

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

KOMEDIE PODLE VÁCLAVA KLIMENTA KLICPERY
/disertace hrou/

MgA. Milan Šotek

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Vostrý

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

Východiskem mé disertační práce byla hra Mlynářova opička, kterou jsem 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 mého doktorského studia: „Mezi velkou činohrou a malými formami“, jež 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. V krystalické formě se tu přitom realizoval průnik uvažování dramaturgického s přístupem autorským, jenž bychom mohli nazvat „Od scény k dramatu“. Na základě jednotlivých scén Mlynářovy opičky vzniklo 16 kapitol, označených souhrnně „Klicperovský rezervoár situací, postav a motivů“, které pojednávají o základních elementech Klicperova veseloherního světa, ale vlastně i komedie jako takové. Výsledná hra přitom není pouhou přílohou této disertace, ale její nedílnou součástí. Jak zní její podtitul: disertace hrou. Výzkum tvorbou.

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, nedejbum, 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)

Přesporý výčet hudebních čísel u Klicpery, neznám mnoho autorů píšících 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 dobu (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.

„Nemáme molièrovského humoru mimo několika komedií Klicperových,“ mínì Jindřich Honzl 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.

Nejde všude v těchto případech 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 a speciálně herectví nikoli jako deklamace, ale jako mimování?

Ale nejsou i Plautus či Molière nebo Holberg a Goldoni divadelními autory vycházejícími z této tradice, když těmto scénám dávali nový smysl způsobem jejich rozvinutí v jistém 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 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 *Mandragoře* (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*, premiérováno společně se *Slavíkem k večeři* také 1967)?

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!*, 1936, 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.

Nešlo tedy při pokusu o využití zanedbávaného klicperovského dědictví o výzkum svého druhu? Nedostaly 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 těch, kteří z něj vyšli? Neposkytlo 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“?

Ukázka ze hry

Václav Kliment Klicpera – Milan Šotek

MLYNÁŘOVA OPIČKA

(scéna 9.)

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 chvilčičku 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 Zachariáši! 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?