. Obdobné bude to i s rytíři a vůbec s hierarchií hodnot. Ve „vážných hrách“ jedná se o muže rekovné a opravdové (hrdinové), v druhém o muže, kteří se za takové vydávají / se za národní hrdiny sami prohlašují. V zásadě můžeme hovořit o přístupu *mytizačním*¹⁵⁴ (veršovaná tragédie z národní historie) a *demytizačním*.¹⁵⁵ Že rytířské hry i parodie na ně psal týž muž, svědčí o autorské velikosti a komplexnosti (a jistě také o dramatickém vzoru ve Williamu Shakespearovi).¹⁵⁶ Sama parodie ostatně alespoň základní zvládnutí žánru předpokládá, ovšem přeženu (a zde má blízko ke grotesknímu pohledu) jeho charakteristické rysy. Tak jako herec může zcizit jen takovou postavu, kterou před tím vytvořil, musí být i v komedii Duch v první chvíli skutečný.

Jsem přesvědčen, že tak má divák zprvu vnímat přízrak, který se v aktovce *Ptáčník* zjeví Kotrčovi. Nahrává tomu i fakt, že Klicpera tuto ve skutečnosti „zakuklenou“ postavu označuje slovem Duch i v textu, tzn. Duchem je v první chvíli i pro případné čtenáře. Také v *Hadriánovi* nastolí Klicpera nejprve efekt známý z dobového divadla – „*V tom se stane hřmotná rána na železný vchod v levo, dveře se s praskotem rozlínou, a na prahu se zjeví duch v úplně bílé zbroji*“ (VKK: *Hadrián z Římsů*, 174) – a teprve v patřičnou chvíli jakoby rozsvítí pracovní světla (Brecht by

¹⁵³ Klicpera patrně ještě nemohl pracovat s přeneseným významem slova „volavka“ (*Slovník spisovného jazyka českého* hovoří o „lákadlu, vábidlu“). „V kriminalistice osoba určená k vyprovokování zločince.“ (Ovšemže od slovesa „volat“, nikoliv „vole“.) Přesto je pozoruhodné, že Volavka je svým způsobem nasazen na Kotrče!

¹⁵⁴ Mýtus rovněž ve smyslu lidového folkloru, vlastním pramenu slovesnosti: pohádkové drama.

¹⁵⁵ Obdobu najdeme i v typech mlynářů: také Klicpera zná mlynáře mravně pevného, a sice mlynáře Záhuru z *Opatovického pokladu*. To však není mlynář z Klicperovy komedie.

¹⁵⁶ Častý příklad: Romeo a Julie x Pyramus a Thisba.

zaplesal!).

Svět klicperovských komedií duchy a nadpřirozenem přímo přetéká, vždy však mají nějaké prozaické vysvětlení (vzpomeňme, v „obžvlém sudu“ z *Dobrého jitra!* vězel Batolec z pivováru). Klicperovy komedie – na rozdíl od mnohých jejích postav – na nadpřirozeno nevěří. Znamená to, že hry vážné na duchy věří, když z nich v závěru nestrhávají prostěradla („*proč tvou pravici nadarmo hledám*“)? Řekl bych, že právě a jen v tom smyslu, v jakém jsou nadpřirozené bytosti obrazem světa a lidí v něm (použijeme-li příkladu ze Shakespeara, Pukův kvítek je divadelně působivou metaforou lidské vrtkavosti a nestálosti: „padla mi do oka, ale vyspal jsem se z toho“). Takto pojímaný mýtus de facto odpovídá *podobnosti*. Z tohoto světa jako by do *Mlynářovy opičky* přešla Pytlova Tonička – tedy skutečný přízrak, jenž je ale venkoncem scénicky realizovanou metaforou: „mlynáře stíhá špatné svědomí“.

Klicperovy komedie utahují si výhradně z těch situací, kdy nadpřirozené bytosti chápeme doslova (jako si komedie – připomeňme – utahuje z každého „doslova“). Když se nám pletou se skutečností. V Krakonošovi nevidíme zástupně vyjádřený „princip, zákon hor“ (Duch hor), ale chvějeme se před „obrem s plnovousem“ (přímá obdoba Boha pojímaného co „stařeček na obláčku“).

Všechny tyto příklady můžeme shrnout pod jedinou vlastnost, a tou je *pověřivost*. Ta je zpravidla spojena se strachem. Když něco neudělám, špatně to dopadne. Málokterý motiv je u Klicpery tak repetitivní jako motiv cikánek a čarodějek:

Lidomůra Čarodějnice! – Já?! – Ach, ty dobrotivé nebe! Co to na svou ubohou služku dopouštíš! (*Pláče*) Já ztrápená nábožná žena – čarodějnice! Třesu se, když někdo o šotkovi, o sašani,

o mořeně mluví – a lidé se posmívají mému šedivému věku, a tupí mne nad hrobem, a nazývají mne čarodějnici – Pán Bůh mne rač ode všeho zlého *chrániti!*
(VKK: *Ženský boj*, 256)

Máme tendenci hledět na poslední díla velkých tvůrců jako na rukověť, shrnující obsedantní témata a motivy. To bez výhrady splňuje *Tajný pověrec*. Do Buňčiny hospody, v níž se koná škola pověr (byla o ní řeč v kapitole 2.), přichází dívka Dorka v převlečení za cikánku, aby „*hosti odnaučila cikánem si dávat hádati*“ (VKK: 600). Podobně tomu bylo už s Krakonošem v *Ženském boji*:

Slavoš (*shodí fousy*) [...]

Libomíra Probůh – to je Slavoš – Krakonoši! Tys byl Slavošem?

Slavoš Nikoli, má dívko! Slavoš byl Krakonošem.

(VKK: *Ženský boj*, 282)

Otokar Fischer popisuje, jak se Klicpera „kdysi přiznal, že nemá rád záclon, protože zachycují sluneční světlo“.¹⁵⁷ To je krásná metafora skutečné podstaty Klicperova osvícenství. Ne snad osvícenství jako moralizování (divadlo jako tribuna myšlenek a škola mravů), ale jako boj proti pověrám a strachu z přízraků. A obecně vůbec proti ustrašenosti, která v reálném světě (to je to slovo, osvícenství jako pohled na reálný svět) úzce souvisí se strachem z autorit a služebnickou pozicí vůči nim. A v neposlední řadě je to také strach z cizího, strach z neznámého, jenž naši společnost bohužel neopustil do dnešních dní.

Blahoslav (*rozjařen rychlým krokem vejde, zočiv ale Huriska [mladého černocho] velice se zarazí*) Co to zas? (*Dalece se vyhýbaje, do popředí kráčí, bázlivě na Huriska zrak svůj upíraje*) Každý jiný přišel by na tu myšlenku, že je to z hlavního města zatoulaný sem černoch, nebo-li mouřenín;

¹⁵⁷ Otokar Fischer. „Profily“. In: (týž) *K dramatu*. Praha: Grosman a Svoboda, 1919, s. 12.

avšak já nejsem, Bohu žel! každý jiný, a musím věřiti, čemu žádný nevěří. Komu mrtví dopisují, koho duchové ze spaní burcují, proč by jej i také ďábel nemohl navštívit [...] Čert jest to, ačkoli nevzal na sebe tu nejhnusnější postavu.
(VKK: *Tajný pověrec*, 611)

15. (O náhodě a nastavovaných koncích)

Souboj na bambitky mezi Pohltoňským a Kárlem.

TYCHÉ Kdyby se přihodilo něco vskutku zlého,
nebyla bych tu já a nešla lidem v patách. [...]
Kdo jsem? Jsem bohyně, vládkyně, paní všech.¹⁵⁸

Šťastná náhoda tomu chtěla, že se z Menandrova¹⁵⁹ díla zachoval i fragment komedie *Je libo svatbu, nebo pohřeb?* (překlad Karel Hubka a Eva Stehlíková). Jako opožděný prolog – opožděný, neboť následuje až po prvním výstupu hry – přichází v něm na scénu bohyně Tyché, „aby vysvětlila, co předcházelo a co bude následovat“ (Menandros 1983: 241). Tyché – přidržme se na chvíličku Roberta Gravesa – „je dcerou Dia, který jí dal pravomoc rozhodovat o tom, jaké bude mít ten či onen smrtelník **šťěstí**. Některé zasypává dary z rohu hojnosti, jiné připraví o všechno, co mají. Tyché je ve svých odměnách naprosto nezodpovědná. Pobíhá sem a tam a pohazuje si míčem, aby ukázala, jak je **náhoda** nejistá: někdy je člověk nahoře, jindy dole“ (Řecké mýty: 123, zvýraznil MŠ). Slovy vlastní hry: *Je libo svatbu, nebo pohřeb?* Ona čárka v názvu Menandrový komedie jako by byla jazýčkem vah, který se může vychýlit / stočit na tu, či onu stranu. Záleží to čistě na Tyché, nestálé a vrtkavé: „*To, co se stalo, obrátí vše naruby,*“ říká koneckonců v tomtéž prologu (Menandros 1983: 243). Bohyně, již si dnes spíše vybavíme v latinské variantě *Fortuna* („ta, jež

¹⁵⁸ *Je libo svatbu, nebo pohřeb?* In: Menandros. *Komedie pro všední den*. Praha: Svoboda, 1983, s. 242–243.

¹⁵⁹ Ucelenou Menandrovu komedii *Dyskolos* (česky *Takový protiva* či u Vladimíra Šrámka *Dědek*) známe až díky objevu tzv. Bodmerského kodexu roku 1957. Není na škodu připomenout naší generaci, že tato komedie byla poprvé publikována v tomtéž roce, ve kterém zemřel Bohuslav Martinů, mimochodem Klicperův ctitel, a bylo založeno divadlo Semafor (1959). Z této perspektivy jedná se o podněty pro umění nové a stojí za to ptát se, zda si je divadlo v uplynulých 60 letech stačilo dostatečně osvojit / je zpracovat. Menandros je pro mě v tomto smyslu dramatikem (mimus pak ze stejného důvodu žánrem) pro 21. století.

otáčí rokem dokola“ – vzpomeňme na pohyb v komedii a s Frejkou opět na „točnici“), se ve hře (a příslušném překladu) představí jako *Štěstěna*. Ale stejně tak dobře by se mohla titulovat *Náhoda*. Jen stěží mohl Menandros pro svou komedii povolat / zvolit lepší patronku.

Když už to v *Opičce* vypadá, že se Zachariáš usmíří s Kárlem a dá mu ruku své (ve skutečnosti Pytlovy) Mařenky, vtrhne na jeviště – **najednou, zničehonic** – Pohltoňský, aby se na Pytlovi domohl slíbeného štěněte. Ten mezitím na štěně dočista zapomněl, jeho plán je prozrazen a Pohltoňský vyzývá na souboj Kárla („*Syne smrti!*“). Když už to vypadá, že dojde k nejhoršímu a muži po sobě skutečně vystřelí, přibíhá na scénu – **najednou, zničehonic** – Stehlíková, která v Kárlovi rozpozná Pohltoňského syna, před dvacíti lety ztraceného v Německu. Kárl z rázu není Němec, ale Čech (původem Polák), Mařenka z rázu není Zachariášova, nýbrž Pytlova, a místo pohřbu (Kárlovi i Pohltoňskému šlo skutečně o život) strojí se svatba.

Není pochyb, že nad závěrečnými obrazy *Opičky*, ale v podstatě nad závěry všech Klicperových her bdí bohyně Tyché. To ona vyšle Stehlíkovou, tak jako ve veselohře *Kráska a nekrasa*, odkud souboj na bambitky převzat, vyslala svatku Veroniku, aby v obou socích v lásce poznala otce se synem: „*Anděl Páně mne sem poslal! [...] Jak snadno mohl's se stát otcovrahem*“ (VKK: 583). Už Aristoteles rozlišuje anagnorise „které jsou pouhým výmyslem básníka, takže po této stránce nejsou umělecké“.¹⁶⁰ Vztaženo k technice dramatu: Stehlíková – jako jediná postava ve hře – nesměla Kárla dříve potkat prostě proto, aby ho mohla v samotném závěru identifikovat. Soudím však, že by bylo

¹⁶⁰ Aristotelés. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 87.

nespravedlivé spatřovat v tom pouze autorskou bezradnost. U kolébky Klicperových komedií stála totiž vedle sudičky Tyché také sudička Plautus (o jehož *Amfitryonovi* se přímo zmiňuje v předmluvě k veselohře *Bělouši*).

Pregnantně to vyjádřila Eva Stehlíková: „S kompozicí si Plautus dělal daleko méně starostí než řeční autoři. V jeho komediích plyne děj živě a přirozeně, jako by byl jen pouhou improvizací. Někdy bývá dokonce vidět, že hra je šita horkou jehlou, protože má rozpory v ději nebo není dostatečně souvislá. Plautus přímo hýří nápady, takže se stane, že je zápletka marnotratně překomplikována, a divák ani nestačí autorův důmysl ocenit. Hlavní síla Plautových komediích vsutku není v umně vyvážené a na efekt propočítané stavbě, ale v jednotlivých situacích plných života, v bezprostředním vtipu mistrovských dialogů a v neposlední řadě v lehce, ale jistě a účinně načrtnutých postavách [...]“¹⁶¹ Každou větu, kterou Eva Stehlíková napsala o Plautovi, mohla doplňovat poznámka: „Klicpera také.“ Autorka ostatně na závěr téže předmluvy k Plautovým komediím Klicperu přímo zmiňuje. Poměřovat Klicperu nároky „dobře napsané hry“ (Gustav Freytag) je problematické už proto, že skutečně píše především dílčí komediální scény.¹⁶² (Připusťme, že Aristotelovi by se nejspíš také více líbil skladebně ladnější Terentius než rozmimovaný Plautus.)

Johana Odkud jste vy, Želmíre, tak mnoho okolistojičností věděl?

–
Želmír Náhodou jsem to tak uhodl!
(VKK: *Prsteny*, 296)

¹⁶¹ Eva Stehlíková. „Stále živý Plautus“. In: PLAUTUS. *Amfitryon a jiné komedie*. Praha: Svoboda, 1978, s. 16.

¹⁶² Rozhodně však Klicperovi neupírejme dramatickou rozvahu. Že měl své veselohry dobře rozvrhnuté, usuzuji na základě dochovaných fragmentů (např. *Nizozemec v Praze*), které, byť třeba jen několikastránkové, disponují vždy kompletním soupisem osob (jež se v načrtnutých obrazech ještě ani neobjeví).

To je rozuzlení, které by nás jistě neuspokojilo v detektivce, ale na které můžeme přistoupit v rámci tradice mimu. Komédie se ze své podstaty nechce dobrat rozuzlení, neboť návrat k řádu (byť podtržený závěrečnou veselkou) je pro ni ve výsledku smrtící. Proto ony neustálé odbočky a nastavované konce, na způsob Šeherezádiných vyprávění (závěrem Páclovy inscenace se postavy chtějí několikrát užuž uklonit, jenže je z toho pokaždé vytrhne – a jejich jevištní život tak prodlouží – další „komplikace“).

Postavy klicperovských komedií svěřují svůj život náhodě, neboť na ni jedinou se koneckonců mohou spolehnout. Připomeňme, že jedním z hlavních motivů antického mimu byl motiv *ztroskotání*. Domyšleno: všechny jistoty jsou v komedii na vodě. A tak zbývá jen Náhoda s velkým N – ono jednou jsi dole, jednou nahoře, které je hned v úvodu *Žižkova meče* realizováno náhodným Zachariášovým pádem ve stylu „vás mi posílá samo nebe“. Ale které pak potkáváme napříč celou Klicperovou tvorbou:

Lebeda Kéž pak by Lel a Polel – anebo jak se ti bůžkové jmenují – jedinkráte nade mnou se smilovali, a několik čarovných a bravých ženichů mi poslali! [A jen to dořekne:] Ejhle! Co to?

Jalovec Pane Lebedo! Můj pan úředník odesílá vám tuto tři švarné ženichy –

[O tom zas nemají tuchu tito panáčkové a tak reagují:]

Právníci (*mezi sebou*) Ženichy?

[A kola komedie se roztáčejí...]

(VKK: *Poslední prázdniny*, 440)

Je-li vládkyní tragédie osudová Nutnost / Nevyhnutelnost / Nezvratnost (a s ní spojené rozhodování „být, či nebýt“, příp. „ano, nebo ne“), pak opratě komedie třímá ve svých rukách šťastná Náhoda, jež postavy vede k rozhodování, zda být tím, či oním – vlastně jim nabízí bezpočet možností).

C. Závěr: Co s tou veteší?

Pohořalský Dá se, pánáčkové, smutný můj osud zkrátka povědít.
Ve vašich tam rovinách nechtěl již žádný písňě mé
poslouchati.

Jílek Nediv se tomu, staroušku! Sesivěl jsi, a tvé zpěvy s tebou.

Pohořalský „Se starými do louže“ – tak zní tam vaše nejnovější
hešlo. Co s tou veteší!

Jílek Česká Musa takořka znovu se narodivši, znovu se odchovala
a rozkvétá ve spanilou dívku.

Pohořalský Zaplať pán Bůh, a dej jí ztepilého zrůstu, aby se z ní
matka stala nesmrtelných dítek! Avšak ti její pěstounové měli
by povážiti: kdyby našich – jak se praví – planých zpěvů
nebývalo, že by ani jejich štěpných nebylo.

(VKK: *Poslední prázdniny*, 424)

Stejnou pasáž cituje ve své klicperovské monografii i Vladimír Justl, přičemž neodolá svodu spatřovat v promluvách postav postoj autorův a potulného písničkáře Pohořalského označí za Klicperovo alter ego (Justl 1960: 146–147). Aniž bych chtěl rozmnožovat takové čtení figury, která z *Divotvorného klobouku* doputovala až do *Posledních prázdnin* (ironií tohoto dvojího setkání je, že se jí ani tehdy – před třiceti lety v hospodě u Barnabáše – nevedlo o nic lépe), považuji tento výstup za znamenitý úvod závěru mé disertační práce, jenž v její kompozici zastává zároveň místo intermezza mezi teoretickou statí a divadelní hrou.

Připusťme, že Klicpera mohl s Pohořalským sdílet názory na otázku českého prozodického systému („říkají prý tomu časomíra“, VKK: *Divotvorný klobouk*, 126) a vůbec úrovně jazyka. Proč by si však úvody svých komedií (v *Klobouku* vstupuje tato postava na scénu hned ve výjevu druhém, v *Prázdninách* v šestém) zaplevelil jejich hláskou troubou? To, že „básnil, jako když hřmí“, o sobě prohlašuje Pohořalský sám. Student Strnad se ho před tím musí zeptat: „Kdopak jste?“ (VKK: *Divotvorný klobouk*, 126) Studenti z *Posledních prázdnin* poznávají v něm (metatextově) právě a jen

„Pohořalského z Divotvorného klobouku“ (VKK: 424). Potulný písničkář přichází si podvkráte zanaříkat nad bědným stavem současného umění (zbystřeme – písničkář, který mnoho nezpívá) nikoliv proto, aby tlumočil myšlenky Klicperovy, ale aby dostal najíst a napít (tedy Theofrastův typ *parazita*). To jsou ony skutečné „písně“ (efektní žebrácké výstupy) pohořelého písničkáře Pohořalského. Furiantsky štědré gesto studentů pro ně zároveň znamená další zadlužení. I to je tedy možný (byť vyhrocený) výklad Pohořalského, pro komedii, domnívám se, výhodný.

Úryvek z *Posledních prázdnin* volím zde ne snad jako doklad pohledu Klicpery na dobové umění, ale jako možnou analogii pohledu současného umění na Klicperu. Slovy hry: *Co s tou veteší?* V srpnu 2012 uveřejnil Jiří Suchý ve svých osobních webových stránkách,¹ zvaných dnes příznačně *Stará fronta VČERA*, fejeton „Stáří versus mládí“, píše zde mimo jiné: „[...] musím říct, že nelituju toho, že jsem upínal své zraky k předešlým generacím. Mou inspirací byla dvacátá léta, která jsem v létech padesátých objevoval a hltal. Vzhlížel jsem k Nezvalovi, k Seifertovi, k V+W a [...] tenhle obdiv k předcházející generaci jsem pak vlastně zúročil ve své práci.“ Krásné vyznání Suchého kalí jediné – převod problému na spor generační. „Začal jsem srovnávat své mládí s mládím dnešním [...]“

Kdo by za Pohořalského promluvou z *Posledních prázdnin* viděl pouze stýskání tehdy pomalu šedesátiletého autora (profesora Akademického gymnázia) – hostinský Krušina oslovuje Pohořalského „*staroušku*“, „*běloušku*“ i „*šedivečku*“ (VKK: 425) –, tomu budiž připomenuto, že svého prvního (stejně zahořklého) Pohořalského napsal autor sotva pětadvacetiletý. Koncepti, s níž

¹ <http://jiri-suchy.cz>

se (vítězně) ucházel o šéfování Činohry Národního divadla, nazval Daniel Špinar *Nová krev* – a přesto zde zbylo místo pro Klicperu. Jde o vědomí jisté tradice. A to mohou mít mladí i staří stejně silně rozvinuto jako zanedbáno.

19. dubna 2017 připomněli jsme si 90 let od premiéry *Vest pocket revue V+W*. Pomněme, že Werich s Voskovcem mohli v daném roce, 1927, slavit 90 let od Klicperova *Ptáčníka* (1837, resp. 1835). Měli stejně daleko (blízko?) k *Ptáčníkovi* jako my dnes k *Vestpocketce*!² Klicpera sám se hrdě zná k Plautovi. To už není přihlášení se k předchozí generaci, ale k divadelní tradici, s níž ho dělí 2000 let. Tedy desetkrát více než nás s Klicperou. V časových rozestupech to tedy není. Spíše v citlivosti pro jisté kvality a v životném / neživotném přístupu k nim (neboť tradice dá se na divadle udržovat jedině tím, že se rozvíjí, nikoliv konzervuje).

Co tedy z Klicpery přežilo do dnešních dní? Na to můžeme odpovědět i tak, že se zamyslíme, co z Klicpery vězí ve dnech „tehdejších“. Z didaskalií Klicperových veseloher vyčteme jen málokdy, ve kterém roce se děj odehrává,³ a ani tehdy nebude to pro její čtení určující. Spíše než o čase Klicperových her dalo by se hovořit o jistém jejich *bezčasí*. Klicperovy hry není třeba odněkud někam přenášet (aktualizovat) už proto, že není odkud kam. Jazykem jeho her se nikdy nemluvílo (a dá se jím mluvit i dnes), panství, statky a hrady z jeho her nikdy nestály (a mohou stát i dnes). Proto také těžko může – slovy studenta Jílka – „zesivět“.

² Jazykové eskapády Kocourka z Kocourkova (z *Ptáčníka*) si podávají ruku s latinskými motanicemi Ruky a Housky. (A obecně o lnutí české divadelní avantgardy ke Klicperovi už jsme mluvili.)

³ Výjimek je sedm: *Hadrián z Římsů* (1329), *Lhář a jeho rod* (1800), *Ženský boj* (12. století), *Lesní Hvězda* (konec věku patnáctého), *Zlý jelen* (1848), *Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové* (čas přítomný) a *Tajný pověrec* (1832).

Projděme se ještě jednou (jistě neúplnou) „abecedou“ klicperovské komedie, jak ji asociovaly jednotlivé scény *Mlynářovy opičky*, a pokusme se o jisté zobecnění našich dílčích zastavení.

0. (O střežení hranic, jevištních chumelenicích a komediantském jevišti)

Klicperovy scénické poznámky, odrážející dobovou divadelní konvenci (hra před malovaným pozadím), kuklí pravou podstatu dramatického prostoru, jenž je v jeho hrách obsažen. Naprostá většina výstupů dala by se odehrát na komediantském jevišti, tedy de facto na prázdném pódiu, kde dramatický prostor vytváří až vlastní hra (pohyb i mluva) herců. Takový prázdný prostor by se však u Klicpery nikdy neobešel bez jasně a s až geometrickou přesností vymezených hranic. Tyto prostorové překážky – ať už se jedná o oponu, zeď, bránu, stráž apod. – musejí postavy překonávat a tím základně bojovat s fyzikálními zákony (přeskočit, vyšplhat, slézt, ad libitum). Přičemž obrazný smysl takového počínání – vnikání, pronikání – má v komedii vždy co dělat s dobýváním dívčího srdce a v tělesnějším významu se samotnou penetrací.

1. (O nutnosti začít a o mlynářích)

Klasické pojetí příběhu jako sledu scén s nějakým potenciálním smyslem platí jistě i pro komedii. Protože však tato nikdy nezapře svůj původ v mimu a mimování, oplývá obyčejně – na rozdíl od tragédie a dramatu v užším smyslu – podstatně větším podílem scén, bez kterých by se vlastní „story“ docela dobře obešla. Tyto digrese, odbočky od hlavní dějové linky, poskytují nejčastěji materiál pro jednotlivá komediantská čísla. Aby se mohla této své epizodičnosti („píší se scény“) plně oddat, musí komedie

pregnantně nastavit základní dramatický problém, od kterého pak odskakuje a ke kterému se vrací. Klicpera činí tak zpravidla vstupním monologem, ustavujícím komu a o co v dané hře půjde. V *Mlynářově opičce* je to případ mlynáře Pytla. Tento typ bývá u Klicpery nejčastěji spojován s nadměrnou konzumací alkoholu, třebaže z národní literatury vybavíme si spíše obraz muže pracovitého a váženého. To úzce souvisí s moudrostí komedie, která okamžitě vybalancovává vše, co by se, nedejbož, začalo brát „příliš vážně“.

2. (O hospodě a absurditě)

Hospoda, prostor ani soukromý, ani veřejný („být v hospodě jako doma“), na způsob foucaltovské *heterotopie*, patří k frekventovaným dějištím Klicperových her. Konkrétní hospoda z *Rohovína Čtverrohého*, která svede dohromady tři ponížené malíře, stočila mé úvahy ke způsobu, jakým Klicpera „vykresluje“ své postavy. Ať už budeme tíhnout spíše k jejich typizaci (jako Honzl), nebo charakterizaci (jako Frejka), není možné pominout jejich hypertrofovanou tělesnost, jež přímo souvisí s groteskním pohledem na svět. Táž aktovka, *Rohovín Čtverrohý*, jeví se mi zároveň jako zdramatizované pravidlo tří („třikrát a dost“), kterýžto princip, je-li porušen, považuji za lakmusový papírek dějů dohnaných *ad absurdum*.

3. (O zvířecím v člověku a o šotcích)

Rozdíl mezi řeckou tragédií a komedií dal by se vyjádřit mimo jiné odlišným tíhnutím postav: v tragédii k tomu božskému, v komedii k tomu zvířecímu. Již Aristofanes nacházel v příměrech ke zvířatům základní metafory pro své komedie. Pohled dolů, který jako by zkoumal, „co se děje v trávě“, má pak zásadně co dělat

s násobením perspektiv. Z takového (téměř božského) nadhledu jeví se nám lidské počínání (ve svých omezených případech) nutně jako zvířecí pinožení. Zvířecí princip prostupuje u Klicpery takřka celým dramatickým arzenálem (názvy komedií, jména postav i dílčí motivy) a poskytuje rovněž inspirativní materiál při herecké tvorbě postavy (zvířecí chůze, až tanec, ale také zvířecí mluva, až zpěv). Závěrem jsou zmíněni šotci, coby původci mnohé – dobrosrdečné i škodolibé – legrace.

4. (O podvržených jménech a o rýmech)

Motiv falza objevuje se u Klicpery soustavně, počínaje už jeho veseloherní prvotinou *Žižkův meč* (1815). To je i důvod, proč ve své disertaci stavím nikoliv ojediněle Klicperu do souvislosti s *Rukopisy* (1817 a 1818). Tak jako si český národ povrhl svůj vlastní literární rodokmen, falšují své rodokmeny i klicperovské postavy. Preciózně trvají na vznosném oslovení, jako by jim právě to mělo v životě přinést spokojenost. Bohuslav Suchomír Libozvuk Ládoň s jeho posedlostí rýmy vedl mě k zamyšlení nad komediálním spojováním nespojitelného (v různých obdobích, např. stařec se uchází o ruku dívenky). Na příkladu sloučení postavy Ládoně s Nesytou pro potřeby *Opičky* jsem pak ukázal, proč je vůbec „klicperiáda“ možná: migrující typy a motivy, a jejich prostřednictvím hledání obecných rysů díla.

5. (O zpěvnosti a hudebnosti)

Přes sporý výčet hudebních čísel u Klicpery, neznám mnoho autorů píšicích jazykem rozezpívanějším. Klicperovské věty – s naprostou převahou těch zvolacích – s sebou nesou (na českém jevišti jinak téměř) neslýchané možnosti intonační. Není možné vytvořit klicperovskou postavu, aniž bychom hledali její charakteristické

„znění“. Gestus postavy je tak zásadně svázán s jejím slovníkem, včetně slovních příznačných motivů, vlastně refrénů. Klicperovy hry mohly se proto stát předlohami oper, aniž by je bylo třeba podstatněji „libretizovat“. Důraz na slovo nikterak neubírá na komediantské podstatě Klicpery – jen se k ní musí docházet od (rozmimovaného) textu. Na příkladu Klicpery se jasně vyjevuje, že činohra je vždy založena na slovu, divadlo (a pod obecnost tohoto pojmu spadá i antický mimos) nutně ne.

6. (O fetiších a chimérách)

Refrény postav, vyjadřující jejich utkvělé myšlenky často až s intenzitou slovních tiků, mají svou obdobu (ale vlastně příčinu) v konkrétních tužbách jednotlivých postav. Ty se upínají ke konkrétním předmětům, od jejichž přítomnosti / nepřítomnosti v životě odvozují svou vlastní spokojenost / nespokojenost s ním. To přímo souvisí s potřebou náboženství (s jeho případnými náhražkami, jako jsou fetišismus či idolatrie), ale obecně vůbec s potřebou někam napřít své vášně. Přes všechny přísahy typu „až za hrob“, jsou tyto předměty vášně ve hře neustále zrazovány a nahrazovány něčím právě dosažitelnějším. Zvláštní případy představují pak chiméry klicperovských postav, tedy jejich přeludy (často v podobě přízraků) a klamné představy („co by, kdyby“), které jsou pochopitelně v rozporu se skutečným stavem věcí.

7. (O převlecích a o lhářích)

Příslopečné klicperovské kuklení, při němž se postava vydává za někoho jiného, zásadně souvisí s obdobným vystupováním v životě, kdy člověk stejným způsobem hraje nějakou společenskou roli. Tak jako se taková společenská role nerovná celému člověku, nesplývá ani postava zcela se svým převlekem.

Jakkoliv se do něj coby jistého modelu snaží vejít sebevíc (vlastně snaha vyhovět / vyhovovat), neustále ji zrazuje její vlastní přirozenost. Takové komediální převleky pak zároveň odpovídají obecným lidským možnostem: hrát si na něco, čím bych mohl být (jak tomu odpovídá i typ bájného lháře, který si vylhané představuje s takovou intenzitou, až to skutečně zažívá). Či ještě spíše: nebýt líný být tím, čím bych mohl být. Úsilí, které převlečené postavy musejí pro zdar svého záměru vyvinout, je totiž namnoze obdivuhodné. Obdivuhodné právě tehdy, když se nám takové počínání nejeví jako lidské pachtění, ale jako naplnění chuti k životu.

8. (O přirozenosti a převýchově)

Beru-li na sebe převlek, stávám se vědomě někým jiným (podstupuji jinou možnost své existence), a přitom nepřestávám být sám sebou (de facto princip herectví). Jsou ale u Klicpery postavy, které se za nic nepřevlékly, a přece jsou v rozporu se sebou samými, a tedy se svou přirozeností. Buď o ní nevědí (motiv schovanky, jejíž pravá krev je pro ni i jejího opatrovníka nevyzpytatelná), nebo ji zapírají, a to často i sami před sebou (stavějí se někým jiným, než kým ve skutečnosti jsou). Klicperovský svět je pak plný technologů takového *přeštěpování*, vlastně zmrtnění přirozenosti. A ještě jeden případ stojí za pozornost: Řekli jsme, že společenská role nerovná se celý člověk. U Klicpery se však setkáme s postavami, u nichž jedno i druhé dokonalé splývá. Jsou jen a pouze chodícími sociálními rolemi (svůj úřad tahají všude s sebou).

9. (O herectví)

Z Klicperových veseloher lze vyčíst konkrétní nároky na herectví. Jistě nepřekvapí, že herecký talent nebyl u Klicpery pouze latentní a můžeme ho tak řadit po bok komediografů, jež byli zároveň výbornými herci (od Molièra přes Nestroye až třeba k Brandonu Thomasovi). S tím souvisí i jeho schopnost vidět (a odhalovat) divadlo v životě. Zdánlivá neuměřenost (grotesknost) výrazových prostředků („oči vyvaluje“, „uhodí s ním o zem“) může být jenom inspirativní pro současné divadlo, které na takové projevy pro svůj televizně chápaný civilismus v řadě případů rezignovalo. Apel na pohybové, a tedy komediantské herectví jako by rovnou znamenal jisté přehánění (adekvátní ovšem přehánění klicperovské mluvy, klicperovských zápletek, klicperovského divadla). Konkrétní příklady pak dokládají, kterak Klicpera svými texty režíruje a nakolik dokáže být jeho komika drastická.

10. (O mluvě námluv)

Námluvy probíhají v komedii nejčastěji v zastoupení, přičemž je charakteristické, že zvolení námluvčí věc spíše komplikují (kdyby si Kárl nenajmul Pytla, mohli být patrně s Marií svoji již v 7. obraze). Ucházení se o ruku není ničím menším než divadelně působivou sebe prezentací nápadníků, založenou na ostenzi silných stránek a potlačování těch slabých (tance svádění). Ústřední úloha milostných zápletek pak mj. odpovídá základním životním podmínkám, k nimž vedle jídla a pití (mnozí nápadníci Klicperovi jsou po této stránce dosti saturovaní), patří také sex (jako nezbytný předpoklad plození života). Milostné zápletky ústí pak v komediích zpravidla ve svatbu, která je uspořádáním předchozího chaosu.

11. (O komediantském čísle)

Text klicperovské komedie bude vždy především východiskem pro hru herců, a tedy ve své „literární“ podobě nutně neúplný (což ještě vynikne, srovnáme-li ho například s hrami cimrmanovskými či havlovskými, tedy hrami jakoby již „hotovými“). Herecký výkon Filipa Rajmonta v roli Partese je zde zvolen jako inspirující příklad jeho možného dotvoření. Na základě Klicperovy textové pobídky vystavěl Rajmont klasické lazzo, jehož vlastnímu námětu: analfabet čte dopis, můžeme rozumět obecně jako dramatickému zápasu se sebou samým. Jedná se o mimické zacházení se slovem, které z textu vychází, ale jde daleko za jeho pouhou reprodukci. Rajmont Klicperův text artikuluje celým tělem, vlastně komediantsky, skutečně mimicky.

12. (O travičství a realizovaných metaforách)

Motiv „domnělé smrti“, migrující z antického mimu přes Shakespearovy hry až do Klicperovy aktovky *Kytka*, má zásadně co dělat s ambivalencí život-smrt. Je to právě představa smrti a strach z ní, která v postavách probouzí nezdolnou vůli k životu, a tedy představuje i důvod jejich mimování (tj. rozpoutání životních sil nesvázaných obvyklými mezemi). Pokud nezemřeli, mimují tam dodnes, chtělo by se říct. Postavy, tváří v tvář smrti (či lépe řečeno představě smrti), přehodnocují své postoje a rázem souhlasí s věcmi, do té doby nemyslitelnými. V případě *Kytky* upozorňuji rovněž na to, že její děj lze chápat jako rozvíjení, resp. realizaci metafory („otrava láskou“).

13. (O slovních hrách a půvabu nadávek)

Klicperovy veselohry nepřekypují slovními hříčkami ve smyslu hry s významy slov a jejich proměnami. Vtip a jazyková hravost

pramení spíše z poetičnosti jednotlivých replik, resp. z obrazů, které jsou schopny vyvolat (spolu s významem je zde ovšem stejně důležité i jejich znění). To samé lze úspěšně tvrdit také o půvabu klicperovských nadávek, jež se rovněž – jako by navzdory jejich vulgární podstatě (nebo spíš jejich zařazování mezi vulgarity a vulgární chápání?) – stávají poezií. Slovní souboj, který spolu svedou Stehlíková s Buňkou (ale původně už „dračice“ z *Ženského boje*), má pak co dělat s mocí slova, jeho schopností zranit i pohladit. Postavy si také svůj (ostro)vtip pravidelně brousí jako šermířský kord.

14. (O přízracích a osvícenství)

V klicperovských komediích nekuklí se postavy pouze za jiné lidi, ale také za duchy (dokonce za duchy mrtvých zvířat jako v případě *Zlého jelena*) a za bájně bytosti. Na rozdíl od dramatických báchorek a prací vážných, kde jsou takové nadpřirozené postavy podobenstvím „vyšších principů“ (Krakonoš jako Duch hor), bývají přízraky v komediích pokaždé usvědčeny ze své strojenosti (ex machina). Máme-li o Klicperovi, autoru komedií, skutečně hovořit jako o osvícenci, pak nikoli pro míru jeho moralizování, ale pro soustavný boj proti pověrám a strachu z přízraků, ale také z autorit. Klicpera v nás kultivuje schopnost ubránit se moci ve všech jejích převlecích, tj. všemu, co člověka utiskuje, a to i moci lidského (skutečného či domnělého?) údělu.

15. (O náhodě a nastavovaných koncích)

Zatímco v tragédii směřuji svým rozhodováním krůček po krůčku k naplnění nevyhnutelného osudu (jenž mi zřejmě určili bohové), v komedii riskuji a vrhám se po hlavě do víru, ze kterého je mě s to vyvést až šťastná náhoda (snad zde zasáhne sama příroda).

Promyšlenost tahů na šachovém poli tragédie je v komedii (po té, co jsou věci uvedeny do pohybu) nahrazována vírou, že „to nějak dopadne“. Vše se v komedii řeší za běhu, což mimo jiné souvisí se základní lidskou zkušeností, že na to nejdůležitější není v životě nikdy čas (proto se v závěru často vše vyřeší jaksi mimochodem, ráz na ráz). Základně ale komedie, se všemi svými převleky a proměnami, demonstruje lidské (vždy omezené a zejména omezované) možnosti.

Jsem vděčný, že jsem si Klicperu pro sebe mohl objevit – či přesněji: začít objevovat. Tím, že jsem napsal *Mlynářovu opičku*, nemám Klicperu jednou provždy „vyřešeného“.

Má východiska při zkoumání klicperovské komedie nebyla teoretická, ale „praktická“: pracoval jsem s elementy jeho komedií v rámci tvorby textu, který by je – i co do jejich litery – „obrážel“ a přímo střetl se současným divadelním publikem. To „teoretické“ se zde rovnalo zkoumání citovaných fenoménů, jejichž „nosnost“, a tedy i vlastní komediální povaha byla zjišťována i ověřována tímto tvůrčím pokusem a v rámci jeho reflexe konfrontována s elementy dalších komediálních útvarů. Šlo pochopitelně o ty, které podle své prozatímní zkušenosti mohu pokládat nejen za „klicperovské“, ale přímo za takové, které mají co dělat se základními principy komedie. Principy, na které jako by dnešní české divadlo – ke své škodě – zapomnělo.

Po sedmi letech v divadelní praxi jsem přesvědčen, že právě ono „mezi“ – mezi dramatem a mimováním (básnickým dílem oživeným hereckým živlem) – je základním principem činoherního divadla. Drama bez mimu podobá se literatuře, mimus bez dramatu šaškování. Drama a mimus se vzájemně umocňují. Teoretickou část

této disertace uvedl jsme citátem z Tilleho. A citátem z Tilleho ji také zakončím:⁴

„Podivná věc: naše evropská divadla jsou uznanými stánky nejvznešenější múzy, i když většina jich láká své obecenstvo stádem mechanicky tančících baletek, výpravou hromadící plátna, gáz, světlo a barvy v pusté směsici, kusy vyráběnými obchodními podnikatelstvy na zakázku a klasickými kusy i operami, jež bezduchým opakováním padají pod úroveň nejohavnější šablony. A zatímco ústavy povznesené veřejným míněním na výkvět umělecké národní kultury stávají se bez úhony své umělecké cti obchodními podniky ředitelstev a pevného kmene abonentů, paláce ‚lehkého umění‘ stále jsou proskribovanými místy pouhého požitku, neumělecké, nevážené zábavy, i když vším úsilím se snaží o vážnou reformu svých exotických uměleckých žánrů. [...] To falešné měřítko je v nás, v divácích, kteří si sugerujeme podivuhodný názor, že návštěvou Zeleného ovoce v domě zasvěceném nejvyššímu umění neb strašlivě zahraniého Stavitele Solnessa na předměstském jevišti konáme povznesené národní a umělecké poslání, zato však že večerem stráveným ve varietním divadle, kde japonští herci hrají svou původní tragédii, bosá tanečnice tančí Beethovenovy sonáty a Yvette Guilbertová deklamuje své šansony, hovíme jen své choutce po požitku. Osudem těchto ‚zábavních podniků‘ je jejich otevřeně doznávaná snaha bavit každého za každou cenu. Velká evropská divadla mají svoje předurčené poslání být vyvrcholením umělecké kultury té společnosti, která je stvořila. Ale co braku, ubohosti, šablony, řemesla a smetí, jen zisku sloužícího, projde vedle těch několika vskutku vznešených, uměleckých večerů po jevišti zasvěceném velkému umění! A co ubitých talentů, horečné snahy po dokonalosti a kráse, co neúmorných pokusů o opravdové umění zanikne beze stopy ve frivolní banalitě varietních programů!“

Václav Tille: *Varieté* (1909)⁵

⁴ Ten se mi na základě analýz uveřejněných v jeho *Divadelních vzpomínkách* (Praha: Kočí, 1917), popř. ve výboru Divadelního ústavu *Kouzelná moc divadla* jeví jako jeden z našich nejinspirativnějších teoretiků (mj. právě žánrů, které mají své kořeny ve starověkém mimu).

⁵ In: (týž) *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 15n.

D. Hra:

Václav Kliment Klicpera – Milan Šotek

MLYNÁŘOVA OPIČKA

/klicperiáda/

Motto:

„Člověk je divnědivné zvíře!“

Můj Klicpera:

Název odvozen od Klicperovy kratochvilné deklamovánky z roku 1823. Vlastní východisko pak zahlédnuto v jeho veseloherní prvotině „Žižkův meč“ (1815) – na něj co na špíz nabodnuty výstupy z her „Bělouši“, „Lhář a jeho rod“, „Kytka“, „Ženský boj“, „Každý něco pro vlast!“, „Pražské tetičky a zbraslavští strýčkové“, „Ptáčník“, „Krása a nekrasa“, „Tajný pověrec“ a po replikách ze zbylých 12 dokončených komedií v češtině. Materiál čítající takřka 600 stran biblické sazby (Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery. Díl I. Dramatická díla veseloherní. Nakladatel B. Kočí v Praze, 1906). Zde jeho zlomek, jak mě bavil 200 let poté, v létě 2016:

Charakterové a jich zpodobitelé:

VILÉM PYTEL, mlynář. *Beneš*

MARIE PAVIANNA, jeho dcera, schovanka Zachariášova. *Štorková*

ZACHARIÁŠ z Kamenného Ujce. *Němec*

MATYÁŠ POHLTOŇSKÝ, jemuž připovězena Marie. *Postránecký*

KÁRL z Birkenštajnu. *Suchý z Tábora*

PARTES, velitel Chlapců ve zbrani. *Rajmont*

VOJTĚCH ZVYKOŠ, hejsek s pěstěným vouskem. *Matásek*

BOHUSLAV SUCHOMÍR LIBOZVUK LÁDOŇ, básník / družba. *Řezníček*

BUŇKA, hospodská s povinností soudcové. *Juříčková*

STEHLÍKOVÁ, neprovdatelná děvucha, ba bosorka. *Preissová*

*Vše, čeho je pro hru skutečně třeba, skýtá **komediantské jeviště**. Máme-li na Klicperu nahlédnout nezkresleně, potom rozhodně **bez malovaných kulis**.*

***Chlapci ve zbrani** se mohou zasloužit o přestavby.*

*Hraje se v rychlém tempu s možným **přerušením po dvanáctém obraze**.*

0. (totižto před oponou)

Diváci se ještě usazují, ale na forbíně už hlídkují tři ozbrojení kluci – mají dřevěné ručnice a šavle, na hlavě pak papírové čepice po vojensku. Buben a dvě píšťaly. Se začátkem přichází z parteru Partes.

První kluk Stůjte!

Druzí dva Stůjte!

Partes Co je?

První kluk Zpátky!

Druzí dva Zpátky!

Partes Chlapci, naděje naší vlasti, jděte stranou, spěchám k soudu.

První kluk Fikulajdo! Odkdypak se k soudu spěchá přes zahradu pana Zachariáše?

Druzí dva Jo, odkdypak se přes ni spěchá k soudu?

Partes Od té doby, co je soud v hospodě a zahrada cestou do hospody.

První kluk To známe. Řekne se cestou do hospody, a pak se v té zahradě zůstane!

Druzí dva Nebo se řekne cestou do hospody, a pak se v té zahradě zůstane!

Partes To je to samé.

Druzí dva Chceš říct, že se opakujem?

Partes Chlapci, naděje naší vlasti, přestaňte blbnout a pusťte mě.

První kluk Jste mužský, nebo ženská?

Druzí dva Jste mužský, nebo ženská?

Partes Mně to stačí říct jednou! (*Prvnímu*) Mužský jsem. (*Druhým dvěma*) Mužský jsem.

První kluk Tedy vás nesmíme pustit!

Druzí dva Nesmíme vás pustit!

Partes Aha! A pročpak?

První kluk Fikulajdo! Pan velitel to stokrát povídal, že ke schovance pana Zachariáše nesmíme vpustit žádného mužského.

Druzí dva Pan velitel to stokrát –

Partes (*zastaví je gestem „Chraň vás ruka páně“*) Já jsem váš velitel, kluci sakramentský!

První kluk My víme. (*Zasalutuje*)

Druzí dva by to rádi zopakovali, ale už se bojí.

Partes Mě pustit pochopitelně můžete.

První kluk Fikulajdo! Ale to jste prve neřek.

Partes To se rozumí samo sebou... (*Chystá se za oponu*)

Druzí dva To nemůže být! I kdyby sám papež přišel!

Partes Co by dělal papež u Zachariáše? Totiž – u soudu!

První kluk Budeme střílet! – Tři – dva – jedna – (*Partes strne*) –
NAMÍŘIT!

Všickni tři namíří.

Partes Kluci sakramentský! Pohov! Okamžitě!

Druzí dva Rozkaz je rozkaz. Žádný mužský! A velitel JE mužský!
Sám se k tomu přiznal.

První kluk Budeme střílet! – Tři – dva – jedna – (*Partes k zemi*)
– PRST KE SPOUŠTI PŘILOŽIT!

Všickni tři přiloží prsty na spouště.

Partes To je vzpoura! To je neuposlechnutí! (*Pokročí*)

První kluk Budeme střílet! – Tři – dva – jedna – PAL! (*Chlapci se rozeběhnou a naskáčou na Partese. Ten se je pokouší setřást. Mocné zmítání je mu však platno pramálo – za oponu se neprobojuje*)

Opona se otevírá. Prázdný prostor.

Pytel (*v mlynářském, křičí za sebe do prázdna, nikoho za ním není*) Ženo, přestaň pořád vrčet! Jako had vždy na mne syčet!
Chlapci seskáčou z Partese – jenž, osvobozen, prchne.

Všickni tři (*pokřikují*) Bláznivý Pytel! Bláznivý Pytel!

Pytel (*stále na „fantóma“*) Jako bych ti mlejn prohejřil! Nebo se ti zpronevěřil!

První kluk Jenže prohejřil. Jenže zpronevěřil.

Druzí dva Nemelem, nemelem – sebralo nám pivo mlejn!

Pytel (*ožene se po nich*) Kuš! Blázny si dělejte z někoho jiného, a ne z Bláznivého Pytla!

Všickni tři (*se rozutečou*) Pytel plný bláznů! Pytel plný bláznů!

Pytel (*osamí*) Já snad z toho vystřízlivím, Toničko! Domluva je domluva! Má se snad Maruška špatně? Na zámku? Tak bude Pohltoňského, a co? ... Proč už mi zase brunčíš v uších!? Co chceš slyšet? Že těmito ústy dávno protekl celej mlejn? Ano, protekl. Že jsem otec, který si spletl dceru s obilím? Ano, spletl. Dceru s vlastním obilím! Po návratu z hospody by se nemělo pracovat... Marušce nebyly ani dva dny, když jsem ji dal namlít. Nebýt těch uší, tak je po ní. Já vím, že tě to leknutí stálo život. Ale o dceru jsem se postaral! Hned na druhý den jsem ji odnesl na zámek k panu Zachariáši. ... Pořád dokola. Co já teď v té věci zmůžu? Domluva je domluva – nikdy se o ni nepřihlásím, nikdo ani ona sama se o tom nikdy nedozví. Nemůžu po tolika letech k Zachariášovi jen tak nakráčat a chtít, aby Marušku nedával tomu vykrmenému Pohltoňskému. Tak holt nám dceru zalehne! (*Náhle se chytne za hlavu*) Přestaň vrčet! Přestaň syčet! Zatni zoubek někam

jinam! Dost! Dost! ... Dobře, ať je tedy po tvém! Ano, dohlédnu, aby si Maruška vzala někoho hubenějšího. To ti tady slibuju! Půjdu na zámek! V převleku? Baron? Baron von Bier? A není to trochu průhledné? Co Baron vom Fass? Ne počkej... Budu Markýz! Markýz de Slad! To je ono! Teď už si jen spíchnout převlek, navštívit Zachariáše, usměrnit vdavky a pak – sbohem, má Toničko! Hlavně z toho nevystřízlivět!

2.

V hospodě visí obraz „Mlynářovy opičky“ (inspirován vizuálem s Pavlínou Štorkovou). Štamgasti při něm u piva vzdychají.

Buňka (v rukou zaneřádné sklo) Co to máš za zvyky, Zvykoši, moušičky pŭllitrem ke stolu přibíjet?! Kdo to má pořád ze sklenic drhnout! Kdo to má pořád odpadem prošťuchovat! Půl roku byla jsem v Amsterdamu, ale takové způsoby jsem tam neviděla.

Zvykoš (s navoskovanými, hodně odstávajícími kníry) Klid, paní Buňko. To ta nervozita před dnešním stáním.

Buňka Přestat to musí, nebo ti víckrát nenaleju!

Zvykoš Celé je to nesmysl. Jak živo mě nic takového nenapadlo!

Stehlíková Každá dívka by tomu rozuměla tak, jako já jsem tomu rozuměla!

Buňka Hau, hau! Kdo je vás v stavu rozsoudit, budete-li jeden přes druhého štěkat. – Což tu ještě není přisedící mého soudu? Bez něj nemůžeme začít. On mívá krátké, ale dobré nápady.

Partes (přichází) Promiňte za zdržení. To víte, zpevňování subordinace!

Buňka Tedy - zahajuji dnešní stání. Posad'te se. Nuže, Stehlíková, vstaň. *(Ta se postaví)* Co ode mne žádáš?

Stehlíková Právo.

Buňka Kdo ti učinil bezpráví?

Stehlíková Zvykoš!

Zvykoš *(postaví se)* To není pravda!

Buňka Ticho! Dodržuj pravidla stání a sedni si. Také na tě dojde. Pravda?

Partes přisvědčí. Zvykoš si sedá.

Buňka Nuže, Stehlíková, v čem ti Zvykoš ublížil?

Stehlíková Ucházel se o mou ruku, a teď, když jsem konečně svolila, chce mi dát košem.

Buňka Košem, Zvykoši!

Zvykoš Paní Buňko, to je ošemetná lež!

Buňka Mlč! A sedni si! Jakými důkazy můžeš to doložit, že se o tvou ruku ucházel?

Stehlíková Jednou v létě šel okolo našeho bělidla a sedl si vedle mě do trávníka.

Buňka Sedl si. Do trávníka. Hm. Dále.

Stehlíková Asi pět neděl na to šel tudy zas a dal mi - zde tento! - doličný snůpek konvalinek. *(Klade jej na stůl)*

Buňka Konvalinek. Hm. Dále.

Stehlíková Na jaře, když byla velká voda, přenesl mě přes doličný průhon.

Buňka Přes průhon. Hm. Dále.

Stehlíková To je všecko. Jakživo toho nebylo více zapotřebí.

Buňka Co tomu říkáš, přísedící mého soudu?

Partes *(se dlouho rozmejšlí)* Nic.

Buňka Nic. (*Pokýve hlavou*) – Stehlíková, posad' se. Nuže, Zvykoši. Je to pravda, že sis vedle ní sedl – Zvykoši, postav se! – že sis vedle ní sedl do trávníka?

Zvykoš Je.

Buňka Za jakou příčinous to udělal?

Zvykoš Bolely mne nohy. Jakmile jsem si odpočinul, vstal jsem a šel si po svých.

Buňka Nemluvalo se mezi tím nic o lásce?

Zvykoš Nic.

Buňka Nechechtalo se, nehubičkovalo?

Zvykoš Ne. To ne.

Buňka Co tomu říkáš, přísedící mého soudu?

Partes (*se dlouho rozmejšlí*) Nic.

Buňka Nic. – Zvykoši, je pravda, žes jí dal snůpek konvalinek?

Zvykoš Je.

Buňka Těchto konvalinek?

Zvykoš Je.

Buňka Za jakou příčinous to udělal?

Zvykoš Protože mě o něj prosila.

Buňka Hm. A konečně tedy: Je to pravda, žes ji přenášel přes průhon?

Zvykoš Je.

Buňka Zvykoši, že bys jednou odpověděl celou větou?

Zvykoš Odpusťte. Je to pravda.

Buňka Za jakou příčinous to udělal

Zvykoš Voda se s jekotem valila a valila a ona tam stála a stála a plakala a plakala. Byl bych přenesl a přenesl i čarodějnici Lidomůru.

Buňka Co tomu všemu říkáš, přísedící mého soudu?

Partes (*po dlouhém rozmejšlení*) Nic.

Buňka Nic. – Vyslechněte tedy – ty, Stehlíková, jakožto žalobnice, a ty, Zvykoši, jakožto obžalovaný – náš jednohlasný rozsudec. (*Partes přikývne*) Poněvadž jednotlivá obvinění žádného nadřečeného obmyslu do sebe nemají, jest patrné, že je Zvykoš nevinen, a že Stehlíková žádného práva na jeho lásku, tím méně na jeho ruku nemá. Tak jsme pověděli. (*Partes přikývne*)

Zvykoš Ten rozsudec je spravedlivý. Odcházím čist a spokojen.

Stehlíková Ten rozsudec je nespravedlivý. Hostinská mě bude soudit!

Buňka Najednou se ti protíví obecní zvyklosti. Vždyť od soudku k soudu je jen jedno písmeno!

Stehlíková Víte vy, co to je – dát dívce květinu?! Víte vy, co to je – přisednout k ní do trávníka?! Víte vy, co to je – přenést ji přes doličný průhon?!!! (*Uteče*)

Buňka Nalijme si čistého piva: Bojí se, že nedostane již muže, to je to všecko.

Zvykoš Je ještě docela zachovalá.

Buňka Však!

Zvykoš Ta kytka. (*Vezme ji, dopije pivo a půllitrem přibije mouchu*)

Buňka Zvykoši!!!

Zvykoš Klid, paní Buňko. To ta nervozita po dnešním stání.

Partes (*přitočí se k němu*) Příště už tě u Buňky nepodržím. Moji chlapi tě viděli broudit kolem Zachariášovy zahrady.

Zvykoš Viděli-li, viděli. Ovoce dozrálo!

Buňka Teď ale držte poněkud huby, host přichází.

Kárl, vzezření i vystupování šlechtického, kráčí přímo k obrazu, ruku před sebe vztaženu, jako by ho měl za přelud.

Zvykoš (*osazenstvu*) Kdo je to?

Kárl Vy mi snad čtete myšlenky, dobrý muži! Div že jsme to nevyslovili současně. (*K obrazu*) Kdo je to?

Buňka Schovanka zámeckého pána, pana Zachariáše z Kamenného Ujce – Marie. Mám vám jedno roztočit?

Kárl Pan Zachariáš z Kamenného a jeho schovanka Ujce-Marie! Vznešený rodokmen! Takový démant v takové... (*Včas se zarazí, všichni čekají*) Hezké to tu máte!

Buňka Pan Zachariáš nebyl s výslednou podobou spokojen. Malíř jí prej udělal příliš velké uši.

Kárl Probůh, snad je ve skutečnosti nemá menší!?

Buňka Toho bych se nebála. Tady dole ve vsi se jí neřekne jinak než „Rogalo“.

Kárl Ujce-Marie Rogalo!

Buňka Jako malinká vypadla prej ze zámeckého okna – a přistála v trávě dočista nepolámaná. Přišlo mi vhod, že zámecký pán tu malbu vyhodil. Hosté se tu teď zpíjejí pod obraz.

Kárl Kde najdu ten Kamenný?

Buňka Tady jste v Kamenném! Zámek stojí přímo támhle na kopci.

Partes No, no, no... A vy jste kdo, že se o to tady tak zajímáte?

Kárl Jsem svůj samostatný pán. Kárl z Birkenštajnu. Mnoho let na cestách... Já jsem zkusil svět...

Buňka Vy jste zkusil svět, a já jsem byla v Amsterdamu!

Kárl (*k obrazu*) Bude-li alespoň z poloviny tak ušatá, bude jí patřit celé mé srdce.

Partes O uši by nebylo, ale považ, že na zámek se ještě nikdo živý nedostal. Vstup totiž střeží malá, ale dle špartánských zákonů cepovaná, krvelačná armáda.

Kárl Jde-li o Ujce-Marii, ničeho se nezleknu!

Zvykoš Poslouchej, mladej, moc se mi do slečny Marie neinteresuuj! Jasný?

Partes (*vystartuje na Zvykoše*) Jaký mi? Jaký mi?

Zvykoš (*tlačí ho do kouta*) Jak jaký mi? Jak jaký mi?

Partes (*přetlačovaná pokračuje*) Co jak jaký mi? Co jak jaký mi? (*Může gradovat ad absurdum – např. „Jak co co jak jaký mi?“ atd. apod.*)

Buňka (*Kárlovi*) Moc dívek tady u nás není. Stehlíková a tahle zámecká slečna. Tak já vám ho dotočím, ne?

Kárl Děkuji. Už si nedám. Opil jsem se láskou. (*Odejde*)

Partes a Zvykoš (*až teď si všimnou, že zde Kárla není*) Kde je?

Buňka Odešel.

Zvykoš Nechce se mi to líbit.

Partes Uděláme s ním krátký proces!

Zvykoš Paní Buňko, jedno na kuráž!

Buňka Zapomeň.

3.

Pytel (*souká se do režného pytle s dírou na hlavu a na ruce*) Jen se mi, Toničko, směj! Není holt každý mlynář krejčí! Takhle tady blbnout kvůli nějakému Pohltoňskému a nějaké své dceři... (*Podívá se na sebe*) Máš pravdu, v tomhle si můžu stoupnout leda tak do zelí. Ale co už! Markýz de Slad, to se musí hlavně zahrát!

Kárl Rač dát pámbů dobré jitro, poustevníku!

Pytel Poustevníku? ... Poustevníku! (*Počne se devótně uklánět*)

Kárl Ustaň, brachu! Kdo jsi?

Pytel Já jsem poustevníku! Poustevníku de Slad... totiž... poustevníku... Babička.

Kárl Vy jste Babička?

Pytel Ne! Babička ne! Jak bylo to údolí...? ... Poustevníku Prokop!

Kárl Těší mě, Prokope.

Pytel Denně se v lese modlím za našeho mlynáře...

Kárl Co je s ním?

Pytel Zašel. Zašel prej tam někam, co se lidi od medvědů tancovat učí - do té Sirivirie - a že tam chtěl s českou moukou prorazit, poštváli prej naň všecky vlky a brrr, i zubry!

Kárl Cože tak soucítíš právě s mlynářem?

Pytel Říká vám něco otčenáš, urozený pane? Stojí tam něco o pivu, stojí tam něco o tlačence? Ale chléb náš vezdejší...

Kárl Znáš to tady na zámku?

Pytel U pana Zachariáše? Aby ne! Má dcera -

Kárl Prosím?

Pytel Co? Jo! Macerát! Říkal jsem „macerát“. Tak panu Zachariáši přezdívám - „macerát z lípy“. Je to z českých luhů výluh - koncentrované češství!

Kárl Ten pan Macerát z Lípy má schovanku. Zcela jsem propadl jejímu kouzlu...

Pytel A to mi říkáte jen tak? Mně, jejímu... jejímu nikomu! (*Ovládne se*) Milá holka. Tváře bílé jako mouka. Kdypak jste s Maruškou mluvil?

Kárl Nemluvil.

Pytel Tomu říkám námluvy! Ženich až po dnes s nevěstou nemluvil!

Kárl Zámek prý hlídá krveválečná armáda. Je mi zapotřebí styčného prostředníka lásky. Poslyš, Prokope! Nechceš se dát ke mně do služby? Všim tebe zaopatřím!

Pytel Hehe, a kdopak jste vy, že mi tohle slibujete?

Kárl Jak vidíš, jsem cizí, ale svůj samostatný pán.

Pytel I takový jistě bude mít jméno, svůj samostatný pane!

Kárl Jsem Kárl z Birkenštajnu.

Pytel Braniboři v Čechách! ... To by byla partie, Toničko!

Kárl Tak jak? Cítíš se na to?

Pytel Na svou šedivou hlavu, jsem ještě jinoch! I od srdce rád se tím vztyčeným prostředníčkem lásky stanu.

Kárl Výborně!

Pytel S člověkem zamilovaným nic se tak málo neshoduje jako ta láska plátenická!

Kárl Platonická, myslíš?

Pytel Tak nějak se to nazývá, ano. My poustevníci těmhle věcem moc nedáme.

Kárl Čiň tedy od hodiny, jak ti budu kázat. Ujednáno?

Pytel Ujednáno.

Kárl Napsal jsem list, daguerrotypii k němu přiložil, aby o mně Marie také jasnou představu měla – a ty to tam doneseš!

Pytel Tak to ne, jemnostpane! Ujednáno, ale tohle ne! ... Ta krvelačná armáda by mne zastřelila jako špačka!

Kárl Chceš ke mně do služby, a nedal by ses pro mě zastřelit?

Pytel A kdo mi to vynahradí?

Kárl Já! Přijdeš-li o život, tvůj hrob bude samá květina. Slibuji.

Pytel Ó, květin jsem já nikdy nebyl milovník. Raděj mě zakopejte do pivováru –

Kárl Tys věru asketa!

Pytel Každý myslí, že poustevníci těší se tak tuhému kořínku z kořínků. Nevěřte tomu, jemnostpane! Člověk je divně divné zvíře!

Kárl Zkrátka, list tam musíš dodat!

Pytel Jistě. Jako že se vom Fass... de Slad... Babička... Prokop jmenuju! (*Pytel odběhne*)

Kárl Marie! Jasnosti má! Mé slunce! Má nejdražší hvězdo! (*Pytel přiběhne*) Ty už jsi zpátky?

Pytel Za scénou vše probíhá rychleji.

Kárl Tak mluv! Jak Marie vypadá? Je stejně krásná jako na obrázku? A jak smýšlí? Co dělá? Jak s ní nakládá macerát? Mluv! Mluv!

Pytel Tak tedy: Ujde to. Ano. Těžko říct. Jen tak lelkuje. Myslím, že dobře.

Kárl Všechno mi musíš vylíčit do nejmenších podrobností! Jaks k ní mluvil a jak ona k tobě?

Pytel Přes kopřivovou poštu.

Kárl Kopřivovou poštu?

Pytel Zachariášova zahrada je obehnána zdí. Takovou, že ji má i lehká vrána co přelítnout. Naštěstí! vedle kdos – nějaký prozřetelný hruškář – zasadil hrušku. Hruška rostla, zed' nikoliv. I vylezl jsem na hrušku a načíhl přes zed'!

Kárl Nu, cos tam uviděl?

Pytel Marii a jejich zahradníka.

Kárl Co tam dělali?

Pytel Vopich! ... Hodný kousek ode mě ho zahradník shraboval. Vopich neboli libeček. A právě pode mnou stála Marie a trhala třešně.

Kárl Marie! Chlape! Ty ses musel narodit na jednorožci!

Pytel To se rozumí. Promluvil jsem na ni v největší tichosti, jako větýrek, a vhodil jí váš lístek zrovna do košíčka mezi její švestky!

Kárl Výborně! Za to zasloužíš tolar! (*Sahá do kapsy*)

Pytel Nechte bejt!

Kárl (*vrací peníz do kapsy*) To se jen tak nevidí...

Pytel Až najednou! Bude toho víc... Marie váš list přečetla a na prázdnou stránku napsala odpověď. V tom jde zahradník okolo ní, veza pro změnu půl trakaře kopřiv. „Vyhodte ten papír také ven! Co se tu má co povalovat?“ S tím mu to vecpe mezi plevel, zahradník to hodí přes plot a já byl sežehnut, ale hotov. – Nu? Na kolik tolarů přijde tahle kopřivová pošta?

Kárl Ty máš zajisté více než jednoho šotka v žoldu, Prokope! Jen mi tu odpověď honem dej!

Pytel Je to trošku zazelenělé, jak to zahradník tiskl – Svůj samostatný pane, musím teď ještě pro jednu moc důležitou věc! do své putyk... do své poustevny. Najdu vás! (*Odběhne*)

Kárl čte dopis, zjeví se Marie.

Marie „Můj drahý Karle!“

Kárl Karel! A k tomu drahý a k tomu můj! Totiž její.

Marie „Ach, pomoz dívce své... Já umřu chvílí dlouhou. Ač jsme se dosud neshledali, miluji tě minutu od minuty víc a více. Vejdou-li v zahradu, nacházím na každém třešňovém listu tvé jméno. A vrátím-li se do pokoje, vidím v každém jeho koutě zahradu, v níž na každém třešňovém listu nacházím tvé jméno.“

Kárl Ta obrazotvornost!

Marie „Hleď, aby sis přízeň a náchylnost mého ujce získal – avšak ale – Karle! – nechceš-li zdrtiti naději mou v okamžení tom prvním – za Čecha se vydávati hleď! – Bůh milý ví, čím mu který tvůj krajan kdy ublížil – avšak ale – Karle! – od té doby nenávidí vás Němce jako všechna světa protivenství!“

Kárl Jakže? Mám zapřít svůj přídomek? Zapřít Birkenštajn? To raději Marii unesu!

Marie „Ještě o jedno tě prosím – probůh! nepomýšlej na únos – tak splácet dobrodiní ujcova mi není dáno. Nedli a pospěš se

střelou Milkovou o závod ku své Marii. Marie PS: Neříkej mi Rogalo!"

Kárl Pospíším! Pospíším Marie má! Ale jak jen se dostat přes Zachariášovu zed'?

Vtom výstřel, mocné žuchnutí – vzápětí volání o pomoc.

Zachariáš (za scénou) Pomoc! Kde jste kdo? Tisíc sáhů pod zemí ležím. Celý díl světa se na mne valí!

Kárl se směrem tím rozeběhne.

4.

Partes (na němž zavěšeni tři chlapci) Chlapci, naděje naší vlasti! Dle špartánských zákonů musela se pacholata, jak jen z kolébky vylezla, ve vojenské službě cvičiti a vniknutí nepřítelů brániti učiti. Zastaviti státi! Raz dva! (Dva chlapci na to seskočí)

Třetí kluk (až po nich) Tři!

Partes Chlapci, naděje naší vlasti! Brousí tu jeden cizák německý, a na toho my si tady počíháme, a jak se tu objeví, tak ho zastřelíme!

První kluk Hele, támhle už asi jde!

Ládoň (v oděvu těšňoučkém, nacpaném popsaným papírem)

Kde jsem? – Kdo ví!

Tu jsou stromy –

Sad as to!

Kde jsou stromy,

Tam jsou domy

Zajisto! –

Kyžbych tady cíle cesty,

Kyžbych došel konce již!

Putujíť dnes rok tak šestý -

Potem schlíplý jako myš!

Partes Pozice k zneškodnění záškodníka zaujmout - TEĎ!

Ládoň

Ha! Co vidím? Nejde tamto

člověk v skvostném oděvu?

(Partes náhle potěšen pochvalou uniformy)

Ó, kéž nese v rohu hojném

Básníkovi úlevu!

Chlapci ve zbrani Sejmeme básníka!

Partes Nestřílet!

Ládoň Jmenuji se Bohuslav Suchomír Libozvuk Ládoň. Ale mecenáši mě smějí oslovovat prostě: Bohuslav Suchomír Libozvuk.

Partes Poslyš, Ládo -

Ládoň Ládoň! Rozuměj Apollon z řeckých mýtů!

Partes Poslyš, ty Apollone z Vysokého Mýta, co tu pohledáváš?

Ládoň Všanc dávám své služby básnické. Nebývalých kvalit! Můj rým zvoní jasně jako ryzí stříbro, moje daktyly skáčou na třech jako taneční mistr, a můj sloh je plný ráznosti. Hle, tu se skví mé životní dílo: „Život nejznamenitějších herojů českých“! Všecko původní spisy! Hned na počátku popisují Bivoje přestatečného...

Partes Hm. Směl bych se na tu tvou práci podívat?

Ládoň Podívat, a přečíst!

Partes *(horko těžko čte, chlapci mohou vypomoci)* „Kance když rozcupoval na kaši...” Silný obraz!

Ládoň Nečtete pozorně! „Kance když rozcupoval, na Kaši klín milostný jej složil.” Kaša byla Bivojova žena.

Partes Potom bych to tam raději vepsal. Pokaždé to nebude číst takový inteligent jako já. „Kance když rozcupoval, na Kaši, své ženy, klín milostný jej složil.“

Ládoň Ukažte? „...když rozcupoval na kaši své ženy klín milostný...“ No, nevím.

Partes A neměl bys tam, Ládo, něco ještě milostnějšího? Mrtvý kanec na klíně zrovna... Lapač žen nějaký!

Ládoň Půlmilionem rýmů mohu posloužit. Pravý básník musí třeba o půlnoci ptactvo v řece a ryby v povětří zrýmovat.

Partes Zas se nepřechval...

Ládoň Jsem básník nejprvnější v celé zemi české! Kdybych měl kolikrát čekat, až o mně Fáma sama zatroubí, pomřely by dítko moje dříve než já!

Chlapci pláčou.

Partes Ládo, a bereš také žádosti o ruku?

Ládoň Co prosím?

Partes Rád bych si u tebe objednal námluvy své milované Mařenky.

Ládoň Mařenka? To jméno je nepoetické jako lovecká bota!

Chlapci ve zbrani na Ládoně nastoupí.

Partes Když ty to umíš tak pěkně zaobalit. Hlavně abych nemusel sám...

Ládoň Překřtí-li se Mařenka, pak není nic snazšího, než stát se na chvílku družbou – Musím si ovšem vytvořit plastickou představu – Jaká vlastně je vaše Minerva?

Partes Minerva? Jo Mařenka! Ona je taková – taková – ženská... – taková – taková... S tím už si poradíte? (*Odcházejí*)

Marie (*sama, zpívá*)

Teč, struženko, teč!
 Nes vodičku přech!
 Až sníh zjara z kopců sejde
 Příval do tvých břehů vejde
 Rozvíje se hloh
 Přijde pro mne hoch!

Hocha ráda mám
 Srdéčko mu dám
 On mne bude milovati
 Se mnou v lásce přebývati
 A kdy budu chtít
 Budu ho tu mít!

Plyň, vodičko, plyň!
 Pak si odpočiň!
 Dokud tady sama sedím
 Smutně na tvůj proudek hledím
 Dokud sněhu stoh
 Nepřijde můj hoch! –

Zachariáš (*vstoupí*) Jen dál, vysvoboditeli můj! Tu je cíl a konec
 naší pouti!

Marie (*stranou*) Můj Bože – můj Karel!

Kárl (*stranou*) Má Marie!

Zachariáš Pavianko, tohoto mladého pána budeš budoucně ctít a
 milovat jako prvního dobroditele! Kdyby nebylo jeho, nebylo

by více ani mne! Byl jsem dnes v nebezpečnosti tři sta loket hlubokém –

Kárl Prosím, nevynášejte slečně tak vysoko můj skutek! Fortuně toliko náleží vděk, která mě v pravý čas ke skále přivedla.

Zachariáš To bylo leknutí! To byla hrůza! Celé čtvrt hodiny letěl jsem dolů... A proč?

Kárl To bych sám rád věděl.

Zachariáš Pro sysla!

Kárl Není možná!

Zachariáš Pro sysla! Ta štíhlá titěra přede mnou poskakovala jako mladý kamzík! Brzo dolů, brzo zas nahoru – Konečně si sedne, vystrčí na mne žlutý rypáček a vyšklebuje zuby, jako by chtěl říci: „Že mne netrefíš?!“ To mě teprv podpálilo! I zamířím si na něj – spustím – a v tom se mi pod nohou utrhne drn, a já – rrrn drn drn –, beze vší obrany, as devadesát sáhů do hloubky letím! ... Ještě jednou, vítejte u nás na zámku!

Kárl Nesmírně mě těší, pane Zachariáši z Kamenného, Maceráte z Lípy, výluhu z českých luhů –

Zachariáš Pane Zachariáši bude stačit. Celý svět to musí vědět, jaká láska k bližnímu ve Vašich prsou hoří –

Kárl Ó, v mém srdci pálá celý Vesuv všelijaké lásky!

Zachariáš Takpak se přece ňáko k mému dobrodíteli obrať, Pavianno!

Marie Že nemohu, vysvoboditeli ujce mého, v tomto okamžení najíti slov, budiž vám svědectvím, jak hluboce cítím –

Zachariáš Posadme se! Posadme se! (*Pohledy po prázdném prostoru*) Pavianko, podej nám židličky! ... Co můj zámek zámkem stojí, nebyl v něm tak vzácný host! To se rozumí, že jste také Čech?!

Kárl (*se lekne*) Ano – jsem – Čech jsem.

Zachariáš Výborně! – Rozený Čech?

Kárl Nu, kdo je Čech, je také rozený Čech.

Zachariáš Ne vždycky! Ne vždycky!

Kárl Pak tedy rozený Čech!

Zachariáš To se mi dnes nemohlo přihodit nic slavnějšího, než že mi rozený Čech život zachoval. – Ó! Kde chtějí nebesa hodně dobrého sklidit, tam nechají rozsévati Čecha! – Jakpak se jmenujete?

Kárl Jak? Jaké je mé jméno se ptáte?

Zachariáš Ano!

Kárl Jméno, nebo příjmení?

Zachariáš Obé! Obé!

Kárl Jmenuji se Karel – – – Karel.

Zachariáš Karel Karel?

Marie (*pro sebe*) Do pekla zajel...

Kárl Né, né, Karel Karel ne! Karel – – –

Zachariáš Přece nebudete beze jména jako moji holubi?

Marie (*rychle*) Copak je Vám, pane z Jasanovic!, že jste tak roztržitý?

Zachariáš Jakže? Z Jasanovic?

Kárl Jakže? Z Jasanovic?

Marie Ujče, copak jste nepoznal typické jasanovické rysy?

Zachariáš Ptal jsem se, jak se jmenujete.

Kárl Odpuště, zabral jsem se poněkud do myšlének na toho zákeřného sysla. Kárl... – Karel z Jasanovic se jmenuji.

Zachariáš Z Jasanovic nad Jizerou?

Kárl Nad Jizerou, ano! Karel z Jasanovic nad Jizerou (*Stranou*) před kolapsem.

Zachariáš Je-li pak ještě živ váš otec?

Kárl Můj otec? Nemám otce.

Marie na něj živě gestikuluje.

Kárl Nemám otce proč zapírat. Je, chvála Bohu, živ a zdrav!

Zachariáš To mě těší! Býval jsem na vašem zámku častým hostem.

Kárl To mě těší ještě víc...

Zachariáš Ten topol za zahradou –

Kárl Je již tak silný a vysoký!

Zachariáš Vysoký? To není možné?

Kárl Proč by ne? Topol!

Zachariáš Protože již před patnácti lety byl suchý a zetlelý! Totě bych si spíš pomyslíl, že já budu ještě jednou mladý a silný, než že se ten sedřený topol zazelená!

Kárl A vidíte... Zazelenal!

Zachariáš S vaším otcem jsme pod ním často sedávali.

Kárl Každodenně na to vzpomíná. Býval jste prý obzvláštní lišák!

Zachariáš *(se spokojeně směje)* Jděte! To už je let... A co zámecká věž s hodinami?

Kárl Na ty je spoleh... Jdou! A přitom jsou tak staré!

Zachariáš Staré? Jakpak mohou být staré?

Kárl Jakpak? Nejméně... osm set let!

Zachariáš Před patnácti lety přece shořela věž i s hodinami!

Kárl Nu – ano – stará věž a staré hodiny s ní. O těch také mluvím! Hrozné neštěstí. Věž tehdy shořela i s naším zámkem...

Zachariáš Jak? Váš zámek že shořel?

Kárl Shořel. Ale pak se ho podařilo uhasit.

Zachariáš Takže už máte v Jasanovicích novou věž?

Kárl To ne. Ale nové hodiny zavěsili jsme na ten vysoký, zazelenalý topol.

Zachariáš K nevíře.

Kárl A zvony máme v Jasanovicích na hrušce!

Zachariáš Vy jste bezpochyby již dávno nebyl v Jasanovicích?

Kárl Velmi dávno!

Marie (*stranou*) Nikdy!

Zachariáš Inu, mladá paměť ráda zapomíná! ... Stará ostatně taky. ... Dokud byla krev mladá – žádné starosti. Teď je mi málo kdy do žertu. Tenkrát byl ovšem celý svět jiný! Vám mladým marno o tom povídat. Vy už jste mezi těmito novými mravy vyrostli.

Kárl Bohužel! Když mi tak někdo vypravuje, jak starým Čechům vykvetlo z jednoho každého roku tři sta a šedesáte mile skvělých dní – za živa bych se mezi ně dal zahrabat!

Zachariáš Ach, milý pane z Jasanovic, kolikrát jsem já již nad tím zplakal. Já! Jenžto jsem to prorokoval, bránil se tomu, a přece ničemu nepředěšel! – „Chraňte se ciziny!“ – říkával jsem krajanům svým. „Zavoní-li vám jednou, co za humny vykvetlo, pohřbena bude národnost vaše!“ Způsoby, mravové a řeč dělají národ národem! Řeč, tu dnes dokonce poličkují cizími tyčkami, že má již modřinu na modřině!

Kárl Jak pozoruji, drahý pane z Kamenného, vy se již s nynějším světem do smrti nesmíříte...

Zachariáš Ne! Ne! Nikdy! – A kdyby sám Žižka z hrobu vstal a chtěl mne s ním spolčit! ... Mimochodem, co soudíte o Žižkovi, mladý pane z Jasanovic?

Kárl (*hledá zprvu u Marie, zda vynést soud pozitivní, či negativní*)
O Žižkovi? – Že byl... muž...

Zachariáš Jen muž?

Kárl I žena?

Marie I že na křižáky se rekovně se svým vojskem vrhal!

Kárl Může být!

Zachariáš Rekovnost sama není rekovnější než on! A po tomto Žižkovi jsem měl památku! Jeho vojenskou rukavici! Můj život byl tisíckrátě spokojenější, dokud ta v něm byla.

Kárl Jakpak jste o ni přišel?

Zachariáš Bídňě – nehodně! Měl jsem jednou správce – Němce! Byla doba, kdy jsem tyto sousedy naše jako bratry miloval, neboť nás ruka Nejvyššího již dávno spřátelila! Jednou jsem zase musel odjet do Prahy. Barnabáš – tak se jmenoval můj správce – byl zvyklý vždycky se něčím obírat – a dal se z dlouhé chvíle do stavění holubníku. Když přišlo na dvířka, nevěděl, jak je připevnit. I padla mu ona Žižkova rukavice do oka. Ten nešťastník ji vezme, rozláme, a nadělá z ní k holubníku pantů! Rozumíte, příteli?! ZE ŽIŽKOVY RUKAVICE K HOLUBNÍKU PANTŮ!!! (*Odmlčí se*)

Kárl To je tedy ta příčina nenávisti?

Zachariáš Hned mi musel z domu! A od té chvíle mi žádný jeho krajan, žádný Němec, nesmí na oči!

Kárl S tím holub... s tím Žižkou... prostě s těmi panty mě to mrzí.

Zachariáš Divím se, že jsem ještě ze všech těch outrpů neuschl jako na jaře sysel! ... Brrr, sysel! ... Málem bych zapomněl, Marie! Pan Pohltoňský je na honě a hodlá k nám dorazit na poledne. (*Kárlovi*) Nastávající manžel mojí Pavianky –

Kárl (*se lekne*) Jak?

Marie Tak!

Zachariáš To je, pane, Čech!

Marie Původem Polák!

Zachariáš Ale jako by se byl v českém háji narodil. Ne-li přímo v Trocnově! Byl vojákem a umí sedmiletou válku nazpaměť.

Nu, Marie! Hejbej sebou! Běž do kuchyně a přichystej svému ženichu něco pro chuť!

Marie (*odcházejíc, stranou*) Dva záhony jedu!

Zachariáš Není k zulíbání, kolčavička?

6.

Zvykoš (*přijde se sudem přes hlavu, takže je mu toliko nohy po kotníky viděti. Na malou chvíli vykoukne*) Jste mužský, nebo ženská? ... Jsem sud, vy hajzlíci!

Marie Ten ošklivý, protivný Pohltoňský –

Zvykoš (*vyskočí ze sudu – s kyticí „od soudu“, dozdobenou o další květiny, a s vousiskem zas o něco opulentnějším*) – Slečno Marie, podejme si ruce a už je nikdy nerozpojme!

Marie (*po úleku*) Pomalu, pomalu, pane ženichu! Bez vědomí a povolení rodičů ruka se nepodává.

Zvykoš O povolení rodičů nemám starost. Navíc jste schovankou!

Marie Ba mějte tu největší!

Zvykoš Hoho! Nevlastním snad pole, luka a třicet kravek?

Marie To jsou bezesporu imponující vlastnosti –

Zvykoš A jaká luka! A jaké kravky!

Marie Ale ujec můj bude bedlivě zkoumat a přísně přehlížet –

Zvykoš Nenajde u mne chyby. Co by se mu na mně, prosím vás, mohlo nelíbit?

Marie Na příklad? Tatínek nenávidí u mladých mužů všecko, co se licousy, bradousy, nebo jakýmkoliv vousiskem nazývá.

Zvykoš Hoho! Vousky dělají muže mužem, národ národem. Jsou jeho největší okrasa. Neřekl bych, kdybych měl na bradě přívěsek jako kozel, ale tyto vousky, které jsem s takovou bedlivostí a šetrností dvanácte let pěstoval –

Marie Důkaz, že mne nemilujete! Kdybyste byl ruky mé upřímně žádostiv, dal byste si nejen rty, ale celou hlavu oholit! *(Se smíchem odběhne)*

Zvykoš *(sám)* Celou hlavu?!... Že mě miluje, není té nejmenší pochybnosti. Vždyť se v jednom kuse smála! Hezké to děvče, milý Vojtěše! – Co kdybys jí ty skvostné vousy přece jen obětoval? Rozumíš? Jen prozatím... Až bude ruka v rukávě, dáš si narůst nových. Praviš, že to bude jen otava, která se nikdy dvanáctletému senu nevyrovná? Nu, to by byla skutečná tragédie. Ale snad tě nestihne. Slečno Marie! Tvůj Zvykoš se poddává! Za půl hodinky přinese ti svou ozdobu, svůj klenot, svou pýchu v tom nejdělikátnějším růžovém papírku! *(Odkvapí s kyticí – a zatím i s vousy)*

7.

Zachariáš *(sám)* Kdyby Karel chtěl, já už bych Marii Pohltoňskému nějak rozmluvil.

Vstoupí Pytel (připomeňme: v převlečení za poustevníka Prokopa) – hluboce se klaní.

Pytel Oslaven buď zámek váš na všecky budoucí časy.

Zachariáš Kdo vás sem pustil?

Pytel Račte být tak dobrý, milostpane, a povězte mi, kde je můj pán?

Zachariáš Váš pán? Hehe! Váš pán je pokud vím nahoře – v nebi. Nebo už tam není?

Pytel Ale ne, je... Já myslím, kde je svůj samostatný pán?

Zachariáš U všech všudy hadriánů! Jaký samostatný pán?

Pytel Pan Kárl z Birkenštajnu.

Zachariáš (*sykne bolestí, jakmile zaslechne „Birkenštajn“*) Vy sloužíte Němci?

Pytel Nechte žertů! Můj pán je tady – ti chlapci ho sem viděli jít!

Zachariáš Nehledáš-li Zachariáše z Kamenného Ujce anebo Karla z Jasanovic, tedy se mi klid' z očí – čím dřív, tím líp!

Pytel Karla hledám – ale Karla z Birkenštajnu!

Kárl (*vejde s Marií*) Pane Zachariáši, kdybych měl přízeň vaši, na kolenou bych vás prosil – (*Zarazí se*) Co to? Můj Prokop!

Marie Kdo?

Pytel Má Maruška! (*Vzpamatuje se*) No, tu ho máme! Tu je můj pán z Birkenštajnu!

Zachariáš Sedm tisíc durmanů! Pane Karle, co tomu říkáte?

Kárl Že – že – Kdo je ten člověk? Já ho neznám!

Pytel Prosím?

Zachariáš Za vašeho sloužícího se vydává.

Kárl Já jsem ho jakživ neviděl!

Pytel A kdo jsem, nejsem-li váš sloužící?

Zachariáš (*chytne ho pod krkem*) To nám řekneš ty sám, darebáku! Nebo tě dám ze skály ještě hloub shodit, než jsem sám dnes sletěl!

Pytel Což se vám všem pomátí rozum?!

Kárl (*v úzkých*) Pane Zachariáši – nedělejte zbytečných křiků. Je to můj sloužící a mluvil vám pravdu!

Zachariáš Prosím?

Kárl Nejsem z Jasanovic, ale z Birkenštajnu.

Zachariáš (*sepne ruce*) ZE ŽIŽKOVY RUKAVICE K HOLUBNÍKU PANTŮ!

Marie Jak se z toho vypletem?!

Zachariáš (*nyní jde po krku Kárlovi*) Proto mladý pán z Jasanovic o Jasanovicích nic nevěděl! Proto se musel zelenat topol, který

byl již před patnácti lety shnilý! Jaký jsem já býval obzvláštní lišák – o tom vám otec každodenně vypravoval?!

Pytel Jasanovice? Kde to je?

Zachariáš Úmyslně – úskočně vkradl jste se do mého zámku – házel jste osidlo na osidlo – klam na klam – Lumpe z rodu Barnabášova!

Marie Odpusťte! Odpusťte mu, ujče! Oklamal-li vás, sám jste mu k tomu přepodivně vedl ruku!

Zachariáš Pryč ode mne, ještěrko! Beztak jsi o tom celou dobu věděla. Postavím tě na silnici, kde jsem tě před dvacíti lety zdvihl! Čert mi tu radu dal, že jsem si děvče vychoval! Ty jsi toho všeho vinna!

Marie (*blíží se k němu*) Můj drahý ujče! Tatínku!

Zachariáš Jdi mi z očí!

Marie Ujče! Buďte dobrotivý –

Zachariáš Jdi mi z očí! (*K sobě*) Kdo mohl přelhat mne, může přelstít i svou ženu – a já jsem to děvče nesebral ze silnice proto, aby na mne jednou naříkalo!

8.

Kárl Nenapravíš-li, hlupáku, ještě dnes svou chybu, za živa tě usmrtiti dám!

Pytel Horlivost ve vaší službě mě k tomu vedla.

Kárl Proč jsi mi neřekl, že Zachariáš svou schovanku dávno přislíbil Pohltoňskému?

Pytel Moudrost to aspoň není, že vám dceru nechce dát jen proto, že nejste rozený Čech! Já bych vám ji dal – kdybych nějakou měl... Vědět tak o mlejně, kde se Němci přemílají v Čechy...

Kárl Ten Pohltoňský mi musí z cesty ještě dnes! Vaz mu zlomím!
... Vlastně – nač mám sluhu? Vaz mu zlomíš! (*Kárl odchází*)

Pytel To půjde těžko. On má totiž hlavu, břicho i nohy v jedné hromadě – jako kapr! ... Ale i ten se dá chytit do sítě!

Marie (*přichází do zahrady*) Á, dobrý sluha mého Karla.

Pytel (*krátkou dobu na ni se dívá*) Maruško –

Marie Maruško? Pro Bůh vás prosím, velebný otče, zapomeňte na to selské jméno. Tak se jmenuje naše pasačka. Já jsem Marie Pavianna. Obzvláště pěkně to sluší k mým krasoskvělým tvářím.

Pytel Kdo ti povídal, že máš tváře krasoskvělé?

Marie Všichni to říkali. Hlavně pan Zachariáš. Nesete zprávy od Karla?

Pytel Nemám žádných nových zpráv, dcero.

Marie Ach, otče, nepřijde-li můj Karel brzo, zvadnu jako květina bez slunce a větru. Miluji ho, otče. Jak je celý takový narozený!

Pytel Myslíš – urozený?

Marie No to! Můj tatínek si na to dvorské koření potrpí. Jsem v ní cvičena – v té dvorničině.

Pytel Vida ji!

Marie Celé dopoledne padne u mě na doodnaučování.

Pytel Doodnaučování?

Marie Doučování v odnaučování. V odnaučování cizích jazyků. V jedenáct hodin, hned po snídani, přichází vždycky vymítač germanismů.

Pytel Po něm?

Marie Vymítač anglicismů.

Pytel Po něm?

Marie Vymítač francouzismů.

Pytel Po něm?

Marie Vymítač španělismů.

Pytel Po něm?

Marie Se Španělem mám vždycky dvouhodinovku. Pak obědváme.

Pytel Ejhle! Toť musíš být nevědoma mnohých jazyků!

Marie Němčinu ujec můj přísně zakázal. V ostatních jazycích se ode mě více nežádá, než abych učiteli na jeho dotaz odpověděla: I don't speak English! Je ne parle pas français! Yo no hablo español! Yo no hablo español!

Pytel Peníze se tedy vyhazují!

Marie Můj tatínek ujec pan Zachariáš říká, že to náleží k vyššímu vychování!

Pytel K vyššímu!

Marie Avšak korunou ženského vychování, říká pan Zachariáš, můj tatínek ujec, je umění zacházet s pohlavím mužským. S nimi se bavit, každému něco lahodného povědět a nikdy – nikdy! je nezarmucovat!

Pytel Slyšíš to, Toničko!

Marie Toničko? Tak se jmenuje naše kuchařka. Já jsem Marie Pavianna.

Pytel Totižto „Toníčku“ – mám se svatým Antonínkem poněkud důvěrnější vztah.

Marie Vztah! Ach, milý otče – ten můj Karel, to je vám muž! Při prvním setkání jakousi čarovnou mocí tak mne okouzlit, že mužných a šlechetných slov jeho, vol, nevol, poslušna musím být. Teď už bych dokázala i jiné muže zarmoutit! (*Odběhne*)

Pytel (*sám*) Zachariáš věděl dobře, že je na švestce očkována, a chtěl ji mermomocí přeštěpovat v broskev. Teď z toho má, že není ani broskev, ani švestka. A k tomu ta tykev Pohltoňský! Vždyť v mlynářovic čepičce přišla ona na svět! To já ji povedu

k oltáři, ne Zachariáš! Přece jsem to děvče nepřivedl na svět proto, aby na mne jednou naříkalo!

9.

Zachariáš (*se založenýma rukama, mrzutě do země hledí*) Takhle mě obelhat! Takhle mě využít! - - - Jenže - co si ten člověk o mně pomyslí? Řekne, že jsem nevděčný - že jsem divoké zvíře - že pro mne dnes ráno do propasti vlezl, a já že jsem ho vyhnal!

Pohltoňský (*s ručnicí přes rameno*) Mor, příteli Zachariáši! Den soudný! Konec světa!! Židlička!!! Podejte mi židličku!

Zachariáš Někdo vám ublížil, příteli Pohltoňský?

Pohltoňský Osud! Osud jako loupežník vyvalil se na mne na vašich lukách! Takovou vraždu neviděl žádný, co Kain bezbožný zbožnému Abelovi zakroutil krkem!

Zachariáš Vražda? Kdo? Snad ne vrahové?

Pohltoňský Nikoli! Nikoli! To do smrti žádný neuvěří -

Zachariáš Zastřelil - nebo snad oběsil se někdo na mých lukách?!

Pohltoňský Nic! Nic! Nad tím bych si ani nezavzdychl. - Ale taková smrt! A tak dobrá duše! Já to nepřečkám! Já si zoufám!

Zachariáš A já také, okamžitě-li to nevyklopíte!

Pohltoňský Tedy - hned za rosy vyjdu si s Kartušem - (*Najednou rukama lomiti počne*) s Kartušem! Ach! Vyrvěte mně všechny vlasy, příteli! Můj Kartuš již Kartušem není!

Zachariáš Nu? Copak se s ním stalo?

Pohltoňský Ale já jsem to předvídal, já to tušil! Včera vám slunce zacházelo, majíc červené, jako krev!, okolo sebe kolo. A v noci na to - právě když odbilo dvanáct - praskne pode

mnou postel! Ale, příteli Zachariáši, nemáte tu někde sklenici vína? Žízním dnes jako velbloud!

Zachariáš (*běží do dveří*) Marie! Flaši vína! (*Vrátí se*) Jen se už prosím vraťte k té vraždě!

Pohltoňský Ano! Najednou tedy – kdepak jsem to zůstal?

Zachariáš Vyšel jste si, za rosy, s Kartušem!

Pohltoňský Ach ano, ano! Vyšel jsem si s Kartušem za rosy! Víte přece, jak spolu chodíváme – já napřed, on za mnou. Jakživ nás žádný neviděl jinak. Já napřed, on za mnou! Dnes ale – ach! – dnes jsem nemohl za živého boha Kartuše přinutit na zad. Prosil jsem ho, domlouval mu – nadarmo!

Zachariáš Ale ta vražda! Ta vražda!

Pohltoňský (*pije, až oči vyvaluje*) To chladí! Nebylo by něco k zakousnutí, příteli Zachariáši?

Zachariáš (*ve dveřích*) Pavianko, pan Pohltoňský by něco rád zakousl!

Pohltoňský Jakpak se vlastně má moje nevěsta?

Zachariáš Nic s ní není. Je dnes jaksi mrzutá.

Pohltoňský To rád věřím! Člověk někdy chytne – najednou, zničehonic – takovou náladu, že myslí, že nadešla jeho poslední chvíle. To jednou, v sedmileté válce – již nevím, bylo-li to u Jizery –

Zachariáš Třeba u Botiče!

Pohltoňský Naše vojsko se právě chystalo k útoku – a já jsem vám dostal – najednou, zničehonic – takovou náladu, že jsem celou bitvu musel zůstat ležet v táboře!

Zachariáš (*mrzutě*) Vy jste tedy šel za rosy napřed, a za vámi Kartuš –

Pohltoňský Nikoli! Kartuš šel napřed, a já za ním!

Zachariáš Nu ano – a tu vám ho někdo zabil –

Pohltoňský Někdo? Já! Já sám!

Zachariáš Sám? Ať mě vlci líbají, proč jste to dělal?

Pohltoňský Ó, kéž by mně byly prsty upadaly jako zralé hrušky stromu! Nedívejte se na mě tak přísně, příteli Zachariáši, jsem beztoho nešťasten dost!

Zachariáš Ale jak se to jenom –

Pohltoňský Jak? Mohlo být tak deset hodin, dostanu se na konec lesa. Horko bylo – i nechtělo se mi jaksi na strnišťata, zůstal jsem chvíličku pod dubem stát. Najednou slyším nad lesem vyvlnovati se křídla, těžká jako snop!

Zachariáš Zajisté kohout z mé bažantnice!

Pohltoňský Čáp! Čáp to byl! Rovnou cestou až odněkud z Ameriky. I znáte mé čtverácké nápady! „Jak, Matyáši?“ – pravím v tichosti sám sobě pod tím dubem kolem té desáté – „Kdybys ty tak toho čápa srazil a přinesl ho Mařence!“ Čápa Mařence! Rozumíte?

Zachariáš Nerozumím.

Pohltoňský Nu, přece jako symbol, že s ní chci mít pět dětí!

Zachariáš Pět? Ne třeba dvě?

Pohltoňský Pět! Čáp symbolizuje vždycky pět. Dvě by byla volavka.

Zachariáš Když myslíte...

Pohltoňský Nabiju, mířím – když v tom shodí vítr suchou sněť z dubu, ona mi padne na ručnici, právě když spouštím, rána práskne, a – komu narostl tak výmluvný jazyk, aby vypověděl mou bolest? – přede mnou se v horké krvi válí Kartuš! (*Napije se*) Co tomu říkáte, příteli Zachariáši?

Zachariáš Že se nadarmo neříká: „Mnoho myslivců, myslivcova smrt“! ... Nyní však něco důležitějšího! Hodláte-li si skutečně mou Pavianku vzít, tedy se k tomu mějte!

Pohltoňský Prosím? Dnes skonala můj Kartuš, příteli Zachariáš!!

Přece se nebudu ženit hned, co jsem po něm ovdověl?!

Zachariáš Déle vám ji nebudu a ani nemohu hlídat!

Pohltoňský (*pije*) No no! Když to vydržela tak dlouho, ať ještě nějaký ten roček počká! Nebo ne?

Zachariáš (*stranou*) Mohl bych snad na kraj světa, nenajdu druhého Karla! ... Jen kdyby to nebyl Kárl!

10.

Ládoň (*na hlavě klobouk, na klobouku velkou kytku s pomeranči.*

V ruce pak proutěný košík, kolkolem květinami vykrášlený.

Počne již ve dveřích mluvit - nebo dokonce zpívat, a mluvě/zpívaje pomalu do popředí kráčí)

Sláva budiž tomu domu!

Vždycky hojné požehnání!

Zachariáš Fuj, to jsem se lekl!

Ládoň

Ať tu ze všech štěpných stromů

růžové se štěstí sklání

jak žaludy

v lese všudy,

jako jabka, jako hrušky

ať se sype na podušky.

Zachariáš Co chcete?

Ládoň

Ovce v ovčinci,

krávy v kravinci,

v konírně hřibátka,

v příhradě telátka...

Zachariáš Co chcete?

Ládoň Počkejte, jsem teprv na začátku.

Zachariáš Všecko ostatní vám odpouštím.

Ládoň Vy ano, ale pan ženich mně ani slovo neodpustí. Za

každické vrchovatě zaplatil:

Ve včelníku včely,

za stodolou zelí,

na zahradě máku,

okurek do láku,

ať se rodí, ať se množí,

všecko to domácí zboží!

Zachariáš Jaké zase množení?

Ládoň

Bůh stvořil Adama,

vida ho však sama

dal mu ženu Evu,

štíhlou jako révu...

Zachariáš Pro Bůh, alespoň něco vynechejte! Kdybych chtěl jít do kostela, šel bych.

Ládoň Škoda. Co slovo, to zlaté zrno. Zrno – srno. To musím někde použít... (*Zachariáš pění*) Ale panu tatínkovi k vůli –

Tak tedy –

Když Bůh hříchy pomstil,

zas světu odpustil,

a pro lidské rody

zem vytáhl z vody.

Otcové i matky – zrno

scházeli se v sňatky – srno,

syny dívkám dali

dcerušky vdávali.

Zachariáš Aha! Konečně se blížíme k věci.

Ládoň

Proto i pan Partes

poslal koš dell'arte – s ovocem:

V tomto košíku leží na dně jabloňové listí, jeden list vedle druhého, a na tom listí jsou měkounká jablíčka! Na těch jablíčkách leží meruňkové listí, jeden list vedle druhého, a na tom listí jsou žluťounké meruňky, až mi zuby samy po nich cvakaly! Na těch meruňkách leží višňové listí...

Zachariáš ...jeden list vedle druhého...

Ládoň Správně! Jak to víte? ...jeden list vedle druhého, a na tom listí jsou italské višně, veliké jako můj palec.

Na vrch pomeranče

Z špaňhelského ranče

(Sejme z klobouku pomeranče a umístí navrch košíku)

Zachariáš Co chce, Partes?

Ládoň

Chce se zasnoubiti,

Minervu si vzíti!

Zachariáš Koho?

Ládoň Minervu. Vaši schovanku.

Pohltoňský reaguje, byť beze slov.

Zachariáš Dosti toho! Pozdravujte ode mne pana Partese a připomeňte mu, že schovanka má – Marie Pavianna! – je již připovězena.

Ládoň Věčná škoda! Teprve na svatbě uslyšel byste všechny mé rýmy! Toto byl jen planý úvod.

Zachariáš Mám toho do své smrti dost.

Ládoň

V Káni Galilejské

při svatbě hebrejské...

Zachariáš Dost, říkám!

Ládoň

...víno se vypilo,
že kapky nebylo.
Pán přistoupil k báním
se svým požehnáním –

Zachariáš Já ti takovou požehnám! Marš! (*Pánové osamí, košík zde ale zůstane*) Marš!? Slyšel jste, Pohltoňský, ten trouba mě tak rozčílil, že jsem kvůli němu řekl celou větu německy!

Pohltoňský (*po chvílce*) Nemluvil ten člověk ve verších? (*Vyběhne za ním*)

11.

Pohltoňský Příteli!

Ládoň Příteli? Přítelkyň mám devět okolo sebe – přítele žádného!
(*Jde*)

Pohltoňský (*nevěřicně si jej prohlíží*) Devět okolo sebe? (*Stranou*)
Ten člověk nemá všech pět pohromadě! (*K němu*) Nechcete si přilepšit při své bídě?

Ládoň Bída? Kdo vám povídal, že bídný jsem?

Pohltoňský Copak nevidíte, že si z vás hlad chce chrám udělat?!

Ládoň Jídlo a pití je u lidí zvyk – opanuje člověka mnohdykrát tak, že není rozdíl mezi ním a zvířetem. Básník musí po vlasti jako vítr lítat a géniem svým krajany třeba i přes moc krmit.

Pohltoňský Rád se nechám vaším umem zasytit. Příteli básníku, ukrutná příhoda odňala mi dnes věrného Kartuše – nechtěl byste mi nějaký truchlozpěv na jeho smrt udělat? Nemusí to vydat na knihu – padesát šedesát stran, a dost!

Ládoň Dříve musím zvědět, kdo byl váš Kartuš! Vytvořit si plastickou představu. Pocházel z vyššího, nebo nižšího rodu? Byl voják, nebo snad duchovní?

Pohltoňský Byl pes.

Ládoň Pes? Já, životopisec „Nejznamenitějších herojů českých“, já, který pojednal příběh přestatečného Bivoje, mám smočit brk pro psa?

Pohltoňský Smočil-li jste brk pro kance?! Kartuš byl sice pes. Ale jaký pes! Raději bych byl o všechny své válečné druhy přišel, než o takového psa!

Ládoň Copak všecko uměl váš Kartuš? Vysoko-li pro něj mohu vylítnout do lyrických oblak?

Pohltoňský Uměl donášeti zvěř.

Ládoň Nic jiného?

Pohltoňský Nu... taky hezky panáčkoval.

Ládoň A z toho mám uhnísti hrdinný zpěv!

Pohltoňský Pro ptactvo běhal do rybníka!

Ládoň To už je lepší! Aspoň nějaké nebezpečnoství života!

Pohltoňský Do rybníka, do bahna i do roští. Kam kdo chtěl!

Ládoň Tak dobře! Staň se! Ještě dnes vám vyzpívám elegii na hrobce Kartušově! ... Doufám, že platíte dobře – mám hlad jako vlk!

Pohltoňský Můj věrný Kartuši, aspoň po smrti přijdeš si na své!
(*Pryč*)

Ládoň (*zůstane sám, zamyšlen – za hodnou chvíli*) Kartuš!
Kartuš! ... Kde vezmu na Kartuše rým? ... Artuš! ... Slavný zazní tuš! ... suš! – huš! – kuš! ... Víc toho nebude... Kartuš musí doprostředka!

Pytel (*pro sebe, když jde kolem Pohltoňský*) Co se ztráty Kartuše týká, dalo by se to lehce nahradit –

Pohltoňský Co? Můj Kartuš že by se dal nahradit? Jak? Příteli? Jak?

Pytel Neslyšel jste nikdy o divotvorné feně z čarochovu u Švejdského dvora? Chytla prej na jeden skok pět šest zajíců...

Pohltoňský Na jeden pět šest?

Pytel Na jeden pět šest!

Pohltoňský Totě nemusel král Švejdský o honu ani mnoho chodit!

Pytel Král Švejdský nemusel o honu dokonce ani na hon!

Pohltoňský Ó! O honu ani na hon!

Pytel Byl jsem tak šťastný, když mi bylo skrz třetí, možná čtvrtou ruku přislíbeno štěně –

Pohltoňský Příteli! Od té divotvorné čarofeny?

Pytel Ano. A právě včera mi došla zpráva, že –

Pohltoňský Ó, příteli! Nepřirostlo-li vám to šlechetné štěně ještě k srdci – můžete-li i bez něho na světě dojít blaženosti –, samými dukáty vám je vyplatím!

Pytel To jsem právě chtěl říct! Já nemám pokdy se štěnětem zabývat – to víte, ora et labora! – a přepustím vám je od srdce rád, jenže – i u Vás co nevidět osiří –

Pohltoňský U mě? Bojíte se, že ho zalehnu?

Pytel Vaše nevěsta a její tajný milovník vám usilují o život!

Pohltoňský Ó! O život?

Pytel Marie vás nenávidí – Až si ji nastěhujete domů, chce vás hned druhý den otrávit!

Pohltoňský Ó! Otrávit mne chce? A snad dokonce jedem?

Pytel A její tajný milovník, mladý, čertem posedlý muž, vám hodlá, jakmile vás potká, utnouti hlavu!

Pohltoňský Ó! Otrávit, a pak utít hlavu! To já nepřečkám! To je příliš mnoho!

Pytel Co vás to napadlo, zamilovat se do tak mladého, kvetoucího děvčete? Leda byste se jí chtěl odřící, a toho ženění dočista nechat –

Pohltoňský Toho ženění dočista nechat?

Pytel Pak se nemáte co smrti bát, a můžete se celou duší oddat štěněti!

Pohltoňský Příteli, tu radu mi nebesa seslala! Ano! Já toho ženění dočista nechám, pak se nemám co smrti bát, a můžu se celou duší oddat štěněti! Již ho vidím růsti – Vidím ho chytati po dvaceti třiceti zajících denně... Kartuš, Kartuš, tys byl přece jen hadr!

Opona. Přestávka.

13. (totižto před oponou)

Ozbrojení kluci již zase vartují. Z parteru přichází zahalená postava. Je to Zvykoš, ovšem „Zvykoš k nepoznání“, neboť vzal doslova slova Marie a oholil si nejen vousy, ale i vlasy a obočí (a možná i celé tělo).

První kluk Stůjte!

Druzí dva Stůjte!

Zvykoš mlčí.

První kluk Zpátky!

Druzí dva Zpátky!

Zvykoš mlčí.

První kluk Jste mužský, nebo ženská?

Druzí dva Jste mužský, nebo ženská?

Zvykoš mlčí.

Třetí kluk (*druhým dvěma*) Co je to?

Druhý kluk Není to papež?

První kluk Budeme střílet! – Tři – dva – jedna –

Zvykoš se odhalí a chlapce hrůzně oslní. Chlapci se rozutečou.

Zvykoš Hladká práce. (*Pohladí si svůj vlas, kterého není, a vstoupí za oponu. Ta se otevírá...*)

14.

Buňka Již hodinu tady hledám přisedícího mého soudu, aby mi podepsal rozsudec ve věci Stehlíková versus Zvykoš. Jeho chlapci, naděje jeho vlasti, říkali, že bude tady.

Stehlíková Ach, paní Buňko!

Buňka No?

Stehlíková Já mám takovou radost!

Buňka Nu?

Stehlíková Stydím se.

Buňka No, no!

Stehlíková Dočista se z toho zblázním!

Buňka A já také, přinutíš-li mě udělat ještě jediné „no“ nebo „nu“. Co je? Mluv!

Stehlíková Mám – mám –

Buňka Nu! Co máš?

Stehlíková Mám se – vdávat. A je to venku!

Buňka Stehlíková! Hosana! Půl roku byla jsem v Amsterdamu, ale takovou radost mi tam nikdo neudělal! Je-li to pravda, svatební šat tobě zařídím, že ti pro samé hedvábí nos nebude vidět.

Stehlíková se směje na celé kolo.

Buňka Jak se jmenuje tvůj ženich?

Stehlíková Nevím.

Buňka Odkud je?

Stehlíková Také nevím.

Buňka Kdo je?

Stehlíková Nevím.

Buňka Proč pak ses ho nezeptala?

Stehlíková Ještě jsem s ním nemluvila.

Buňka Tedy ti psal?

Stehlíková Fuj, paní Buňko! Muž by se směl opovážit mně napsat!

Buňka Jak tedy víš, že si tě chce vzít?

Stehlíková Čekal na mne u kostela.

Buňka Proto?

Stehlíková Do stolice ke mně sedl. Vášnivě sedl!

Buňka Jiného nic?

Stehlíková Když jsem šla domů, šel v patách za mnou. Vášnivě v patách!

Buňka Kam až?

Stehlíková Až k hospodě.

Buňka A pak?

Stehlíková Šel do hospody.

Buňka A ty?

Stehlíková Já šla domů.

Buňka A to je všecko?

Stehlíková Jakživo toho nebylo více zapotřebí. Za čtrnáct dní je svatba! Vášnivá svatba! (*Odkvapí*)

Buňka Za čtrnáct dní svatba, a ještě s ženichem ani nemluvila. Kdybych já si měla brát všechny muže, kteří ke mně kdy vášnivě sedli, potřebovala bych tureckou zemi sama pro sebe. Pošetilá! Jejích čtyřicet let byl by si dávno někdo zamiloval, kdyby jen v ní čtyřicet divých duchů nevězelo.

15.

Na scéně opentlený koš, jejž přes družbu poslal Partes.

Zvykoš Toho milovníka bych rád viděl, který by skvostnější dárek milence své přinesl! (*Vytáhne růžové, k prasknutí nadité psaníčko a klade jej do kytice, zas o něco nabubřejší*) V tom papírku je můj nejdražší klenot uzavřen, a tak smutně tam leží jako sličný mládenec v rakvi. Když cituprázdný holič k těm vouskům ukrutnou svou břitvu přikládal, praskaly všecky žíly a nervy ve mně – ale vzmužil jsem se, aby se neřeklo, že mladý pan Zvykoš, majitel polí, luk a třiceti kravek, nemůže tak dobře rekovný býti jako hrdina na bojišti. – Hle, koš, do nějž Marie úrodu sesbírala. Nemůž lepší být jí překvapení! (*Zůstaví*)

kytici navrchu) – Teď si ale vyprosím, slečno Marie, abyste mi žádných dalších klíčků nedělala. Jsem dobrý člověk! – ale do kaše si foukat nenechám! (*Pryč*)

Partes (*vchází ověšen svými chlapci*) Kde máte jakou příšeru? Zmizte! (*Chlapci pryč*) Toho milovníka bych rád viděl, který by skvostnější dárek milence své přinesl! ... Cože tu leží ladem? (*Nahlédne do košíku*) Květin jsem neujednával... Že by Láďa improvizoval? – Počkej, tu jsem něco našel! (*Vytáhne psaníčko*) Lístek – zapečetěný? Snad bych si ho mohl přečíst. Jistě, jistě – kdybych uměl číst! „M – á – má. Má“ ; to další však už „m“ není... Jestli to psal básník, bude to zaručeně „j“ – „Máj“. Ale „j“ myslím nebývá tak rozvětvené – skoro bych soudil, že je to „k“. Aj, na jednom písmenu nezáleží. Tedy: „k – o – ko, z – o – zo, kozo. Má kozo.“ – Lístek tedy náleží koze. Což potvrzuje i její bradka. Copak jí asi kdo píše? „P – o – po, z – d – r – a – zdra, pozdra, v – u – vu, pozdravu“ – (*Dlouze přemejšlí*) Oho! to má být: pozdravuj; „t – e – te, l – e – le, tele“ – Pozdravuj tele? Koza má pozdravovat tele. Tu to máme! Již také zvířátka sobě dopisují, jen já to ještě neumím!

Vstoupí Marie. Ztrémovaný Partes není schopen slova.

Partes Ma – Ma – Ma – Marie! Tak – tak – jak?

Marie Jak tak jak? Tak jak co?

Partes To – tu – tu – tu – (*Sune k ní koš*)

Marie Další nápadník? (*Čte*) „Má kouzelná Marie.“

Partes No!

Marie „Rozplývám se láskou jako hlemýžď sluncem.“

Partes (*rozpačitě*) No?

Marie „Vyslovte se ještě dnes.“

Partes Jo!

Marie „Odevzdávám vám svou chloubu.“

Partes nechápe – mlčí.

Marie „Do kaše si foukat nenechám.“ (*Podivný pohled na Partese*)

Partes Kaša byla Bivojova žena!

Marie „Navždycky Váš Zvykoš“

Partes Zvykoš? Ne koza? Ne tele? Ne Partes?

Marie Zvykoš? (*Na zem se sype fousiskové chmýří*)

Partes Hlehle! Kde se tu vzala ta kytka?

Marie Nemám nejmenší tušení.

Partes (*náhle výmluvný*) Ó ženské! Ó hadi! Vy nám pijete krev! Vy nám užíráte srdce, vy nás potápíte v žluč, vy nám strhujete krky, vy nám – vy nám – vy nám pálíte oči, vy nám sváříte jed, vy nám zaživa strojíte peklo, vy nám – vy nám – VY NÁM!

Marie Pro Pána, pane ženichu!

Partes Ale já se nebudu kvůli tobě trápit! To si buď jistá! I kdyby se k tobě sedm rytířů na námluvy scházelo a každý rytíř táhl zas dalšího rytíře za sebou – já si sednu na náves a budu jim ukazovat do vaší chatrče cestu! A budu se smát! (*Rozpláče se*)

Marie Ale já vás nechtěla zarmoutit... ani pana Zvykoše... Nešťastné květiny! Máte-li být příčinou rozbroje, jděte mi z domu!

Partes (*divoce*) Nepřibližuj se ke mně! Svědky své hanby bys teď ráda zašlapala? – Podívej se, tu nejkrásnější květinu z tvé kytky – největší a nejskvělejší – co seděla vprostředku – tu teď uškubnu, rozkoušu, a tu trpkou šťávu všecku z toho vysaju! Hněv se v žaludku rozvaří, smíchá s horkou krví, a bude mně po celém těle až do smrti běhati! (*Provede a odběhne*)

Marie (*po pauze*) Tolika pohlavím mužským v jediný den přeskočilo?

16.

Ládoň Tu vám odevzdávám, jak jste si přál, elegii přežalostnou – „Na Kartušovu rovu“ (*Čte mu do ucha*):

Nad sluhu věrnější Kartuš byl pes
Tak že by pro kachnu do pekla vlez
Za pánem hupkal svým co jeho stín...

Pohltoňský Dejte mi pokoj se žalostí! Já radostí plesám! Můj Kartuš byl bulík proti tomu štěněti a nezaslouží si, abych na něj déle myslel! (*Odběhne*)

Ládoň Co? Jest to má odměna? (*Hněvivě:*)

Bezcitné, nemravné, nevděčné Čechy!
Nevěrná, nehodná mateřská zem!
Lítej jen přes lesy, hory a vrchy
Hledej si básníka, jako já jsem!
Pro vlast jsem pracoval, lačnil i žíznil
Ve dne i v noci se básněním trýznil!
Čechie! Zoufej si nad ztrátou zlou!
Vlasy rvi! proklínej – nevděčnost svou!
(*Odběhne*)

17.

Partes Bezcitné, nemravné, nevděčné ženy!

Buňka Neštěstí, Partesi! Hrozná neštěstí! Půl roku byla jsem v Amsterdamu, ale takové neštěstí jsem tam nezažila!

Partes Co se třesete? Co je vám?

Buňka Prázdnno! Za oknem jsem spatřila – prázdnno!

Partes Nerozumím.

Buňka Myslela jsem, že z toho budu mít na místě smrt. Je fuč!
Vypařila se! Květina, která mi pod oknem rostla! Okamžitě
zburcuji své chlapce. Ta květina se musí najít!

Partes Ta květina se podle všeho dávno našla. U Zvykoše zadržel
jsem dnes celou kytici.

Buňka Prozřetelnosti božská! Byla v tom také veliká,
krasobarevná květina?

Partes Nu...

Buňka S pětilístkovými kvítky? Jeden lístek jasnomodrý, dva
červené jako růže...

Partes A dva bílé jako sníh. To byla ta prostřední!

Buňka Ano, ano! Dva tak bílé jako padlý sníh.

Partes Co je s tou květinou?

Buňka Ta květina je jedovatá!

Partes Co to?

Buňka Jedovatá! Plná smrtící šťávy!

Partes ztrácí barvu.

Buňka Stehlíková ji pro mě kdysi získala od cikánky. Když na mne
chodily noční můry. Tu květinu – Lapač snový, nazývá se –
abych měla vždy za oknem v zemi, radila mi. Od té doby jsem
spala dobře a spokojeně.

Partes Dobře a spokojeně spala...

Buňka Přikázala mi ale s hroznou úzkostí, abych ji ani do
světnice nebrala, ani k ní nevoněla, ani ji nepřesazovala. Kdo
se jejího květu byť jen nadýchá, ten do hodiny umře
v hrozných bolestech. Ó, jak jsem ráda, že je květina u tebe!

Partes (*svíjí se v křečích*) Ano, u mě.

Buňka Vidím, že tě to vzalo! Představuješ si, co všechno se mohlo stát? Její barvy lákají a vábí oko, ale nepřibližuj se k ní! Spal ji!

Partes Buňko, také už to před sebou vidím!

Buňka Co?

Partes Prázdnno! *(Omdlí a zůstane tak po celý následující výstup)*

18.

Stehlíková Paní Buňko, vy se kolem pana Partese nějak nakrucujete. Svobodná holka, aby pak muže pohledala!

Buňka Nesmysl. A kdyby! Neříkalas, že jsi už ženicha našla?

Stehlíková Našla, ale stejně...

Buňka Bylo načase. Mnohá je dnes štír, která byla ještě před dvěma lety motýlkem...

Stehlíková Jakže? ... Ty sůvo!

Buňka Ty otevřhubo!

Stehlíková Ty netopýřice!

Buňka Ty dračice!

Stehlíková Ty – ty – ty vrchoviště hlouposti!

Buňka Ty sedmikrásko z úvozu!

Stehlíková Ty plesnivá babo!

Buňka Ty bezbožná ochechule!

Stehlíková Ty žhářko mého potěšení!

Buňka Ty sedmihlavý hade!

Stehlíková Ty jednooký chrobáku! Ty křivorohý buvole!

Buňka Ty rozsápaná polednice! Ty zlořečená velbloudko!

Stehlíková Ty zpuchlino pokolení ženského! Ty fousatá punčocho!

Buňka Ty nenapitá houbo! Ty kopřivo ženského pohlaví!

Stehlíková Blbko!

Buňka Krávo!

Stehlíková Ty zahrado zlob a hořkosti! Ty krkavčí jestřábnice!
Záhone pošetilosti!

Buňka Ty sestro tmy a bludu! Ty včelníku divých vášní! Hračko
větrů!

Stehlíková Ty stará plazystrako!

Ticho.

Buňka Cos to o mně řekla? ... Já že jsem sůva!?

Stehlíková Tak promiň.

Buňka Všechno dobrý! (*Obejmou se*) Rozsudec zůstane
nepodepsán. Pykoš bude zvykat!

Stehlíková Pykoš?

Buňka Zvykoš. (*Odejde*)

19.

Partes (*probírá se, poněkud vytřeštěný*) Ó, já ubohý Partesek –
jako zvíře postřelené po lese se ploužím, smrt volám, dovolat
se jí nemohu. Chtěl jsem se zastřelit, bambitka mi selhala.
Chtěl jsem se oběsit, větev se nade mnou zlomila. Chtěl jsem
se utopit, rybník byl samé bahno. Počal jsem hlavou o duby
mlátit – ono mě to bolelo. Ach, co si počnu, kam se obrátím?

Stehlíková Co vidím, pane Partesi? Jste-li pak to vy?

Partes Ještě jsem to, ale ne nadlouho. Za soumraku přijde vám
za Partese parte.

Stehlíková Ale kdež. Vidím před sebou jinocha ztepilého,
statečného, kvetoucího!

Partes Kvetoucího! Stehlíková! Vyslechněte mě! Vezměte si mě!
Nechci tento svět opustit opuštěn. Teď, tady, okamžitě!

Stehlíková Ale já už jsem zadaná. Za čtrnáct dní je svatba.

Partes Tu stihnete. Za hodinu jste vdova.

Stehlíková Jakpak to?

Partes Rozkousal jsem dnes prudce jedovatou květinu a šťávu z ní do poslední krůpěje vysál.

Stehlíková Proč jste to dělal?

Partes Abych v sobě trpkou památku na nevěru Marie Pavianny a svůj dnešní hněv navždycky nosil! Navždycky, nebo aspoň na hodinu.

Stehlíková Zase Pavianna! Každý jen o Pavianně! ... Jak je vám teď? Už vám jde hlava kolem?

Partes (*zkoumá se*) Asi ano.

Stehlíková Cítíte už trhání v těle?

Partes (*zkoumá se*) Asi ano.

Stehlíková Proč stojíte jak zařezaný? Běžte na vzduch! Lezte z hory na horu – rozhánějte krev!

Partes Přemýšlím právě, komu bych tu svou hrstičku jmění odkázal, nevrátím-li se již domů. Chcete-li to, Stehlíková, vezměte si to!

Stehlíková A do hodiny je po vás, říkáte?

Partes Ach ano. Ať tři moji chlapečci Partesa nesou jako bojovníka!

Stehlíková Takové štěstí! Dvě svatby během čtrnácti dnů!

Partes K oltáři povede mne Zubatá!

Stehlíková Jak jste se vlastně dostal k tak prudkému jedu?

Partes Paní Buňce rostl přímo pod oknem.

Stehlíková Snad ne v národních barvách?

Partes Ano, trikolóra smrti!

Stehlíková Ó, Partesi, to je nefér!

Partes To mi povídejte. Teprv čtyřicátý rok stojím na startu svého života.

Stehlíková Z té vášnivé svatby za čtrnáct dní nebude nic. Ale snad to ten druhý pochopí. Slib jsem dala jenom tobě. Vezmu si jenom tebe.

Partes Jenom mě?

Stehlíková Už se upokoj, ty nejsi otráven.

Partes Nejsem otráven?

Stehlíková Dobře to vím. Paní Buňka hledala u mě kdysi proti noční můře pomoci. Půl roku byla sice v Amsterdamu, ale pověrec je to nad pověrce. Cikánka mi pro ni poradila květinu, která svou nadpřirozenou vůní všecky noční duchy zahání. Aby se ale o ten zázračný lék s jinými nedělila a cikánku o výnosnou živnost nepřipravila – měla jsem ji postrašit, že je kytka jedovatá. Bohu věčná chvála!

Partes Ó, nevejskej ještě! Nepotrhá-li mne jed, skočím dolů ze skály.

Stehlíková Proč?

Partes To jestli si tě teď přece jenom budu muset vzít. (*Uteče*)

20.

Pytel (*přináší truhličku, pro sebe*) Ten žold se mi přece jen hodil!

„ČEM VŮK ŽIŽEJÓ TOT!“

Zachariáš Vy se sem ještě opovažujete vkročit?! (*Vida dar*) Co jste mi přinesl?

Pytel Čeho nezasluhujete! – Proč zanevíváte na Kárla z Birkenštajnu? Kdybyste se mu byl nevyhýbal – uší i dveří před ním nezavíral – byl by vám již dávno byl tisíckrát vynahradil Žižkovu rukavici. Hle, sem patřte! (*Vytáhne z truhličky dlouhý, rezavý meč, a postaví se s ním rekovně naproti Zachariáši*)

Zachariáš Co chceš s tou ocelí?

Pytel Co je Žižkova rukavice proti Žižkovu meči!

Zachariáš Jak? Tento meč?

Pytel Náležel kdysi Žižkovi z Trocnova.

Zachariáš A nyní náleží?

Pytel Kárlovi z Birkenštajnu.

Zachariáš A mně jej posílá?

Pytel Vám, na důkaz nejvyšší přízně. – Byltě jednou rytíř pohanský, kterého v boji žádný nepřemohl, až Žižka náš! Hned na první rozlícení jej napíchl na tento – právě na tento meč! a nosil napíchnutého celé tři měsíce po Čechách na výstrahu!

Zachariáš (*popadne jej*) Ha! Tu vidím ještě zaschlou pohanskou krev! Tu ten mužný jílec, který Žižka dozajista ve své rekovné Žižkově rukavici třímá! A tu – tu je něco psáno – pojdte sem – to je divné písmo...

Pytel Staročeské: (*Čte*) „ČEM VŮK ŽIŽEJÓ TOT!“ Volně přeloženo: „Toto je Žižkův meč.“

Zachariáš (*mu jej vytrhne*) Ano! Toto je Žižkův meč! A můj! Můj! ... To je člověk, ten z Birkenštajnu Karel! To je seraf – to je cherub – to je archanděl!

Pytel To vše ovšem pod podmínkou, že mu dáte ruku své spanilé schovanky.

Zachariáš Ať si ji vezme! Třeba ještě dnes! ... Žižkův meč! Břit postříbřit mu dám... v bavlnku jej zaobalím... A až mne k hrobu ponosou, musí jej za rakví nésti vzhůru – jako praporec!

Kárl (*vtrhne*) Odpusťte, pane Zachariáši, jsem sice Němec, ale – (*Stranou*) Co tu dělá Prokop?

Zachariáš Ó, vy jste muž! Kdybych celý svět na hlavu postavil, nevypadne jich ani deset takových!

Kárl Prosím vás –

Zachariáš Vy jste mi dnes tolik radosti způsobil – Přejte si třeba pravici mou, a zítra si ji dám u samého ramene utnout! – Prozatím však přijměte pravici tuto! (*Dovede mu Mařenku*)

Kárl Je-li možná? Marie!

Marie Tvá jsem, Karle! Vůlí a vědomím mého drahého otce.

Pytel (*stranou*) Správně, holčičko, to tatínek to spunktoval...

Zachariáš Jen mně ještě tu radost udělejte, pane synu, a povězte mi, jak k tomu meči přišli vaši předkové?

Kárl K jakému meči?

Zachariáš K tomuto!

Kárl Co je to za meč?

Zachariáš Přece Žižkův meč! Žižka na něm tři čtvrtě roku nosil napíchnutého rytíře!

Kárl Může být –

Zachariáš Může být? Tedy to nevíte jistě?

Kárl Jakpak to mohu vědět? Vidím jej dnes ponejprv!

Zachariáš Jak? U všech kozlonohých vlkodlaků! (*K Pytlovi*) Od koho je ten meč?

Pytel Od Kárla z Birkenštajnu.

Zachariáš (*ke Kárlovi*) Tedy je od vás!

Kárl Dostal jste jej ode mne?

Zachariáš Od vás ne, ale od vašeho... Lidé, co to se mnou dneska děláte?! Já to odležím!

Kárl (*k Pytlovi*) Pojď blíž! Poručil ti někdo, abys navštívil pana Zachariáše?

Pytel Udělal-li jsem to, stalo se to toliko ku prospěchu vám!

Kárl K neprospěchu mně! Neboť tak ztenčuješ dobré mé jméno! Zejtra pomažeš zpátky do své poustevny – Kdo má vlastní vůli, nehodí se do služby ke mně!

Pytel Ale vždyť jsem vám právě dopomohl ke slečně Marii!

Kárl Je to meč po Žižkovi?

Pytel Může být –

Kárl Napích na něj pohanského rytíře?

Pytel To já nevím!

Kárl Právě jsem tě propustil ze služby.

Zachariáš Pane z Birkenštajnu! Měl jsem vás za lháře a vy jste živoucí upřímnost a pravda!

Kárl A Němec.

Zachariáš Tak?! *(Pauza)* Ale co... Národ, který takové muže do světa rozesílá, nemůže než šlechtný a dobromyslný býti... Zůstaňte u nás!! *(Podává mu ruku)*

Kárl Drahý pane Zachariáši!

Zachariáš Ale co s vaším prolhaným sluhou?

Kárl Právě jsem tě přijal zpět do služby.

Pytel Kdyby nebylo mne, nebylo by se všecko tak dobře skončilo!

Pohltoňský *(vtrhne)* Můj drahý příteli! Oči mně již pálejí samou dychtivostí! Můj dům je připraven – všecko v největším toužení – Kdypak dostanu štěně ze dvora Švejdského? Dnes ještě? Ještě dnes?

Pytel Pomalu, pomalu! Možná ještě není ani na světě...

Pohltoňský Jak?

Kárl Tu to máme! Můj sluha je opět v tom!

Pohltoňský Vždyť jste mi povídal, drahý příteli –

Pytel Že vám štěně dám – až je dostanu!

Pohltoňský A kdy to bude?

Pytel To já nevím!

Pohltoňský Může to snad ještě několik dní trvat?

Pytel Může. Pod devět, deset let to nevidím.

Pohltoňský Totě byste mě se štěnětem mohl na hřbitově najít.

Pytel Od srdce rád! Dejte mi pak jen vědět, kam jste se dal po smrti pochovat.

Pohltoňský Podvodníče! U práva tě udám. K paní Buňce poženu. Ó, Kartuši! Kéž jsem tě byl nikdy neztratil! Kdo mne teď bude těšit?

Kárl Ať netruchlí žádný na světě v den, který mi Marii dal!

Pohltoňský Marii? Marii! Již asi tuším, na jakém háčku to visí! Pane Zachariáši, vezmu si Mařenku ještě dnes! Můj dům je připraven – všecko v největším toužení –

Zachariáš Skutečně? Vezme-li si jen Marie Pavianna vás?!

Pohltoňský Však on vás ten smích přejde. Sám jste mi Mařenku připověděl. Soudit se s vámi budu, i kdyby mě to mělo celé panství stát!

Kárl Jenom mrtev půjdete k oltáři.

Pohltoňský Živ nebo mrtev, jen když s ní půjdu. Všecko další vyjednávání přerušuji.

Kárl Mám snad stejně prudce přerušit váš život?

Pohltoňský S hrozbami na starce? Na starce, jenž byl půl roku v sedmileté válce!

Kárl Prý ji umíte nazpaměť.

Pohltoňský To se ví! (*Zavře oči, pak:*) 1756 až 1763.

Kárl Pročež ani souboji na bambitky uhýbati nebudete!?

Pohltoňský Ještě dnes večer. V půl deváté. Před hospodou. Syne smrti!

21.

Zvykoš (*dopíjí*) Ach, pivo, pivo! – kdo tě bude, pivo!, pít, až mne bude choť má na provázku mít! (*Prohrábne si vouskŭ, kterých není, a mouchu na stůl přibije*)

Duch (*v bílé dlouhé roucho oděný; tvář jeho jest bílá, plna malých jizev, jako by od ptáků pozobaná. Zakopne o proutěný koš*) Do pytle, koš!

Zvykoš (*strne*) Volá mě někdo?

Duch (*přikročí zvolna za něj*) Vojtěše Zvykoši!

Zvykoš Běda mně, to je z hrobu hlas! (*Ohlédne se a trhne sebou*)

Duch Vojtěše Zvykoši, následuj mne!

Zvykoš Kam?!

Duch Na věčnost!

Zvykoš Což by byla svíce mého života skutečně již –

Duch Dohořela!

Zvykoš Ale já nejsem na smrt připraven. Mám mnoho ještě na světě k zapravení. Nemohu, nesmím teď do hrobu.

Duch Musíš!

Zvykoš Bez vousů? ... Paní Buňko! Partesi! ... Což tu žádného živého tvora není? Všecko mě na prahu smrti opustilo?

Duch (*postaví se tak, aby mu prchnouti nemohl*) Pošetilý! Celá hospoda obklíčena jest duchy jako já. Připrav se!

Zvykoš A kam že to přesně zamýšlíte jít, mnohovážený pane Duchu?

Duch Na zelenou louku!

Zvykoš Tam, co se pasou jeleni?

Duch Tam, co je onen svět všech všudy zvířat!

Zvykoš Copak já se nedostanu do nebe? Vždyť jsem na tomto světě žádnému neublížil.

Duch Žádnému? Pět kvadrilionů, jedenkrát sto tisíc trilionů, šestkrát sto tisíc bilionů, sedmkrát sto pětapadesát tisíc milionů a devětkrát sto sedmadvacet tisíc devět set devadesát devět much ze světa jsi sprovodil svými stolovacími návyky!

Zvykoš Neskončená dobrota! Kdo to počítal?

Duch Na zelené louce je všecko všudy zaznamenáno.

Zvykoš Zelená louka? To nezní dvakrát nehostinně.

Duch Ó, na zelené louce je rozkošné živobytí. Neskonalé jaro vládne tam! Strom jeden kvete, druhý již sladké plody podává. V řekách teče med, z vysokých svahů kutálejí se knedlíky... Slovem – jestiř tam jako v hanáckém nebi!

Zvykoš Na co ještě čekáme? Hajdy tam!

Duch Ale ach! – každodenně, sotva se začne smrákat, přiletí dva nejstarší a nejklikatější jestřábi, a dobrou hodinku v těle i po těle lidského ducha hrabají, zobají a drápají.

Zvykoš To musí být strašlivá hodinka.

Duch Co naplat, že se ty rány pokaždé do rána zahojí, když je na druhý den tím krvavěji opět rozevrou!

Zvykoš Ubohý Zvykoši! Ubohý Vojtěše! – Totě tam drak zákony sepisoval?

Duch Člověk, jenž z pomsty nebo lehkovážnosti, totiž: bez potřeby! zvíře usmrtí, musí být potrestán! Jakmile duch jeho z těla vykročí, už tu stojí zvířecí stráž, čtyři vlci a čtyři krkavci, a vede ho na zelenou louku, kdežto mu hroznooký vejř, pana orla přisedící, beze všech průtahů strašlivý rozsudec oznámí.

Zvykoš Běda, běda! Jakého obsahu?

Duch Například: „Za kocoura budeš se trápit sto dvacet let!“

Zvykoš Sto dvacet let za kocoura?

Duch „Za kačera sto osmdesát, za housera dvě stě padesát let!“

Zvykoš Neslýchaná přísnosti!

Duch „Avšak za kohouta, jakožto bedlivého strážce domu, čtyři sta a čtyřicet devět let!“

Zvykoš Čtyři sta a čtyřicet... Za jediného kohouta?

Duch Jakožto strážce domu!

Zvykoš Totě dělá dohromady snad tisíc let!

Duch Naštěstí pouze devět set devadesát devět.

Zvykoš A nejlaskavější pane Duchu, co se tam přemejšlí o mně?
Snad že si to několika roky odbudu, ne?

Duch Víím pouze toliko, že se tam cosi o pěti letech šeptalo... za každou mouchu!

Zvykoš O pěti letech za každou mouchu?! (*Křísí onu právě „přibitou“*) Kolik jste prve říkal, že jsem jich –

Duch Pět kvadrilionů, jedenkrát sto tisíc trilionů, šestkrát sto tisíc bilionů, sedmkrát sto pětapadesát –

Zvykoš To stačí! Totě bude celou věčnost trvat.

Duch Né-li ještě déle!

Zvykoš Ó, běda mně! Kéž bych si byl půllitrem čelo rozrazil, když jsem své první pivo hltal!

Duch Možná by ještě existovala cesta, jak se zelené louce vyhnout...

Zvykoš Sem s ní! Duchu, mluv!

Duch Ale na to se ti stejně nedostává času... Ledaže –

Zvykoš Mluv, prosím!

Duch Když do dnešní půlnoci učiníš šťastnou jakoukoliv dívku, která manžela dlouhá léta marně vyhlíží –

Zvykoš Stehlíková!

Duch Když do dnešní půlnoci učiníš šťastnou jakoukoliv Stehlíkovou, pak – hroznooký vejr umí přivřít očko...

Zvykoš Jistě. Spolehněte se. Zařídím. Hned teď! (*Odběhne*)

Duch (*nakráčí na forbínu*) Půl roku byla jsem v Amsterdamu, ale takovou dohazovačku jsem tam neviděla! (*Spěje pryč, aniž by se odkuklil/a*)

Partes a Ládoň (*vběhnou*) Co ten křik? Co se děje?

Duch (*zmobilizuje se*) Na zem, červové! Padejte na kolena!

Partes a Ládoň (*sklesnou na obě kolena*)

Duch Ani se nehýbejte! (*K Partesovi*) Ty se staň medvědem!

Ládoň (*posměšně*) Medvědem...

Duch (*k Ládoňovi*) Ty ale kozlem!

Partes a Ládoň (*sepjaté ruce k ní pozdvihují*) Milost! Milost!

Duch odkráčí.

Ládoň Běda!

Partes Ouvej!

Ládoň Mluvím dnes naposledy, zítra budu své verše mekotat a bečet!

Partes A já budu svým chlapcům povely mumlat a mručet!

Ládoň Ach, čím se budeme živit?!

Partes Což ty! Budeš teď vypadat jako pravý satyr! Kup si flétnu a můžeš provozovat kozlí zpěvy. Ale medvěda žádný generálem neudělá!

Pohltoňský (*přichází na souboj s ptačím úlovkem, k Marii*) Byl jsem dnes ničema a zabil jsem toho čápa. Kladu ho k vašim nohám.

Marie Nerozumím.

Chlapci ve zbrani přinášejí bambitky – celému souboji budou sekundovat. Jsou zde už i Kárl, Pytel a Zachariáš.

Pohltoňský Sem s tou zbraní! (*Obě bambitky dobře prohlédnuv, jednu vezme*) Na pět kroků?

Kárl Ano.

Dva chlapci se k sobě postaví zády a jmou se vzdálenost krokovat. Jejich pět (dohromady deset) krůčků však vydá na to, že se Kárl s Pohltoňským dotknou hlavěmi, jakmile na sebe namíří.

Pohltoňský Nechme měření – hospoda je přesně deset kroků široká.

Zachariáš Zdejší chalupy jsou takto stavěné. Na domácí přestřelku.

Kárl Ať se líbí!

Oba již stojí na svých místech.

Pohltoňský Střílejte!

Kárl Byl jste vyzván, máte první střelu.

Pohltoňský A chybím-li?

Kárl (*míří*) Stačí trefit protější stranu – obsáhl jste ji cele...

Pohltoňský Dobrou noc, Kartuši, tvůj pán přijde brzo za tebou.
(*Míří*)

Chlapci ve zbrani Tři – dva – jedna –

Stehlíková (*chichotajíc se, vběhne. Zvykoš vyčkává v pozadí*) Až ti kožešník bradu ošatí, pak si dám říct!... Pro milosrdný Bůh! Co se tady děje? (*Vidíc Kárla mířit, běží k němu*) Ustaňte! (*Dobře na něho se podívavši, jako ohromena zůstane stát*) Svatí a světice Boží! Co vidím? Karle!

Kárl Kdo jste, paní? Odkud znáte mé jméno?

Stehlíková Vždyť jsi Pohltoňských Karel! Před dvacíti lety v Německu jsi zmizel.

Pohltoňský Stehlíková, neblouzníš?

Stehlíková Anděl Páně mě sem poslal! Otec střílel na syna a syn ohnivou střelou na otce mířil!

Pohltoňský Že bych se byl skutečně toho dožil? Dlouhá léta na něho jsem čekal –

Stehlíková Hned jsem jej poznala – muž je z něho, avšak v tváři zcela sobě podoben. Ale teď mě omluvte – musím – prostě musím... *(Odběhne směr Zvykoš)*

Kárl Vždycky mi bylo divné, že ač Němec, nemluvím německy!

Pohltoňský Jsi Čech jako já a původem Polák.

Kárl *(otci k nohoun padne)* Otče! Můj otče! Není člověka nade mne šťastnějšího!

Pohltoňský *(ohnivě jej objímá)* K srdci, k srdci, můj synu! A já ti chodil za holkou!

Zachariáš Hlava má je jedna chumelenice! Karel z Birkenštajnu z Birkenštajnu není?

Marie Čech je to, tatínku!

Pytel *(rázně vystoupí)* To není pravda!

Marie *(otočí se na něj)* Není?

Pytel Teď to zopakujte!

Marie Čech je to!

Pytel Celé!

Marie Čech je to, tatínku?

Pytel Teď je to pravda! *(Shodí řeholnickou sutanu – a nasadí mlynářskou čapku)*

Zachariáš Pytel! Z toho pytle vylez Pytel!

Pytel Maruško!

Marie Ujče?

Zachariáš Pytli!

Marie Bláznivý Pytel že je mým otcem?

Pytel Nikdy nebyl bláznivý! Dovol, abych ti představil také tvou maminku... Toničko! *(Ukáže do prázdna)*

Chlapci ve zbrani Opice ze mlejna zámeckou paní!

Marie Ujče! Vždyckys mi přece tvrdil, že jsi mě našel na silnici.

Zachariáš Na silnici... u mlejna.

Kárl Najmul jsem si vlastního tchána!

Zachariáš Porušil jsi slib, Pytli. Nikdy se o tom neměla dozvědět.

Pytel Slyšíš to, Toničko – měli jsme si Mařenku nechat zalehnout Polákem!

Pohltoňský Slečno Marie, do svých třiceti měl jsem figuru jako tady Karel. Kéž vám můj synek nepřibere!

Kárl Pane Pytli, pane Zachariáši, co kdybyste udělali z k... z k... z k holubníku pantů nazpět Žižkovu rukavici?!

Pytel se Zachariášem si podají ruce.

Pytel A ty, Maruško moje ušatá – můžeš mi to, prosím!, všechno prominout? Celé dětství tobě teď vynahradím. (*Vytáhne tahací kačenku na provázku*) Karle, to byla ta moc důležitá věc, pro kterou jsem se vracel do své poustevny. Co tomu říkáš, Toničko?!

Kárl Slečno Marie, zdá se, že jsme právě oba nabyli nových otců. Na svatební stůl dáme pro jistotu jmenovky!

Zachariáš, Pytel, Marie, Kárl, Pohltoňský – všichni v objetí.

24. (finále)

Partes a Ládoň posavad klečí.

Partes Počínám již chlupatěti!

Ládoň Mně už rostou rohy!

Vbíhá Zvykoš se Stehlíkovou. Hned jsou v objetí.

Zvykoš Vousky si tedy smím nechat růst?

Stehlíková Až třeba po kolena!

Zvykoš Juchů!

Vchází paní Buňka.

Buňka (*pohled na Zvykoše se Stehlíkovou*) Ale copak to? (*Pohled na Partese s Ládoněm*) Ale copak to? (*Spiklenecké gesto do*

publika, pak ale spatří pětici, jež právě prošla „hodinou pravdy“) Ale copak to???!!!

Zachariáš Inu, každý svého štěstí ujcem!

Marie *(Pytlovi)* Ale co bude s vámi, současný tatínku?

(Zachariášovi) Bývalý tatínku, není-li tady pro něj službičky?

Zachariáš Pytli, staneš se svým samostatným sluhou.

Pytel Svým samostatným sluhou!

Zachariáš Připovím ti nazpět opuštěný mlejn a ten budeš zvelebovávávat, obdařím tě kusem pole a to budeš zorávávat, odpočtu ti devět ovcí a ty budeš stříhávávat, přiřenu ti plavou kravičku a tu budeš pásávávat –

Pytel *(jemuž mimovolně rtové hrají)* Vávativávat, pětkrát vávat.

S tou radostí musím ven! Kde jaký brouk v lese, a co ptáků potkám, všem to budu zpívávávat! *(Odběhne)*

Chlapci ve zbrani Nyní máme tu čest, jemnostpanstvu, slušnou svatební zábavu ohlásit.

Marie a Stehlíková *(současně)* Co se bude dít?

Chlapci ve zbrani Slavný umělstkář přivázal provaz od jednoho stromu k druhému a jeho divocvičná opička, žertovné stvoření, bude na něm tančit.

Zachariáš To je divadlo pro každého důstojné! Člověk se může všemu naučit, ale takové nerozumné zvířátko –

Je slyšet: „Opice, opice!“

Marie Ach, Karle, podívejme se na tu opičku!

Kárl S radostí, má milá, opičí taneček mysl mou velice obveselí!

(Odspěchají)

Buňka Kozel s medvědem opičku vidět nechtějí? *(Partes s Ládoňem zjišťují, že mohou vstát)*

Partes a Ládoň Paní Buňko! *(Běží za ní)*

Zachariáš Jak jsi ty, světe, ještě krásný! *(Všichni pryč)*

- - - - -

Pohltoňský (*v rukou Elegii na Kartuše*) Teď uslyšíš, Kartuši, jak tě tady oplakávám! Zpívati budu na hrobě tvém, hořekovat a kvílet tak dlouho, až se zastaví nade mnou nebeské ptactvo, a bude naříkati se mnou!! (*Pozvedne zrak k nebi:)*

Nad sluhu věrnější Kartuš byl pes
Tak že by pro kachnu do pekla vlez
Za pánem hupkal svým co jeho stín
Kolik jen opatřil krmí hostin
S pánem svým na louce, na zelený
Neleně číhával na jeleny
Skákal pes přes oves pro zvěřinu
S pánem svým uléhal pod peřinu
K pánovi něžně vždy tisknul mordu
Proč jenom, nebesa, došlo k mordu
Za rosy vyšli si pán a pes ven
Skryj se, kdo dosud jsi neuloven
Na slunci jevil se červený kruh
Skryj se, kdo dosud jsi ve vodě pstruh
Najednou z ručnice slyšet ránu
Pán je teď vepsí a pes je v pánu
Z břicha se Kartuši hřežou střeva
Teď už si nemyslí na tetřeva
Pes sebou posledně ještě pohl
V nářku se naklonil nad něj Pohl-

Seshora spadne písmeno „O“ (věrná replika z nápisu „NÁROD SOBĚ“ z Historické budovy). Postavy se k němu z portálů nedůvěřivě přibližují...

Pohltoňský A to je co?

Pytel No... to je „O“!

Kárl Jestli on se neuvolnil nápis „NÁROD SOBĚ“?!

Zachariáš Jak je mlád, tak je blb! „NÁROD SOBĚ“ máš přece
v Historické budově.

Seshora spadne písmeno „C“.

Marie (*k němu přicupitá*) A beztak neobsahuje písmeno „C“!

Pohltoňský A teď je to co?

Pytel Teď je to „CO“!

Seshora spadne písmeno „N“.

Buňka Přátelé, mám pocit, že na zem padla „NOC“. Pojdme spát.

*Seshora spadnou písmena „K“ a „E“. Ujmou se jich Zvykoš a
Partes.*

Stehlíková To jsem si mohla myslet, že z toho nakonec bude
„KONEC“.

*Postavy se vyrovnají do řady, držíce před sebou nápis „KONEC“.
Seshora spadne háček.*

Marie Hele, ještě v tom bude háček!

Zvykoš KONEČ?

Partes KOŇEC?

Seshora spadne dalších dvaatřicet písmen. Písmenková hromada.

Pytel Tak teď už vážně nevím. Bohuslave Suchomíre Libozvuku?

Ládoň Ládoni, šup do ní! (*Ponoří se do hromady písmen, aby se
vzápětí vynořil s jednoznačným poselstvím:)*

ODPUŠTĚNO! TONIČKA

Pytel (*volá vzhůru*) Toničko moje zlatá! Děkuju!

Ládoň (*poselství pokračuje:)*

PS: ZELENÁ LOUKA EXISTUJE!

Pytel Zelená louka?

Zvykoš Pět kvadrilionů, jedenkrát sto tisíc trilionů, šestkrát sto tisíc...

Pohltoňský Zelená louka! O té se mi dneska zdálo. Kolik let jen dostanu za Kartuše?

Chlapci ve zbrani Fikulajdo!!!

*Opona **čerství** spadne.*

KOŇEČ

Literatura a prameny

- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. Praha: Svoboda, 1996.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- BACHTIN, Michail Michailovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.
- BALVÍN, Josef – POKORNÝ, Jindřich – SCHERL, Adolf (eds.). *Vídeňské lidové divadlo*. Praha: Odeon, 1990.
- BARTOŠ, Jaroslav et al. *Dějiny českého divadla II. Národní obrození*. Praha: Academia, 1969.
- BASS, Eduard. *Moje kronika*. Praha: Čs. spisovatel, 1985.
- BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993.
- BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Čs. spisovatel, 1958.
- BROUSIL, Antonín Martin et al. *Od Klicpery ke Stroupežnickému: kniha studií*. Praha: Novina, 1942.
- BURIAN, Emil František. *Pražská dramaturgie*. Praha: E. F. Burian, 1938.
- CÍSAŘ, Jan. „Potíže s Klicperou“. In: *Mlynářova opička* (program k inscenaci). Praha: Národní divadlo, 2017, s. 26–36.
- CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011.
- CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: NAMU, 2006.
- CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: NAMU, 2009.
- ČERVENÝ, Jiří. *Červená sedma*. Praha: Orbis, 1959.
- ČERVENÝ, Jiří. *Paměti Mansardy*. Havlíčkův Brod: Východočeské nakladatelství, 1962.
- DIETRICH, Albrecht. *Pulcinella. Pompeianische Wandbilder und römische Satyrspiele*. Lipsko: 1897.
- DIGRIN, Zdeněk. *Divadlo učenců a diplomatů*. Praha: Divadelní ústav, 1995.

- FISCHER, Otokar. „Profily“. In: (týž) *K dramatu*. Praha: Grosman a Svoboda, 1919, s. 12–15.
- FREIDENBERG, Olga. „Trzy fabuły – jedno znaczenie“. In: *Dialog* 4/1982, Warszawa, s. 95–108.
- FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004.
- FREJKA, Jiří. *Smích a divadelní maska*. Praha: Vilímek, 1942.
- FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.
- GÖTZ, František – TETAUER, Frank (eds.). *České umění dramatické. I. Činohra*. Praha: Šolc a Šimáček, 1941.
- GÖTZ, František. *Boj o český divadelní sloh*. Praha: Družstevní práce, 1934.
- GRAVES, Robert. *Řecké mýty*. Praha: KMa, 2004.
- HEMELÍKOVÁ, Blanka. „Mlynářova opička. Klicpera a Rubeš pod maskou sentimentálního vlastenectví“. In: *Biedermeier v českých zemích: sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 6.–8. března 2003*. Praha: KLP, 2004, s. 326–335.
- HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.
- HORYNA, Václav. *Důvěrné listy Václava Klimenta Klicpery*. Kruh: Hradec Králové, 1982.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna, 2003.
- HŮRKOVÁ, Jiřina. „Tyl jako tvůrce konverzační češtiny“. In: *Josef Kajetán Tyl 1808 – 1856 – 2006 – 2008*. Praha: KANT, 2007.
- CHRÉTIEN de Troyes. *Cligés*. Praha: Odeon, 1967.
- JIRÁT, Vojtěch. „Klicpera aneb O divadelníkovi“. In: *Program D 40*, sv. I, s. 30.

- JUST, Vladimír. „Kabaret jako mefistofelské pokušení divadla; Mefistofelská role kabaretu v českém divadle: inferiorita nebo infernalita?“. In: *Divadelní revue* 5/1994, s. 3–8.
- JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.
- JUST, Vladimír. *Z dílny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1989.
- JUSTL, Vladimír. *Václav Kliment Klicpera*. Praha: Orbis, 1960.
- KALINA, Ján Ladislav. *Svet kabaretu*. Bratislava: Obzor, 1966.
- KAŠPAROVÁ, Justina (ed.). *100 let Divadla Rokoko*. Praha: Městská divadla pražská, 2015.
- KLICPERA, Václav Kliment. *Výbor z díla*. Praha: SNKLHU, 1955.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda (Úvod)*. Praha: KANT, 2010.
- KOTTE, Andreas. *Theatergeschichte*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2013.
- KOVÁŘÍK, Vladimír. *Otec české Thálie*. Praha: Albatros, 1983.
- KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1973.
- KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- KUNDERA, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis, 2006.
- KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2006.
- KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014.
- KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis, 2014.
- KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1999.
- KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Brno: Atlantis, 2014.
- KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005.
- KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 1996.

- KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Brno: Atlantis, 2016.
- MACURA, Vladimír. „Paradox obrozenského divadla“. In: (sb.) *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: 1985, s. 36–43.
- MENANDROS. *Komedie pro všední den*. Praha: Svoboda, 1983.
- MESZNER, Jindřich. *Od zpěvních síní k divadlům malých forem. Díl 1 a 2*. Praha: 1988.
- MÜLLER, Vladimír. *Václav Kliment Klicpera*. Praha: Orbis, 1949.
- NEZVAL, Vítězslav. *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém*. In: *Host III* (červenec 1924), s. 200–223.
- OBST, Milan – SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: NČSAV, 1962.
- PÁCL, Štěpán. *Slovo v prostoru (Scénické řešení a divácký prožitek dramatu)*. Praha: KANT, 2015.
- PLAUTUS, *Amfitryon a jiné komedie*. Praha: Svoboda, 1978.
- POKORNÝ, Jindřich. *Kniha o kabaretu*. Praha: Mladá fronta, 1988.
- REICH, Hermann. *Der Mimus*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1903.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dopis d’Alembertovi*. Praha: KANT, 2008.
- Rukopisy královédvorský a zelenohorský*. Brno: Host, 2011.
- RUT, Přemysl. „Nezničitelný“. In: *Mlynářova opička* (program k inscenaci). Praha: Národní divadlo, 2017, s. 38–47.
- RUT, Přemysl. „Václav Kliment Klicpera neobjevený“ (6 kapitol). *Pro Amatérskou scénu* [strojopis autora].
- SEKYRA, Marek. „Liberecko v české krásné literatuře. V. Romantismus a Krkonoše“. *SVĚTLIK* 51. ISSN 1214–2751.
- SCHILLER, Friedrich. *O mravním poslání divadla*. Praha: DILIA, 1955.
- SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně. Od divadla k filmu*. Praha: KANT, 2013.

- SMOČEK, Ladislav. *Činohry a záznamy*. Brno: Větrné mlýny, 2002.
- SMOLJAK, Ladislav – SVĚRÁK, Zdeněk – (CIMRMAN, Jára). *Hry a semináře*. Praha: Paseka, 2009.
- Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery. Díl I. Dramatická díla veseloherní*. Praha: Nakladatel B. Kočí, 1906.
- Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery. Díl II. Dramatické práce vážné*. Praha: Nakladatel B. Kočí, 1907.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. „O mimu jen pár slov“. In: *Divadelní revue* 2/1991, s. 51–59.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*, Praha: Karolinum, 2006.
- STICH, Alexandr. „Český jazyk a dramatický text v 19. století“. In: (týž) *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*, Praha: Torst, 1996.
- STYAN, J. L. *Černá komedie*. Praha: Orbis, 1967.
- ŠALDA, F. X. *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*. Praha: 1937, s. 12–13.
- ŠOTEK, Milan (ed.). *Kabaret Eduarda Basse*. Praha: KANT, 2012.
- ŠUBERT, František Adolf. *Klicpera dramatik: jeho profil a místo v české dramaturgii*. Praha: F. Topič, 1898.
- T. [TILLE, Václav.] *Divadelní vzpomínky*. Praha: Kočí, 1917.
- TEIGE, Karel. *O humoru, clownech a dadaistech*. Praha: Akropolis, 2004.
- TICHÝ, Zdeněk A. (ed.) *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003.
- TILLE, Václav. *Kouzelná moc divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2008.
- TUREČEK, Dalibor. *Rozporuplná sounáležitost*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Praha: Host, 1999.

- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav – VOSTRÝ, Jaroslav. *Obraz a příběh*. Praha: KANT, 2008.
- VOSTRÝ, Jaroslav – SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné herecké umění?* Praha: KANT, 2009.
- VOSTRÝ, Jaroslav. „Symbolická úloha herectví“. In: *Materiály ke studiu režie a dramaturgie I. Obraz*. Praha: SPN, 1989.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*. Praha: Divadelní ústav, 1996.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti*. Praha: KANT, 2012.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1987.