

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Diplomová práce

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra českého jazyka a literatury

Diplomová práce

Bc. Tereza Hulínová

Dvě hry z repertoáru Divadla Vlasty Buriana

(interpretace a analýza)

Two plays from the repertoire of the Vlasta Burian Theater

(interpretation and analysis)

Olomouc 2024

vedoucí práce: Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím literatury a elektronických zdrojů uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Horní Loděnici dne 26. března 2024

.....

podpis studentky

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Danielu Jakubíčkoví, Ph.D., za čas, který věnoval společným konzultacím a odbornému vedení mé diplomové práce. Děkuji za veškeré rady a nasměrování při psaní.

Anotace

Diplomová práce se zabývá analýzou a interpretací vybraných her z repertoáru Divadla Vlasty Buriana. Prostřednictvím této analýzy je charakterizováno divadlo i samotná osobnost jednoho z předních komiků 1. poloviny 20. století a jsou odkryta tehdejší společenská, problematická témata. Teorie podává přehled o malých divadelních scénách 1. poloviny 20. století, o scénách avantgardních a následně pak o osobnosti i umění Vlasty Buriana a charakteru jeho divadla. Pro vymezení společenských témat té doby, zachycených v díle, je pak stěžejní zejména druhá část. Jejím obsahem je samotná analýza vybraných her *C. k polní maršálek* a *U pokladny stál*, která je zaměřena jak na kompozici dramatu, tak na interpretaci jejich významu.

Klíčová slova: 1. světová válka, meziválečné období, 2. světová válka, 1. polovina 20. století, divadlo, malé divadelní scény, kabaret, šantán, drama, divadelní hra, fraška, veselohra, komedie, komik, Vlasta Burian, Divadlo Vlasty Buriana, analýza, interpretace

Annotation

The master thesis deals with the analysis and interpretation of selected plays from the repertoire of the Vlasta Burian Theatre. Through this analysis, the theatre and the personality of one of the leading comedians of the first half of the 20th century are characterised and the social and problematic issues of the time are revealed. The theory provides an overview of the small theatre scenes of the first half of the 20th century, the avant-garde scenes and then the personality and art of Vlasta Burian and the character of his theatre. The second part is particularly crucial for defining the social themes of the time captured in the work. Its content is the actual analysis of the selected plays *C. k. polní maršálek* and *U poklady stál*, which focuses on the composition of the drama and the interpretation of their meaning.

Keywords: World War I, interwar period, World War II, first half of the 20th century, theatre, small theatre scenes, cabaret, shantan, drama, theatre play, farce, hilarity, comedy, comedian, Vlasta Burian, Vlasta Burian Theatre, analysis, interpretation

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| ÚVOD | 8 |
| 1 MALÉ DIVADELNÍ SCÉNY V 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ..... | 9 |
| 1.1 Avantgardní scény | 15 |
| 2 OSOBNOST VLASTY BURIANA | 20 |
| 2.1 Vlasta Burian na scéně | 20 |
| 2.2 Repertoár Divadla Vlasty Buriana..... | 26 |
| 3 EMIL ARTUR LONGEN, C. K. POLNÍ MARŠÁLEK | 31 |
| 3.1 Kompozice dramatu..... | 32 |
| 3.2 Postavy | 40 |
| 4 JIŘÍ VERNER, U POKLADNY STÁL | 52 |
| 4.1 Kompozice dramatu..... | 52 |
| 4.2 Postavy | 63 |
| ZÁVĚR..... | 76 |
| SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ | 79 |
| Primární literatura | 79 |
| Odborná literatura | 79 |
| Internetové zdroje | 80 |
| SEZNAM PŘÍLOH | 82 |
| PŘÍLOHY | 83 |

ÚVOD

Hlavní náplní této diplomové práce je analýza a interpretace dvou her z repertoáru Divadla Vlasty Buriana. Konkrétně se práce zabývá díly *C. k. polní maršálek* a *U pokladny stál*. Motivací k výběru tohoto tématu byla osobní záliba ve filmech s Vlastou Burianem v hlavní roli. Zároveň jsme téma zvolili, abychom dnešním televizním divákům, kteří sledují Burianovy filmy, přiblížili tehdejší dobu i náměty, jež daly vzniknout původním dramatickým dílům. Z toho pramení i cíl samotné práce.

Cílem této diplomové práce je přiblížit život a dílo významného komika 1. poloviny 20. století Vlasty Buriana. Prostřednictvím repertoáru jeho divadla a analýzy z něj vybraných děl se pokusíme odhalit témata, kterými se zabývalo publikum tehdejší doby. Naším cílem je analyzovat hru *C. k. polní maršálek* a *U poklady stál*, a to jak po stránce kompoziční, tak po stránce významové. Pokusíme se odhalit motivy vzniku díla a na základě společných znaků obou her stanovit, jak reprezentují Burianovo divadlo i jeho vlastní herectví.

K dosažení tohoto cíle je práce rozdělena na dvě části. Teoretická část poskytuje základní informace o malých divadelních scénách 1. poloviny 20. století a podává přehled o tehdejším šantánovém i kabaretním vývoji. V práci jsou obsaženy také informace o avantgardních scénách. Dále je věnován prostor k vyličení osobnosti, života, hereckých počátků a stylu Vlasty Buriana. V neposlední řadě se teorie věnuje Divadlu Vlasty Buriana a jeho repertoáru. V praktické části jsou zprostředkovány obecné informace o vybraných autorech a jejich dílech (E. A. Longen, *C. k. polní maršálek* a Jiří Verner, *U pokladny stál*). Ta jsou následně analyzována a interpretována. Analýza her je rozdělena na dílky zabývající se kompozicí dramatu a pokračuje až v charakteristiku vystupujících postav, na kterých probíhá interpretace významů.

Přestože se jedná o dramatická díla vzniklá v minulém století, téma diplomové práce považujeme za stále aktuální. Vybraná dramata byla ve své době zfilmována a v televizních programech jsou tyto adaptace úspěšně vysílány i dnes. Díla původně psaná pro repertoár Divadla Vlasty Buriana přináší v jejich filmové verzi i v moderní současnosti radost a oddych svým divákům. Jakousi nadčasovost tyto veselohry získaly bezpochyby právě díky Vlastovi Burianovi. Přestože tento skvělý komik již dávno opustil pozemský svět, jeho umění rozveselit člověka přežívá.

1 MALÉ DIVADELNÍ SCÉNY V 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ

Šantány a lidové kabarety obsahovaly zpěvní čísla (národní a vlastenecké písně, operní árie), komické sólové výstupy, později krátké žertovné i vážné aktovky a taneční představení. V těchto výstupech se uplatňoval humor a sentiment, ale i vážný pohled na život. Nejčastěji se předváděly tzv. *kuplety*, což byly jednoduché a snadno zapamatovatelné písně. Kuplety nikdy nerozebíraly detaily a předpokládalo se, že diváci znají kontext politický či historický. Tyto kontextové znalosti pak herci uváděli do vtipných souvislostí. Během kupletového vystoupení bývali zapojováni také samotní diváci, kteří společně s hercem například zpívali refrén. Bass hovoří o kupletu v souvislosti se šansonem: „*Nejtypičtějším druhem jest chanson, písňový útvar, jež bych zařadil mezi vlastní píseň a arii operní či operetní. Kdežto tyto druhy spoléhají spíše na účín hudby, ryzí kabaretní chanson počítá především s účínem textu. Kdekoliv text ztrácí na své výraznosti a významu a efektu dociluje se líbivou hudbou, klesá chanson na úroveň operetní vložky. Chanson, tedy ať veselý nebo vážný, musí mít děj a to děj zpracovaný s dramatickým spádem a vyvrcholením. Tato vlastnost tvoří z něj celek o sobě, stvořený právě pro potřebu kabaretu.*“ (Bass, 1917, s. 16) Společně s kuplety se rozvíjela také kostýmní vystoupení. Tato vystoupení byla často vedena formou monologu, zřídka také formou dialogu typických figurek pražského města, ale i venkovských typů. Herec často zastával více rolí, které měnil pomocí hlasu či kostýmu. „*Oblíbené byly tzv. „dámské“ výstupy s erotickými náměty, předváděné obvykle muži: zvláště Zefí a Tichý vystupovali rádi v rolích starých bab a domovnic. (...) Ovšem i ženy oblečené v přiléhavých mužských nohavicích nebo trikotech vábily do šantánu obecnostvo.*“ (Brabec, 1977, s. 486)

Přestože jsou kabarety spojovány především s humorem, jejich program byl rozmanitý. Bylo zde místo pro intimní poezii, náročné hudební umění, projevy intelektuálního vtipu i filozofujícího obsahu. Pro kabaret bylo příznačné mísení komických i vážných témat. Zábava měla mít intelektuální i uměleckou úroveň. Kabaret tedy vzniká i jako jakýsi protiklad šantánů, které se zdály být často umělecky primitivní a obsahově naivní. Černý uvádí: „*Ať už se zde hovořilo o čemkoliv, vystupovali kvalitní kabaretiéři proti konvencím, které poutaly člověka v rozvoji. Útočilo se proti měšťanství v kulturním – a v užším slova smyslu uměleckém – životě i v soudobé politice.*“ (Černý, 1978, s. 127)

Počáteční česká kabaretní tvorba byla zaměřena spíše na maloburžoazní a lidovou společnost, profesionální kabaretní tvorba velkoměstského rázu vzniká v Praze až před první světovou válkou. Jeho tvůrci pak užívají označení šantán, aby vymezili překonané období kabaretu. V 80. letech byly šantány umístěny většinou v hospodských či pivovarských

podnicích či zahradách. Mezi podniky, ve kterých působili šantánoví baviči tehdejší doby, řadíme např. *U Bílé labutě*, *U Rozvařilů* a *U Bucků*. Působili zde především umělci jako Ferdinand Knábl, Josef Horáček, Anna a Kristina Rakovy a Lorča Sodomová. Z šantánů, které působily v centru města, můžeme uvést podniky jako např. *U Zlatého soudku* v Ostrovní ulici, kde se scházela družina F. L. Šmída, šantán *U Lhotků*, kde působili bratři Hartmanové (Josef a František) společně s komikem E. J. Franklem, *U Štajgrů*, kde vystupoval Alfred Khon a také Rudolf Stein-Kamenský a poté Šmíd. Podniků tohoto typu v té době vzniká však více (*U Primasů*, *U Tří koulí*, *U Medvídků* aj.). Návštěvníky byli řemeslníci, služební, tovaryši, závozníci a drožkáři, ale i zproletarizovaná inteligence (podstatnou složku tvořili vysokoškolští studenti). Popularitu dosáhla především hra *Batalión* od nejvýznamnějšího herce lidového charakteru – Františka Leopolda Šmída (1848-1915). Hru uvedl roku 1893 ve vlastním kabaretu *U Zlatého soudku*. Dramatická kompozice této hry je velmi primitivní, jelikož hlavní postavy své životní osudy pouze vyprávějí. „*Tito lidé žili tu podle svých vlastních zákonů a nade vše si cenili své osobní svobody. Děj hry je retrospektivní, lze jej vymezit přibližně mezi lety 1866-1869, kdy navštěvoval Batalión i dr. František Uher, hrdina hry, ale též autentická postava pražského života. Tohoto nadaného a renomovaného právníka a poslance, který propadl alkoholu, když ho opustila žena, hrál o premiéře Šmíd. (...) Obnovená premiéra této jednoaktové hry byla v Lucerně 1912. Kromě toho byl Batalión dvakrát zfilmován. (...) Tiskem byl Batalión vydán až po roce 1918 Josefem Švábem.*“ (Brabec, 1977, s. 491)

Po roce 1900 ovlivnily vývoj kabaretu v českých zemích domácí i zahraniční skutečnosti. V západních zemích vznikaly zábavní podniky, které se pyšily svou vysokou uměleckou úrovní. Zde je vhodné zmínit první z nich, kterým byl francouzský umělecký kabaret na Montmartru *Chat Noir* neboli *Černá kočka*. Na naše české prostředí však neměl tento kabaret přílišný vliv. Větší inspirací byly německé kabaretní podniky, jež vznikaly kolem roku 1900. „*Byly to jednak berlínský Überbrettel a mnichovský Elf Schaerfrichter (Jedenáct popravčích), oba založené Ernestem von Wolzogenem (...), jednak berlínský kabaret Axe Reinhardta Schall und Rauch (Zvuk a dým), který zavítá do Prahy roku 1902.*“ (Brabec, 1977, s. 493) Kabarety sloužily k bezprostředním reakcím na aktuální dění. Vznikaly již tedy před první světovou válkou a byly projevem měšťanského rozvrstvení a rozdílností. Císař uvádí: „*U nás měly kabarety předchůdce v takzvaných šantánech, jež byly zaměřeny na lidové obecnstvo; kabaret velkoměstského nebo intelektuálně náročnějšího ražení získává Praha až před první světovou válkou.*“ (Císař, 2004, s. 112)

K obratu kabaretních žánrů došlo kolem roku 1910, kdy nastoupila nová generace umělců, kteří jsou spojováni s počátky *moderního literárního kabaretu*. Starý typ kabaretu se však udržel až do 20. let. Roku 1910 byl ve Vodičkově ulici otevřen podnik **Lucerna**. V čele správy tohoto podniku se angažoval Jaroslav Kvapil, Karel Hašler a Josef Wenig. *Lucerna* se měla stát moderním kabaretem, který Praha doposud neměla. Interiér byl velmi luxusně vybavený, čímž měl, mimo jiné, dosahovat kabaretu velkoměstského typu. Program byl dvojjazyčný: „*Také program byl jazykově utrakvistický, protože byl založen nejen na česko-německé obyvatelstvo hlavního města, ale i zahraniční hosty.*“ (Brabec, 1977, s. 194) Autory divadelních výstupů uváděných v Lucerně byli nejčastěji K. Hašler, J. Lukavský a B. Vrbský. Hašler vystupoval také jako herec. „*Jeho písňová tvorba spojovala šantán s kabaretem, vytvářela příjemné ovzduší lehce lyrické a nostalgické pražské a staropražské atmosféry a módní secesní barevnosti.*“ (Císař, 2004, s. 112)

Josef Waltner, český herec a kabaretiér, provozoval od roku 1913 kabaret zvaný **Montmartr** v Řetězové ulici. Návštěvníky byli představitelé bohémské společnosti, v jejímž čele byl Jaroslav Hašek, Eduard Bass, Gustav Roger Opočenský, Otakar Hanuš, Egon Ervín Kisch, Max Brod a Franz Kafka. Místo navštěvovali také malíři např. Zdeněk Kratochvíl, František Kysela a V. H. Brunner. Tito umělci *Montmartr* výtvarně vyzdobili. Vystupovali zde členové *Červené sedmy*, Emil Arthur Longen se svou ženou Xenou, J. Walter a Emča Revoluce (tanečnice). Po určitou dobu bylo toto místo nejvýznamnějším centrem kabaretní tvorby. Před válkou zde působil také Vlasta Burian, ten později nastoupil angažmá v Rokoku.

Roku 1915 je otevřen kabaret **Rokoko**. I zde z počátku funguje vícejazyčný program, ten se však postupem času mění a hraje se pouze česky. Ve druhé sezóně se místo stává politickým a protirakouským kabaretem. Jako zpěvák vlasteneckých písní zde působil K. Hašler. Toto divadélko po převratu ustoupilo do pozadí. Můžeme zde však najít dva vystupující umělce, kteří svým talentem dosahovali nadprůměrné kabaretní úrovně – Ference Futuristu a Sašu Rašilova. „*Nová éra Rokoka začala v roce 1923, kdy sem po odchodu z Revoluční scény a Adrie přišel E. A. Longen s V. Burianem a kdy se Rokoko z kabaretní scény proměnilo v divadélko zábavných činoherních výstupů.*“ (Brabec, 1983, s. 51)

Konec světové války a první poválečné roky můžeme označit za vrcholnou dobu českého kabaretu. V čele těchto vrcholných podniků stála **Červená sedma**, která fungovala

v sálu Rokoka. Vznikla na počátku 20. století v Hradci Králové jako divadelní a literární kroužek studentů gymnázia a jejich heslem bylo „epatez les bourgeois!“ (provokujte měšťáky!). „*Vystupovala od roku 1910 v Praze jako přísně amatérský spolek, roku 1914 obdržela povolení k profesionální činnosti.*“ (Císař, 2004, s. 113) Soubor založil Jiří Červený. Byl autorem, klavíristou, skladatelem, textařem, zpěvákem hercem a doktorem práv. Červený ve své knize vysvětluje: „*Červená podle hlavního iniciátora Jiřího Červeného, sedma proto, že jich bylo šest – vždyť Tři mušketýři byli vlastně také čtyři. Členy byli malíř Míla Beránek, právník Jiří Červený, farmaceut Antonín Formánek a jeho bratr právník Zdeněk Formánek, medik Oto Pik a technik Karel Steinfeld. (Ale pravá, skutečná Sedma se měla sejít a vytvořit teprve později.)*“ (Červený, 1959, s. 19) Na počátku byla *Sedma* amatérských kabaretem, který jezdil za svými diváky do domácího prostředí. Stálý provoz kabaret zahájil počátkem října 1918, tehdy stál v čele podniku Jiří Červený, Eduard Bass a režisér Jiří Dermán. Spolu s nimi pak vystupovala řada dalších umělců. Postupem času prošli angažmá v *Sedmě* také Vlasta Burian, Ferenc Futurista, E. A. Longen či Saša Rašilov. Jednou z nejvýznamnějších osobností v tomto souboru byl Eduard Bass, vlastním jménem Eduard Schmidt. Byl spisovatelem, novinářem, recitátorem i hercem. Námětem tomuto satirikovi byla rakousko-uherská politická situace a následná 1. světová válka. Just o tomto herci tvrdí, že vždy dokázal reagovat na aktuální dění, které ještě též den zakomponoval do svých výstupů: „*A bylo to právě kabaretní pódium a kabaretní improvizace, které Bassovi umožňovaly každodenně rozvíjet tuto v podstatě žurnalistickou schopnost „být při tom“ a zachytit ve zkratce a atraktivní formou vždycky právě to, co momentálně viselo ve vzduchu.*“ (Just, 1984, s. 42)

Roku 1920 dochází k výraznému kabaretnímu vzestupu, kdy se nejvýznamnější komikové sdružují do jednoho souboru v kabaretu **Bum**. Ten však brzy zanikl, jelikož se ukázalo, že nechat vystupovat několik výrazných komických osobností pospolu není dobré. Umělci snažící se o vznik socialisticky zaměřeného divadla nespokojeného s ústupky měšťanskému publiku se sdružili právě v kabaretu *Bum* a později v **Revoluční scéně**. Tu zakládá Emil Arthur Longen, který nejdříve stanul v čele kabaretního podniku *Bum*. Revoluční scéna zahájila svou činnost 3. září 1920 v sálku Adria na Václavském náměstí. Vedle Longena zde vystupovali: Xena Longenová, Ferenc Futurista, Vlasta Burian, Rudolf Jílovský, Karel Noll, Eman Fiala, Saša Rašilov a další. V kabaretním programu byly uváděny nejčastěji hry zachycující odboj jedince vůči postupům měšťácké společnosti. Longenovi se sice jeho záměry nepodařilo zcela uskutečnit, protože proletářské publikum nenacházelo cestu do divadla v pražském centru, ale přesto byla *Revoluční scéna* jedním z politicky

nejvýraznějších podniků zachycující poválečnou revoluční atmosféru. Pohled na buržoazní svět a hrdé osoby jemu se vzpírající zachycovaly hry F. L. Šmída *BataliÓN* a *Z pražských zákoutí* (1921). V souvislosti s druhou sezónou *Revoluční scény* je vhodné zmínit výstupy her autora Jaroslava Haška. Longen zdramatizoval Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* a tyto hry poté pojmenoval jako *Dobrý voják Švejk ve světové válce* (1921). První představení bylo v podání Karla Nolla, jakožto hlavní postavy „(...) vystihl hrdinu protiválečných lidových nálad v směsi chytrosti a hlouposti pohotově přizpůsobené každé situaci.“ (Brabec, 1983, s. 52) Éra *Revoluční scény* skončila v únoru roku 1922.

Po poválečném rozvratu, po roce 1920, upadala obliba kabaretů a některé přední kabarety roku 1922 zcela zanikly. Jejich významem bylo vytvořit prostor pro vznik tzv. malých divadelních scén. Profesionální divadla, jež provozovali soukromníci, zůstávala funkčními oproti velkým scénám jen s obtížemi. „*Menší pražské profesionální scény se v poválečném desetiletí rozdělovaly do dvou skupin. První zahrnovala podniky, jež vznikaly v centru Prahy s cílem vydobýt si postavení ve sféře reprezentačních divadel a uplatnit se svým specifickým rázem. K druhé se řadily scény pražské periferie, zaměřené převážně na lidové divácké vrstvy*“ (Brabec, 1983, s. 158)

V divadlech vznikajících v centru Prahy vystupovali populární komikové, kteří své publikum lákali na nový typ bulvárního divadla, které zpracovávalo dráždivé náměty. Roku 1923 vzniká divadlo **Rokoko** (ze dříve vzniklého stejnojmenného kabaretu). Poté, co zanikl kabaret *Revoluční scéna*, sem přichází například Longen, jeho žena Xena Longenová nebo Vlasta Burian. Ti se zde připojují k herecké činnosti F. Futuristy a E. Fialy. Vlašín v doslovu knihy od E. A. Longena – *Král komiků* vysvětluje zdejší Burianovo působení: „*V Rokoku pod vedením Longenovým prochází vývojem od kabaretního herectví ke komediálnímu.*“ (Vlašín, 1979, s. 200) Ve stejné době v centru Prahy vznikají další dvě scény, které stejně tak navazují na popularitu kabaretů. Divadélko **Apollo**, které bylo otevřeno roku 1923 v sále hotelu Adrie (bývalé sídlo *Revoluční scény*). Ředitelem této scény byl Mejkal a hlavním režisérem byl J. Rovenský. Na podzim roku 1923 bylo otevřeno divadlo **Komedia**. Oba tyto soubory měly poměrně nízkou hereckou úroveň, avšak postupně se zdokonalovaly. V divadle *Rokoko* dosáhl velkých úspěchů především Vlasta Burian. I tato skutečnost ho vedla k tomu, že v září 1925 otevřel své vlastní divadlo v sále hotelu Adria. Toto divadélko pojmenoval jako **Burianovo divadlo**. V době, kdy působilo v centru Prahy divadlo *Rokoko*, *Divadlo Vlasty Buriana* a *Osvobozené divadlo*, vzniklo ještě jedno divadlo menší scény, a to **Komorní divadlo** (zřízeno na místě bývalého kabaretu *Červená sedma*). Úkolem těchto

neoficiálních divadel pražského centra bylo zachycovat aktuální společenskou problematiku. To se dařilo jenom těm scénám, které měly ve svém popředí alespoň jednu výraznou uměleckou osobnost.

Divadla pražské periferie se obracela především k lidovým třídám a zachycovala problematický vztah buržoazní vlády k proletářským vrstvám. Jejich cílem bylo vyhovět potřebám lidového publika, zároveň však neměla dostatek možností podporovat sociální sebevědomí proletářských vrstev. Divák se zde setkal především s fraškami nízké úrovně, které mu poskytovaly chvíle oddechu a zábavy, ale zároveň vytvářely jakousi falešnou představu o společnosti. Na hranici mezi tímto typem divadla a divadlem s vyšší uměleckou aspirací se rozvíjelo *Švandovo divadlo* na Smíchově. Ve vedení tohoto divadla stál V. Novák a po něm J. Bor. Hodnotnější hry se tu objevovaly jen zřídka. Největšího rozmachu divadlo dosáhlo v roce 1923 a to Langrovou komedií *Velbloud uchem jehly*. V roce 1928 divadlo zaniklo. Jednou z nejoblíbenějších scén širšího publika byla *Aréna* na Smíchově, která představovala operetu i hudební komedii. Ředitelem byl A. Fencel, který roku 1923 začal uvádět nový hudební typ divadla – revui. Ty se sice objevily již dříve v kabaretních scénách, ale teprve po převratu se šířily českými divadly a nahrazovaly tradiční operety. Roku 1927 bylo otevřeno nové divadlo *Akropolis*, kde chtěl původně vystupovat Vlasta Burian. Po zániku *Komedie* se nové scény ujali P. Laichter a režisér J. Tumlíř. Divadlo se sice snažilo o dobrý repertoár pro lidové publikum, avšak dosahovalo pouze slabé režie a hereckých výkonů, a tak roku 1928 zaniklo. Dalším významným divadlem z této oblasti byla *Uranie*, v jejímž vedení byl V. Štech. Divadlo po 1. světové válce střídalo činohru s operetou. V letech 1919 až 1922 byl šéfem herec a režisér Bohumil Kovář a po něm v roce 1926 herec a autor Josef Kubík. V poválečném období převládaly v *Uranii* lehké operetky a lidový repertoár, pouze občas se zde hrála cennější představení.

Předměstská divadla si stále udržovala pozornost lidového publika, avšak pro dobu meziválečnou se stala přežitkem. Záměry soukromých podnikatelů neumožňovaly divákovi nacházet v představeních více než jen zábavu. Zároveň měla tato divadla značné potíže v shánění dobrých herců a režisérů. „Úkol vytvořit umělecky cílevědomé a sociálně průbojné lidové divadlo zůstal v buržoazní republice nenaplněn.“ (Brabec, 1983, s. 164)

1.1 Avantgardní scény

S koncem poválečných revolučních vln byl vývoj republiky ovlivněn dvěma základními rysy. Buržoazie byla považována za vykořisťovatele proletariátu. Tento spor se stává základním sociálním problémem doby a projevuje se také v činnosti českého divadla. Vedle existujícího oficiálního proudu kultury, jenž je spojen s politickými a etickými tématy vládnoucí vrstvy, vzniká proud kultury neoficiální (opoziční). Hlavním cílem této opoziční tvorby bylo rozvíjet divadlo v socialistickém duchu. Tyto spory se mimo jiné projevily v odklonu od divadla sociálně vyostřených témat a tíhnutím k divadlu zábavnému a humornému, které by dokázalo odlehčit trápení spojené s životními i společenskými problémy. Tyto a další nové tendence se projevily především u české divadelní avantgardy. Černý uvádí: „*Slovem avantgarda se obvykle označují všechny odbojné, proti divadelním konvencím namířené akce a experimenty, ať už se objevovaly v kterékoli fázi divadelního vývoje 20. století. (...) Avantgardní divadlo mířilo k protiměšťáckému protestu, sympatizovalo se sociálními požadavky dělnictva, vyjadřovalo touhu po sociálně spravedlivém uspořádání společnosti a projevovalo kladný vztah ke kultuře a politické realitě nového Ruska.*“ (Brabec, 1983, s. 80) Avantgardisté se aktivně hlásili k cílům a postupům revolučního socialismu a politiky KSČ. Roku 1922 vzniká text, který napomáhá k proměnám v oblasti umění. Dílem Vítěslava Nezvala *Depeše na kolečkách* vstoupila česká divadelní scéna do 2. fáze moderního umění, tzv. modernismu, a manifestačně se ohlásila česká divadelní avantgarda. O vzniku a rozvoji avantgardy hovoříme také v souvislosti se vznikem tzv. Devětsilu. „*(...) jenž v pondělí 6. prosince 1920 v tisku veřejně představil své cíle vycházející ze zásady, že jednotlivec neznamená a nezmůže nic, a proto je třeba sjednotit všechny levicové umělce – vytvořit opravdové avantgardní hnutí.*“ (Císař, 2004, str. 136) Právě díky existenci avantgardy a vzniku Devětsilu se v literatuře, ale i v divadle uplatňuje tzv. poetismus: „*Poetismus nechtěl být uměleckou tvorbou, chtěl být uměním života, uměním žít a užívat, uměním, které učí nazírat svět, hrou tvořící celé nově světy, básní, jež dává skutečnosti nové zářivé barvy.*“ (Císař, 2004, s. 136) Poetismus ani divadelní avantgarda však nebyly ušetřeny otázek týkajících se nové politické i společenské situace 20. a 30. let. Právě v 30. letech poetismus končí a avantgarda prochází programovou krizí.

Z Devětsilu vycházely nejsilnější podněty pro vytvoření nového divadelního pojetí, a i díky jeho přičinění dochází k založení první stále avantgardní scény tzv. *Osvobozeného divadla*. Na samém začátku fungování *Osvobozeného divadla* se odlišily dvě linie, Frejkova a Honzlova. Frejka se zaměřoval na komediální konstruktivismus a hájil princip impulsivního

herectví. Také proto se nepohodl s Honzlem a *Osvobozené divadlo* v roce 1927 opustil. Honzl odmítal Frejkovo dadaistické komediantství a zaměřoval se spíše na možnosti poetického stylu. Uváděl hry výhradně poetické. Na jevišti uplatňoval metaforické prostředky, akci, hudbu i tanec. Snažil se uplatňovat básnická pásma s přenesenými významy, a to prostřednictvím metaforicky užitých slov, gest, pohybu, kostýmů, hudby, tance, pantomimy, světla, stínohry, projekce fotografií atd. Tyto experimenty probíhající v *Osvobozeném divadle* vedly k vývoji celé divadelní kultury. Významnými herci divadla byli bezesporu Jiří Voskovec a Jan Werich. Ti roku 1927 uvedli v sále *Umělecké besedy* na Malé Straně revuální představení zvané *Vest pocket revue*. Toto vystoupení bylo prvně myšleno jako pouhá studentská soukromá zábava, setkalo se však s velkým ohlasem a další provedení už se konalo v divadle *Dada* a následně se hrálo v programu *Osvobozeného divadla*. Humor této dvojice byl velmi poutavý a odpovídal především mentalitě mladé generace. I tito herci měli zálibu v užívání metaforických záměn a poetického stylu. Do jejich revue se promítala groteska, jazzová hudba, kabaret i cirkusové výstupy klaunů. Tímto počínáním dvojice přibližuje divadlo i středním vrstvám. Tvořili revue, která se opírala o intelektuální a hravý humor mladé generace, která nepřijímá žádné autority a dobře se vyzná ve společenském dění. Velmi důležitou složkou revue byla hudba. Voskovec i Werich spolupracovali především s Jaroslavem Ježkem. Ten dokázal tato představení svou hudbou skvěle podpořit a zdůraznit tak jejich parodický ráz. Společně s vývojem *Osvobozeného divadla* vznikají i jiné avantgardní scény. Frejka po odchodu z *Osvobozeného divadla* zakládá samostatnou scénku zvanou *Divadlo Dada*, jehož repertoár byl různorodý a vypovídal o tom, jak se Frejka pokoušel najít svůj vlastní umělecký styl. Snažil se vytvořit aktuální a živé, výrazně politické kabaretní revue. Ve scénkách vystupovaly stabilní groteskní figurky: Pak Teddy (E. F. Burian), Miss Žekoslovakia (L. Skrbková) a Máničky (J. a E. Trojanovi). *Divadlo Dada* však po roce působení zaniklo, nenašlo si totiž určitý perspektivní program. Vladimír Gamza byl vedoucím *Uměleckého studia*, jehož činnost byla zahájena roku 1926, tedy v době, kdy bylo *Osvobozené divadlo* ve fázi pokusných představení a kdy se ještě neangažoval Werich ani Voskovec. Tato scéna je dalším významným pokusem avantgardního úsilí. „Zájem o Gamzovo Umělecké studio postupně klesal a po jedné sezóně scéna zanikla. Gamza pak střídavými úspěchy působil od roku 1928 jako režisér v Národním divadle.“ (Brabec, 1983, s. 96)

Dramatiku spadající do období protektorátu můžeme vymežit dvěma vojenskými akcemi, a to německou okupací (15. březen 1939) a osvobozením spojeneckými armádami

(květen 1945). „*Nicméně myšlenkové a tvarové rysy, které toto drama charakterizují, nebyly v kontextu české literatury a divadla zcela nové a překvapivé, neboť události sklonku desetiletí „jen“ vytvořily živnou půdu pro pohyby, jejichž kořeny leží v hloubi 30. let a které se naplno začaly prosazovat již za druhé – pomnichovské – republiky.*“ (Janoušek, 2019, s. 10) Důležitým mezníkem pro české divadlo se stal rok 1929. Právě když divadelní rozvoj šel k vyvrcholení, zasáhly do něj složité historické události, ale i vnitřní rozpory. Rozpor mezi divadly oficiálními a divadly avantgardními vyvrcholily na konci 20. let. Na podzim roku 1929 došlo k hospodářské krizi. Československo sice plně zasáhla až v letech 1931, přesto už tehdy ovlivnila divadlo. Některé divadelní scény byly ohroženy na své existenci. Krize jako taková nastolila změny v politice vnitřní i zahraniční. V zahraničí rostla agrese německého imperialismu a v Československu docházelo k radikalizaci pracujících. Císař tvrdí, že 30. léta byla velmi problematická. Docházelo k propuštění divadelního personálu, šetřilo se financemi a některá divadla zkrachovala. Důležitou otázkou tedy bylo, co a jakým způsobem hrát, aby se navýšil počet diváků. „*Repertoárové činoherní divadlo mělo stále větší potřebu textů, které by dokázaly reagovat na současnou situaci, objevit náměty a témata alespoň nějak vyjadřující myšlení a pocity lidí zažívajících onen civilizační šok. (...) ČSR byla obklopena státy s více či méně nedemokratickými režimy, čeští fašisté a pravé křídlo národní demokracie stupňovali nejrůznější nacionalistické kampaně a akce, na Slovensku Hlinkova strana začala útočit na vládu, stupňovaly se demonstrace požadující slovenskou autonomii. Větší dopad hospodářské krize v pohraničí (Sudetech) nahrával nacionálním socialistům.*“ (Císař, 2004, s. 146)

Avantgardní umění (i divadlo) se tak rozdělilo na skupinky. Ty však řešily stejný problém, a to jak moc se podřídí politickým a ideologickým požadavkům a do jaké míry stále ctít estetické a umělecké potřeby. Začaly se formovat postoje prodemokratické, a to na základě protifašistických a protiválečných potřeb. Projevovaly se levicovými rysy, jež měly za úkol vyrovnávat následky civilizačního šoku a snižovat bídu i nerovnost společnosti. Snahy související s II. fází divadelní moderny se nejlépe projevovaly v měšťanských divadlech, ve kterých zastupovala silné postavení především opereta (nejznámější opereta *U svatého Antoníčka*). Avantgardní divadlo se snažilo nabízet divákovi v době, kdy byly hrozby války více reálnými, podobu mírumilovné společnosti, svět, ve kterém se nebojuje, svět idylický. Oproti tomu divadlo ale nabízelo také zábavnost vysoké etické kvality. Osobitou podobu divadel II. fáze moderního umění vytvářejí především právě Jiří Voskovec a Jan Werich a jejich *Osvobozené divadlo*. Herecká dvojice požadavky této fáze cílevědomě naplňovala,

čímž si zaručovala oblibu diváků (to dokazuje i 156 repríz hry *Golem*). Od roku 1931 se však začíná utvářet politicky angažovaná linie *Osvobozeného divadla*, to dokládá také promluva Voskovce o jejich hře *Caesar*: „*Caesar zčista jasna bez jakéhokoliv varování publiku byla nasraná politická satira, která si dělala srandu z falešné demokracie a byla sociálně uvědomělá a protifašistická (...), co nás dožralo, byly dělnický demonstrace. To byly hladový demonstrace nezaměstnaných a někde ve Frývaldově byla nedovolená demonstrace. Oni demonstrovali tedy mírně, dělali průvod a četnictvo vyšlo a střídalo na lidi. V Československu, do nevinnejch demonstrujících dělníků, který nikoho neohrožovali. A byly tam ženský a děti. A byli mrtví, a byli ranění (...)* To nás nějak draplo. Poslední kapka. Už se tak všecko hrnulo, už byli nacisti a fašismus. (...) a my jsme se děsně namíchli a řekli jsme si: „*Něco se dělat musí, musí se dělat politická satira.*“ (Schonberg, 1992, s. 148). Byli to tedy především avantgardisté Voskovec a Werich, kteří nejvíce vzdorovali fašismu a v letech 1938 představili hru *Pěst na oko*.

Mnichovská dohoda a s ní spojené události znamenaly konec samostatného československého státu. Silně otřáslы hodnotami utvořenými během první republiky. Období první republiky bylo demokratické a otevřené svobodomyšlnému umění a divadlo představovalo vyvrcholení moderního divadelního proudu v Evropě. V německých zemích byly avantgardní snahy zničeny Hitlerem hned na počátku 30. let jakožto něco „zvrhlého“. Rusko divadelní avantgardu v druhé polovině desetiletí zcela likviduje, označuje ji totiž za umění socialismu nepřátelské. České moderní, avantgardní divadlo se rozvíjí až do posledního dne první republiky, a dokonce ještě nějakou dobu po mnichovské dohodě. V tomto mnichovském období většina přijímá program národní svornosti a ve jménu obrany národa tak podporuje tento protidemokratický program (přínejmenším mlčením). Tento jev bychom mohli nazvat jako duchovní kapitulaci. „*V takovém klimatu se nijak nemohlo dařit „polemické angažovanosti“ podávající kritický obraz obce. Ti, kdo o ni ještě usilovali, byli ve své činnosti omezováni a potlačováni, ne-li přímo likvidováni, jak se to stalo Osvobozenému divadlu. V&W nezačali po Mnichovu hned sezónu, jen ohlásili na listopad novou premiéru Hlava proti Mihuli.*“ (Císař, 2004, s. 197) K té však již nedošlo a *Osvobozené divadlo* bylo nuceno ukončit svou činnost. Černý dodává: „*Ze slavných jmen točil a hrál za okupace téměř už jen Vlasta Burian. Voskovec a Werich se uklidili před hnědým morem včas do Ameriky, E. F. Burian byl zatčen a uvězněn v koncentračním táboře, Karla Hašlera Němci popravili.*“ (Černý, 1991, s. 80) V období druhé republiky byli zakázáni někteří významní čeští autoři jako například V+W a Karel Čapek,

dále rakouští a němečtí autoři nepřátelští vůči hitlerovskému režimu. Za protektorátu se poté cenzura rozrůstá (autoři židovského původu, z nepřátelských států, klasické české texty). Povolené texty byly přísně kontrolovány a zároveň byla vyškrtávána místa, která by mohla vzbudit nežádoucí ohlas. České divadlo si přesto našlo cestu, jak se k dané situaci vyjadřovat, a to za pomoci schopnosti číst představení jako alegorii, jinotaj. Takovým symbolem se stala například hra E. F. Buriana *Věra Lukášová*. „*Tímto způsobem v odporu mladičké divenky vůči nástrahám zla čtou protektorátní diváci zápas se svobodou, svobodomyšlnost, nepoddajnost, vzpouru proti útlaku, násilí.*“ (Císař, 2004, s. 199) To ve své studii potvrzuje i Janoušek: „*Spisovatelé a divadelníci se ovšem již od začátku protektorátu mohli spolehnout na velmi zvýšenou vnímavost adresátů vůči skrytým podtextům, na jejich schopnost číst mezi řádky a za slovy a situacemi intuitivně rozpoznávat, co je vzdor vůči moci, co je touto mocí vynucené a co už je přespříliš a jde okupantům „na ruku“.* (...) *Následkem toho je ovšem těžké z dobových kritik zpětně odhadovat reálnou dobovou reflexi konkrétních děl a slov. Jedinou „jistotou“ je tak okruh novinářů okolo časopisu Vlajka, jejichž podezřívavost tu a tam spolehlivě identifikovala umělecké snahy podrýt stávající režim, a jsou tudíž dobrým indikátorem toho, co za škodlivé považovala fašizující část české komunity.*“ (Janoušek, 2019, s. 23).

Byli odvoláni mnozí herci, šéfové i režiséři, jiné propustili či měli zákaz hrát hlavní role. Některé z divadelníků Němci zatkli, poslali je do vězení či koncentračních táborů. To samé platilo i pro okruhy ochotnického hnutí. Němci užívali různé prostředky, jak manipulovat s lidmi v Protektorátu: korumpování, výhrůžky, represe, hrozby, zastrasování, odměny, a především pak kompromitace. Často lidi stavěli před neřešitelné situace, v nichž byli nuceni přijímat rozhodnutí, které je poté stavělo do pozice loajálních a kolaborujících občanů. Černý ve svém díle vyjadřuje formou vyprávění k Burianovu obvinění z kolaborace s Němci: „*Jenom jsem hrál. Nic jiného. Jako jiní pracovali...*“ *Měl jsem na jazyku odpověď: V jeho případě to, bohužel, není jedno a totéž, protože on byl slavná osobnost. Jestliže se nestáhl začátkem okupace do ústraní, pomáhal vlastně Němcům při normalizaci života protektorátu. Ale nějak jsem neměl sílu vyslovit to. Ostatně, kdo je bez viny, ať hodí kamenem. Vlasta rozhodně nikomu neublížil. A nebýt toho zatraceného skeče, kde paroduje ministra Masaryka, ať už se omlouvá, jak chce, bylo by jistě všechno trochu jinak.*“ (Černý, 1991, s. 83)

2 OSOBNOST VLASTY BURIANA

2.1 Vlasta Burian na scéně

Jedním z nejpopulárnějších českých komiků byl Vlasta Burian, vlastním jménem Josef Vlastimil Burian. Byl úspěšným českým hercem, režisérem i divadelním ředitelem. Narodil se roku 1891 v Liberci a zemřel roku 1962 v Praze. „*Pocházel z rodiny libereckého krejčího Antonína Buriana, který byl nadšeným vlastencem a ochotníkem.*“ (Junková, 2024) Matkou Vlasty byla Marie Burianová. V dubnu roku 1891 přivedla tato dvojice na svět syna, v budoucnu všemi dobře známého jako Vlasta Burian. Právě vlastní příchod na svět se stal Burianovi námětem, který humorně zachycoval a rozvíjel v časopisech a novinách. „*Narodil jsem se přesně v poledne v neděli. Tatouš přišel z vinárny k obědu a ptá se: „Co máme?“ Bába vece: „Máte kluka.“ Ubohý otec! Stál ve dveřích, jako přimrazen, ústa otevřená a z huňatého vousu mu kapalo víno. Konečně se zmožil, aby promluvil, neboť mu ani ve snu nenapadlo, že bych se narodil v neděli, když mne čekali až příští pátek. Zakašlal a pravil: „Těšil jsem se na vepřovou s kůrčičkou.“*“ (Burian, 1925, s. 3) Když bylo Vlastovi deset let, rodina se přestěhovala na pražské předměstí Žižkova. Už jako malý rád zpíval a zajímal se o operu, kterou s otcem pravidelně navštěvoval. Roku 1919 se oženil s Ninou Červenkovou. Z předchozího vztahu s tanečnicí Annou Pírkovou měl nemanželskou dceru Emilku. Nejvíce angažovanou rádkyní mu byla právě jeho oddaná žena, Nina. Od chvíle, kdy si ji Burian vzal, ztratil svou erotickou roztěkanost, stal se zcela monogamním a ostatním ženám odolával. Jeho manželka mu pomohla veškeré energie a touhy nasměrovat k publiku a přeměnit je do herectví. Ve světě Burianova umění sehrála Nina roli doživotního diváka. Sám Burian o ní prostřednictvím knihy autorů Šimáčka a Škrdlanta, *Pohádky Vlasty Buriana pouze pro dospělé*, vypravuje takto: „*Již nějaký čas jsem pozoroval, že mezi mé stálé a věrné návštěvníky patří též dívka s jasným, hrdliččím smíchem, který při každém mém vtípu vytryskl jako čistý pramének, zvonil jako zlato – a nakazil obyčejně celý sál. (..) A její smích stal se mi talismanem, který musím mít stále s sebou a bez něhož jsem smuten. Je mojí inspirací, mým úspěchem, vším. Její smích je mým smíchem a smíchem celé Prahy.*“ (Šimáček, Škrdlant, s. 308-310)

Humor tohoto herce souvisel v evropském kontextu s tzv. dada, jež za první světové války proklamovali intelektuálové seskupení kolem T. Tzary. Tito umělci vyznávali absurdní, primitivní i infantilní znázornění skutečností. Tvrdili, že svět je pouze velkým nesmyslem. Usilovali o zničení konvencí měšťáckého světa. Král však zdůrazňuje následující: „*Burian byl všechno jiné než myslitel. Díval se kolem sebe a většinou z toho nechápal.*

Byl jen pozorovatelem. Nerozuměl smyslu událostí, viděl jen jejich důsledky. Nikdo ho například nepoučil, co je to dada, ten rozpustilý symptom své doby, a sotva tušil, že mnohý z jeho výstupů je dadaistický.“ (Král, 1969, s. 41) Přestože byl Burian tímto směrem silně inspirován, jeho humor byl ovlivněn především rakousko-uherskou monarchií a následnou 1. světovou válkou.

Burian byl jediný z komiků kabaretních scén, který se po válce dokázal udržet i mezi herci velkého formátu. Jeho repertoár povětšinou tvořily hry E. A. Longena a právě i díky nim si Burian vytvořil vlastní herecký typ. Často hrával různé zdegenerované aristokraty a vojáky z dob monarchie (např. c. k. setník ve výslužbě Šebestián Katzelmacher): *„(...) nejčastěji se však měnil v různé drobné existence, které se dostávaly do všelijakých šlamastyk, ale svým fištrónem a dovedností nakonec ze všeho dobře vycházely, a dokonce i mnohdy napomohly některým svým bližním k nějakému menšímu prospěchu.*“ (Černý, 1978, str. 167). Vztah mezi Longenem a Burianem vystihl Just: *„Dále je pro Longena příznačné, že Burianovi dával – oproti jiným autorům častěji – k dispozici role s vysloveně záporným etickým předznamenáním. Co postava, to šejdiř, podvodník, kariérista, lhář, pokrytec, zloděj či degenerát. Nelze vyloučit, že i v tomto se projevil Longenův až schizoidně rozporný vztah k Burianovi: na jedné straně jej nekriticky servilně, submisivně zbožňoval (...) A na druhé straně, kde mohl, tam veřejně (a s notnou dávkou osobní zhrzenosti až komplexu) poukazoval na Burianovy negativní lidské vlastnosti, na jeho sebestředný egoismus, kariérismus, bezohlednost, nekolegiálnost a amorálnost.*“ (Just, 1993, s. 144) Veškeré postavy, které Burian ztvárňoval, byly často vytvářeny jeho vlastní improvizací a okamžitou inspirací. Burian během svých představení improvizoval soustavně. Stále si vymýšlel nové gagy a často zůstával prostor i pro jeho sólo v podobě kabaretní povahy, během kterého Burian předváděl svůj imitátorský um, zpěv i tanec (kozáček, step). Tento významný herec dokázal vše obrátit v humor. Černý o Burianově nadání hovoří takto: *„Uměl jakoukoliv skutečnost – i třeba věc – traktovat v komické rovině. Dovedl hrát, tančit, zpívat, imitovat, projevoval se případně i jako artista. Dokázal bavit diváky – i jako břichomluvec. I třeba tím, jak stríhal ušima. Měl mimořádné mimické nadání, dovedl výborně využívat svých kulatých mžouravých terčovitých očí, byl tělesně velmi hbitý.*“ (Černý, 1978, str. 167).

Během svého působení vytvořil Burian společně se svými spolupracovníky specifický žánr – *burianovskou frašku*. Jedná se o jakousi tuzemskou variantu komedie dell'arte, jež je směřována k jedné hlavní postavě. Touto fraškou se ve své knize *Mysterium smíchu*

zabývá také Just: „*Prostředí burianovské frašky zpravidla představuje nějaký uzavřený, fungující model světa (či mikrosvěta). Někaký systém. Zaběhnutý mechanismus a automatismus (...)*“ (Just, 1993, s. 128) Postava klaunského charakteru do tohoto neměnného prostředí proniká a odkrývá, jak tento systém doopravdy funguje. Dochází tedy k jakési invazi této postavy, která vniká do stálého prostředí, které narušuje a systém tohoto prostředí rozkládá a rozrušuje. Divákům je tak odhalován absurdní a iracionální systém s neosobním přístupem k lidem a nulovou zodpovědností.

Významným mezníkem, jenž ovlivnil vnímání Buriana jakožto osobnosti, byly události přicházející v souvislosti se vznikem protektorátu a 2. světovou válkou. Just tvrdí, že v historii českého divadla neexistuje postava více rozporuplnější nežli právě Vlasta Burian. Na jedné straně se dle tohoto autora jedná o lidového komika v nejlepším slova smyslu, který předvádí nekomplikovaný humor a oplývá mimořádným darem parodovat vše, co ho obklopuje. Jedná se o komika, který kritizuje vše vznešené a snobské, aristokraty, oficíry a mocipány. Na druhé straně jej Just považuje za dětinskou osobu, která si hová v přepychu a důstojnických uniformách, jež touží být zařazena mezi vrstvy smetánky. „*V jeho luxusní pražské vile (kde si s groteskním velikášstvím, rozhodně však nikoli z recese, nechával vyvěšovat na znamení své přítomnosti vlajku s monogramem!) si podávali, jak známo, ruce kromě opravdových tvůrců české kultury i doboví prominenti s nikoliv pokrokovou vizitkou (od Bati až po protektorátního ministra Moravce).*“ (Just, 1984, str. 48-49) Černý konstatuje, že Burian nikdy nechtěl ve svém humoru odrážet politická či společenská témata a hlásal o sobě, že je čistě apolitickým umělcem. Jeho dílo by však nikdy nenabýlo tak enormního ohlasu, kdyby do něj nepromítal, ač nevědomky, i jiné hodnoty než pouze ty komické. Herec zesměšňoval různé konvence, jež zastávala aristokratická a buržoazní společnost. Burian tyto konvence rozkládal a parodoval, čímž zastával hodnoty demokratického občana. „*Žádný z českých herců nebyl vystaven takovému tlaku protektorátní vlády a nacistů jako Vlasta Burian. Byl jediný, jehož sláva dávno překročila hranice státu a měl za to platit hořkou daň. Limuzína, kterou jsem zahlédl, byla plná rázných mužů, kteří z příkazu Emanuela Moravce naložili Vlastu a odvezli ho do rozhlasového studia na Vinohradech. Tam mu dali do ruky scénář „frašky“ Gustava Opluštila Hvězdy nad Baltimore. Vlasta Burian neodmítl, a tím nad sebou udělal kříž i přes to, že jeho výkon v roli Masaryka byl mdlý a bezbarvý, chyběla mu Burianova obvyklá herecká osobnost, o vtipu už vůbec nešlo mluvit.*“ (Černý, 1991, s. 82) Poté, co došlo v letech 1945 k osvobození, Vlasta Burian zmizel z jeviště na celých pět let z důvodu prohřešení proti národní cti za dob okupace. „*Podívejte. I když Burianovi rád přiznám subjektivní bezúhonnost „dobrých*

úmyslů“, zůstává pro mne „*causa Burian*“ křiklavým dokladem toho, že v politicky vypjaté době nemůže umělec 20. století – nechce-li být jako umělec zneužit – do důsledku zůstat apolitický.“ (Just, 1984, str. 49)

Po svém otci zdědil herec zálibu ve sportu. Od svých mladých let závodil v cyklistice, později hrál tenis. Jeho láska k cyklistice šla ruku v ruce se zamilovaností do kopané, která se brzy stala jeho nejmilejším sportem. Nejdříve hrál jako rezervní brankář Slavoje Žižkov, posléze jako hráč prvního mužstva. Dále hrál Burian za Viktorku Žižkov, Spartu, D. F. C. Jeho sportovní chování popsal František Poldr, klubový kolega: „*Vlasta nás bavil na ulici i hřišti. Když se mu podařilo chytnout střelu vytahoval se: „Ty tvoje nitě klidně chytnu do čepice!“ Když ale dostal gól, vymlouval se: „Gólman je také jen člověk“ (...) Víte, co jednou provedl mě? Řítil jsem se s balónem na jeho branku, obešel jsem obránce a už bylo jasné, že mu dám gól. On začal ukazovat na nohavici mých trenek a křičel: „Franto, vyčuhuje ti pimpas!“ Bylo to jeho oblíbené slovo pro chlapeckou pýchu, já na to naletěl a na okamžik nechal balón balónem. To mu stačilo, skočil po něm, a když merunu držel, smál se mi: „To čubrníš, co!“ A doslova slastí, jak mne doběhl, přivřel oči...“ (Černý, 1991, s. 16)*

Úplné herecké počátky Buriana můžeme zařadit právě do prostředí sportovního. Kolegové z oblasti sportu byli jeho prvními posluchači a obecenstvem. Burian sportovce bavil mimickými parodiemi i operou. Využíval svého znamenitého hlasu a repertoáru odkoukaného z Národního divadla. „*Při jednom z takových improvizovaných vystoupení viděl svého syna i „tatouš“.* Sportovní obecenstvo v žižkovské hospůdce nadšeně žadonilo zas a znova o přídavky – *Vlasta se nedal pobízet a imitoval, zpíval, opičil se. (...) Ten večer pan Antonín pochopil, že je konec rodinným nadějím, aby se Vlasta doučil nebo aby snad dokonce jednou absolvoval Obchodní školu, jak si v koutku duše nepřestávala přát jeho žena.*“ (Černý, 1991, s. 21) Burian psával do novin, uvádíme pasáž, ve které se prostřednictvím Divadelních novin vyjadřuje ke svým hereckým počátkům: „*V divadle jsem začínal, jak se říká od píky. Pilně jsem ochotničil a trpělivě jsem přešlapoval a natahoval krk na místech k stání snad ve všech pražských divadlech, od „bidýlka“ v Národním až po secesně malovaný strop ve Varieté. Poněvadž v té době byla ve velkém kursu opera, statečně jsem pouštěl na špacír svůj hlas a zpíval jsem všechny možné árie, sopránové, altové, tenorové, barytonové i basové. Brzy byl můj repertoár tak bohatý a obsáhlý, že jsem si troufal zpívat sám celou operu, kterou jsem k tomu všemu ještě sám i dirigoval. Často jsem účinkoval na přátelských zábavách, které pořádal sportovní klub, jehož jsem byl členem, a při jednom takovém večírku,*

jsem to svým sólovým číslem vyhrál i u svého otce, jenž po programu dal najevo svou spokojenost a souhlas s mým úmyslem věnovat se divadlu (...)“ (Burian, 1968, s. 8) Burianovy počátky zahrnovaly nejdříve činnost v pražských i mimopražských divadlech, hlavně v operetách, poté se věnoval spíše sportovní dráze fotbalisty a občas kabaretně vystupoval. Jeho herecký vývoj dále vystihuje Vlašín: *„(...) během války cesta k úspěchu kabaretního komika – a poté vlivem Longenovým a manželky Niny postupná proměna v divadelního herce.*“ (Vlašín, 1979, s. 198)

Údaje o počátcích Burianova jevištního vystupování se u různých autorů liší. Někteří uvádí, že první profesionální angažmá Burian nastoupil v Libni v kabaretu *U Deutschů*. V tomto kabaretu působil ve dvojici se zpěvákem a klavíristou Daliborem Ptákem. Just doplňuje: *„Lze se jen důvodně domnívat, že už tady zkusil před libeňským – převážně dělnickým – publikem uplatnit své sportovní pantomimy (Řecko-římský zápas se židli, Box), své pískání na prsty, své parodie jazykové a snad i sólovou „neitalskou“ verzi své opery.*“ (Just, 1993, s. 51) Poté následovala smíchovská *Aréna, Národní divadlo v Brně, Městské divadlo v Plzni a Vinohradské divadlo*. Zde zpíval v operetním sboru a hrál drobné činoherní role. Roku 1916 získal angažmá v kabaretu *Rokoko*, tehdy pod vedením Hašlera, později pod vedením E. Basse. Když toto angažmá přijal bylo Burianovi 25 let. *„Ale pamětníci uvádějí i Burianovo působení ve Varieté v Karlíně, ve Waltnerově kabaretu Montmartre či v kabaretu U Kuřího oka na Vinohradech, kde působil společně s F. Futuristou.*“ (Vlašín, 1979, s. 199) Nejenže v *Rokoku* začíná Burian vystupovat společně s kolegou Ptákem, zároveň už dostával nabídky k sólovým výstupům. Působením v tomto divadle započala jeho herecky-klaunská kariéra. Stal se největší atrakcí kabaretního programu tehdejší bohémské Prahy a z neznámého pětadvacetiletého vyvrhele se stala hvězda. V *Rokoku* Burian zažil první vlnu své popularity u kabaretního publika Prahy. Díky tomuto angažmá se seznámil s členy kabaretního sdružení *Červené sedmy* (E. Bass, J. Červený, K. Balling aj.) a poté, když *Sedma* získala stálý sál, ji Burian často navštěvoval (1919-1921). *„V Rokoku se Burian mimoto poprvé blíže seznámil i s proslulou živou legendou bohémské Prahy, excentrikem, opilcem, výtržníkem, klaunem i divadelním režisérem E. A. Longenem, s nímž v příštím desetiletí (1916-1925) prošel snad všechny významnější pražské scény zábavného charakteru, ať už jako se svým hereckým partnerem, režisérem, autorem, dramaturgem či nevypočitatelným, anarchistickým šéfem.*“ (Just, 1993, s. 51–53)

Důvodem prvotního obsazení Vlasty Buriana do pozice ředitele divadla byla také skutečnost, že jeho touhou bylo uspokojit potřeby poválečného obecnstva svou ztřeštěnou

komikou. Nasliboval tedy řadu vystoupení, která však nebyl schopen realizovat. Často to dopadlo tak, že byl herec zobrazen na plakátě, ale přímo ve hře nevystoupil. Takto fungoval řadu let až do doby, kdy se ředitelé scén dohodli, že tomuto umělci nebudou již nedodržování smluv tolerovat. Svaz ředitelů oficiálně vyhlásil jeho kolektivní bojkot. Pravdou však zůstává, že Burian byl velmi oblíbeným hercem a toto jeho odstavení akorát prohloubilo zájem obecnosti o jeho představení. Nájemce divadla *Rokoko* Josef Roja se souhlasem majitele objektu Janem Červeným obešli tento zákaz tím, že nabídli Burianovi místo ředitele. Ten tedy roku 1923 začal angažovat sám sebe, což na návštěvníky divadla zapůsobilo, a počet zájemců o jeho vystoupení stoupal. Roku 1925 pojmenoval tento podnik jako *Burianovo divadlo* a přestěhoval jej do paláce Adria. V roce 1927 bylo ze sálu odstraněno stolové zařízení, čímž chtěl přeměnit jeho kabaretní podobu v divadlo jako takové. Později v roce 1930 přestěhoval své divadlo do většího prostoru *Švandova divadla* na Smíchově. Budova na Smíchově však po chvíli přestala být pro slávu Buriana a jeho divadla dostatečně prostorná. K přemístění, i s poměrně stálým personálem, do centra hlavního města probíhá ve chvíli, kdy vrcholí sláva *C. k. polního maršálka*. Pro své působení Burian vybírá palác Báňské a hutní společnosti a uvádí se zde pomocí premiéry *Co dokáže Lelíček* (19. prosince 1930). Přejít Vlasty Buriana, přezdíváného „Král komiků,“ ze Smíchova zpět do centra a otevření a vedení vlastního divadla v paláci Báňské a hutní společnosti v prosinci roku 1930, znamenal významný bod v jeho kariéře, ale především v kultuře hlavního města Prahy. Právě Burianovo divadlo bylo značným obohacením pražského divadelního i společenského života. Spíše než jako divadlo bychom prostory, kterým byl Vlasta Burian ředitelem, nazvali jako kulturně-společenský dům. Divadelní představení totiž často doplňovaly různé sportovní aktivity jako je box, šermířská klání a cyklistické závody ve šlapání na kolech na scéně nebo módní přehlídky Niny Burianové, besedy, přednášky, výstavy a mnohé další. Takových společenských středisek bylo v Praze více, např. *D 34* v Mozarteu, *Osvobozené divadlo* v paláci u Nováků atd. Žádné z nich však nefungovalo s takovým ohlasem, množstvím aktivit a hospodářskou samostatností (vzdor politickým krizím a válečným podmínkám). Palác se stává třetím a posledním působištěm divadla Vlasty Buriana. „*Význam Burianova nového působiště jako by podtrhovala už samotná stavba – impozantní palác z chromové oceli a s kruhovým nárožním průčelím podle plánu funkcionalistického architekta Josefa Karla Říhy. Divadelní sál pojal přes 850 diváků, což se blížilo kapacitě sousedního Osvobozeného divadla. A od sezóny 1936/37 si divadlo naposledy upravilo název – zřejmě v souvislosti s blízkou scénou jiného Buriana, Emila Františka z D 34 v téže Jungmannově ulici – na Divadlo Vlasty Buriana.*“ (Just, 2020, str. 72)

Doba protektorátu Divadlo Vlasty Buriana prvotně příliš přímo nezasáhla. Jeho repertoár byl totiž zaměřen spíše na frašky a pobavení publika. Během roku 1944 nacisté uzavírají divadla a stejně tak je na rok přerušena činnost Divadla Vlasty Buriana. V dubnu 1945 jsou komunistické snahy ustanoveny vznikem Revoluční odborové rady divadelníků, která určila postup pro poválečné přebírání divadel. Měly být založeny revoluční odborové organizace, jejichž cílem bylo převzít vedení divadel. Jedním z výrazných představitelů této skupiny byl Zdeněk Podlípny, herec divadla D Emila Františka Buriana. Podlípny, společně s jeho skupinou, byl jmenován (resp. sám se postavil) do vedení *Divadla Vlasty Buriana*. „(...) skupina pojmenovaná se *Divadlo kolektivní tvorby, prakticky v ten samý den, kdy byl Burian zatčen a další tři měsíce vězněn kvůli podezření z protektorátního kolaborantství, oznámila, že v nejbližší době v tomto divadle zahájí činnost. Tak došlo po roční pauze způsobené uzavřením divadel v Říši nacisty v září 1944, k divadelnímu znovuzprovoznění sálu a zároveň „učinění zadost“ nastupujícímu lidově demokratickému režimu zúčtováním s jedním z nejúspěšnějších představitelů soukromého divadelního podnikání (...)“ (Švejda, 2020, s. 100)*

2.2 Repertoár Divadla Vlasty Buriana

Vlasta Burian své divadlo založil roku 1925 v Adrii, pak ve Švandově divadle roku 1928 a od roku 1930 působil v Báňské a hutní společnosti. Zakládal je tedy v době, kdy pražské kabarety zanikaly, a herci tak začínali volit svou další uměleckou dráhu samostatně. Fungující pražská divadla rozšiřovala svůj repertoár dle vzoru jiných velkoměst a Vlasta Burian, jako ředitel divadla, tak vstoupil do silně konkurenčního prostředí. Přesto však pro své divadlo dokázal vydobýt přední místo. Jeho divadlo se zaměřovalo především na klasické i moderní frašky, ve kterých vystupovaly nejrozmanitější postavy. Charakter divadla byl určen jeho vlastní osobností, jeho herectvím a komikou. „*Humor Vlasty Buriana klíčil z pražské půdy. Zprvu se sytil z bytostnosti pražské periferie, zaměřující znenáhla venkovanskou podobu za měštější ráz. Osvojil si její pepřný vtíp, který shodil každou namyšlenou nebo předstíranou důstojnost.*“ (Král, 1969, s. 20).

Soubor Divadla Vlasty Buriana byl různorodý a proměnlivý. Divadelním repertoárem prošel Jindřich Plachta, Stanislav Neumann, Václav Trégl (Pištěk) či Eman Fiala. Věrným a stálým hercem tohoto divadla byl jednoznačně Jaroslav Marvan či Čeněk Šlégl, „který také řadu Burianových her režíroval, střídal se v tom s dramaturgem divadla Juliem

Léblem.“ (Vlašín, 1979, s. 201) Právě Jaroslav Marvan byl ve spojení s herectvím Vlasty Buriana důležitým prvkem divadla: „*Odlišoval se od Burianovy živelnosti uměřeností a nevyrušitelností, a přesto se vedle něho rovnocenně udržoval právě vnitřní ukázněností a neotřesitelností svého stabilizovaného výkonu. Zastupoval tak představitele daného společenského zřízení a konvenčního způsobu života, na což musely narážet Burianovy postavy, hnané rozbíjet si hlavu o větrné mlýny.*“ (Král, 1969, s. 20)

Divadlo svou činnost zahájilo krátkými výstupy jako *Neviditelný Vlasta Burian* (V. Burian, E. A. Longen), *Manžel na hřebíčku* (E. Labich) a skečem *Hráč* (J. Červený a E. A. Longen). Množství her, které byly součástí repertoáru divadla, bylo napsáno přímo pro Burianovo herectví. Hlavní směr repertoáru udával především E. A. Longen: „*Longen se dal zcela do služeb velkého komického talentu Burianova. Psal pro něho hry, upravoval starší texty, upozorňoval na jeho talent v časopisech a v novinách.*“ (Vlašín, 1979, s. 196) Longen se v Burianově divadle uplatňoval, mimo jiné, i jako herec. Hry, které pro repertoár napsal, měly protirakouský charakter a Buriana, často v hlavní roli, tak vedl k satirické komice. V tomto longenovském repertoáru byla uvedena dramaturgie hry *Pasák holek* (1925) od Kische, kde si roli pražského Pepíka zahrál Vlasta Burian, další pak Longenova hra *František Ferdinand d'Este* (1925), ve které Burian ztvárnil arcivévodu Bedřicha. Dalšími příklady Longenova repertoáru uplatněném v Burianově divadle je komedie *Člověk, zvíře a ctnost* (1926) a parodie protikomunistických kampaní, Longenova fraška *Doleva* (1926). Samotný Burian psal hry pro repertoár svého divadla často ve spolupráci právě s Longenem. Společně tak dali vzniknout parodii *Čuba baskervillská* (1926) či hře *Nehoupej mě!* (1926).

Burian divadlo v roce 1928 přestěhoval do *Švandova divadla*. Úvodním představením byla hra *Mořská panna* (1928) od Štolby. Toto představení odstartovalo kritiku na Buriana. Někteří z kritiků totiž uváděli, že se herec snaží zavděčit publiku, které se chce jen smát, i když vlastně neví čemu. Velkého úspěchu naopak dosáhlo divadlo i jeho ředitel díky německé autorské dvojici F. Arnolda a E. Bacha. „*(...) Burianovi dávaly možnost „vyjádřit“ se v extemporovaném sólování a v humorných nehoráznostech a podávat šosácké figury spíše fyziologicky než sociálně. Vedle frašek Arnolda a Bacha uvádělo divadlo i nadále komedie longenovského typu.*“ (Brabec, 1983, s. 159) Je vhodné zmínit velmi úspěšnou hru tehdejšího divadelního repertoáru – *To neznáte Hadimršku* (1928), právě od autorské dvojice Arnolda a Bacha. Burian se bravurně zhostil role Popelce Hadimršky. Král se o této hře vyjadřuje následovně: „*Spatřil jsem jednou starého pána, jehož vzezření i pohyby nijak neskrývaly*

jeho povolání, jak se upřímně směje a tleská svému synovi v bývalém Švandově divadle na Smíchově ve frašce „*To neznáte Hadimršku*“, která daleko překročila 150 repríz a propůjčila jméno jednomu typu automobilů Ringhoferovy Tatry.“ (Král, 1969, s. 36) Roku 1929 se součástí repertoáru stává Longenova hra *Už mne vezou*, jejíž komickým obsahem je typicky záměna hlavního hrdiny za jinou osobu. Mnoho divadelních her bylo později, s Vlastou Burianem v hlavní roli, zfilmováno. Nejinak tomu bylo i v případě hry *Už mne vezou*, která se stala námětem pro film *Anton Špelec, ostrostřelec* (1932). Scénáristou byl Josef Neuberg a hlavní roli Antona Špelce, výrobce hudebních nástrojů a ostrostřelce si zahrál, kdo jiný než Vlasta Burian. „*Film, který byl v době svého vzniku hodnocen dosti protichůdně, jeví se z dnešního pohledu jako jeden z nejúspěšnějších Burianových filmů*“ (Čáslavský, 1997, s. 45) V době působení Burianova divadla ve Švandově divadle dosahuje vrcholu jeho spolupráce s E. A. Longenem. Longen napsal hru *C. k. polní maršálek* (1929), ve které se Burian zhostil role setníka Katzelmachera. I tato hra byla roku 1930 zfilmována pod lehce odlišným názvem *C. a k. polní maršálek*. Černý ve své knize *Byl jednou jeden Vlasta...* pronáší: „*Po uvedení filmu Polní maršálek stejnojmenné divadelní hry Emila Artura Longena, kdy scénář dělal Václav Wasserman, Vlasta Burian nešplhal, ale přímo letěl vzhůru po žebříčku popularity. Vychází mu vše, na co sáhne.*“ (Černý, 1991, s. 60) Oblíbenost filmu nabývala kolosálního rozměru a lidé si žádali další a další filmy. Natočily se snímky jako například: *On a jeho sestra* či *To neznáte Hadimršku*. Úspěch v oblasti filmů měl ohromný vliv na návštěvnost Divadla Vlasty Buriana.

Roku 1930 se Burian se svým divadlem přemístil na nové působiště (Báňská a hutní společnost), kde divadlo uvedl fraškou – *Co dokáže Lemlíček* (1930) od Karly Lužanské. Dramaturgii svěřil do rukou Julia Lébla. Král objasňuje: „*Léblou zásluhou si představení pečlivě připravovala, dostávala i v svém celku pevnější umělecký řád a získávala také tím, že výpravu občas navrhovali skuteční výtvarní umělci jako František Tichý a Vojtěch Tittelbach. Vycházel tu rovněž ilustrovaný program s pestrým obsahem za redakce spisovatele Karla Konráda, který z něho vytvořil nekonvenční humoristický list.*“ (Král, 1969, s. 21) Na rozdíl od bohémsky založeného Longena či Čenka Šléglu byl Lébl skutečným profesionálem. Od září 1933 do léta 1944 poskytl divadlu stálý a pevný repertoár. Vlasta Burian si díky vlastní popularitě mohl dovolit reprízový sériový provoz. Ve 30. letech se tak dramaturgie divadla příliš nezměnila: „*(...) dramaturgie neliterární, určovaná potřebou uplatnit Burianův komický talent, spočívající v úpravách domácího i zahraničního bulvárního zboží, mezi nímž jen díla Longenova představovala určitou hodnotu.*“ (Brabec, 1983, s. 268)

Dochází však k určité diferenciaci mezi jednotlivými společenskými třídami. Přestože byl Burian zpočátku považován za silně levicového aktéra, nyní během nepokojů, se drží opodál: „*Nehodlal se rozkmotřit s žádnou částí svého obecnstva. Jen občas si ve svých extempore dovolil i dobově zvučnou protestní sociální notu nebo neuctivou narážku na prodejnost vládních činitelů.*“ (Brabec, 1983, s. 268) Tímto nepolitickým postojem Burian, i jeho divadlo ztratili vztah k linii uměleckého vývoje 30. let. Ostatně k přístupu Burianova divadla k politice hovoří i Vlašín: „*Jeho repertoár byl zřetelně apolitický, izoloval své divadlo od politických vlivů i v období ohrožení republiky fašismem.*“ (Vlašín, 1979, s. 202) V oblasti divadla zábavného a oddechového charakteru *Burianovo divadlo* stále vzkvétalo. Úspěšnou inscenací této doby byla hra zvaná jako *Konto X* od Bernauera. Hra měla premiéru v Burianově divadle roku 1931 a reprízovaná byla více než 150krát. I v tomto případě se jednalo o námět pro vznik populárního filmu *Ducháček to zařídí* (1938). Ve filmovém snímku si kromě Vlasty Buriana zahrál například Jaroslav Marvan v roli barona Kurta, Karel Postránecký jako komorník Vilém nebo Karel Němec jako kastelán Dudek. Ve své knize věnované Burianovu filmu Čáslavský píše: „*Ducháček je jednou z nejpovedenějších Burianových postav a samotný film, který nijak nezapírá svůj divadelní původ, má tentokrát poměrně ucelený děj, který se teprve v závěru zbytečně komplikuje a přibrzdí tak dosud svižné tempo této veselohry*“ (Čáslavský, 1997, s. 93) Jistým krachem byla pro divadlo inscenace hry Klicperova *Hadriána z Římsů* (1932). Burian býval kritiky popichován, že vždy zastává hlavní role a ostatním hercům tak nedává tolika prostoru. Rozhodl se tedy ztvárnit vedlejší postavu a tu hlavní přenechal jinému herci. Úspěch však takové vystoupení nesklidilo. V roce 1933 uvedlo divadlo hru *Přednosta stanice* od Nicolase Nanceyho a Andrého Monezy-Eona. Režie se ujal J. Lébl, který již působil jako stálý režisér *Divadla Vlasty Buriana*, a o překlad se postaral J. Hořejší. O osm let později, v roce 1941, měl premiéru stejnojmenný film s Vlastou Burianem v hlavní roli dle scénáře Václava Wassermana. „*Přes celkovou bezradnost autora, režisérů i herců má Vlasta Burian v tomto filmu několik míst, které utkví v paměti – písnička, scénka s telegrafem a také variace na svou slavnou mimickou etudu „vlas v polévce“, kterou předvádí v úvodu.*“ (Čáslavský, 1997, s. 120) Velký úspěch sklidila také hra od J. Vernera, významného českého chirurga a pisatele her – *U pokladny stál* v roce 1936. Dílo se opakovaně hrálo celé dva roky (1938) a může se pyšnit 160 reprízami. Pro její oblibu vzniká roku 1939 film *U pokladny stál*, ve které hlavního nemocničního zřízence Rozrucha ztvárnil, opět Vlasta Burian. „*Po Ducháčkovi je postava Kryštofa Rozrucha dalším Burianovým úspěchem. (...) Označení „film“ lze v tomto případě použít jen stěží – tato adaptace úspěšné divadelní hry*

byla celá natočena v ateliéru a výsledkem není nic jiného než zfilmované divadlo.“
(Čáslavský, 1997, s. 99)

Soukromá divadla, která za dob okupace respektovala nové požadavky, nacisté preferovali: „*Nacističtí prominenti „vznamenávali“ některé z nich svou účastí na premiérách a také tím, že některé jejich členy silně protěžovali.“* (Brabec, 1983, s. 514) Mezi tyto představitele patřil i Burian s jeho divadlem. Za okupace v Praze vzniká úsilí o vytvoření dalšího repertoárového činoherního divadla, které by vycházelo vstříc lidovému publiku. K této myšlence se přihlásil ve svém divadle i Vlasta Burian. V jeho repertoáru se i nadále objevovaly především veselohry a frašky, které mu byly upravovány na míru. Můžeme zmínit hru *Děkuji, bylo to krásné* (1939) od Longena. V tomto období se v Burianově divadle často hrála *Palackého třída 27* (1940) od Šamberka či jeho *Jedenácté přikázání* (1941). Tehdejší repertoár zahrnoval také hru *Prodáný dědeček* (1942) od Hamika. V roce 1944 Burian oznámil, že v další sezóně se jeho bulvární divadlo promění v závažnou činoherní scénu s hodnotným repertoárem (Molière: *Lakomec a Zdravý nemocný*, Shaw: *Androkles a lev*, Aristofanes: *Jezdci* atd.). Novým dramaturgem se měl stát Jaromír Pleskot. „*Pleskot také současně ihned začal studovat Hořejšího úpravu Lakomce s V. Burianem v hlavní roli. K premiéře však pro zákaz divadelní činnosti, vyhlášený v září 1944, již nedošlo.“* (Brabec, 1983, s. 520)

3 EMIL ARTUR LONGEN, C. K. POLNÍ MARŠÁLEK

Emil Artur Longen, vlastním jménem Emil Artur Pitterman (1885-1936) byl malířem, hercem, zpěvákem, kabaretiérem, spisovatelem, dramatikem, scénáristou a divadelním ředitelem. Choval odpor vůči měšťanství i oficiálnímu umění, což ho sblížilo s pražskou bohémou. Jeho ženou byla umělecky nadaná herečka Xena Longenová, se kterou po celý život spolupracoval. Longen tvořil převážně frašky, či parodie. V mnohých z nich se navracel k období rakousko-uherské monarchie. Při práci na tomto typu her studoval nedávnou historii a zároveň se zajímal i o pikantnosti z osobního života významných představitelů Rakouska-Uherska. Mezi frašky s tímto námětem řadíme například díla jako: *František Ferdinand d'este aneb Konopištské růže* (1924), *Osud trůnu habsburského* (1927), *Rakouská císařovna Alžběta* (1933), *Vicecísařovna Katynka* (1934) a další. Jeho námětem však nebyly pouze události spjaté s rakousko-uherskou monarchií. Longen se zároveň pokoušel o frašky, jež by zachycovaly jeho současnou dobu: *Cenzurní zákaz* či *Karlovarská internacionála*. Psal také frašky s prvky černého humoru: *Už mou milou* a *Dezertér z Volšan*. Longen mnoho svých děl napsal přímo pro herectví Vlasty Buriana. Mezi taková díla řadíme: *Funebrák*, *Pobočník Jeho Výsosti*, *Nezlobte dědečka* (dle hry *V tlamě velryby*). Autor úzce spolupracoval s hercem Vlastou Burianem, a to v Rokoku a později v Divadle Vlasty Buriana, jehož byl zaměstnancem i propagátorem. O tomto komikovi napsal životopisný román *Král komiků*. Ostatně monografie byly další Longenovou tvůrčí oblastí. Roku 1928 napsal memoárové dílo zvané *Můj přítel Jaroslav Hašek*. Posledním jeho monografickým počinem je dílo *Herečka* (1929), jež věnoval své zesnulé ženě.

Nejúspěšnější Longenova hra nese název *C. k. polní maršálek*. Jedná se o frašku užívající karikaturní nadsázku, plnou humoru a gagů. Tato hra je původem komedií lidovou, jež byla určena lidovému publiku a jejím hlavním významem bylo zkritizovat měšťáckou společnost. Hlavní roli falešného maršálka v divadelní i filmové podobě ztvárnil právě Vlasta Burian. Roku 1930 byla natočena filmová verze dle scénáře Václava Wassermana. „Po premiéře se 24. října 1931 se film rozběhl s neobyčejným úspěchem po českých kinech (...)“ (EDa, 2006, s. 99) Prostřednictvím časopisu *Iluminace* se k filmu vyjadřuje také Mareš: „Paralelně s českou verzí komedie natočil Lamač také německou verzi s titulem *DEL FALSCHER FELDMARSCHALL*, prozrazujícím předem jádro zápletky. (...) V této verzi ztvárnil hlavní úlohu opět Vlasta Burian, vyjadřující se německy: ostatní role byly obsazeny rakouskými a německými herci.“ (Mareš, 2004, s. 94)

3.1 Kompozice dramatu

Název *C. k. polní maršálek* je titulem protagonistickým, pojmenovává dílo dle hlavního hrdiny, jeho poslání, funkce či označení. Řadíme jej k přednímu kompozičnímu postupu, jež zvýrazňuje či znázorňuje hlavní myšlenku celého textu a čtenáři podává prvotní informaci o díle. Titul *C. k. polní maršálek* se vztahuje funkci jedné z hlavních postav Konráda z Hötzenorfů a zároveň k výraznějšímu protagonistovi Katzelmacherovi, setníku ve výslužbě. Ten se totiž vydává za c. k. polního maršálka, což způsobuje chaos a dílo tak získává silný komický účinek. V případě této hry tak hovoříme o titulu rázu kolektivního, jelikož odkazuje k vícero osobám. Čtenáři dále napovídá o období, ve kterém se dílo bude odehrávat. Polní maršál je označení z dob rakousko-uherské monarchie pro nejvyšší vojenskou hodnost, generála a zkratka před hodností c. k. znamená císařský a královský, jež se používala pro označení titulů orgánů společných Rakousku i Uherskému království. Součástí názvu je podtitul *Fraška o čtyřech jednáních*, který vymezuje jak žánr této hry, tak podává informaci o počtu hlavních architektonických jednotkách, tzn. o struktuře díla.

Již díky podtitulu je tedy jasné, že se hra skládá ze čtyř dějství. První a čtvrté jednání bychom mohli označit za rámcující, jelikož označují začátek a konec díla. Druhé jednání považujeme za jednání středové. Třetí a čtvrté jednání jsou kulminační, během nich probíhající děj vrcholí. První dějství dělíme do třinácti scén, druhé dějství obsahuje deset scén, dějství třetí se skládá z pěti scén a dějství poslední obsahuje čtyři scény. Existuje mnoho druhů výstupů, zmíníme ten, během kterého dochází k odhalení pravé identity hlavního hrdiny Katzelmachera, jež je po celou dobu v převleku za c. k. polního maršálka. Tato scéna je obsahem třetího jednání a můžeme ji nazvat scénou anagnorize. Anagnorize znamená opětné rozpoznání a jedná se o situaci, během které dojde ke změně nevědomosti v poznání, tzn. výstup, ve kterém dochází k poznání jisté postavy.

První replikou díla *C. k. polní maršálek*, je Gustýnino sdělení o matčině nátlaku k zasnoubení s hrabětem: „*GUSTÝNA (vyvine se mu po chvíli): Mamá dnes při obědě rozhodla, že papá musí konečně přiměti hraběte, aby se vyjádřil.*“ (Longen, 2006, s. 7) Tuto počáteční repliku označujeme jako incipit. Incipit je vstupní věta, která nepřímým způsobem naznačuje obsah a smysl díla. Čtenář tak získává prvotní informaci o obsahu, který se opravdu z velké části týká plánovaných, společensky výhodných zasnub mezi hrabětem a Gustýnou. Situaci, kdy Gustýna rozmlouvá s nadporučíkem Eberlem o jejich lásce a nepřející matce, jež má v plánu dceru zasnoubit s hrabětem, kvůli jeho šlechtickému původu, můžeme označit

jako introdukci. Introdukce je označení vstupní situace v textu a je počátkem expozice: „*EBERLE: A učinil ti nabídnutí k sňatku? Gustýna: Řekla jsem mamá, že si nikdy nevezmu za muže takového zhýralce, jako je hrabě. EBERLE: A mamá dostala z toho záchvat? GUSTÝNA: Prohlásila, že jako baronka nikdy nedá svoji dceru nešlechtici. EBERLE: A já prohlašuji, že nikdy od tebe neustoupím, Gustýno. (Objetí) GUSTÁNA: Pozor, Adolfe. Jsi hlídán. Mamá dává pozorovat každé tvoje hnutí. EBERLE: Tím taškářem Seplem. Ale ten ničema si to jednou zle odnese. GUSTÝNA (směje se): Jako tehdy, když mamá prozradil, že tě viděl, jak jsi mne v zahradě políbil. EBERLE: Lituji, že jsem tomu lotrovi nenapraskal důkladněji, aby mu zašla chuť donášet milostivé baronce klepy o mně. GUSTÝNA: Adolfe! (Obejme ho.) Nemohu být bez tebe živa. EBERLE (zlibá ji vášnivě): Gustýno! Budeš mojí, a kdybychom měli spolu uprchnout do Ameriky. Moje Gustýno. GUSTÝNA (během polibků): S te-bou ne-bojím se ni-če-ho.“ (Longen, 2006, s. 7-8) Čtenář, který prozatím nezná dané postavy, tuší, že dívka bude nucena ke sňatku s hrabětem přesto, že miluje Eberleho. Následující část textu demonstruje tzv. finále: „*HÖTZENDORF: Nepředbíhejte, paní obrstová! Konstatoval jsem, že mne pan setník zastupoval naprosto k mé spokojenosti. Imějte za to, pane obrste, jako bych zde byl býval rozkazoval já sám. Vše se událo jako v pravdě. A žádám důtklivě, aby se nic neprozradilo, pane obrste. PRZECHTIEL: Podle rozkazu, excellence. EBERLE: Pak je i moje zasnoubení platné!“ (Longen, 2006, s. 87) Finále literárního díla představuje závěrečnou situaci v textu a jeho úkolem je především zdárně zakončit celé dílo. Zachycuje situaci, během které se čtenář dozvídá, jaké dopady má na postavy díla příjezd pravého c. k. polního maršálka. Explicit je označení pro závěrečnou větu, jež uzavírá celé dílo: „*KATZELMACHER: A já oslavím, že jsem byl v životě pár chviliek c. k. polním maršálkem.“ (Longen, 2006, s. 88)***

Dílo *C. k. polní maršálek* obsahuje zarámování anticipační (předjímání budoucích událostí, jež se vyplní), kdy Eberle na samém začátku díla prohlašuje: „*EBERLE: A já prohlašuji, že nikdy od tebe neustoupím, Gustýno. (...) EBERLE: Gustýno! Budeš mojí, i kdybychom měli spolu uprchnout do Ameriky. Moje Gustýno.“ (Longen, 2006, s. 7-8)* Toto prohlášení se na konci díla naplňuje: „*EBERLE: Pak je i moje zasnoubení platné! HEDVIKA: To je privátní záležitost. O tom sama rozhoduji. HÖTZENDORF: Ne, přeji si, aby i zasnoubení zůstalo v platnosti. EBERLE (utíká do pozadí): Gustýno! (...) HÖTZENDORF: Vyhovuji vaší žádosti. Ale teď k večeři, oslavíme zasnoubení.“ (Longen, 2006, s. 87-88)* Zarámování vymezuje vztah mezi začátkem a koncem díla, kdy dochází ke vzájemné korespondenci příbuzných či podobných a nějakým způsobem

spjatých jevů a situací. Dílo je však zarámováno i figurálně za pomoci rámcující postavy Matěje, sluhy pravého c. k. polního maršálka z Hötzendorfu. Ten vystupuje v počátku prvního dějství, kdy hledá ubytování pro svého pána v utajení: „*MATĚJ: Nikdo nesmí ani tušit, kdo je můj pán. EBERLE: Ach, přísně inkognito? MATĚJ: Prosím, pane nadporučíku. Ale v celé obci nenašel jsem nic vhodného. EBERLE: Milerád ti budu nápomocen. Vyřídí svému pánovi, že nadporučík Adolf Eberle pokládá si za čest, býti ve všem k dispozici.*“ (Longen, 2006, s. 8) a následně až v dějství třetím, kdy uvádí příjezd svého pána, pravého c. k. polního maršálka: „*MATĚJ: Ano. Poslušně hlásím, že váš pan strýc právě přijel. EBERLE: Pan strýc přijel? (Klesne na židli.) Já se zblázním! OSTATNÍ: Pan strýc? KATZELMACHER (přistoupí): Cože? Který tvůj strejda přijel? MATĚJ (překvapeně se zahledí na Katzelmachera): Co to znamená? KATZELMACHER: Co se divíš, schäbiger Zivilist? Nepoznáváš polního maršálka? MATĚJ: To musím hned hlásit vašemu panu strýci, pane nadporučíku. (Odběhne) (...) KONRÁD Z HÖTZENDORFŮ (vstoupí): Dobrý večer. (Je v civilu.) MATĚJ vstoupí za ním. EBERLE: Panstvo, dovolte, abych představil svého strýce. (V největším rozčilení) Strýček – HÖTZENDORF: Konrád z Hötzendorfu. (Všeobecné pohnutí) – (Ke Katzelmacherovi.) Ach, mám tady konkurenci!*“ (Longen, 2006, s. 77)

Během prvního jednání se seznamujeme s postavami Gustýnou, nadporučíkem Eberlem a jejich vzájemnou láskou. Je nám představen sluha Matěj, který oznamuje brzkou návštěvu vysoko postaveného hodnostáře a kurát Pappersteinem, který se snaží přijít na kloub okolnostem úmrtí Alfreda Redla. Poznáváme zákeřného sluhu Sepla a jeho paní Hedviku, která si klade za cíl zlikvidovat Eberleho, aby se nepletl do plánovaného zasnoubení její dcery Gustýny s hrabětem Töröszem. Setkáváme se také s ostatními důstojníky v domě, jejich vzájemnými vztahy a společnou zálibou v obírání žida Krumpelese o peníze. Je nám představena Evžena, neteř obrsta Przechtiela (manžela Hedviky), která přijíždí z daleké Ameriky a zároveň poznáváme Alžbětu Kovalovičovou (dobrou přítelkyni Hedviky) a jejího muže, setníka Josefa Kovaloviče. Zjišťujeme, že Hedvika manipuluje se všemi v domě a libuje si ve spiritualismu a tarotech. Je nám představena Stella, bývalá milenka Eberleho a v neposlední řadě se setkáváme s jeho strýcem, setníkem ve výslužbě Katzelmacherem. Všechny tyto scény prvního jednání můžeme zařadit do části expozice. Ta diváka seznamuje s postavami, prostředím a dobou. Kolize je část dramatického díla, během které se rozvíjí zápletka a dochází k zauzlení děje. Může probíhat v několika stupních. V tomto díle za kolizi považujeme situaci, kdy si setník Katzelmacher obléká uniformu pověšenou v pokoji pro očekávaného hosta s vysokou hodností. V uniformě jej zahlédnou obyvatelé důstojnického

domu a setník tak s radostí přijímá roli c. k. polního maršálka, čímž způsobí chaos, zmatek ale také nápravu důstojnických poměrů. Dalším stupněm kolize může být výstup zachycující průběh Hedvičiny plánované seance (rozhovory s duchy) a následné Seplovo udeření Katzelmachera pod záminkou posednutí. Tato poslední část kolize má charakter hlavní scény, během které je vytvořen prostor k přestupu ke krizi. Za krizi poté považujeme situaci, kdy Katzelmacher odhalí podvodnictví Hedviky a Sepla při seanci, což všechny přítomné značně rozruší a na povrch tak vyplyne pravda o Hedvičiných intrikách. Stejně tak sem spadá také následující scéna, kdy do důstojnického domu přijíždí pravý c. k. polní maršálek Konrád z Hötzenorfů a dochází tak i k odhalení Katzelmacherova tajemství. Ostatní zjišťují že je setník podvedl. Krize představuje vyvrcholení děje a do popředí se dostává výsledek dění v kolizi. Čtenář očekává, že pravý maršálek bude rozzlobený a Katzelmachera potrestá. Tak se však nestane. C. k. polní maršálek z Hötzenorfů s Katzelmacherem hovoří v humorném a klidném duchu, zjišťuje, jak si setník v pozici maršálka počínal a jakých změn v důstojnickém domě touto rolí dosáhl. Tuto část textu, jež zachycuje nečekaný obrat, který zpomaluje děj před jeho závěrem a přináší nečekaná (někdy zcela očekávaná) překvapení, nazýváme peripetií. K rozuzlení dochází v samotném závěru díla, kdy polní maršálek sděluje ostatním svůj další postup. Schvaluje jednání Katzelmachera a zároveň uvádí v platnost rozhodnutí, která setník v roli maršálka zavedl. Tak například vchází v platnost zasnoubení Eberleho i Gustýny.

V prvním jednání na scénu přichází zatím neznámý muž, který je značně podoben c. k. polnímu maršálkovi a volá za Eberlem: „*KATZELMACHER (za scénou) Jsi to ty, nejsi to ty? Nejsi-li to ty, jsi-li to ty. Mein Gott, ich kann meinen Augen nicht glauben. Ty to jsi, mein lieber Junge. (Vystoupí po schodech č. 2 v civilu. Staromódně oblečen. Havelok, starý cylindr á la Krössing a paraple. Je podoben Hötzenorfovi. Nese brašnu.) EBERLE (zalomí rukama): A to jsi ty, strýčku? (Zoufalý.)*“ (Longen, 2006, s. 36) Tuto situaci můžeme označit momentem prvního napětí, který tvoří přechod od expozice ke kolizi. K momentu krizového napětí, který značí přechod od kolize ke krizi, dochází ve chvíli, kdy sluha Matěj přijíždí a oznamuje, že právě přijel Eberleho strýc: „*MATĚJ: Hledám pana nadporučíka Eberleho. EBERLE: Ach, Matěj! Již zde? MATĚJ: Ano. Poslušně hlásím, že váš pan strýc právě přijel.*“ (Longen, 2006, s. 77) Situaci zachycující zjištění, že onen muž, který právě dorazil je pravým c. a k. polním maršálkem a Katzelmacher je podvodníkem, nazýváme momentem vrcholného napětí: „*HÖTZENDORF: Konrád z Hötzenorfů. (Všeobecné pohnutí) – (Ke Katzelmacherovi.) Ach, mám tady konkurenci! KATZELMACHER:*

Totíž, pardon, já jsem vlastní strýc Adolfa. HÖTZENDORF: Jak se jmenujete, pane polní maršálku? KATZELMACHER: Já? (Nejistě.) Mne přece každý zná. Pane obrste, řekněte, kdo jsem. PRZECHTIEL (v rozpacích): Myslí, že jeho excelence Konrád z Hötendorfu. KATZELMACHER: Slyšíte? HÖTZENDORF (zasměje se): Pak jsme zde dva. Ted' běží o to, kdo z nás je ten pravý. KATZELMACHER: Já jsem vlastní strýc Adolfa. HÖTZENDORF: Nejlépe, když pan nadporučík rozhodne. EBERLE: Vaše excelence ráčí být excelencí polním maršálkem Konrádem z Hötendorfu. HÖTZENDORF: A tento pán? EBERLE: Je můj strýc setník Šebestián Katzelmacher.“ (Lognen, 2006, s. 78). Moment vrcholného napětí značí přechod od krize k peripetii, obsahuje vrchol dramatu a často se kryje se samotnou krizí díla. Scéna, ve které Hedvika predikuje potrestání Katzelmachera i jeho synovce Eberleho: „HEDVIKA: Vaše excelence, je prostřeno! HÖTZENDORF: Díky. Pane obrste, skončil jsem vyšetřování. HEDVIKA: Tyto pány jistě stihne zasloužený trest. HÖTZENDORF: Nepředbíhejte, paní obrstová! Konstatoval jsem, že mne pan setník zastupoval naprosto k mé spokojenosti. I mějte za to, pane obrste, jako bych zde býval rozkazoval já sám. Vše se událo jako v pravdě. A žádám důtklivě, aby se nic neprozradilo, pane obrste.“ (Lognen, 2006, s. 87) je přechodem mezi peripetií a rozuzlením. Tento přechod nazýváme jako moment posledního napětí.

Příběh se odehrává během jednoho dne, kdy dochází k mnoha situacím, zápletkám a změnám a zároveň k rozuzlení i vyřešení, což zaručuje rychlé tempo celého díla. Čas je chronologický, je zachována posloupnost a časový sled. Jednotlivé děje na sebe přímo navazují. Chronologický a rychlý tok událostí je však narušen návraty do minulosti pomocí vzpomínek některé z postav. Uvádíme pasáž, kdy Katzelmacher vzpomíná na jednu ze seancí, které se v minulosti účastnil. Neuvědomuje si však, že obrstka o které hovoří, je ve skutečnosti obrstkou Hedvikou: „KATZELMACHER (stojí ještě a míchá kávu): To jsme měli tuhle ve Vídni spiritistickou seanci u jeho císařské výsosti arcivévody Bedřicha a měli jsme takové pitomé médium. Byla to jedna paní obrstová. Říkám Vám, prachprotivná a bláznivá baba. Milostivá paní obrstová! Každému chtěla poroučet, do všeho strkala svůj rypoň a ryla jako – EBERLE kašle a tahá Katzelmachera za kabát. OSTATNÍ rozpačtí. KATZELMACHER (Eberlemu): Co chceš? Nu, ryla jako zjednaná. A po duchách byla jako posedlá. Říkám vám, nebylo to s ní k vydržení. (...) Neměli jsme žádné chytřejší médium, tak jsme tu pitomou obrstku dostali do tranzu. Pan arcivévoda Bedřich si přál, aby se zjevil duch císařovny Marie Terezie. A to jste měli slyšet co ta obrstka mluvila z tranzu. Nadávala vysokému domu císařskému jako hokynářka, že prý císaře Josefa II. neměla se svým mužem, ale s jedním portýrem,

prorokovala nejhorší konce pro císařskou rodinu, a nakonec se div nepominula (...)“ (Longen, 2006, s. 67) Toto vzpomínání, které popisuje minulost a tím i zpomaluje děj díla můžeme označit za projev času retrospektivního. Retrospektivní čas je užit těsně před pořádáním tajemné seance a dlouho očekávaným vyvoláváním duchů. Výstup zachycující samotnou seanci pak můžeme označit za kolizi a zároveň krizi díla, ve které drama značně graduje. Užitím retrospektivního času přesně v moment, kdy čtenář očekává nějaké vyvrcholení, docílil autor jakéhosi zpomalení a většího napětí čtenáře. Zároveň pomoci těchto Katzelmacherových vzpomínek nabývá scénka na komičnosti.

Veškeré dění probíhá v hale důstojnického domu ve východní Haliči u ruských hranic. Výrazným kompozičním činitelem je v literárním díle také rytmus, ten bychom v tomto textu mohli považovat za lokální, tzn. vybudovaný na střídání místa děje (prostředí). V jednáních totiž dochází k menším úpravám prostředí. První, druhé i čtvrté jednání se odehrává v hale důstojnického domu, kde nacházíme dveře do jednotlivých pokojů, dvoje schodiště a na stěně visí obraz Josefa I. Třetí jednání probíhá tamtéž, zde však již dochází k proměnám. Obraz Františka Josefa I. je nahrazen perským kobercem, znakem pánů z Riedesheimů, rapíry a zkříženými bambitkami. Na zemi leží koberce a na stěnách visí drapérie. Uprostřed místnosti je stůl. Prostředí slouží k znázornění děje během duchovní seance. Díky tomuto lokálnímu rytmu je tempo dramatu poměrně stálé a k jeho zrychlení a gradaci dochází ve třetím dějství, které zachycuje kolizi i samotnou krizi dramatického díla.

Vedlejší, pomocný text tohoto díla, obsahuje jméno autora, titul i podtitul díla, seznam postav, informace o místě a času děje, označení mluvčích před každou jejich promluvou, scénické poznámky a na konci knihy nalezneme také medailonek o autorovi – resp. doslov o E. A. Longenovi. Jednotlivá dějství (jednání) nejsou v díle nijak pojmenovaná, autor je označuje jako první jednání, druhé jednání, třetí jednání a čtvrté jednání. Přehled o postavách, jež v díle vystupují podává jmenný seznam na začátku díla. Postavy jsou zde označeny vlastním jménem a zároveň je uvedena také jejich funkce/postavení: „*KONRÁD Z HÖTZENDORFŮ, c. k. polní maršálek, FRANT PRZECHTIEL, c. k. obrst a velitel garnizóny, HEDVIKA, jeho žena (...)*“ (Longen, 2006, s. 6) Pro komediální žánry, a také pro tvorbu E. A. Longena, bývá typické užití běžných jmen, která však fungují zároveň jako pojmenování metaforická, či podávají o postavě bližší nevyčíslené informace. „*Falešný polní maršálek je u Longena opatřen česko-německým jménem Šebestián Katzelmacher (v rakouské němčině silně pejorativní, pohrdavé označení Italů), jméno se ale nijak nesémantizuje, jde pouze o groteskní*

efekt. Velitel posádky se jmenuje Przechtiel, tuto zvláštní grafickou formu, lze chápat jako výsledek snahy zamaskovat český původ příjmení.“ (Mareš, 2004, s. 95-96) Slovo „katzelmacher“ může být také označením pro „hlučné lidi“, což by s charakteristikou postavy Šebestiána Katzelmachera souznělo. Neteř velitele Przechitela nese jméno Přechtětlová, což znamená, že ta si své původní české příjmení ponechala. Příjmení Přechtěl/Przechtiel chápeme ve významu „chtít mnoho“, tedy více, než je optimální. Tato interpretace by poté odkazovala především k postavě baronky Hedviky, ženy obrsta, která chce lepší společenské postavení. Jeden z důstojníků se jmenuje hrabě Géza Törösz, a ačkoliv se to v díle přímo nezmiňuje, čtenář díky jeho příjmení získává informaci o původu tohoto muže, tedy o původu maďarském. Nathan Krumpeles nese příjmení typické pro osobu židovského původu. Adofl Eberle, jedna z hlavních postav, má jméno významného německého malíře z období 19. a počátku 20. století. Právě výtvarné umění bylo Longenovou vášní. To je doloženo také doslovem knihy *C. k. polní maršálek* z roku 2006: „V roce 1907 vznikla z jeho popudu slavná Osmá, modernistická skupina malířů, mezi jejíž členy patřili Emil Filla, Emil Kubišta, Antonín Procházka, Otokar Kubín a další. Zatímco ostatní malíři seskupení v Osmě se stali klasiky českého moderního výtvarného umění, cesta E. A. Longena vedla jinam. K divadlu a kabaretu.“ (Longen, 2006, s. 91) C. k. polní maršálek, Konrád z Hötzenorfů je postavou inspirovanou reálnou osobností, šéfem generálního štábu, Franzem Conradem von Hötzenorfem: „Polní maršál Conrad von Hötzenorf jako náčelník generálního štábu vedl Rakousko-Uhersko do první světové války. Mnoho vavřínů však nesklidil...“ (Honzlík, 1984, s. 144) Explicitní scénické poznámky (remarka) nacházíme v díle vždy v úvodu každého jednání, kdy poskytují informaci o místě, na kterém se děj odehrává: „Hala v důstojnickém domě.“ (Longen, 2006, s. 7) a implicitní poznámky jsou součástí samotných replik, kdy nejčastěji informují o pohybech, gestech a pocitech promlouvajících postav: „GUSTÝNA (vyvine se): Mamá dnes při obědě rozhodla...“, „HEDVIKA (tváří se dojatě): Žehnám Vám, drahé děti!“, „EBERLE (rozčilen): Tato uniforma náleží polnímu maršálkovi...“ (Longen, 2006, s. 7, 65, 46) Scénické poznámky jsou také součástí textu, kdy postava nepromlouvá a je pouze uvedeno, co dělá, či co se děje v jejím okolí: „EBERLE hledí za ní. Obraz Františka Josefa se mocně zatřese.“ (Longen, 2006, s. 40) Hlavní text je složen ze samotných replik postav, prostřednictvím kterých probíhá děj celého díla.

Hodnostáři, důstojníci, baronka i hrabě, tedy postavy s vysokou společenskou hodností, v díle hovoří převážně spisovnou češtinou. To je dáno jejich postavením a způsob mluvy pak vypovídá o jejich prestiži. Ostatně k otázce spojení společenské prestiže s užíváním

kultivovaného jazyka se přímo v díle vyjadřuje baronka: „*HEDVIKA: To děvče má strašné chování! Nikdy bych nemohl a žít v Americe. Ti lidé jsou tam naprosto nevychovaní, ani šlechtu nemají. Stydím se, jak Evžena někdy nezpůsobně hovoří.*“ (Longen, 2006, s. 24) S tím je samozřejmě v rozporu chování a mluva Katzelmachera. Přestože se vydává za vysoce postaveného generála, jeho mluva zůstává na nižší úrovni. V promluvách této postavy se velmi často setkáváme s nespisovnými výrazy, a především pak s užitím dysfemismů, tedy zhrubělých až vulgárních pojmenováních, což můžeme dokázat následujícími pasážemi: „*KATZELMACHER (otočí se): Co to dělá to pitomé ucho? Habt acht! SEPL (se lekne a postaví do pozoru): Nebe mi budiž milostivo! KATZELMACHER: Zatracený ucho, co si to opovažuješ?! Nevidíš, kdo jsem?*“ (Longen, 2006, s. 43), „*KATZELMACHER: Nekřičte mi do huby, nebo nebudu vědět, co povídám. Hergot, kde jsem přestal?*“ (Longen, 2006, s. 51), „*KATZELMACHER (se rozesměje): Ten trouba doopravdy myslí, že jsem nějaký vysoký zvíře. To je vůl! (Samolibě.) Nu, ale dovedl bych ještě vojákům nahnat hrůzu! (Učiní několik energických kroků, zastaví se a velí, jako by měl před sebou celý regiment.) Halt! In die Schwarmlinie! Halt! Pane obrste, vy jste vycvičil z lidí opice, to nejsou žádní vojáci. To jsou orangutáni! My si spolu ještě po cvičení promluvíme, pane obrste! Co je to za pořádek? Verflucht noch amal, das ist eine feine Ordnung! Stydět se musíte! To jste páni oficiři?*“ (Longen, 2006, s. 43) V souvislosti s touto narážkou můžeme opět připomenout, že jedním z hlavních motivů, které do svých her Longen zapracoval, je odpor k maloměšťáctví. Autor tímto naráží na to, že baronka, obrst a ostatní mluví sice spisovným a prestižním jazykem, ale v jejich chování prestiž chybí. Oficiři (důstojníci) nejsou pořádní ani dochvilní a postrádají disciplínu, baronka se oddává povrchním a podvodným aktivitám (spiritualistické seance), při kterých se nechová jako dáma, její záměry jsou nekalé a nemá smysl pro spravedlnost ani pochopení, hrabě Törösz neoplývá zásadami, je nestálý a snadno zmanipulovatelný. Zhrubělé výrazy v podání Katzelmachera mají tedy funkci satirickou, a zároveň pak zábavnou, kdy se jejich užitím značně zvyšuje komický účinek jednotlivých situací i celého díla. Komiku zajišťují také zvláštní výrazy, které postava Katzelmachera pronáší. Například, když se při duchovní seanci ptá, kým byl v minulém životě: „*KATZELMACHER: Čím jsem tehdy byl? SEPL: Katem. KATZELMACHER: Tak jsem měl kařata.*“ (Longen, 2006, s. 72) Jelikož se dílo odehrává v důstojnickém domě, je v něm užito množství vojenských výrazů týkajících se hodností, jako jsou: obrlajtnant, lajtnant, obrst atd. V textu je obšírně uplatněn také vojenský slang. Uvádíme některé příklady: „*EBERLE: Mlč, když mluvím. Už jsi zapomněl, jak ti chutnala moje ruka v tvém blbém obličejí: SEPL: Poslušně hlásím, pane obrlajtnant, že mi chutnala stejně jako potom panu obrlajtnantovi kasárník.*“

(Longen, 2006, s. 13) Kasárník je slangový výraz pro vojenský trest ve smyslu zákazu opuštění prostoru. „*KATZELMACHER: (...) A ted' mi ukaž cimru, kde mne usadiš.*“ (Longen, 2006, s. 38) Cimra je slovem pocházejícím z němčiny, jež označuje pokoj určený vojákov. Ve vojenském slangu, ale i běžné mluvě, se slovo „cimra“ udrželo do dnešních let a uživatelé jej již nepovažují za slovo cizího původu. Německý jazyk je v díle hojně užíván především postavou Katzelmachera: „*KATZELMACHER: Jen mne nelituj a neměj o mne žádné strachy. Já se přizpůsobím všemu. Warte, musím si tě dobře prohlédnout, jak vypadáš. Už dlouho jsem tě neviděl. Ja, das war zum letztenmal in Wien. Před pěti roky. To jsem byl ještě aktivní K. und k. Hauptmann. A ted' jsem dva roky v penzi. Ach, du lieber Gott!*“ (Longen, 2006, s. 37) Užití německého jazyka souvisí s dobou, ve které se dílo odehrává. Za dob rakousko-uherské monarchie byla nejrozšířenějším jazykem právě němčina. Kromě německého jazyka se setkáváme také s anglickými výrazy, a to v podání postavy Evženy, původem z Ameriky: „*EVŽENA: Američanka, zapomněl jste dodat. Oh, kde je hrabě? Vytahám mu uši. Shoking. Nabídl mi, abych si zajezdila na jeho nové klisně, ale měla jsem se raději posadit na kolotoč. Yes! (...)*“ (Longen, 2006, s. 16)

3.2 Postavy

Postav v této divadelní hře vystupuje celkem osmnáct, z toho minimálně osm z nich považujeme za hlavní. Protagonistou díla je setník (voják) ve výslužbě, Šebestián Katzelmacher. Jedná se o postaršího, ale čiperného muže, který byl po letech ve funkci lajtnanta (poručíka) penzionovaný. Tato situace mu způsobila depresi, a tak se rozhodl, že navštíví svého synovce, nadporučíka Eberleho, v důstojnickém domě v Haliči, kde si na chvíli bude moci zase obléknout svou uniformu: „*KATZELMACHER: (...) Mein lieber Junge, já jsem se nabrečel jako pitomá ženská. Na uniformu jsem se nemohl bez brekotu ani podívat. A tak mi napadlo, že zajedu sem k tobě, kde mne nikdo nezná a kde se obléknu zpět do uniformy. (...) Vezmu si uniformu s sebou a hned se převléknu, abych ti tady v civilu nedělal ostudu.*“ (Longen, 2006, s. 38) Je však prozatím ubytován v pokoji již připraveném pro významného, tajného hosta – polního maršálka Konráda z Hötzenorfů. Nachází zde maršáلكovu uniformu, kterou si ze zvědavosti obléká. V té ho však zahlédnou obyvatelé domu, kteří jej považují za samotného Konráda z Hötzenorfů.

Při setkání s ostatními obyvateli, je setník nejdříve rozpačitý a vyděšený, to ale netrvá dlouho a on se vžívá do role polního maršála. S potěšením a hravostí dítěte zjišťuje účinek

uniformy: „*KATZELMACHER: Co to je za pořádek? Oficír si nikdy nesmí svléci uniformu, kromě jde-li spát. Co kdyby sem teď vtrhli Rusové? (...) Já se svléknu z uniformy, jen když lezu do postele. A kolikrát jsem spal v uniformě, když jsem byl ožralej! (...) Pane nadporučíku, poroučím: Alarm! Nachtübung! (...) Teď jsem zvědav na tu parádu!*“ (Longen, 2006, s. 56)

Katzelmacher si nedělá hlavu s následky, které mu jeho počínání může přivodit a celou situaci pojímá jako příležitost k zábavě. Tuto záměnu nazýváme jako kompoziční princip kuklení, který je založen na převleku. Postava se vydává za někoho, kým není, nebo je za někoho zaměňována, a to často proti své vůli. V případě Katzelmachera hovoříme o záměně zprvu nezáměrné. Uniformu si obléknul z číré zvědavosti a pro něj typické hravosti. To se však postupně mění a Katzelmacher v celé záležitosti spatřuje příležitost pro své vlastní pobavení. Svou novou roli přijímá a vžívá se do ní. Jeho záměrem je, aby jej ostatní obyvatelé garnizóny považovali za Konráda z Hötzendorfu a aby tak napomohl svému synovci k získání lepšího postavení v garnizóně a zároveň k jeho zasnoubení s Gustýnou, dcerou obrsta Przechtiela a baronky Hedviky: „*EBERLE: Proboha, strýčku, co jste to provedl? KATZELMACHER: Gar nichts besonderes. Tato uniforma visela tam v pokoji, tak jsem si ji navlíkl. To přece není nic blbého. EBERLE (rozčilen): Tato uniforma náleží polnímu maršálkovi, který sem přijede. (...) EBERLE (zoufalý): Kdybys znal moje otřesné postavení v této garnizóně! A co se dnes všechno přihodilo. Až přijede jeho excelence maršálek z Hötzendorfu, tak mohu kvitovat. (...) Ty nevíš, jak paní obrstová pase po něčem, aby mne znemožnila jako důstojníka. A tento tvůj husarský kousek bude jí vítanou příležitostí, aby mne zničila. (...) KATZELMACHER: A víš, že bych ti mohl jako maršálek hodně pomoci? EBERLE (vyskočí): To je slovo! KATZELMACHER: Tomu se říká sloveso. EBERLE: Ano, strýčku, musíš tu komedii dohrát až do konce! KATZELMACHER: Aber, já jsem vždycky pro každou volovinu.*“ (Longen, 2006, s. 48)

Paní obrstová, Hedvika, svazek mezi Gustýnou a Eberlem prvně neschvaluje, přála by si totiž pro svou dceru hraběte s vysokým společenským postavením. Díky Katzelmacherově lsti však mění svůj názor: „*HEDVIKA: Nezlob se, Franz, postarám se, aby se uskutečnilo jiné zasnoubení. Dáme Eberlemu naši Gustýnku za ženu. Víím, že se oba milují. PRZECHTIEL: Vida, jak jsi kapitulovala, když nám teče voda do perek! Teď ti nebude vadit nerovnorodý sňatek Gustýnky? HEDVIKA: Když je strýc našeho zete jeho excelence polní maršálek Konrád z Hötzendorfu? PRZECHTIEL: Ach, našeho zete? Bleskurychlé povýšení.*“ (Longen, 2006, s. 65)

V případě hry *C. k. polní maršálek* hovoříme tedy o principu kuklení založeném na vědomém a záměrném převleku. Pro srovnání můžeme uvést jiného autora, který techniky

kuklení využíval. V prostředí českého dramatu se jí věnoval především dramatik Václav Kliment Klicpera, který mimo jiné pojmenoval tento princip jako „kuklení“. Ve svých hrách tuto techniku uplatňoval ve formě nevědomosti. K záměně docházelo bez vědomí osoby, za kterou se někdo vydává. Tato nevědomost je nejvíce viditelná v díle *Hadrián z Římsů* (1821). Jeho další díla *Zlý jelen* či *V Bělouších* obsahují princip zakuklení typu vědomého. V těchto dílech přichází s nápadem záměny často sama zakuklená osoba (např. sluha a pán se domluví na záměně rolí, aby tak zjistili myšlení svých poddaných).

Kuklení je zdrojem komického účinku, při němž se odhalují charaktery všech postav. Katzelmacherovou záměnou je například odkryto podvodnictví paní obrstové Hedviky a jejího sluhy Sepla při spiritualistických seancích. Sepl má údajně schopnost média a hovoří prostřednictvím něj duchové. Katzelmacher však lstí zjišťuje, že sluha Sepl není schopen odhalit setníkovu pravou identitu, tudíž není médiem a paní Hedvika při seancích podvádí: „*HEDVIKA: Duchu Kryštofa Kolumba, budeš s námi mluvit? SEPL (zhluboka): Ano. HEDVIKA: Excellence, račte se tázati. KATZELMACHER: Kryštofe Kolumbe, viš, s kým mluvíš? SEPL: Ano. KATZELMACHER: Kdo jsem? SEPL: C. k. maršálek z Hötendorfů.*“ (Longen, 2006, s. 71) Záměna také podkryje barončinu namyšlenou povahu, nesmyslnou touhu po penězích a vysokém společenském postavení. Obrst Przechtiel, manžel baronky Hedviky, si díky zmiňované záměně uvědomí, do jaké míry je svou ženou ovládan a vzepře se jí. Nadporučík hrabě Géza Törösz si díky Katzelmacherovi v převleku uvědomí svou náklonost k Evženě, neteři Przechtiela, a odjede s ní do Ameriky a mnohé další. Katzelmacher v převleku manipuluje ostatní obyvatele domu, hraje si s nimi a ovládá jejich chování. Svou novou roli značně využívá: ostře kritizuje důstojníky – nadporučíky a poručíky (Eberle, Törösz, Nagel, Hofer), vyššího důstojníka – setníka (Kovalovič) i samotného plukovníka – obrsta (Przechtiel), čímž mění jejich přístup, lstí napomáhá svému synovci k zásnubám a odhaluje pokřivenou osobnost Hedviky i jejího poskoka Sepla. Takové počínání můžeme označit za projev principu hry, který je v díle taktéž uplatněn.

Prostředí vojenské garnizóny, do které narušitel přijíždí, představuje uzavřený, fungující model světa, který má jasný systém i zaběhnutý mechanismus. Katzelmacher představuje typ postavy disturbativní (rozrušuje, působí rozvrat), jež na začátku díla do tohoto cizího prostředí proniká, naruší jej a na konci příběhu z něj zase mizí. Svou impulzivitou a temperamentem se dotýká většiny osob ze svého okolí. Pomocí postavy Katzelmachera autor kritizuje poměry rakousko-uherských důstojníků. Jakým způsobem pak tato disturbativní postava rozkládá důstojnické poměry upřesňuje Just: „*V obou případech začne okamžitě cizí element náš systém*

rozkládat, rozrušovat: nepřipadnými otázkami, mimoběžnými odpověďmi, nehoráznými přirovnávaními, dětsky prostořekou upřímností, drobnými nehodami, situaci nepřiměřeným chováním. A hlavně, zásadním odmítáním či neschopností vzít za svůj daný „režim řeči“ nastolený uvnitř systému.“ (Just, 1993, s. 129) To můžeme doložit například následující pasáží: „KATZELMACHER: Nu, tady to vypadá. Schön schaut es aus, jako v kořalně! Kam se podívám, všude samá flaška kořalky. To musí přestat. Což nemáte dost chlastu v hospodě? (Řve.) A pamatujte si, že nočník nepatří na stůl! Hned to dejte pod postel! Verstanden? HOFER (u dveří za scénou): Ano, vaše excelence. KATZELMACHER: Skandální poměry! (Zavře dveře. Otočí se a chce k Töröszovi.) Ach, pardon, vám jsem už vynadal. Musím o číslo dál. (Jde ke dveřím č. 2.) Vezmu to až na půdu, a pak se těšte, až vám tady vyperu vaše špinavé prádlo! (Otevře dveře č. 2) Ach, pan poručík! NAGEL (přiskočí ke dveřím): Excellence! KATZELMACHER: Das ist eine Schweinestall. Skandal. Takhle bydlí c. k. důstojník? Prase by se stydělo za takový nepořádek!“ (Longen, 2006, s. 52) Díky uplatnění kompozičního principu kuklení, tedy záměně Katzelmachera za c. a k. polního maršálka, můžeme tuto postavu označit za tzv. homo duplex neboli dvojníka. Ten je bezprostředně spjat s výchozí postavou, v tomto případě s Konrádem z Hötendorfů.

Pravého c. k. polního maršálka, Konráda z Hötendorfů, považujeme za jednu z hlavních postav, přestože se jeho reálná podoba objeví až na samém konci díla. Od prvního dějství, je však tato postava opředena tajemstvím a určitou mysteriozitou. Nejdříve je čtenáři na začátku díla sděleno, že má garnizónu navštívit tajemný, vysoko postavený hodnostář. Následně pak jméno této postavy – Konrád z Hötendorfů, vzbuzuje v ostatních obyvatelích důstojnického domu strach a respekt, přestože netuší, že se nejedná o pravého maršálka, nýbrž o Katzelmachera. C. k. polní maršálek Konrád z Hötendorfů je tedy od počátku díla opředěn tajemstvím a v díle vystoupí, až na jeho samotném konci, kdy se odkrývá jeho skutečný charakter. C. k. polní maršálek je zároveň postavou „monagonisty“. Jedná se o postavu, jež v díle nemá rovnocenného protihráče a stojí nade všemi ostatními postavami. Společně s postavou Katzelmachera tvoří tzv. figurální dvojici, což je dvojice spjata nejrozmanitějšími pouty. Tyto dvojice mají kompoziční funkci a společně vytvářejí konfiguraci, což je vzájemné uskupení postav, založené na milostných, skupinových či charakterových vztazích. Vztahy mezi postavami mají většinou paralelní či kontrastní ráz. V případě Katzelmachera a c. k. polního maršálka Konráda hovoříme o figurální dvojici paralelního rázu.

Postavu nadporučíka Adolfa Eberleho řadíme taktéž mezi hlavní postavy. Jedná se o čestného důstojníka, kterého autor staví do jakéhosi kontrastu oproti ostatním důstojníkům

v domě. Eberle se narodil od ostatních neoddává povrchní zábavě v podobě duchovních seancí a hraní karet a nesnaží se tím zavděčit baronce Hedvice. To lze dokázat na části textu, ve které o tom Eberle ironicky hovoří: „*HOFER: Hrabě má totiž nejlepší šance u paní baronky, aby se stal jejím zetěm. EVŽENA: Ale že se mi sestřenice Gustýna ještě s ničím nesvěřila? TÖRÖSZ: My jsme se slečnou Gustýnou o takových choulostivých záležitostech dosud nehovořili. EBERLE (jízlivě): Hrabě dobývá si zatím přízně paní baronky a vyzývá s ní duchy, anebo hraje taroky s panem obrstem.*“ (Longen, 2006, s. 17) Nadporučík Eberle je pro lásku ke Gustýně nenáviděn její matkou, baronkou Hedvikou. Ta si pro svou dceru vysnila za chotě nadporučíka hraběte Gézu Törösze, a to především pro jeho šlechtické postavení. Eberleho se tak snaží zbavit. K tomuto úkolu přizve svého sluhu Sepla, který na nadporučíka neustále donáší. V této souvislosti bychom mohli Adolfa Eberleho označit za postavu anticipační, tedy postavu, jež na začátku hry pronáší určitou tezi, která se v dalším ději realizuje. Eberle totiž v samotném úvodu hry při rozhovoru s Gustýnou říká: „*GUSTÝNA: Řekla jsem mamá, že si nikdy nevezmu za muže takového zhýralce, jako je hrabě. EBERLE: A mamá dostala z toho záchvat? GUSTÝNA: Prohlásila, že jako baronka nikdy nedá svoji dceru nešlechtici. EBERLE: A já prohlašuji, že nikdy od tebe neustoupím, Gustýno. (Objetí) GUSTÝNA (vyvine se): Pozor Adolfe. Jsi hlídán. Mamá dává pozor na každé tvoje hnutí. EBERLE: Tím taškářem Seplem. Ale ten ničema si to jednou zle odnese.*“ (Longen, 2006, s. 7) Tato promluva, predikující zlý osud donašeče Sepla se v závěru hry naplňuje, když Katzelmacher v převleku poznává Seplovo podvádění při seanci pořádané Hedvikou: „*KATZELMACHER: Aha, u těch pák seděla paní obrstová a tahala za ně. Špagáty vedou pod kobercem někam ven a tam se dělal kravál. (Řve) Švindl. Pustý švindl. A tento lotr je podvodník. (K Seplovi.) Za tu facku budeš zavřenej. SEPL: Vaše excelence, já o ničem nevím. HEDVIKA: Vaše excelence, Sepl byl v tranzu. KATZELMACHER: Nepovídejte žádné blbosti. Ten chlap si z nás střílel a vy jste byli oba scuknutí. HEDVIKA (klesne na židli) Vodu! KATZELMACHER: Jak to, že Kolumbus a Napoleon mluvili naší řečí? Kde by se to byli naučili? (K Seplovi.) Ten Napoleon ti přijde draho. Ještě teď v noci tě dám zavřít. A budeš sloužit na vojně deset let.*“ (Longen, 2006, s. 76) Společně s další hlavní postavou, Gustýnou, tvoří Eberle figurální dvojici, jež je spojena vzájemnou láskou. Gustýna je pak kontrastem své matky. Na rozdíl od ní totiž nelpí na šlechtickém titulu, ani lepším společenským postavením. Její hlavní hodnotou je láska a cit. Gustýna odmítá přijmout matčino rozhodnutí o svém zasnoubení s hrabětem Töröszem. Tento „sňatek z rozumu“ si nepřipouští a její láska k čestnému Eberlemu je natolik silná, že je schopna pro ni utéct od své rodiny. S tím se svěřuje své sestřenici Evženě: „*EVŽENA: Vím těž, Gustýna nemůže hraběte ani vidět. Prozradila*

mi, že raději odjede se mnou do Ameriky, než by se za něho provdala. EBERLE: (směje se): V tom případě následují vás první rychlolodi.“ (Longen, 2006, s. 29) Postavu Gustýny můžeme charakterizovat jako dívku vzpírající se vůli svých rodičů v rozhodování o tom, koho má milovat a koho si má vzít. Tímto autor kritizuje tehdejší tradici sňatků založených za účelem profitu celé rodiny, jejím lepším společenským postavením a bohatstvím na úkor lásky a citu potomků.

C. k. obrst a velitel garnizóny, František Przechtiel, tvoří společně s baronkou Hedvikou figurální dvojici spojenou manželským sňatkem. Obrst Przechtiel je sice velitelem důstojnického domu, přesto však nedisponuje náležitými pravomocemi. Většinu z nich totiž do vlastních rukou převzala jeho žena, baronka Hedvika. Przechtiel je tak spíše jakousi její loutkou, to si ovšem postupem času uvědomí a své ženě se postaví: *„PRZECHTIEL: Proším tě, abys více do ničeho nestrkala svůj nos. HEDVIKA: Jak to se mnou hovoříš? PRZECHTIEL: Sama jsi vším vinna! Udělala jsi ze mne pitomého vařbuchtů, který myslí jen na karty a poslouchá tvoje spiritistické nesmysle. Zblbnul jsem! HEDVIKA: Oh, Franc! PRZECHTIEL: Přestal jsem být vojákem a stal se ze mne ouřada. Ty jsi chtěla vládnout celé garnizóně a zavinila jsi tak moje neštěstí.“ (Longen, 2006, s. 64) Pomocí postavy obrsta Przechtiela autor satiricky naráží na otázku spojenou s manželstvím a následným promícháním autentických funkcí obou partnerů. Kritizuje tak všechny muže, kteří se nechávají ovládat manipulativními ženami a nedokáží se za sebe postavit, natož pak za své hodnoty. Autor však spíše opět poukazuje na nedokonalé důstojnické poměry, kdy si ani obrst, velitel garnizóny, není schopný zjednat respekt u svých podřízených a pořádek v důstojnickém domě, natož pak ve svém soukromém životě. Paní obrstová, baronka Hedvika, je znázorněním Longenova odporu k maloměšťáctví a buržoazní společnosti. Pro její nesmyslnou honbu za vyšším společenským statutem, ekonomicky výhodným provdáním dcery a úzkostným strachem o vlastní pověst ji považujeme za představitelku maloměšťáctví. Čtenář v průběhu díla získává představu o jejím egocentrickém zaujetí společenským postavením, které můžeme demonstrovat částí textu, kdy baronka reaguje na Katzelmacherovu kritiku důstojnických poměrů: *„HEDVIKA: To je hrozné, kéž bych byla mrtva, abych byla ušetřena takové pohany! GUSTÝNA: Nic si z toho nedělej, mamá. V nejhorším půjde papá do penze. HEDVIKA: To nepřezíje. Myslela jsem si, že se stanu jednou paní generálovou! Ach!“ (Longen, 2006, s. 59) Představu o barončiných hodnotách, postavených především na šlechtickém titulu, získáváme z části textu, kdy Hedvika hovoří o své neteři z Ameriky: *„HEDVIKA: To děvče má strašné chování. Nikdy bych nemohla žít***

v Americe. Ti lidé jsou tam naprosto nevychovaní, ani šlechtu nemají. Stydím se, jak Evžena někdy nezpůsobně hovoří.“ (Longen, 2006, s. 24) či tehdy, když rozmlouvá s falešným maršálek Katzelmacherem a zdůrazňuje své vysoké postavení: „*HEDVIKA (Ustrašena. Následuje ho): Můj muž není baronem, excelence, ale jinak je vojákem tělem a duší. KATZELMACHER: Asi takovým vojákem, jako vy jste baronkou. HEDVIKA: Jsem rodem baronka z Riedesheimů. KATZELMACHER: Ale teď jste pouhá paní obrstová.*“ (Longen, 2006, s. 55) Hedvika je postavou intrikánky. Ta proti ostatním vystupuje nekalými technikami a pletichami. Paradox buržoazního chování, který Longen ostře kritizoval, je pomocí této postavy znázorněn na jedné straně jejím neustálým kázáním o mravech vyšší společnosti a nastavováním tvrdých pravidel v garnizóně, na straně druhé její zálibou ve světských neřestech, jako je hraní karet, zájem o spiritualismus a pořádání seancí. I zde pozorujeme kompoziční princip hry. Princip hry se nám odráží v samotném prvku karet a zároveň pak v zálibě baronky manipulovat s ostatními obyvateli domu (hraje si s nimi, ovládá je a chce je mít pod kontrolou).

Hrabě Géza Törösz je na počátku díla c. k. nadporučíkem v garnizóně obrsta Przechtiela, kde s baronkou Hedvikou hrává taroty a účastní se jejich spirituálních seancí, čímž si krátí dlouhou chvíli. Postupně je baronkou přemluven k zasnubám s jejich dcerou Gustýnou. V průběhu celého díla se neobjevují náznaky jeho náklonosti k této dívce, přesto však, jaksi ze své společenské povinnosti, žádá jejich dceru o ruku a na krátký moment jsou zasnoubeni. Zvrat nastává v okamžik, kdy do děje zasahuje Katzelmacher v převleku a Hedvika žádá svou dceru provdat za Eberleho (myslí si, že je synovcem c. k. polního maršálka). Tehdy si Törösz začíná všimnat Przechtielovy neteře Evženy, která po něm od začátku díla touží a miluje jej. Na konci díla dochází k jeho proměně, kdy své původní pokřivené měšťácké hodnoty přehodnotí a rozhodne se s Evženou odcestovat do Ameriky. Zde se společně hodlají věnovat výrobě masových konzerv. Výsměch měšťanstvu a jejich lpění na šlechtických hodnotách znázorňuje Longen v této pasáži: „*EVŽENA: Můj papá má v Chicagu největší továrnu na masové konzervy, a já jsem jeho miláček. TÖRÖSZ: Zde je moje ruka (podá jí ruku) EVŽENA: Souhlasíte, aby naše firma zněla příště Přechtěl a hrabě Törösz? TÖRÖSZ: Zajisté. (políbí jí ruku.) Moje jméno bude krásně vypadat na konzervách. EVŽENA: Dáme tam váš erb. TÖRÖSZ: Velkolepé! Konzervy s erbem!*“ (Longen, 2006, s. 82) Evženu Přechtělovou a hraběte Gézu Törösze tak můžeme vnímat jako další figurální dvojici, jež je založena na vzájemné lásce. Evžena má na hraběte zásadní vliv, mění jeho život i osud, a tak ji považujeme za postavu osudovou. Longen svou tvorbu zpočátku směřoval

k proletářskému publiku. Závěrečnou promluvu Evženy, která přijíždí z Ameriky na návštěvu svého strýce, s Töröszem o podniku jejího otce, můžeme vnímat jako Longenovu kritiku buržoazního kapitalismu.

V díle přímo vystupuje několik postav vedlejších společně s jednou postavou metascénní (mimoscénní), kterou je obrst Alfred Redl. Jedním z motivů, jež ovlivnily podobu díla, byly události týkající se rakousko-uherské monarchie. Děj spadá do období smrti Alfreda Redla (1913), vysoce postaveného rakousko-uherského důstojníka. Odehrává se tedy krátce před 1. světovou válkou. Okolnosti vysvětluje Šeba: „*Bývalý šéf protivýzvědného oddělení v gen. štábu plukovník gšt. Alfred Redl byl získán protišpionážní službou ke zradě Rakouska. Za peníze, posílané z Německa v dopisech pod značkou, přejímal značné sumy, za které zrazoval nejvážnější rakouská vojenská tajemství. (...) Redl se 25. května v hotelu Klomser zastřelil a 26. května důstojníci výzvědného oddělení vybrali písemnosti jeho pokladny v pražském bytě.*“ (Šeba, 1936, s. 294). V díle jej za metascénní postavu označujeme proto, že přímo nevystupuje na scéně, přesto však ovlivňuje konání jednajících osob, což můžeme dokázat následujícími pasážemi textu: „*PAPPERSTEIN: Ne, kamaráde, kolega Pad'our mne prosí, abych mlčel jako hrob. Zůstal jsem jako solný sloup, když jsem na poště otevřel dopis kolegy Pad'oura a četl jsem, že obrst Alfred Redl, rozumíš, obrst Alfred Redl, náčelník generálního štábu v Praze, se asi před 14 dny zastřelil ve Vídni v hotelu Klomser. Ne, to je nepochopitelné! (...) PAPPERSTEIN: Nejsme my feldkuráti mazaní chlapíci? Vidiš, my máme spojení se světem a víme všechno. Prosím tě, drž jazyk za zuby. Nerad bych viděl, aby toto tajemství zvěděl někdo dříve, než – EBERLE: To povíš sám. PAPPERSTEIN: Ovšem, vždyť je to moje tajemství, obrst je doma? (...) PAPPERSTEIN: Ty, Eberle, kdybys věděl, jak mne to moje tajemství pálí. Hm, podívám se nahoru k obrstovi. EBERLE: To bude pozdvižení! PAPPERSTEIN: A mám snad svoje tajemství vzít s sebou do hrobu? Servus!*“ (Longen, 2006, s. 10) Následně událost úmrtí Alfreda Redla ovlivní také jednání dalších postav: „*ALŽBĚTA: Vždyť jsem se strachy nemohla ani pohnout. Ten obrst přešel pokojem a zmizel u okna za záclonou. A v tom okamžiku zhaslo světlo. Můj manžel může všechno dosvědčit. KOVALOVIČ: Jak si přeješ, drahoušku. Já jsem se probudil, protože si strašně křičela. ALŽBĚTA: Vždyť jsi byl přece vzhůru a viděl jsi obrsta, jak šel k oknu. KOVALOVIČ: Jak si přeješ, drahoušku. Já ho viděl. HEDVIKA: A víte, kdo to byl? ALŽBĚTA: Obrst Redl. Můj manžel ho poznal. KOVALOVIČ: Jak si přeješ, drahoušku.*“ (Longen, 2006, s. 23) Postavu Redla považujeme též za postavu postmortální, jelikož zde představuje osobu již zemřelou, avšak stále ovlivňující chování ostatních.

Vedlejší postava, Ignác Papperstein, vystupuje v díle jako c. k. polní kurát (kněz). Právě on je tím, jenž rozšíří zprávu o úmrtí Alfreda Redla a dále pátrá po příčinách a okolnostech jeho smrti. Zjišťuje například, že Redl byl donucen spáchat sebevraždu a zmiňuje zde také tehdejšího redaktora pražských novin, Egona Ervína Kische. S tímto mužem se samotný autor Longen spřátelil v Praze, stejně jako pak například s Jaroslavem Haškem či Franzem Kafkou. (Eda, 2006, s. 90). Kozlová objasňuje, jakou roli sehrál tento muž v událostech spojených se smrtí Redla: „*Když v roce 1928 uspořádal Julius Fučík v Tvorbě anketu „O čem reportéři mlčí“, E. E. Kisch zde o Rédlově aféře odpověděl: „... dozvěděl jsem se, že rakouský plukovník Rédl, spáchal sebevraždu proto, že viděl prozrazenou veškerou svou špionážní činnost tím způsobem, že jeden ze spoluhráčů našeho fotbalového mužstva byl zámečnickem, jenž byl přizván k vypáčení Rédlových skříní, a vyprávěl mi to proto, aby omluvil svůj pozdní příchod ke hře. (...) Napsal jsem předním slohem dementi z rozhodujících míst, v němž byla připuštěna sebevražda, soudní komise i domovní prohlídka, avšak pověsti o špionáži byly co nejrozhodněji popřeny. (...) Rozruch byl obrovský, velká smuteční slavnost za Rédla byla odřeknuta, arcivévoda František Ferdinand dozvěděl se o celé zradě, byla podána řada interpelací...“* (Kozlová, 1984, s. 24) Za pomoci kuráta Pappersteina se autor vyjadřuje k událostem počínajícím rozpad rakousko-uherské monarchie a zároveň se zaměřuje na přičinění redaktora E. E. Kische. Informace zde podává detektivní a pikantní formou. Způsob, kterým Papperstein o událostech informuje, mohl by být narážkou na tehdejší situaci. Papperstein hovoří o věci jako o velkém tajemství, které se nesmí nikdo dozvědět a musí být navždy ututláno, zároveň však vzápětí vše prozrazuje a sám informaci šíří mezi obyvateli garnizóny. Tím by mohl Longen narážet na nešťastné počínání monarchie při snahách utajit skutečný důvod smrti Alfreda Redla.

Setník Josef Kovalovič společně s jeho ženou Alžbětou jsou postavami vedlejšími a lze je považovat za figurální dvojici založenou na vztahové konfiguraci. Alžběta vystupuje ve hře jako dobrá přítelkyně baronky Hedviky a stejně jako většina i ona je baronkou značně zmanipulovaná a poslouchá její rozkazy. Společně se tak podílí na balamutění obyvatel garnizóny. Její muž, Josef Kovalovič, zase dává za pravdu své ženě, a to i v případě, kdy Alžběta vypráví, jak ji v noci navštívil duch obrsta Redla: „*HEDVIKA: Ne, paní baronko. Spala jsem. A o půlnoci jsem se probudila. Můj manžel to může dosvědčit, vid' Pepi? KOVALOVIČ: Jak si přeješ, drahoušku. Já jsem spal. ALŽBĚTA: Co to povídáš? Vždyť jsem se tě ptala, kolik je hodin, a tys rozsvítil a podíval ses na hodinky. KOVALOVIČ: Jak si přeješ, drahoušku. Byla půlnoc. ALŽBĚTA: A za chvíli se tiše otevřely dveře.*“ (Longen, 2006, s. 22)

Čtenáři je jasné, že Alžběta si setkání s duchem vymyslela a nejspíše ji k tomu navedla samotná baronka, která se den před tím od polního kuráta Pappersteina dozvěděla, že obrst Redl spáchal sebevraždu. Přístup Kovaloviče k promluvám své ženy má poukázat na jeho nezáměr. Touto postavou je dosaženo komického účinku a zároveň může být autorovou kritikou směrem k pasivním osobám, které slepě přebírají názory ostatních. Alžběta pak představuje jedince, kteří následují své idoly, nekriticky je přijímají a plní jejich rozkazy.

K vedlejším postavám díla patří také poručíci Karel Hofer a Viktor Nagel. Tyto postavy představují vojáky, jež jsou společně s nadporučíky Töröszem a Eberlem dobrými přáteli. Pověštinu času společně tropí hlouposti, hrají karty s baronkou (až na Eberleho) a jejich největším koníčkem je vydírání a šikana Nathana Krumpelese. Nathan Krumpeles je žid, který vojákům půjčuje peníze. Ti mu je však nevrací, naopak od něj žádají více a více smének: „*HOFER: To jsme Nathana obrali! Hrabě vymačkal z něho tisíc korun a já vyždímal z jeho černé duše pět stovek. EBERLE: Jsem pomstěn! (...) EBERLE (zvedne sluchátko): Nadporučík Adolf Eberle. Pane obrste! Prosím, pane obrste. Pardon, pane obrste, já přece nejsem jediný. Všichni páni kolegové jsou zde dlužni židům. Pardon, pane obrste. Mé čestné slovo! Pane obrste! (Zavěsí sluchátko.) HOFER: Krumpeles si stěžoval? EBERLE: Ovšem. Hrozí žalobou a exekucí. (K Naglovi) Hle, co způsobil fantom hradu Riedesheimů (Ukáže nahoru.) Přísná důtka od pana obrsta! Nos jak pyramida.*“ (Longen, 2006, s. 15) Autor své dílo zasazuje do období smrti Alfreda Redla, tedy do roku 1913. V této době vrcholí rozpory mezi českým a židovským obyvatelstvem. „*Pod vlivem nacionalismu sílily v 90. letech 19. století značně projevy politického antisemitismu, objevila se řada fám o rituálních vraždách (Hilsnerova aféra). Tato vlna antisemitismu na konci 19. století zpochybnila možnosti řešení židovské otázky cestou německé nebo české asimilace. Židé mladší generace se nechtěli připojit ani k německé ani k české asimilaci a usilovali o obnovu vlastních náboženských a kulturních tradic.*“ (Židovské muzeum v Praze, 2024) Můžeme se tak domnívat, že pomocí postavy žida Nathana Krumpelese a jeho šarvátkami s vojáky autor znázorňuje vypjaté vztahy a jakousi doznívající nevráživost mezi těmito dvěma národy v období před 1. světovou válkou.

Další vedlejší postavou je šantánová zpěvačka Stella, která způsobí v důstojnickém domě značný rozruch. Tu považujeme, stejně jako Katzelmachera, za postavu disturbativní. Stella přijíždí do důstojnického domu za Eberlem, se kterým měla kdysi románek. Eberle se snaží Stelly zbavit, aby neztratil přízeň Gustýny: „*EBERLE: (ji chytí a tlačí do pozadí): Ne, tady nemůžeš zůstat, musíš ihned odjet. STELLA: Poslala jsem auto zpět do Lvova.*

EBERLE: Tak půjdeš pěšky, protože tady nesmíš setrvat ani okamžik. STELLA: Dolfi! Ano, rozumím. Stal ses mi nevěrným. Ale nevadí. Právě proto se odsud ani nehnu! Snad bys mě nevyhnal do noci, abych spala někde u stohu? EBERLE: Prosím tě, Stello, nenič mne! Mám jisté důvody, které mne nutí, abych s tebou jednou provždy skoncoval! STELLA: Ach! Ale to tak snadno nepůjde!“ (Longen, 2006. s. 32) Stella pak přilne k hraběti Töröszovi, který s ní měl dříve také poměr. Ten se jí zase snaží zbavit proto, aby nezkazila jeho zprvu plánované zasnuby s Gustýnou: „TÖRÖSZ: Nikomu nemůže být hůř než mně. (Vystoupí a zavře za sebou dveře.) Kamarádi, zachraňte mne. Víte, že mám před zasnoubením, a teď mi do toho vlezla má stará známost z Vídně. HOFER: Mluvíš z horečky, hrabě. (Vystoupí.) TÖRÖSZ: Čestné slovo. Přijela za mnou. Je to jedna zpěvačka. Dřepí u mne na pohovce a nechce se hnout.“ (Longen, 2006, s. 49) Stella pomotá hlavu také sluhovi Seplovi. Ten kvůli ní začne na chvíli věřit, že je opravdovým médiem a vidí duchy. Nachytá totiž Stellu v přítomnosti nadporučíka Eberleho a vše hodlá vyradit baronce Hedvice. Když chce však Sepl posléze Stellu baronce ukázat a dosvědčit tak Eberleho z toho, že si do důstojnického domu vodí ženy, nenajde ji. Eberle ji totiž ukryl za obraz. Sepla pak přesvědčí, že zde nikdy žádná dívka nebyla: „SEPL (sestoupí ze schodů č. 1): Urozená paní baronka přeje si hovořit s panem nadporučíkem o samotě. Ach, ta dáma již zmizela? EBERLE: Jaká dáma? Zde nikdo nebyl. SEPL: Vždyť jsem s ní přece před chvílí mluvil. EBERLE: To jsi měl halucinace. Něco se ti zdálo! Vyříd' paní baronce, že jsem jí k dispozici. SEPL: Že bych měl vidění? EBERLE: Snad si byl v tranzu. Běž! (...) HEDVIKA: Ne, ta dáma se mu zjevila. Ano, zcela určitě. A to nevěští nic dobrého. V noci viděla paní setníková Kovalovičová nebožtíka Redla a dnes se u nás zjevila tajemná dáma. Proboha, něco se stane. Musím to ihned sdělit celé společnosti, že se v našem době zjevila záhadná osoba! Sepl je fenomén!“ (Longen, 2006, s. 34-36) Stellu můžeme považovat za postavu mysteriózní, avšak pouze z pohledu ostatních postav vystupujících v díle, kteří ji považují za zjevení, ducha či přízrak. Z pohledu čtenáře, který dobře ví, kým Stella doopravdy je a kde ji důstojníci ukrývají, se o přízrak nejedná a mysteriozita tím u této postavy mizí.

Vedlejší postava, vojenský sluha Sepl, je pravou rukou baronky Hedviky. Jeho úkolem je donášet na ostatní osoby žijící v garnizóně, čímž jim dozajista znepříjemňuje život: „EBERLE (přihlížel se smíchem scéně. Otočí se k Seplovi, který se plíží po straně, aby uprchl): Halt, Sepl. Habt acht! Ty tedy neustaneš ve svých podlých intrikách: A kdyby v tobě viděla paní baronka třeba ducha Marie Terezie, přede mnou jsi a budeš prachpitomé ucho a lotr. Verstanden?“ (Longen, 2006, s. 13-12) Sepla považujeme za typ postavy intrikána,

který se nečestnými činy proti svým protivníkům podílí na dynamice děje. Mezi sluhy domu Przechtielů patří také Barborka. Ta se však v celém díle objevuje pouze jednou, a to když společně se Seplem chystá pohoštění a kávu pro falešného polního maršálka: „*SEPL: Pozor, abychom na nic nezapomněli. Dvanáct osob, skoro jako apoštolů. Jenže apoštolů bylo třináct. BARBORKA: Nepovídejte, Sepl. Apoštolů bylo pouze dvanáct. SEPL: Ten třináctý se oběsil. BARBORKA: Jidáš? SEPL: Kdo jiný? Proto je třináctka nešťastné numero. Když sedí třináct osob u stolu, tak určitě vždy jedna osoba do roka zemře. BARBORKA: Nestrašte mne zase! Vy jste hrozně pověřivý, Sepl, a věříte na všechno. SEPL: A nedějí se hrozné věci na světě? Co dnes za odpoledne do večera seběhlo, to je strašlivé. A mám temné tušení, že dnešní noc přinese horší překvapení.*“ (Longen, 2006, s. 62) Rozmluvu mezi Seplem a Barborkou můžeme chápat jako prostředek k navození tajemné, spirituální a mystické atmosféry, která je vhodná k další části textu, kdy probíhá samotná seance. Zároveň uvedenou pasáží dokládáme užití numerického principu. V tomto díle pozorujeme především numerickou symboliku, která je jeho součástí. Ta je založena na významu připisovanému jednotlivým číslovkám, v tomto případě číslu 13.

Sluha Matěj vystupuje v prvním dějství, kdy přijíždí do garnizony a hledá pro svého pána ubytování. Neprozrazuje však, kdo poctí důstojnický dům svou návštěvou: „*MATĚJ: Ano, pane nadporučíku. Velice obtížná služba, neboť mám nalézt pro milostivého pána byt. EBERLE: To není tak těžké. MATĚJ: Nikdo nesmí ani tušit, kdo je můj pán. EBERLE: Ach, přísně inkognito?*“ (Longen, 2006, s. 8) Následně Matěj z díla mizí a objevuje se až v jeho závěru, ve třetím dějství, kdy uvede příjezd svého pána, pravého c. k. polního maršálka Konráda z Hötzenendorfu: „*MATĚJ: Ano, poslušně hlásím, že váš pan strýc právě přijel. EBERLE: Pan strýc přijel: (Klesne na židli.) Já se zblázním! OSTATNÍ: Pan strýc? KATZELMACHER: (přistoupí): Cože? Který tvůj strejda přijel: MATĚJ (překvapeně se zahledí na Katzelmachera): Co to znamená?*“ (Longen, 2006, s. 77) Vedlejší postava sluhy Matěje je postavou rámcující (rámuje celé dílo). Objevuje se totiž na začátku díla, kdy informuje o příjezdu tajného hosta, což v součinnosti s konáním Katzelmachera vede k humorné zápletce, a poté se vyskytne až v samotném závěru hry, kdy uvede příjezd pravého c. k. polního maršálka a veškeré neshody získávají své rozřešení.

4 JIŘÍ VERNER, U POKLADNY STÁL

Jiří Verner se narodil roku 1905 v Praze a zemřel roku 1942. Jako medik působil na chirurgickém oddělení vinohradské nemocnice a současně psal divadelní hry. Tento český lékař tvořil především komedie. První úspěšnou veselohrou Vernerera byl *Cisářův dvojník* (1934), která se dočkala mnoha repríz. Pojednává o pařížském kupci, který je dvojníkem císaře Napoleona. Z dalších děl tohoto autora můžeme zmínit veselohru *Třináctá jachta* (1937). Ta vypráví o kapitánovi, kterému dobrou pověst pomáhá navrátit filmová hvězda. *Rozkaz, pane ministře* (1939) je satirou na špionážní romány a detektivky a dílo *Bohatý chudák* (1940) je hrou z továrního prostředí a hlavní postavou je pedantický, a nakonec úspěšný majitel nového podniku. Některé hry tohoto autora byly předváděny pouze v divadlech, knižně však nevyšly: *Souboj talárů* a *Dnes v osm. „Vernerova úspěšná spisovatelská dráha byla ukončena velmi brzy. Zemřel v roce 1942 v pouhých 37 letech.“* (Káš, 2002, s. 361)

Největší úspěch mu zajistila veselohra *U pokladny stál* (1936). Ta se hrála v *Divadle Vlasty Buriana* a posléze došlo také k jejímu zfilmování. Do hlavní role byl obsazen Vlasta Burian jako nemocniční zřízenec Rozruch. Co se filmu týče můžeme zmínit bravurní recitaci Buriana o deliriu tremens, jež předvádí šéflékaři v roli Jaroslava Marvana. Jedná se o parodii zachycující praxi nemocenských pokladen. Just objasňuje: „*Na půdorysu hry Jiřího Vernerera tu Burian od října 1936 do července 1938 na domácí scéně i zájezdech, od 1939 i na filmovém plátně vytvářel pravý klaunský koncert nedorozumění. Nedorozumění tak blízkého mentalitě i každodenní zkušenosti člověka 20. století, nedorozumění mezi odosobnělou institucí a bezmocným, manipulovaným žadatelem.*“ (Just, 1993, s. 131)

4.1 Kompozice dramatu

Dílo *U pokladny stál* nese název, který poskytuje informaci o prostředí, ve kterém se bude odehrávat jeho stěžejní část, tedy u poklady nemocenské pojišťovny. Takovýto druh titulu nazýváme jako lokalizační, tedy označující dějiště. Přesto je však třeba zmínit, že prostředí nemocenské pojišťovny je prostředím pouze prvního dějství. Název díla vždy bezprostředně souvisí s jeho námětem či stěžejní myšlenkou. Hlavní postava, nemocniční zřízenec Rozruch přichází do pojišťovny s reklamací jeho dřívější žádosti o bahno na bolest kolene, místo kterého mu byla doručena zubní protéza. Během pobytu v pojišťovně je omylem zaměněn za uznávaného primáře, Dr. Marka. Titul *U pokladny stál* tak považujeme spíše za esejistický, jenž naznačuje problém či ideu celého díla. Především pak prostřednictvím

postavy Rozrucha autor kritizuje systém nemocenských pojišťoven. Hlavním poselstvím hry je v tomto případě kritika úřadů a jejich přístupu k žadatelům, obyčejným lidem s obyčejným postavením. „*U pokladny stál*“ tak může odkazovat ke zdlouhavému stání občanů u pokladen úřadů, kteří se často marně snaží podat žádost k vyřízení. Titul je tedy popisný, kdy informuje o místě a zároveň také symbolizující, kdy odkazuje k hlavní myšlence celého díla. Název literárního díla je předním stavebním exponentem dramatu. Podává prvotní informaci o díle a napomáhá k jeho pochopení.

Děj hry je rozčleněn na tři dějství. První a třetí jednání označujeme za jednání rámcující. Jedná se totiž o krajní dějství, která zahrnují prvky, jako např. výstupy rámcujících postav (pacient Klůček) a označují tak začátek i konec díla. Druhé i třetí dějství považujeme za kulminační, kdy probíhající děj vrcholí. Druhé dějství je zároveň dějstvím středovým, které se nachází přímo uprostřed díla. První jednání obsahuje šest scén, druhé dějství se skládá z devíti scén a dějství poslední je složeno opět z šesti scén. Nejvýraznější, klíčová scéna je v tomto případě obsažena v posledním, třetím jednání. Během ní dochází k odhalení, že Rozruch není primářem a Dr. Marek není pouhým nemocničním zřízencem a že došlo k jejich záměně. Stejně jako u hry *C. k. polní maršálek* tento typ scény nazýváme anagnorizí, během které dochází k rozpoznání. Jedná se o scénu, kdy se postava nechává poznat či je poznána druhými. Za anagnorizi však nepovažujeme pouze odhalení pravé identity postav Dr. Marka a Rozrucha. V závěru díla Rozruch ostatním předkládá svůj nově nabitý titul doktora. Vypráví pak, jak probíhaly jeho tajné studie, díky čemuž tuto postavu poznáváme v novém rozměru. Scény typu anagnorize se často objevují ve veseloherních žánrech.

Úvodní replikou celého díla je promluva, kterou pronáší úředník nemocenské pojišťovny během telefonátu, pan Patočka: „*Haló! Nemocenská pojišťovna zotročených gážistů... Není dosud přítomen... Račte si zazvonit později... poklona. /Zavěsí a čte dál/ Představte si, střední útočník L. T. C...*“ (Verner, 1967, s. 3) Už díky první větě se dozvídáme o tom, jakým způsobem úředník jedná se svými zákazníky. Osobu, která mu telefonovala, odbyl slovy, že ten, koho hledá, se ještě nedostavil na pracoviště. Neobtěžuje se ani optat, kdo volá, či se za nepřítomnost pohledávaného omluvit. Větší pozornost totiž věnuje novinám, ze kterých čte o fotbalových událostech, nemluvě o sarkastickém představení se jako „zotročený“ gážista (státní zaměstnanec). Tuto vstupní repliku označujeme jako incipit. Ta navazuje prvotní kontakt se čtenářem a zároveň nastiňuje obsah či ladění celého díla, v tomto případě pak tedy neochotný přístup úředníků nemocenské pojišťovny.

Promluva předchází úvodní scéně, na které je zachycen rozhovor Patočky s jeho kolegyní od vedlejší přepážky, Věrou. Dozvídáme se, že Věra má milostné pletky se samotným gremiálním radou, Pěnou. Generální tajemník přichází s informací o nových směrnicích, které upravují předepisování léčiv, a následně hovoří s Patočkou o telefonátu neznámé osoby: „*Věra: Dejte s tím pokoj po ránu! To mě nemůže zajímat! Patočka: Copak by vás tedy zajímalo? Jen si poručte! Věra: Jak bude v neděli. Jedu ven. Patočka: /hledá/ Strídavě oblačno, místy srážky, místy jasně, stále počasí. Věra: Čili: nebude-li pršet, nezmoknem! Patočka: A s kým pak to jedete? S panem gremiálním radou? Věra: Má věc! Co je vám do toho? Patočka: Nic! Taky pravda. Ačkoliv už to cvrlikají vrabci na střeše. Věra: Přesto vás to nemusí zajímat. (...) Tajemník: /vejde/ Dobrý den. Patočka: Uctivý služebník, pane tajemníku. Věra: Má úcta. (...) Patočka: Volal vás telefon. Tajemník: Kdo? Patočka: Nevím, nehlásil se. Tajemník: Zeptal bych se na jméno! Stokrát jsem vám to říkal. Může to být něco důležitého, nebo osobní věc. Patočka: To jistě ne. Na to byl ten hlas přílišně uctivý. To se pozná. Tajemník: Pozná, nepozná. – Zeptat se podruhé! Tady jsou doplňky směrnic o předepisování léčiv odhlasované ve včerejší schůzi představenstva. Dejte to rozepsat! Patočka: K službám, pane tajemníku. Tajemník: /odcházejte do své kanceláře/ Zbytečně mě nevyrušujte! Musím zpracovat materiál ze včerejšího zasedání. /Odejde/ Patočka: /prohlíží si listiny/ Ti tomu zase vzali tipec! Věra: Ukažte? Pět stránek. Patočka: A to je doplněk k původním osmi stránkách. Co vlastně smí takový doktor pacientovi podle chuti předepsat? Věra: Destilovanou vodu. Patočka: Kdyby. Podívejte se! Destilované vody nejvýše 200 g, a to jen v nejnnutnějších případech, kde nelze ordinovat vodu obyčejnou.“ (Verner, 1967, s. 3-5) Tuto vstupní situaci označujeme pojmem introdukce. Jedná se o prvopočátek expozice. Introdukce tohoto díla poskytuje čtenáři vhled do praxe nemocenských pojišťoven, která je založena na drbech a milostných pletkách. Následná rozmluva o nových směrnicích podává obraz o absurditě systému, ve kterém o postupech lékařů rozhodují často lidé ne odborní. Lidé, kteří s lékařskou praxí nemají nic společného a jejich požadavky jsou zaměřeny pouze na snižování finančních nákladů.*

Protějškem introdukce je finále. Finále je situace, která zakončuje celé dílo. V případě hry *U pokladny stál* je finále poměrně dlouhou částí díla, během které je odhalena záměna Rozrucha a Dr. Marka a zároveň pak scéna zahrnuje také překvapení, kdy Rozruch ostatním sděluje, že získal titul doktora: „*Gremiální rada: Ale to vám ze srdce gratuluji, milý doktore! Stojíte dnes na prahu nového života. V nejkrásnějším květu svých let dospěl jste ke své metě vlastní pílí a námahou, plně zastávaje nadto své vysilující povolání. Je mi nesmírnou ctí,*

že jsem byl prvním pacientem, na němž jste ukázal své nesporně výtečné a bohaté vědomosti lékařské. Děkuji za vzorné ošetření mého prstu. Rozruch: To věřím, to by se vám líbilo. Vy myslíte, když jste ve špitále, tak že je to takhle odbyto? Kdepak! Máte nemocenskou pokladnu? Gremiální rada: Nemám. Rozruch: Máte vysvědčení nemajetnosti? Gremiální rada: Nemám. Rozruch: /nastaví dlaň/ Tak dostanu dvě stě padesát korun za operaci. (...) Ošetřovatelka: Vy jste teď, či vlastně vy račte být... Dr. Marek: Náš nastávající nový sekundární lékař. Rozruch: A tohle at' vás ani nenapadne. Já mám zdejšího špitálu plné zuby! Dr. Brunner: Co by tady dělal? On dostane krásné místo u nás, vid' Štůfíčku? (Verner, 1967, s. 82-83) Tato závěrečná scéna se navrácí k jednomu z hlavních témat celého díla, čímž je kritika pokryteckého chování jedinců s vyšším společenským postavením. Jakmile ostatní zjišťují, že je Rozruch doktorem, chovají se k němu s úctou a pokorou. Rozruch si však drží svůj nepokřivený charakter a na rozdíl od ostatních lékařů, kteří v průběhu díla demonstrovali, jak funguje protekce, si přesto žádá od samotného gremiálního rady proplatit ošetření. Explicit je závěrečná replika, která uzavírá celé dílo. Novopečeného doktora Rozrucha by chtěli zaměstnat v nemocnici u sv. Jakuba. Ten však pronáší, že hodlá pracovat jako revizní lékař v nemocenské pojišťovně: „Rozruch: Já vám to nechtěl říci, ale já mám slíbenou ulejvandu v nemocenské pokladně.“ (Verner, 1967, s. 83) Tímto autor uzavírá celé dílo a záměrně se navrácí k jeho pointě – ke kritice poměrů v nemocenských pojišťovnách.

Věra si v prvním jednání svému milenci, gremiálnímu radovi, stěžuje, že jejich lásku musí skrývat před zraky ostatních. Zároveň pak cituje slova její matky: „Věra: Raději bych nejela nikam. Někdo nás uvidí a já bych se pak hanbou bála vystrčit hlavu z domu. Anebo naše maminka, prokristáčka. Beztoho tuhle povídala, že si na tebe dojde. Gremiální rada: Proboha, Věro. Ty mě lekáš! Snad si jí... Věra: Neboj se, rytíři, nic jsem jí neřekla. Sama začala: „Poslouchej, Věro, v těch tvých toulkách je nějaký mužský, ale nežádej si mne! Já si na ty tvé spády posvítím a pak se můžeš těšit ty a ten, koho s tebou nachytám, ještě víc!“ Tuto část díla, která se nachází na jeho samotném počátku, značíme jako anticipaci, tedy syžetový prvek, jenž předjímá budoucnost. Na konci druhého jednání pak dochází k situaci, kdy matka Věry přistihne milence na jejich „dovolené“ v Rochnovských lázních: „Paní: /vejde/ Věra: Mamá! Gremiální rada: Cože? (...) Paní: /sladce/ Dobrý večer. Kdopak to je, Věruško, tento pán? (...) Paní: Však já si to hned myslila, že to tak bude, když mi dcera povídala... totiž chci říci, když mi lidé donesli, co se za mými zády děje. Ještě že jsou na světě dobré duše, které člověka včas upozorní!“ (Verner, 1967, s. 61-62) Její lstí se naplnila anticipace, kterou v počátku díla zprostředkovaně pronesla, tedy opravdu si na Věru

a jejího milence „posvítla“. Zarámování díla, tedy vztah mezi jeho začátkem a koncem, tak můžeme označit za anticipační. V díle *U pokladny* stál je však výraznější zarámování figurální. Figurální zarámování je tak v tomto díle zajištěno vedlejší postavou pacienta Klůcka. Ten v prvním dějství přichází do nemocenské pojišťovny k revizní kontrole: „*Klůcek: /vejde/ Uctivý služebník. /Zůstane stát u dveří, pak vida, že si ho nikdo nevšímá, přistoupí k okénku/ Odpouští, že jsem tak smělej, pane úředník... Patočka: Co je? Klůcek: Já jsem sem měl přijít. Patočka: Sem k nám? Klůcek: Prosím. Patočka: To se divím, proč? Klůcek: Pan doktor mě prej prohlídne. Patočka: To není naše věc. To vyřizuje lékař. Klůcek: On tady, prosím, není? Patočka: Ne. Klůcek: Tak já bych, s dovolením, na něho počkal. Patočka: Čekárna revizního lékaře je v druhém patře.“ (Verner, 1967, s. 5) S touto vedlejší postavou se pak setkáváme až ve třetím jednání, tedy v samotném závěru díla, kdy přichází do nemocnice sv. Jakuba, kam jej poslal revizní lékař: „*Lékař: /jde k psacímu stolku a píše lístek/ Tak můžete slézt. Ted' s tím nebudeme nic dělat. Jděte si domů, přijdete za tři neděle a my vám to vyndáme. Kdyby to začalo bolet, přijďte hned! Ostatně jsem to panu doktorovi napsal. /Dává lístek pacientovi, který zatím vyšel ze zástěny/ Klůcek: A mám si na to, prosím, něco dávat? Lékař: Studené obklady. Klůcek: Náš pan doktor říkal teplý. Lékař: Povídám vám studené.“ (Verner, 1967, s. 67) Figurální zarámování probíhá prostřednictvím rámcující postavy, jež vystupuje pouze v krajních architektonických jednotkách.**

V prvním jednání se seznamujeme s chodem nemocenské pojišťovny. Hned v této úvodní části díla se čtenář přesvědčuje o neosobním přístupu úředníků a o celkové absurditě pojištěnečského systému. Jsou nám představeny vedlejší postavy úředníků, paní Věra a pan Patočka, setkáváme se také s jejich nadřízeným generálním tajemníkem, dále s pacientem Klůckem a jeho zdravotními potíži a v neposlední řadě také s nedbalým revizním lékařem, Dr. Brunnerem. V tomto prvním jednání jsme obeznámeni se vztahy mezi postavami, především pak s milostným vztahem mezi úřednicí Věrou a gremiálním radou Pěnou. Prostřednictvím dialogů vedlejších postav nám jsou představeny osoby, které v díle vystoupí až později. Hovoří se zde o prestiži Dr. Marka a také o špionážní povaze Věřiny matky. Do nemocenské pojišťovny proniká prostořeký Rozruch, kterého milostné pletky nijak nezajímají. Jeho prostřednictvím je toto neměnné prostředí rozkládáno a analyzováno. Tuto část díla můžeme nazvat jako expozice, během které je čtenář seznámen s jednajícími postavami a prostředím. Expozice obvykle začíná vedlejšími postavami, což je případem i tohoto díla. K zauzlení děje dochází na několika stupních. Poprvé ještě na konci prvního jednání, kdy je Rozruch nešťastnou náhodou zaměněn za primáře Dr. Marka,

a to bez jeho vlastního vědomí. Druhý stupeň zauzlení probíhá v počátku druhého dějství, kdy se Rozruch osobně setkává s Dr. Markem v Rochovských lázních a společně se rozhodnou pokračovat v jejich záměně. Třetí část zauzlení je pak obsahem konce druhého dějství. Jedná se o scénu, kdy jsou všechny postavy svedeny dohromady. V lázních se potkávají gremiální rada, Věra, matka Věry, Dr. Brunner, Dr. Marek, Heda i Rozruch. Napovrch vyplývá milostný vztah mezi gremiálním radou a Věrou. Pravý Rozruch je shodou nešťastných okolností považován za milence Hedy. Hedin otec, gremiální rada se stále domnívá, že je Rozruch primářem a požaduje po něm, aby si jeho dceru vzal. Tento jev zauzlení můžeme odborně nazvat jako kolizi. Poslední stupeň kolize má charakter hlavní scény, která vytváří prostor k vyvrcholení díla. Během vyvrcholení dramatického děje se odhaluje výsledek dění v kolizi, tedy výsledek záměny Rozrucha za Dr. Marka. Gremiální rada přijíždí do nemocnice sv. Jakuba s bolavým prstem, jež mu v prvním dějství skřípl do dveří právě Rozruch. V nemocnici se s ním setkává a doléhá na něj, aby si vzal jeho dceru za ženu. Celé dílo vrcholí v okamžiku, kdy se v ordinaci nemocnice opět sejdou všechny zainteresované osoby. Všichni, až na gremiálního radu, jsou již seznámeni s faktem, že došlo k záměně. Vrcholem celého díla je situace, kdy tuto informaci Heda společně s Dr. Markem předává gremiálnímu radovi. Ten nenesе špatně to, že mu jeho dcera a samotný primář lhali, ale to, že mu Rozruch ošetřil bolavý prst bez toho, aniž by byl dostatečně vzdělaný. Gremiální rada je značně rozrušen a už to vypadá, že je Rozruchův osud tímto činem zpečetěn, když vtom dochází k nečekanému obratu. Rozruch ostatním rozdává kopie diplomu, kde se uvádí jeho nový titul doktora. Během práce pomocníka v nemocnici studoval medicínu a studia zdárně dokončil. Toto nečekané překvapení značně zpomaluje děj těsně před samotným závěrem díla a můžeme jej označit pojmem peripetie. Peripetie posouvá hrdinovo jednání a tím i celý děj opačným směrem. Na počátku díla Rozruch vystupuje jako neomalený nemocniční zřízenec, a na konci díla, během peripetie, dochází k obratu. Rozruch se stává právoplatným doktorem a je tak společensky rovný svým kolegům. Úkolem peripetie je obnovit v divákovi jakési napětí. Závěr díla nazýváme v případě komedie jako rozzuzlení. K tomu dochází na konci třetího jednání, kdy Rozruch všem oznamuje, že jako novopečený doktor přijal práci v nemocenské pojišťovně.

Rozruchovo dohadování s úředníkem Patočkou v prvním jednání o poměrech nemocenské pojišťovny můžeme považovat za situaci, jež směřuje k přechodu od expozice ke krizi díla, tedy od představení postav, jejich vztahů a prostředí k zauzlení děje: „*Patočka: Myslím, že vám po tom konečně nic není. Rozruch: Ovšemže není! Chraňbůh, že bych panu*

řediteli jeho chudobný a trpce vydělaný chlebiček nepřál! Naopak, já bych pro něho ještě o něčem věděl, aby si ubožák přilepšil. Večer, počítám, jistě nemá co dělat a u nás se uvolnilo místo nočního hlídače. Špitální služba není k zahazení a nemocnice u svatého Jakuba je solidní podnik. Patočka: /zaražen/ Nemocnice u sv. Jakuba? – Vy račte být...“ (Verner, 1967, s. 23)

V dřívější scéně díla upozornil generální tajemník ostatní úředníky, že pokud se dostaví Dr. Marek, primář z nemocnice sv. Jakuba, je zapotřebí mu ve všem vyhovět. Během rozhovoru s Patočkou se Rozruch zmíní o tom, že pracuje v nemocnici u sv. Jakuba, už však nespecifikuje, že zde působí pouze jako nemocniční zřízenec. Nikdo se ho ani nezeptá na jméno a Patočka i všichni ostatní tak upadají v omyl, že se jedná o primáře. Přechod od expozice ke kolizi (zauzlení) nazýváme jako moment prvotního napětí. Přechod od kolize (zauzlení) ke krizi (vyvrcholení) je v tomto díle obsahem třetího jednání. Dr. Marek nachytá Rozrucha, jak operuje prst gremiálního rady: „*Dr. Marek: Rozruchu, tohle už přesahuje všechny meze! Jak se můžete opovážit provádět takový chirurgický výkon, který přísluší pouze lékaři? Gremiální rada: /si sňal roušku z obličeje/ Cože? Heda: Tatínek! Věra: Richarde! Gremiální rada: Co jste to říkal? Kdo se tu vlastně jmenuje Rozruch?*“ (Verner, 1967, s. 79)

Během svého rozčilení si nevšímá, že mužem, kterého Rozruch operuje, je gremiální rada a prořekne před ním svou pravou identitu. Toto prořeknutí považujeme za moment krizového napětí, který je ze čtveřice momentů nejméně nápadný. Přechod od krize k peripetii představuje vrchol dramatu a počátek obratu: „*Rozruch: No, vidíš a v sobotu ses nějak nakrucoval a se mnou si přiřukával do alejuja! Dr. Brunner: To jsem bohužel nevěděl, co ve vás vězí. Tenkrát jsem se domníval, že jste pořádný člověk, že jste doktor. Rozruch: Aha! Tak jen obyčejný „Pan Rozruch“ se ti nelíbí? To nezní, což? /Vytáhne z kapsy jedno oznámení/ Když je to napsáno takhle, tak to vypadá líp. Dr. Brunner: /čte s ustrnutím/ Rozruch: Jestli to nestačí, tady je úřední listina. /Vytáhne z kufru pouzdro s diplomem a svazek oznámení, jež rozdává přítomným/ Dr. Marek: /rovněž udiven čte polohlasem diplom/ Nos, rector, universitatis... Christoforum Rozruch – Rozruchu, prokristapána, vy jste...“ (Verner, 1967, s. 81)*

Tuto část nazýváme jako moment vrcholného napětí. Pasáž díla, ve které Dr. Marek promlouvá o tom, jak Rozrucha zaměstnají v nemocnici u sv. Jakuba považujeme za moment posledního napětí, kdy čtenář očekává, jak se Rozruch vlastně zachová: „*Ošetřovatelka: Bože, mně jde hlava kolem! Rozruch: Kde? Viděli jste? Šla tu hlava kolem? Ošetřovatelka: Vy jste teď, či vlastně, vy račte být... Dr. Marek: Náš nastávající nový sekundární lékař. Rozruch: A tohle ať vás ani nenapadne. Já mám zdejšího špitálu plné zuby!*“ (Verner, 1967, s. 83)

Moment posledního napětí je přechodem mezi peripetií a rozzuzlením

a vychází z charakteru postav i děje. Tato závěrečná scéna obsahuje tzv. kvantitativní efekt, kdy jsou na scéně přítomny všechny hlavní postavy během závěrečného rozuzlení.

Scénické poznámky v úvodu díla informují pouze o prostředí a postavách, nikoliv pak o čase, během kterého se děj odehrává. Jelikož se však jedná o dílo s tematikou blízkou životu a profesi autora, tedy lékařství, usuzujeme, že se může jednat o hru současnou, tzn. děj bychom zařadili do období jejího vzniku (1936). Díky replikám a dialogům jednajících postav můžeme z textu zjistit, v jaké časovém rozmezí se dílo odehrává. V prvním jednání je během hádky Rozrucha a úředníka Patočky zmíněno následující: „*Patočka: Promiňte, nemohu přece předepisovat panu řediteli, kdy má být v úřadovně. Ostatně dnes je pátek a touhle dobou on vždycky odchází.*“ (Verner, 1967, s. 22) Jakmile dojde k záměně, Dr. Brunner zve Rozrucha na výlet do Rochovských lázní: „*Dr. Brunner: Copak děláte v sobotu a neděli? Měl byste čas? Rozruch: Času pukét. Dr. Brunner: Výborně! Pojedeme spolu do Rochova. Mám tam nějakou práci, - takovou menší revizi, - vezmu vás s sebou, abyste věděl, kde budete trávit dovolenou. Platí? Rozruch: Platí. (...)*“ (Verner, 1967, s. 31) Domníváme se tedy, že druhé dějství, kdy je Rozruch již v Rochovských lázních, se odehrává během víkendu, tedy soboty a neděle. Ve třetím jednání, kdy dílo vrcholí, přichází do nemocnice sv. Jakuba Dr. Brunner s tím, že dostal dopis od Rozrucha. V dopise se píše, aby přišel v úterý. Zjišťujeme však, že Brunner přišel do nemocnice o den dříve: „*Dr. Marek: /čte/ Vážený pane doktore! Jménem primáře Marka si vám dovoluji sdělit, že jmenovanému není možné ucházeti se o místo v nemocenské pojišťovně a že vás prosí, abyste k tomuto místu dopomohl snaživému muži, kterého vám představí, navštívíte-li jej zítra, tj. v úterý dopoledne. V úctě Krištof Rozruch. (...)* Dr. Brunner: „*Telefonoval jsem už třikrát, ale pokaždé mi řekli: Primář operuje a Rozruch tu není. Tak jsem se sem rozběhl už dnes. O koho tu vlastně běží? (...)* Rozruch: „*Chtěl jsem vám to dnes vysvětlit a požádat vás o přímluvu, ale tamhle Valdík to zkazil. Proč jsi sem vlastně dneska lezl, když tam je černé na bílém zítra?*“ (Verner, 1967, s. 80) Z textu vyplývá, že třetí dějství probíhá a končí během pondělního dne. Celý příběh se tak odehrává od pátku do pondělí, tedy čtyři dny. Autor v díle zachovává časovou posloupnost, je v něm tedy užito převážně času chronologického. K objasnění některých minulých událostí však užívá také času retrospektivního. Tak například Rozruch vzpomíná, jak probíhaly jeho studie, a poté vysvětluje, proč si bral v práci často dovolenou s výmluvou na nemocnou tetičku: „*Rozruch: Mě máma umřela uprostřed studií a já se musil začít sám ohánět. Žil jsem, jak se dalo, ale studie uplavaly. Už jsem tu myšlenku vůbec pustil z hlavy. Až před pěti lety, když jsem přišel sem do toho špitálu, mne to znovu popadlo. Dva roky mi to trvalo,*

než jsem udělal posledních dvanáct zkoušek. (...) Lékař: Rozruchu, a co tetička? Rozruch: To byl můj trik. Měl jsem vám, holoubkové, pověsit všechno na nos? Měl jsem říci: zítra dělám to a to rigorosum, tak bych dopoledne potřeboval volno. To tak! Abyste se mi pak chechtali, kdybych prolít. Tetička byla má zástita. Ve čtvrtek jsem udělal poslední rigo, dnes byla promoce a tetička může klidně spát ve svém hrobě. Už ji nepotřebuji.“ (Verner, 1967, s. 81-82)

Jiným časem, který je zde uplatněn, je čas limitní. Jedná se o předem vytyčený mezník, do něhož se má něco stát, má být o něčem rozhodnuto. V tomto díle je limitním časem den v týdnu, tedy pondělí, o kterém se Rozruch zmiňuje na konci prvního jednání: *„Rozruch: Těžko říci, ale jedno vám, pánové, prozradím. V pondělí se něco velikého stane. Dr. Brunner: Ale jděte! Tajemník: Konec světa? Dr. Brunner: Skoro bych hádal. Rozruch: Nehádejte, - náhodou byste mohl uhodnout a zkazit mi efekt.“ (Verner, 1967, s. 30)*

Místa, na kterých se dílo odehrává, jsou různá a čtenář je o nich informován prostřednictvím scénických poznámek. Hned na úvodní straně autor rozdělil jednotlivá dějství dle prostředí, ve kterém se odehrávají: *„První dějství: V nemocenské pojišťovně, Druhé dějství: V lázních v Rochově, Třetí dějství: V nemocnici sv. Jakuba“ (Verner, 1967, s. 2)* Pomocí scénických poznámek pak v úvodu každého dějství místo podrobněji popisuje. První dějství je situováno do prostředí nemocenské pojišťovny: *„Přepažená úřadovna. V přepážce dvě okénka. Na jednom nápis: Informace. Dveře ven a dveře do kanceláře Generálního tajemníka. U jednoho okénka sedí úředník Patočka a čte noviny.“ (Verner, 1967, s. 3)* V druhém jednání postavy vystupují v prostředí Rochovských lázní: *„Scéna na hale lázeňského domu. Nahoru, po několika schodech, se jde k chodbě, kde jsou vidět pokoje. Lze vidět dveře do tří pokojů s čísly 13, 14, a 15. Na scéně: Rozruch, Číšník, Nemocná paní.“ (Verner, 1967, s. 33)* Poslední, třetí dějství probíhá opět na odlišném místě, a to v nemocnici u sv. Jakuba: *„Prostorná, bílými kachlíky obložená ambulanční místnost v nemocnici sv. Jakuba. Zleva vchod do chodby, uprostřed vchod k dalším sálům. Nemocniční nábytek: psací stůl s telefonem, několik židlí, skříň s chirurgickými nástroji a obvazovým materiálem – menší stolek o jedné noze pokrytý bílou rouškou. Za plátěnou zástěnou vyšetřovací stůl. V pravé stěně dvířka do nějakého kumbálku k odkládání šatstva. Na scéně Ošetřovatelka a Lékař.“ (Verner, 1967, s. 64)*

Rozdělení děje do tří odlišných míst považujeme za projev lokálního rytmu. Kompoziční rytmus literárního díla je vyvářen tektonickými komponenty, jež se v textu vyskytují. V tomto případě hovoříme o střídání místa děje, tedy o prostředí. Tím, že se každé jednání odehrává na jiném místě, dochází k jakémusi zpomalení tempa díla a jeho výraznému rozdělení.

Hlavní text této veselohry se skládá z replik a dialogů samotných postav, pomocí kterých probíhá děj. Součástí textu jsou však i následující informace: název hry, jméno autora, seznam jednajících postav, počet jednání, časoprostorová lokace děje, scénické poznámky aj. Tento typ textu nazýváme jako text pomocný, vedlejší. Seznam titulován jako „*Osoby*“ obsahuje výčet postav, které v díle vystupují. Mimo označení jednotlivých postav získáváme také informaci o jejich funkci či postavení: „*Věra Hornová, úřednice, Dr. Brunner, šéflékař, Pan Klůček, pacient*“ (Verner, 1967, s. 2) Pomocí svorek zjišťujeme také, ve kterém prostředí jednotlivé postavy vystupují. Nacházíme zde rozdělení na postavy, jež působí v prostředí nemocenské pojišťovny (*Generální tajemník, Věra Hornová, Pan Patočka, Dr. Brunner, Pan Klůček*), jež se objevují v nemocnici u sv. Jakuba (*Krištof Rozruch, Dr. Marek, Lékař, Ošetřovatelka*) a pak jsou zde uvedeny postavy bez označení místa jejich působiště (*gremiální rada Pěna, Heda, Nemocná paní, číšník, liftboy*). Většina vedlejších postav je označena pouze obecně viz *Paní, liftboy, lékař, ošetřovatelka* aj. Hlavní postavy jsou označeny jejich vlastním jménem. U některých z nich můžeme pozorovat užití jména s metaforickým podtextem. Nejvýraznější metaforický kontext je jistý u jména protagonisty Krištofa Rozrucha. Příjmení Rozruch již čtenáři napovídá, že se bude jednat o postavu, která nějaký rozruch zapříčiní. Chaos, který Rozruch způsobuje, tkví v jeho narušení a rozložení zaběhnutého systému nemocenské pojišťovny. Způsobuje zmatek také v Rochovských lázních, kde prozrazuje utajený milostný vztah gremiálního rady a úřednice Věry, nebo když postavu Paní svou prostorekostí uvede v omyl, že má v hlavě nádor, čímž ji značně rozruší. Hned pod výčtem jednajících postav se vyskytuje rozdělení díla na jednotlivá dějství, ke kterým autor připsal prostředí, ve kterém se odehrávají: „*První dějství: V nemocenské pojišťovně, Druhé dějství: V lázních v Rochově, Třetí dějství: V nemocnici sv. Jakuba*“ (Verner, 1967, s. 2) Časoprostorová lokace je tak zčásti vylíčena hned v úvodu celého díla a poté na počátku každého dějství. Zčásti proto, že vedlejší text podává informaci pouze o místu děje nikoliv o čase. Informace o čase, nacházíme až v promluvách jednotlivých postav, tedy v textu hlavním. Scénické poznámky jsou dvojího druhu. Explicitní scénické poznámky, se objevují v úvodu každého jednání. Zde informují o prostředí, ve kterém jednání probíhá jako např.: „*Přepažená úřadovna. V přepážce dvě okénka. Na jednom nápis: Informace (...)*“ (Verner, 1967, s. 3) Nejenže je uvedeno, na kterém místě se děj odehrává, zároveň je toto prostředí detailně popsáno viz: „*Nemocniční nábytek: psací stůl s telefonem, několik židlí, skříně s chirurgickými nástroji (...)*“ (Verner, 1967, s. 64) Součástí hlavního textu a samotných promluv jednajících postav jsou také implicitní poznámky. Ty čtenáři přibližují pohyby, mimiku a pocity postav: „*Klůček /vejde/, Lékař /čte/, Dr. Brunner /čte s ustrnutím/*“

(Verner, 1967, s. 65, 81) Zároveň podávají informaci o dění na scéně: „/po chvílce se ozve zaklepání“ (Verner, 1967, s. 70)

V díle *U pokladny stál* je užito především spisovné češtiny, kterou hovoří lékaři a úředníci. Spisovná čeština souvisí s kulturou jazyka a ta zase s prestiží jedince. Právě pro osoby z oficiální sféry je potom vhodné hovořit jazykem kultivovaným, spisovným. O prestiži některých osob, i přes jejich užívání spisovného jazyka, však nemůžeme hovořit. Jedná se o úředníky, kteří sice hovoří spisovně, avšak v jejich promluvách lze cítit neosobní, arogantní přístup, který nemá s kultivací nic společného: „*Tajemník: Neotvírejte si tu na mne svá nevyváchaná ústa. (...) Dovolte, myslíte, že nemocenská pojišťovna je nějaký bazar nebo ASO?*“ (Verner, 1967, s. 9) Postava pacienta Klůcka pak představuje osobu z nižší společenské vrstvy. Ten hovoří nespisovně, obecnou češtinou: „*Klůček: Pan doktor mě prej prohlídne. (...) Neráčeji se zlobit. Člověk se raději z opatrnosti má voptat. (...) Von mě neposlal. Já dostal takovou pohlednici, abych sem přišel.*“ (Verner, 1967, s. 6) Spisovnost a nespisovnost v tomto díle souvisí především se společenským postavením jednajících postav. Jelikož je dílo situováno do prostředí nemocenské pojišťovny, a především pak do prostředí nemocnice a jeho ústředním námětem je lékařství, je v něm užita řada odborných názvů ze zdravotnické sféry: *tlakoměr, rentgen, skalpel, paronychium, delirium tremens, tukový nádor, anatomie, 200 g destilované vody, ischias, aspirin* aj. Nejtypičtějším prostředkem slovní komiky díla je záměna významu a různé slovní hříčky. Rozruch je prostořeký a velmi upovídaný, na pokládané otázky často odpovídá mimoběžnými odpověďmi, a to i tehdy, kdy se ho nikdo na nic neptá: „*Patočka: Co tady vlastně, člověče, chcete? Zuby jste dostal, tak co víc? Rozruch: Dovolte, co s nima mám dělat? Kam je dát? Já mám zubů plný dásně, že nevím, na které dřív kousat. Podívejte se. /Otevírá ústa/ Patočka: Tak proč zneužíváte dobrodiní nemocenského pojištění a žádáte o zuby? Rozruch: Kdo žádal? Ani mě nenapadlo! Copak já potřebuji vaše zuby? Pane, já mám v pravé noze ischias jak hrom, a budu si žádat o zuby! Na co? Leda, abych si tu bolavou nohu ukousl. Patočka: Nerozčilujete se! U nás se chyba nestala. Rozruch: U nás taky ne. Já jsem sám doma.*“ (Verner, 1967, s. 8) Úředník Patočka se s Rozruchem snaží vyřešit záležitost ohledně špatně vyřízené žádost, kdy namísto píšťanského bahna na bolest kolene dostal žadatel zubní protézu. Patočka se Rozrucha ptá jednoduchými otázkami, kterými se snaží zjistit, o co jde. Rozruch však odpovídá nadbytečně a zcela bez vyzvání ukazuje úředníkovi stav svého chrupu. Zaměňuje význam a kontext a na Patočkovu větu, že u nich (tedy v nemocenské pojišťovně) se chyba nestala, reaguje, že u něj také ne, protože je sám doma. Právě díky těmto promluvám

se dílo stává vtipným, zábavným a značně satirickým. Těžko říct, jestli Rozruch užívá záměny významu a mimoběžných odpovědí záměrně, provokativně, či jestli je poněkud hloupý. Svým jednáním, a především pak mluvou silně připomíná typ švejkovské povahy.

4.2 Postavy

Ve hře *U pokladny stál* se můžeme setkat se čtrnácti postavami. Za postavy hlavní považujeme nemocničního zřízence Krištofa Rozrucha, primáře Dr. Marka, revizního lékaře Dr. Brunnera, gremiálního radu Pěnu a jeho dceru Hedou. Nejvýraznějším protagonistou díla je bezpochyby Rozruch, který pracuje jako pomocník v nemocnici u sv. Jakuba. Rozruch přichází do nemocniční pojišťovny s reklamací jeho dřívější žádosti. Požadoval totiž bahno na bolest kolene a místo něj mu byla doručena zubní protéza. Nešťastnou náhodou však dochází k záměně, kdy si jej zaměstnanci pojišťovny spletou s uznávaným primářem Dr. Markem z nemocnice u sv. Jakuba: „*Gremiální rada: Mimochodem, měl bych k vám prosbu. Telefonoval mi president Procházka stran nějaké žádosti primáře z nemocnice sv. Jakuba. Tajemník: Doktora Marka? Gremiální rada: Ano. Kdyby přišel, snažte se mu laskavě vyhovět! Tajemník: Ale to se rozumí, pane gremiální rado! Ubezpečuji vás, že je vše už předem vyřízeno. Pane Patočko, slyšel jste? Kdyby přišel pan primář Marek, hned mě zavoláte. (...) Tajemník: /uvnitř/ Co je? Patočka: Je tady... Tajemník: Kdo? Patočka: Tady pan... Tajemník: /spatří Rozrucha/ Už zas? To se toho člověka nedovedete zbavit? – Poslouchejte, pane, žádám naposled slušně, abyste nás přestal obtěžovat! Patočka: /upozorňuje/ Pane tajemníku, proboha, to je omyl. /Šeptá mu cosi/ Tajemník: A hrome! Proč to neřeknete hned? Jak teď vypadám? /Rozruchovi/ Uctívá poklona, těší mě srdečně! Ve vteřině bude vše vyřízeno. /Patočkovi/ Tak co vlastně je? Nevíte, co jsem řekl? Panu primáři se ve všem vyhoví.“ (Verner, 1967, s. 11-24) Zmiňovanou záměnu můžeme pojmenovat jako princip kuklení. Tato technika spočívá v záměně postav či v jejich převleku, což s sebou přináší chaos a narušení pevného řádu. Zároveň však bývá prostředkem k určitým osobním výhodám či nápomoci druhým, tak například Rozruch díky tomuto nedorozumění získává šestinedělní dovolenou ve špičkových Rochovských lázních. Samotným šéflékařem nemocenské pojišťovny, Dr. Brunnerem je do těchto lázní pozván na víkend. Ten mu chce totiž ukázat, jakého luxusu se zde dočká. Rozruch přijíždí do lázní a setkává se zde s primářem Markem. Na povrch vyplyne, že sem primář jezdí za dcerou gremiálního rady, Hedou. Dr. Marek se již dva měsíce vydává za Rozrucha, obyčejného lékařského pomocníka, aby tak zjistil, zdali ho Heda miluje pro jeho samotného, a ne pouze pro jeho lékařský titul: „*Rozruch: Tak prosím, čekám.*“*

Dr. Marek: Na co? Rozruch: Na co? Tak to je klasická otázka! Na vysvětlení. Proč tady vlastně moje poctivé a počestné jméno parodujete? (...) Dr. Marek: To je jen taková malá diplomatická lest. (...) Rozruch: „Pomalů s tím. Rozrucháčkovat budeme, až se věc vyšetří. Tak vás tu tedy znají jako Rozrucha? Dr. Marek: Máte pravdu, a hlavně jedna bytost, na které mi velmi záleží.“ (Verner, 1967, s. 42) Prvotní záměna v nemocenské pojišťovně je tedy zcela nevědomá. Rozruch je za někoho jiného považován proti jeho vůli a nemá nejmenší ponětí, že došlo k omylu, zároveň ani Dr. Marek o záměně neví. Tato situace pak dává prostor k vtipným scénkám: *„Dr. Brunner: /se směje/ To je dobré. Jděte, kolegáčku, však my dobře víme, jak se vám do špitálu lidé hrnou. Kdo má prachy a kouše ho v břicho, jde si dát vyndat červa k Markovi. Rozruch: Já ale přece nejsem žádný... Dr. Brunner: Nejste. To nikdo netvrdí. Ceny vždycky solidní, ale obrát velký. No, nechme toho! Nesluší se koukat druhému do kapsy.“* (Verner, 1967, s. 31.) Ve druhém dějství Rozruch přistupuje na lest Dr. Marka, který Rozrucha žádá, aby své role nechali zaměněné. Rozruch si svou novou roli si plně uvědomuje a značně ji využívá: *„Heda: /vejde, za ní Liftboy, nese zavazadlo/ Dr. Marek: /tiše Rozruchovi/ Heda. Zmizte! Rozruch: Pročpak? Představíte mne. Dr. Marek: Nežvaňte! A ať už jste pryč! /Jde k Hedě/ Konečně, drahoušku, nemohl jsem se už dočkat. /Líbá jí ruku/ Heda: Nemohla jsem dřív, dokud jsem neměla jistotu, že je otec opravdu pryč. Rozruch: /se vmísí klidně do hovoru/ Vidíte, pořád jsem vám to říkal, že slečna přijede. Těší mne, slečno! Tak mě přece dámě představte! Dr. Marek: /kouká po něm očima/ Heduško, to je... to je... Rozruch: No, jen se nestyďte! Dr. Marek: To je pan primář Marek. (...) Rozruch: To je maličkost. Kdybyste si něco přála, jen se na mne obraťte, všechno udělám. Třeba volno mu dám. Stačí zatelefonovat: Ať má Rozruch šest neděl volno. A je to! Dr. Marek: /spíná potají ruce/ (...) Dr. Marek: /tiše/ Co si to dovolujete? Rozruch: /tiše/ Nic. Ona přece chodí s Rozruchem, tak je vlastně moje. - /Nahlas/ Rukulíbám, slečno, na shledanou! Jste rozkošná a okouzující. Servus, zřízenče Rozruchu! /Majestátně odejde! (Verner, 1967, s. 49)* Situaci prvního dějství, během které dochází k nevědomé záměně Rozrucha za Dr. Marka, bychom mohli přirovnat ke hře *Hadrián z Římsů* od V. K. Klicpery nebo ke hře *Revizor* od ruského spisovatele N. V. Gogola. Ani v těchto literárních dílech nemá osoba, za kterou se někdo vydává nejmenší ponětí o probíhající záměně. Druhé dějství už však můžeme přirovnat k jiným dílům V. K. Klicpery, ve kterých je záměna záměrná a často prostředkem k dosažení nějakého cíle. Takovým příkladem může být hra *Zlý jelen*. Zde si záměrně své role prohazuje pán se svým sluhou, aby tak odhalil myšlenky svých poddaných. Jedná se tedy o totožný druh kuklení, jaký je užitý ve druhém dějství díla *U pokladny stál*. Dr. Marek přesvědčuje Rozrucha, aby si své role nechali vyměněné, čímž zjišťuje důvody náklonnosti své dívky. Stejně

jako v případě hry E. A. Longena – *C. k. polní maršálek* se setkáváme s hrdinou, který proniká do zaběhnutého, neměnného a vážného prostředí. Nejdříve je v tomto prostředí nesmělý a nejistý, avšak s postupem času dostává kuráž a svým chováním, nevhodnými otázkami, komentáři a dětinskou prostořekostí tento zaběhnutý systém rozkládá. Odkrývá absurdní a neosobní přístup státních zaměstnanců, kteří nedisponují žádnou odpovědností za své nemorální a nečestné chování. Díky této záměně a „klaunství“ Rozrucha jsou odhaleny pravé charakteristiky jednotlivých postav a podoba celého systému pojišťoven. Rozrucha považujeme za typ postavy disturbativní. Toto slovo vychází z latinského jazyka a znamená „rozrušit“, což koresponduje se samotným jménem postavy. Disturbativní postava proniká do ustáleného prostředí, které narušuje, a na konci díla z něj opět mizí. Je to postava zcela odlišná od prostředí, do kterého se dostává. Rozruch tak přichází do nemocenské pojišťovny, aby reklamoval chybně zaslanou zubní protézu za požadované bahno. Pomocí této scény je odhalen absurdní systém pojišťovny. Generální tajemník posílá Rozrucha od přepážky do druhého patra k reviznímu lékaři, aby jej přešetřil: „*Tajemník: Podívejte se, pane, abychom dlouho nemluvili. Půjďte do druhého patra k panu šéflékaři. Až jak on rozhodne. Uzná-li, že máte chrup v pořádku... Rozruch: Dovolte, na to musí být pan doktor? Podívejte, já bych vám mohl nějaký půjčit. Tajemník: ... a uzná-li, že trpíte jinou chorobou, pak se dá něco dělat. Máte-li skutečně ischias... Rozruch: Dostanu brejle, já vím. Nejlíp asi bude, když si budu doma dál ohřívat pytlík s otrubami. Tajemník: Neztrácejte čas, pane! Poroučím se.*“ (Verner, 1967, s. 10) Tím ovšem Rozruchovo trápení nekončí. Vrací se od lékaře a pokračuje k přepážce, kde pracuje úředník Patočka: „*Patočka: Tak to je v pořádku, můžete jít domů. Rozruch: Tak vám děkuji, máúcta. /Odchází/ Jo, a prosím vás, kde to dostanu? Patočka: Co? Rozruch: To bahno, kde si to mám vyzvednout? Patočka: Jaké bahno? Rozruch: To, co jsem dostal za zuby. Patočka: Vy jste dostal nějaké bahno? Od koho? Rozruch: Od doktora. Patočka: To bude asi mýlka. Pan šéflékař tady o bahnu nic nepíše. Jen teplé obklady doporučuje. Rozruch: Tak, a proč jsem tam vlastně nahoru lez, co? (...)* Rozruch: Taky že povím. To by bylo krásné, aby tu pojištěnec nenašel zastání! Kdo je ředitel od tohoto cirkusu? (...) Patočka: Dost, pane! Pan ředitel má kancelář ve druhém patře. Rozruch: Už jdu dnes podruhé do druhého patra, ale teď naposled! (Verner, 1967, s. 19-21) Rozruch se tak opětovně vydává do druhého patra, tentokrát se stížností k panu řediteli, avšak znovu se vrací s neúspěchem: „*Rozruch: /jde k okénku/ Vy tu máte krásný pořádek, jen co je pravda. Člověk si trmácí nohy do druhého patra, a hádejte, kdo tam nebyl? Pan ředitel. Co tomu řeknete?*“ (Verner, 1967, s. 22) Celá tato situace je vytvořena za pomoci užití sukcesivního principu. Sukcesivní princip je založen na postupnosti a posloupnosti. Určitý

jev se v textu obměňuje a navrácí. Tento princip má v příjemci textu vyvolat znásobený emocionální dojem. Čtenář tak může soucítit s hlavní postavou a pociťovat vztek k absurdnímu pojišťeneckému systému. Vztek je umocňován postupným obměňováním a navracením určitého jevu, v tomto případě Rozruhovým obcházením kanceláří pojišťovny s žádostí o bahno. Zápětka díla tkví v nedorozumění mezi úřadem a žadatelem. Hlavním poselstvím postavy Rozrucha je pak poukázat na neosobní přístup úřadů i celého pojišťeneckého systému k obyčejným lidem, čehož dosahuje satirou a komickými poznámkami: „*Rozruch: Podívejte se. Čtvrt hodiny jsem mu dokazoval, že mě bolí pravá noha, že bych potřeboval pár kostek pišťanského bahna, a on mi rozumí, že bych chtěl nové zuby. Jde to dohromady? Patočka: Dejme tomu, že nejde, ale to na věci nic nemění. Vaše žádost byla úředně vyřízena, co se dá tedy dělat? Rozruch: Vy jste dobrý, co se dá dělat? Vezměte si svoje zuby a dejte mi moje bahno! Patočka: To není možné! Úředně vám byl přidělen chrup, máte tedy chrup! Rozruch: Poslouchejte, nedopalujte! To jste mi mohli zrovna tak dobře dát skleněný oko a já abych si pro ně vydlabal ještě jeden důlek do čela. (...) Rozruch: Já toho mám dost. Na tohle si platím taková léta pokladnu? (...) Tajemník: neztrácejte čas, pane! Poručím se. Rozruch: Moje účta. Čert mi byl tohle dlužen. /Odchází. Ve dveřích se srazí s gremiálním radou/ Gremiální rada: /vchází/ Au! Nemůžete dávat pozor, pane? Vždyť jste mi odřel prst. Rozruch: Račte dovolit? To nic není, to je jen povrchní. Podejte si tady žádost, dostanete na to irigátor! /Odejde/“ (Verner, 1967, s. 10) Rozruch je také postavou osudovou. Má totiž zásadní vliv na životy ostatních postav a jejich osudy ovlivňuje na dlouhou dobu či napořád. Díky němu, resp. díky jeho záměně, například Dr. Marek zjišťuje, že jej Heda miluje pro jeho osobnost, nikoliv pro titul a peníze. Dále napomáhá Dr. Brunnerovi při léčbě alkoholické závislosti: „*Dr. Brunner: Štófí, ty si o mně myslíš, že jsem špatný doktor, když piju, vid’? Rozruch: Co tě napadá! Ty jsi moc dobrý doktor. Ty jsi vlastně hrdina, když se takhle obětuješ pro dobro veškerenstva. /Ukazuje na láhev/ Veřejnost ti musí být vděčna, poněvadž čím dřív dostaneš delirium tremens, tím líp pro každého. Dr. Brunner: Myslíš, že dostanu delirium? Rozruch: Vstaň, zavři oči, stoupni si na špičky a předpaž! Dr. Brunner: /se zakymácí, div neupadne/ Rozruch: Bezvadně, ještě takových dvacet flašek a máš je. (...) Rozruch: Tak ty jsi na mne taky jako pes? Tys už zapomněl, jak jsme si v sobotu připili na bratrství a jak jsem ti přísahal, že tě zachráním před deliriem tremens?“ (Verner, 1967, s. 53, 80) Nebýt Rozrucha a jeho záměny za Dr. Marka, Heda ani on by snad nikdy nevyznali svou lásku před jejím otcem, gremiálním radou Pěnou. Rozruchova záměna tak oba „donutí“ k jejich vyjádření, což přinese úlevu: „*Věra: Heda mi všechno vysvětlila a pověděla o té nešťastné záměně, pane primáři – Dr. Marek: Výborně!***

Heda: A Věra mi zase slíbila, že nám pomůže vysvětlit dobrý bitevní plán, s nímž vytáhneme na tatínka. Dr. Marek: Tys mu dosud nic neřekla? Heda: Ani pomyslení! Tatínek se stále domnívá, že Rozruch je primář téhle nemocnice, doktor Marek, a ty, že jsi Rozruch. (...) Věra: Proto jsme tak pospíchaly, abychom tu byly dříve a domluvily se s vámi. Heda: Sice mě jinak provdává omylem za Rozrucha. Rád by měl zetě primářem. Dr. Marek: Pak je všechno v pořádku. Jednoduše mu řekneme, že skutečný primář jsem já a nikdo jiný. Věra: Ale to přece nejde vysvětlit mu to tak jednoduše jako mně! Dr. Marek: Pravda, pravda, na tatínka nutno jít od lesa. Musíme se tedy o tom uradit. Ale pojd'te do mé pracovny, tam budeme mít klid. Prosím.“ (Verner, 1967, s. 69)

Na počátku díla je nám Rozruch představen jako upovídaný, neseriózní a roztržitý muž, který, jak se v průběhu díla ukáže, se živí prací pomocníka v nemocnici. V závěru díla však dochází k nečekanému překvapení a ukazuje se, že Rozruch je ve skutečnosti vzorný a disciplinovaný muž. Dny trávil v zaměstnání a po nocích dlouhé roky studoval, aby složil zkoušky, a v závěru díla se tak stal titulovaným doktorem: „*Dr. Marek: /rovněž udiven čte polohlasem diplom/ Nos, rector, universitatis... Christoforum Rozruch – Rozruchu, prokristapána, vy jste... Rozruch: Jo, jo. Byl jsem tak smělý. Lékař: Jak je to možné? Rozruch: Taky se divím, jak je to možné, že jsem to vydržel. Víte vy vůbec, co to je, pět let se ve dne dřít, aby měl člověk co dát do úst, a večer doma sednout a dřít nanovo, dřít a studovat? /Lékaři/ To vy si, mladíku, nedovedete ani představit! Vás držel tatínek za ucho u knihy a maminka vám strčila oběd pod nos a bylo po starosti. Mně máma umřela uprostřed studií a já se musil začít sám ohánět. Žil jsem, jak se dalo, ale studie uplavaly. Už jsem tu myšlenku vůbec pustil z hlavy. Až před pěti lety, když jsem přišel sem do toho špitálu, mne to znovu popadlo. Dva roky mi to trvalo, než jsem udělal posledních dvanáct zkoušek.“ (Verner, 1967, s. 81)*

Chudý, pracující student Rozruch, kterému během studií zemřela matka, si musel akademický titul získat cestou odříkání, píle a disciplíny. To autor pokládá v kontrast se studijní cestou některých lékařů z rodin lepších vrstev. Verner tímto poukazuje na to, co člověk dokáže, má-li cíl a vnitřní motivaci. Zároveň kritizuje to, že i člověk, který třeba ani netouží po tom stát se lékařem, se jím stane. Satirickým, humorným a trefným způsobem poukázal na rozdíl ve vnímání lékařské profese. Některé k této profesi vede vnitřní touha a smysl pro pomoc druhým, některé zase vidina většího výdělků a lepšího společenského postavení. Rozrucha tedy považujeme za postavu kontrovertní. Kontrovertní postava je postava určitého vyhraněného druhu, která se v závěrečné části díla změní ve svůj pravý opak. V tomto případě Rozruch zpočátku působí jako upovídaný a drzý nemocniční zřízenec. Na konci díla je však odhalena jeho disciplinovaná a pilná povaha. Zároveň se mění jeho společenský statut a z nemocničního zřízenec se stává doktor.

Verner byl při tvorbě značně ovlivněn svou profesí a právě motiv lékařství je v díle nejvýraznější. Dr. Brunner je revizním lékařem nemocenské pojišťovny. Tato postava představuje administrativou přehlčeného a lhostejného lékaře, který své pacienty šetří nedůsledným způsobem. V první moment, kdy je k němu poslán Rozruch, jej téměř nevyšetří a diagnózu stanoví tak, aby se případem nemusel déle zabývat: „*Rozruch: Jedním slovem pašák! Ani mi nedovolil se svléknout. Jen tak jedním okem na mne mrkl, zuby mi vzal a napsal mi tuhle lístek. (...) Rozruch: Ale bahno mi patří. Patočka: To nevím, o tom rozhoduje lékař. U prohlídky jste byl, tak co chcete? Rozruch: To byla prohlídka? To se mi u Bati důkladněji podívají na nohy než ten váš doktor. Kdo to jakživ viděl, prohlídku nemocné nohy na dálku skrz nohavici?*“ (Verner, 1967, s. 19-20) Jakmile však dojde k nechtěné záměně Rozrucha za primáře Marka, Brunner svou diagnózu mění a čtenář je tak utvrzen v jeho neodborném a ledabylém lékařství, založeném především na tom, jak vysokým postavením jeho pacient disponuje: „*Dr. Brunner: Maličkost. Všechno se spraví. - /Rozruchovi, podáváje mu ruku/ Odpusťte, pane kolego, kdo to mohl tušit? Kdepak to vězí? Kde to skřípe? Rozruch: Tuhle v pravé noze. Dr. Brunner: Ischias? Rozruch: Ischias. Jestli mi ovšem podle vás nevržou jen boty. Dr. Brunner: Však si na to posvítíme. Rozruch: Mám se svléknout? Dr. Brunner: Zbytečné! Otočte se laskavě – tak – postavte se rovně..., prosím, pánové, to je klasický, rigorózní případ velkého zánětu sedacího nervu. Evidentní ischias. Každý švec to musí poznat. Rozruch: Já to mám navrch? Koukejme se, to je báječné, jaké pokroky v diagnostice medicína dělá, než člověk sleze z druhého patra. Nahoře jsem vypadal jako simulant. Jestli to ovšem nebylo tím, že jste mě prve prohlížel zředu.*“ (Verner, 1967, s. 27) Touto částí textu autor kritizuje jak neodborný přístup revizních lékařů, tak zároveň povrchní lidské hodnoty založené pouze na akademickém titulu, společenském postavení a bohatství. Dr. Brunner představuje člověka, který si chce udržet přízeň vysoko postaveného jedince a někoho bez titulu a peněz by si ani nevšiml, natož aby jej důkladně prohlédl. Doufá totiž, jako každý člověk jemu podobný, v protekci. Takový přístup k životu autor kritizuje pasáží, kdy Brunner nabízí Rozruchovi přátelství v domnění, že jej nabízí primáři Markovi: „*Dr. Brunner: Poslouchej, jak se jmenuješ křestním jménem? Rozruch: Krištof. Dr. Brunner: Krištof, to se špatně říká, jsou toho plné zuby. Rozruch: Maminka mi říkala Štůfi. Dr. Brunner: Poslouchej, Štůfi. Rozruch: Co chceš, Valdíku?*“ (Verner, 1967, s. 52) Když však dojde k odhalení záměny a Brunner se dozví, že Rozruch je „pouhým“ nemocničním zřízencem, jejich přátelství ruší: „*Rozruch: Chtěl jsem vám to dnes vysvětlit a požádat vás o přimluvu, ale Valdík to zkazil. Proč si sem vlastně dneska lezl, když je tam černé na bílém zítra? Dr. Brunner: Netykejte mi laskavě, ano?! Rozruch: Tak ty jsi na mne taky jako pes?*“

Tys už zapomněl, jak jsme si v sobotu připili na bratrství a jak jsem ti přísahal, že tě zachráním před deliriem tremens? Dr. Brunner: Nechte si své drzosti. Nemám s vámi nic společného. Rozruch: Takové jidášství, to mě bolí, Valdíku!“ (Verner, 1967, s. 80) Zmíněnou protekci autor líčí satirickým způsobem a pomocí postavy Rozrucha ji značně kritizuje: „Rozruch: /Tajemníkovi/ Poslouchejte, pane tajemníku, kdopak vám vymyslel toho doktora, tu perlu? Tajemník: Pan ředitel. Jsou nějak spříznění. Švagr, či tak nějak. Rozruch: Jistě? Pak je to výtečný doktor, to chápu. Tajemník: Představenstvo je s ním plně spokojeno. Rozruch: Rád věřím. Představenstvo není u vás pojištěno. Tajemník: Hlavně, že se řídí jejich směrnicemi.“ (Verner, 1967, s. 28) Postava Dr. Brunnera představuje povrchního člověka, který zneužívá své lékařské profese, nevnímá ji jako poslání, jako službu veřejnosti, nýbrž jako službu určenou především k vlastnímu obohacení. Ostatně Verner se dílem ostře vyjadřuje k tématu „drahých“ služeb pojišťovny, na které však obyčejný člověk nedosáhne. Satirou a ironií se vyjadřuje také k tomu, jak peníze pojištěnců neputují často tam, kam by měly: „Dr. Brunner: Výborně! Pojedeme spolu do Rochova. Mám tam nějakou práci, - takovou menší revizi, - vezmu vás s sebou, abyste věděl, kde budete trávit dovolenou. Platí? Rozruch: Platí. Uvařím si pár vajíček natvrdo a pojedeme na výlet. Poslouchejte, doktoráčku, kolikpak stojí dráha? Dr. Brunner: Ani nevím, a konečně nás se to stejně netýká. Rozruch: Pravda, je to na pokladnu, tak se drandí pěšky! Dr. Brunner: K smíchu. Stavím se pro vás se svým vozem. Bydlíte v ústavě? (...) Rozruch: /opatrně/ Je tam draho? Dr. Brunner: Zatraceně. Ale to nás nebolí. Peníze můžeme nechat doma. To budete koukat, jak bude ředitel kolem nás hopsat. Mne si musí, holečku, předcházet, jinak tam nepošlu ani nohu. Však on nám to stejně šikovně vklíní do účtu. Pojišťovna to přece unese. Rozruch: A pojištěnci zaplatí! Dr. Brunner: Tak hotovo! Zítra odpoledne se sejdeme! Rozruch: A jedeme spolu do Rochova, vyžítat nemocenskou pojišťovnu!“ (Verner, 1967, s. 31-32)

Postavou, která reprezentuje profesionální přístup lékařů, je Dr. Marek, uznávaný primář v nemocnici sv. Jakuba. Dr. Marek je pracovitý, úspěšný a čestný lékař, který na rozdíl od zaměstnanců nemocenské pojišťovny znázorňuje vysoké hodnoty. Svého akademického titulu nijak nezneužívá, naopak jej považuje za břímě, kvůli kterému jej ostatní nepovažují za přítele pro jeho osobnost, nýbrž právě pro vysoké postavení. A právě proto se Dr. Marek v lázních vydává za Rozrucha, aby tak mohl trávit čas s ostatními a zároveň se ujistil, že jej Heda miluje pro něj samotného: „Dr. Marek: Kdybych jí byl řekl, kdo jsem, nebyl bych měl jistotu, že se mnou chodí pro mou osobu, a ne pro můj titul. Už jsem dostal jedenkrát za vyučenou. Rozruch: To je všechno krásné, ale když už jste si chtěl na kapra políčit,

mohl jste si dát jméno pan Višně nebo pan Žížala, a ne lákat a shánět milenky na moje neposkvrněné „curriculum vitae“. Dr. Marek: *Nejde o milenku. Mám vážné úmysly. Rád bych se už jednou konečně oženil.*“ (Verner, 1967, s. 43-44) Dr. Marka považujeme za postavu svorníkovou. Svorníková postava má funkci spojovat určitou společenskou jednotku, v tomto případě veškeré postavy vystupující v prostředí nemocnice u sv. Jakuba (Rozruch, lékař, ošetřovatelka).

Heda společně s Dr. Markem tvoří figurální dvojici spojenou láskou. Je dcerou gremiálního rady Pěny. S Dr. Markem v domnění, že se jedná o pouhého nemocničního zřízence, se stýká potají v Rochovských lázních. Bojí se totiž, co by na její známost malého postavení řekl otec: *„Heda: Vy znáte tatínka? Rozruch: Jakpak by ne. Zrovna včera jsem s ním měl menší srdečný diškurs. Vyprávěl mi o vás, ale o tom, že budete v Rochnově, se nezmiňoval. Heda: Proboha, jsem tady potají, neříkejte mu o tom, pane primáři. (...) Rozruch: A nic se bát nemusíte. Já přece nepůjdu papírkovi nic vyplácet. (...) Heda: Děkuj vám, pane primáři. Jen ještě, kdyby tatínek byl Leonovi takhle nakloněn. Rozruch: Tatínek nechce? Heda: Obávám se, že by nesouhlasil. Vodi mi partii za partii.“* (Verner, 1967, s. 47-48) Heda představuje mladou dívku z lepší vrstvy, která na rozdíl od jejího otce, nelpí na tom, aby měl její nastávající muž vysoké společenské postavení. Jediné, na čem jí záleží je, aby mohla být s mužem, kterého miluje, tedy s Dr. Markem. Do poslední chvíle však ani ona netuší, že Dr. Marek je ve skutečnosti primářem, nikoliv zřízencem Rozruchem. Postavou Hedy tak autor zdůrazňuje jedinou důležitou hodnotu v otázce soužití dvou osob, kterou je láska, nikoliv pak vysoké společenské postavení, titul či bohatství partnera. I v tomto díle se tak setkáváme s kritikou maloměšťanských hodnot, které jsou postaveny do kontrastu smýšlení neposkvrněné mladé dívky.

Gremiální rada Pěna, otec Hedviky, disponuje lepším společenským statutem. Na své postavení je až egoisticky hrdý a často toho využívá. Jeho přehnaný egoismus pozorujeme i v části textu, kdy vyhrožuje Rozruchovi a pyšně přitom zdůrazňuje své postavení: *„Gremiální rada: Ohrazuji se proti vašim narážkám. Dejte si pozor, s kým jednáte. Mohlo by se vám to nevyplatit. Mám tuze dlouhé prsty. Rozruch: /si sahá do kapsy/ Mně se nemůže nic ztratit. Já tam nic nemám. Gremiální rada: Slyšel jste snad někdy jméno: Gremiální rada Pěna? Rozruch: No, jeje! Tisíckrát. Gremiální rada: Prosím, to jméno je tuze známé. Rozruch: Jak falešný šesták. To je pěkný bambula. Gremiální rada: Pane, mírněte se! Ten, bambula jsem, prosím, já. (...) Gremiální rada: Tropte si posměšky z někoho jiného. /Hrozí mu/ Však já si zjistím, co jste zač, a pak vám ukáži, zač je toho loket, pamatujte*

si! *Kdo se směje naposled, směje se nejlíp.*“ (Verner, 1967, s. 17-18) Celá situace díky Rozruchovi vyznívá vtipně a komicky. Jeho nezájem ohledně postavení, zdá se být pro Pěnu překvapivým a frustrujícím. Opět se tak utvrzujeme v jeho povaze, která je založena na myšlení, že díky svému statutu může všechno. Myslí si, že by jej všichni měli respektovat a ctít. Autor touto scénkou ironicky naznačuje, že lepší společenské postavení jistě neznačí lepší charakter člověka. Pěna na jedné straně žádá pro svou dceru muže, který má přinejmenším dobrý akademický titul, na druhé straně však sám randí s ženou, jež příliš dobré postavení nemá. Tajně se schází s úřednicí nemocenské pojišťovny, Věrou. Přestože všichni v pojišťovně tuší, že spolu mají poměr, přesto se Pěna snaží jejich lásku utajit. Nepřeje si totiž, aby to zjistila jeho dcera Heda, a zároveň říká, že si Věru vezme až poté, co provdá svoji dceru. Domníváme se, že tak činí z toho důvodu, aby si tak před dcerou neprotiřečil. Jí totiž hledá pouze společensky výhodné partie a sám zatím randí s ženou nedobrého postavení. Takové chování lze přirovnat k přísloví „káže vodu, pije víno“. Během jejich tajného pobytu v Rochovských lázních jsou shodou okolností a značným přičiněním Rozrucha odhaleni Věřinou matkou. Ta okamžitě požaduje, aby si Pěna její dceru vzal za ženu. Pěna si Věru odmítá vzít a neustále hledá výmluvy, proč tomu tak je: „*Paní: Doufám, pane, že jsem nadarmo tuhle cestu nevážila a že mluvím s džentlmenem, kterému nemusím nic dlouho vysvětlovat – Gremiální rada: Musím vám však objasnit... Paní: Po svatbě mi všechno objasníte. Gremiální rada: Protestuji. Sňatek je momentálně zhola nemožný. Věra: Oh! /Omdlí/“ (Verner, 1967, s. 62) Když si pak na základě omylu myslí, že jeho dcera Heda randí s Rozruchem, v domnění, že se jedná o primáře Dr. Marka, okamžitě požaduje jejich sňatek: „*Gremiální rada: Vodu! /Běží do pokoje č 13/ Rozruch: „Ježišmarjá, nechodte tam – Gremiální rada: /vběhl do pokoje, - je slyšet Hedin výkřik – pak se vrací/ No, tohle ještě scházelo. /Rozruchovi/ Co to znamená? Rozruch: Dovolte, to je omyl. Dr. Marek: /mu dává zoufale znamení, aby mlčel/ Gremiální rada: Pane primáři! Doufám, že víte – po tom, co jsem teď zjistil, - co je vaší povinností.*“ (Verner, 1967, s. 63) Generálního radu můžeme označit za pokrytce. Navenek se tváří, že má jisté hodnoty, přitom tajně tuší, že tyto hodnoty jsou pokřivené a sám se oddává slastem, které by u ostatních zkritizoval. Autor se touto postavou kriticky vyjadřuje k charakteru některých osob vysokého postavení.*

V díle *U poklady stál* vystupuje množství postav vedlejších, avšak ne méně důležitých. Kritiku úřadů a jejich přístup k žadatelům znázornil Verner pomocí vedlejších postav vystupujících v prostředí nemocenské pojišťovny. Zde jako úředníci vystupují pan Patočka, slečna Věra a generální tajemník. Tyto tři postavy znázorňují praxi nemocenských pojišťoven,

kde vládne byrokracie, vše se řídí složitým a několikastupňovým systémem, který je odlidštěný a žádostem obyčejných lidí je věnováno pouze málo času z důvodu zahlcení administrativou. Neosobní a uspěchaný přístup úředníků k žadatelům můžeme doložit několika pasážemi. Rozruch žádá o reklamaci chybného vyřízení žádosti, což v jeho podání probíhá humornou a satirickou formou: „*Patočka: Stručně, prosím. Rozruch: Ovšemže stručně! To vám docela schvaluji. Žádný dlouhý řeči. To je má zásada. Když něco chci, tak to klidně řeknu. Jaképak okolky? Říká se: čas jsou peníze! Patočka: Zdůrazňuji, pane, k věci! Rozruch: K věci. Tak vidíte, kdybyste nebyl tak nedočkavý a pořád mě nepřerušoval, už jsme u toho dávno byli. Tak věc se má takto: Před třemi nedělemi jsem si podal žádost. Patočka: Upozorňuji vás, že se urgencye zásadně nepřijímá. Rozruch: Zcela správně. Člověk má být vždycky trpělivý. Čas se vleče, neuteče a trpělivost růže přináší. Patočka: Kdyby tohle byla pravda, byl bych za tu dobu, co vás tu poslouchám, zahradníkem. Rozruch: A možná že byste si víc vydělal nežli tímhle škrábáním. Jako sadař byste se s těma brejlema na stromě báječně vyjímal. Patočka: Pane, nemám čas se s vámi zabývat. Jděte domů a čekejte, až dostanete úřední vyřízení!*“ (Verner, 1967, s. 8) Několikastupňový systémem nemocenských pojišťoven, jež absurdním způsobem prodlužuje a komplikuje vyřízení žádosti, je v díle satiricky vylíčen v následujících sukcesivních situacích: „*Rozruch: /vejde, potká Věru/ Moje úcta, slečno! Mám tady nějakou záležitost... Věra: U okénka, prosím. /Odejde/ Rozruch: /jde k Tajemníkovi/ Dovolil byste laskavě... Tajemník: Ne, vedle. Rozruch: Nejsrdečnější díkuvzdání. /Jde k druhému okénku/ Poklona uctívá. Patočka: Co si přejete? (...) Tajemník: Tak krátce, co vlastně chcete? Rozruch: Vyměnit zuby za bahno. Tajemník: Dovolte, myslíte, že nemocenská pojišťovna je nějaký bazar nebo ASO? Rozruch: Tam aspoň vím, co za své peníze dostanu, ale tady je to jako v tombole. Tajemník: Podívejte se, pane, abychom dlouho nemluvili. Půjdete do druhého patra k panu šéflékaři. Až on rozhodne. Uzná-li, že máte chrup v pořádku... (...) Patočka: To bude asi mýlka. Pan šéflékař tady o bahnu nic nepíše. Jen teplé obklady doporučuje. Rozruch: Tak, a proč jsem tam vlastně nahoru lez, co? Patočka: To nevím, to není má věc. (...) Rozruch: Taky že povím. To by bylo krásné, aby tu pojištěnec nenašel zastání! Kdo je ředitel od tohoto cirkusu? (...) Patočka: Dost, pane! Pan ředitel má kancelář ve druhém patře. Rozruch: Už jdu dnes podruhé do druhého patra, ale teď naposled! Ne-li, rozlučte se s tímhle palácem, poněvadž vám z něj udělám chýši. Jedovou. /Odejde/“ (Verner, 1967, s. 7-21) Generální tajemník spojuje veškeré vedlejší postavy vystupující v prostředí nemocenské pojišťovny. Tento typ postavy nazýváme jako svorníkovou.*

V prostředí nemocnice u sv. Jakuba za vedlejší postavy považujeme lékaře a ošetřovatelku. Lékař v této nemocnici představuje opak Dr. Brunnera, revizního lékaře nemocenské pojišťovny. K pacientům přistupuje, na rozdíl od Brunnera, odborně a profesionálně. Tímto kontrastem Verner opět podává vhled do praxe nemocenských pojišťoven. Na scénu přichází pacient Klůček, kterého do nemocnice poslal právě Dr. Brunner: „*Lékař: Byl jste s tím břichem už někde? Klůček: I jo. To já mám vždycky s sebou. Lékař: Ale já myslím na poradě. Klůček: Ano. U našeho materialisty. Lékař: Ten vám asi poradil pěknou pitomost. Klůček: On říkal, abych šel k vám. Lékař: /jde k psacímu stolu a píše lístek/ Tak můžete slézt. Ted' s tím nebudeme nic dělat. Jděte si domů, přijdete za tři neděle a my vám to vyndáme. Kdyby to začalo bolet, přijďte hned! Ostatně jsem to panu doktorovi napsal. /Dává lístek pacientovi, který zatím vyšel ze zástěny/ Klůček: A mám si na to, prosím, něco dávat? Lékař: Studené obklady. Klůček: Náš pan doktor říkal teplý. Lékař: Povídám vám studené. Klůček: No jo, ale aby se náš pan doktor neurazil. Lékař: Řekl jsem studené, a dost!* (Verner, 1967, s. 71) Rozdílem mezi mírou odbornosti postav nemocničního lékaře a Dr. Brunnera, Verner naráží na neprofesionálnost revizních lékařů. Tato kritika je zřejmá i v části textu, kdy v nemocnici pacient Klůček potkává revizního lékaře Dr. Brunnera: „*Klůček: Jezuskote, jakpak ne! Nerácej se na mne pamatovat? Klůček! Matyáš Klůček. Já byl tuhle v pokladně skrz slepý střevo. Dr. Brunner: Člověče, tři sta lidí denně v ordinaci, - jak si mohu pamatovat kdejakou tvář? (...) Klůček: Dyž já se zapomněl zeptat pana doktora, zdali mám ležet. Dr. Brunner: K čemu ležet? Zítro ráno nastoupíte práci. Klůček: Dyž si mám ale dávat studený obklady. Dr. Brunner: To si můžete dávat v noci. To by tak hrálo! Tři týdny se válet, brát nemocenskou podporu a za tři neděle další válení ve špitále. Ne, ne, holoubku. Dnes odpoledne se přihlásíte u svého rajónového lékaře, že jsem vás uznal práce schopna, a zítro ráno zařezáváte! Klůček: Tak to už jsem jako zdravej? Dr. Brunner: Jako řípa. Klůček: Tak jim uctivě děkuju, to se mi ulevilo. Služebníček!*“ (Verner, 1967, s. 71) Vedlejší postava ošetřovatelky v díle slouží k doplnění komplexnosti postav působících v nemocnici u sv. Jakuba.

Paní je označení pro postavu, se kterou se setkáváme až v druhém dějství, kdy se v Rochovských lázních radí s Rozruchem, v domnění, že se jedná o primáře Marka, ohledně svých bolestí hlavy. Celá tato situace zdá se být značně komická: „*Rozruch: Vy mě znáte? Paní: Ovšem, jak bych neznala! Znam všechny pražské kapacity. Byla jsem už třikrát operována. Rozruch: No jo, já už vím. Vy jste ta hokyně ze Žižkova, co měla kámen v ledvině. Paní: Oh, ne, já... Rozruch: Počkejte, počkejte, já si vzpomenu...*

Vy máte prádelnu ve Vršovcích a na zádech tukový nádor. Paní: Račte se mýlit, já jsem... Rozruch: Neříkejte mi to, já na to přijdu. Pamatuji se na vás zcela dobře. Vy jste ležela na dvaapadesátce, asi druhá nebo třetí zprava, a vždycky jste při převazu hrozně řvala. Paní: Pan primář se najisto mýlí. Rozruch: To je možné. On si to může dovolit, ale já jsem se mýlil zřídka.“ (Verner, 1967, s. 34) Kvůli Rozruchově upovídánosti je čtenáři prozatím zatajena pravá identita této postavy. Na konci druhého dějství však vyplývá napovrch, že se jedná o matku slečny Věry. Z její promluvy se lze domnívat, že se s Věrou domluvily na lsti, jak gremiálního radu přinutit ke sňatku: „Gremiální rada: Milostivá paní, to je omyl. Dosud jsem se nijak nevyjádřil. Není mi naprosto možno... Paní: Podívejme se! Tak vy jste také jeden takový, který by chtěl mé dítě za mými zády zkazit a zneuctít. Gremiální rada: Milostivá paní, tyto urážky... Paní: Však já si to hned myslila, že to tak bude, když mi dcera povídala... totiž chci říci, když mi lidé donesli, co se za mými zády děje. Ještě že jsou na světě dobré duše, které člověka včas upozorní!“ (Verner, 1967, s. 62) Matku Věry, „Paní“ tak označujeme jako postavu intrikánky. Intrikán je postava, která svými činy a nekalými technikami přispívá na dynamice děje. V tomto případě za nekalou techniku považuje tajný příjezd matky na místo setkání gremiálního rady a její dcery za účelem jejich přistižení a „donucení“ Pěny k vyznání.

Pacient Klůček vystupuje v prvním jednání, hned na začátku celého díla, kdy přichází do nemocenské pojišťovny na revizní prohlídku, ke které byl přizván: „Klůček: /vejde/ Uctivý služebník. /Zůstane stát u dveří, pak vida, že si ho nikdo nevšimá, přistoupí k okénku/ Odpouštějí, že jsem tak smělej, pane úředník... Patočka: Co je? Klůček: Já jsem sem měl přijít. Patočka: Sem k nám? Klůček: Prosím. Patočka: To se divím, proč? Klůček: Pan doktor mě prej prohlídne. Patočka: To není naše věc. To vyřizuje lékař. Klůček: On tady, prosím, není? Patočka: Ne. Klůček: Tak já bych, s dovolením, na něho počkal. Patočka: Čekárna revizního lékaře je ve druhém patře. Klůček: Ano. A to tam mám jít? Patočka: Ne! Oni ji kvůli vám přestěhují sem. Klůček: Neráčeji se zlobit. Člověk se raději z opatrnosti má voptat.“ (Verner, 1967, s. 5) Hned tímto prvním výstupem Klůčka získáváme přehled o přístupu nemocenské pojišťovny k lidem, tedy o přístupu úřadu k žadateli. Posléze se s ním setkáváme až v jednání posledním, kdy zjišťujeme, že byl poslán revizním lékařem Brunnerem k vyšetření do nemocnice u sv. Jakuba: „Klůček: /vejde/ Má poklona. Lékař: Tak copak? Proč vás sem pan doktor poslal? Klůček: Prosím, já jsem sem přišel skrz slepý střevo. Lékař: Máte nějaké bolesti? Klůček: Prosím, teď už jen málo, ale měl jsem. Lékař: Kdy to začalo? Klůček: Ve středu minulej tejden. Lékař: Měl jste horečky?“ (Verner, 1967, s. 65) Na tomto závěrečném výstupu Klůčka je odkryta rozdílnost mezi nemocenskou pojišťovnou a nemocnicí. Tuto postavu tak můžeme

označit za postavu rámcující, který vystupuje na začátku hry a poté až v jejím závěru. Na začátku díla nám ukazuje neblahou praxi nemocenských pojišťoven a na konci díla poskytuje srovnání s odborným a vstřícnějším přístupem lékařů. Tato rámcující postava tak podává obraz o stěžejním tématu celého díla, čímž je kritika úřadů.

ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo přiblížit život a dílo Vlasty Buriana. Na základě analýzy a interpretace her z repertoáru jeho divadla (*C. k polní maršálek* a *U pokladny stál*), jsme se pokusili odhalit témata, kterými se zabývalo publikum tehdejší doby. Obě díla jsme analyzovali po stránce kompoziční i významové. V samotném závěru diplomové práce jsme vytyčili společné znaky těchto her, pomocí kterých jsme charakterizovali repertoár a celkové zaměření Divadla Vlasty Buriana.

V teoretické je nastíněn vývoj malých divadelních scén 1. poloviny 20. století, kdy jsme se zaměřili také na jejich šantánové a kabaretní počátky. Představili jsme nejvýznamnější malé divadelní scény centra Prahy i její periferie. Dále jsme se věnovali také scénám avantgardním, čímž jsme poskytli představu o divadle za dob okupace a protektorátu. Důležitou teoretickou částí jsou kapitoly věnované osobnosti Vlasty Buriana, ve kterých jsme se zaměřili na jeho život, herecké začátky i profesionální vzestup. Neopomenuli jsme ani na poněkud kontroverzní součást hercovy života a vyjádřili jsme se k údajné kolaboraci s německými okupanty. Stručně jsme vylíčili Burianovu cestu k funkci ředitele vlastního divadla a představili jsme jeho repertoár.

V praktické části jsme se věnovali analýze a interpretaci vybraných děl. Zaměřili jsme se na veselohry *C. k. polní maršálek* (1929) od bohémského umělce Emila Artura Longena a *U pokladny stál* (1936) od nemocničního chirurga Jiřího Vernerera. Zkoumali jsme kompozici dramatu, a především pak vystupující postavy, prostřednictvím kterých jsme interpretovali významy díla a motivy jeho vzniku. V závěru této práce uvádíme zjištěné společné znaky obou her, díky nimž můžeme určit celkový charakter repertoáru Divadla Vlasty Buriana.

Vlasta Burian byl jedním z nejslavnějších a nejoblíbenějších komiků 1. poloviny 20. století. Burianovo divadlo se stalo kolébkou rozvoje divadelní kultury i společenského života města Prahy. Hra *C. k. polní maršálek* byla uvedena roku 1929, kdy repertoáru divadla dominovaly hry Emila Artura Longena. Veselohra *U pokladny stál* měla premiéru roku 1936, tedy v době, kdy byl předním režisérem divadla Julius Lébl. Tyto dvě hry jsme k analýze zvolili i díky časovému rozpětí, ve kterém vznikly. Přestože za dob funkce Julia Lébla se divadlo pokoušelo o umělecky vyšší repertoár, stále zůstávaly nejoblíbenějšími hry zábavné a oddechové. Nejčastěji se zde hrály veselohry, frašky a komedie, jako i v případě her *C. k. polní*

maršálek a *U pokladny stál*. Jejich cílem bylo poskytnout divákovi odpočinek po těžké práci a později pak, v dobách fašismu, únik z tíživé reality.

C. k. polní maršálek i *U poklady stál* jsou typickým příkladem tzv. *burianovské frašky*. Jedná se o specifický žánr, který Burian vytvořil během několika let svého působení. Tento jedinečný útvar vykazuje jisté společné znaky. Hovoříme především o klaunské postavě, která svou prostořekostí a drzostí proniká do určitého, stálého prostředí. Toto prostředí poté svým působením rozkládá, narušuje a způsobuje chaos. Tím však podkřívá skutečné charaktery ostatních postav, a především pak způsob fungování daného prostředí, systému, který byl ještě před vpádem klauna neměnným a s jasnými pravidly. Takovou postavu označujeme za postavu disturbativní, která byla pro díla repertoáru Divadla Vlasty Buriana typická. Zápletka *burianovských frašek* byla velmi často postavena na technice kuklení, tedy záměně postav a z ní vzniklých nedorozuměních. Zakuklená postava často svým fištrónem a záměnou napomáhala sobě i blízkým k menšímu prospěchu. Charakter divadla byl ovlivněn Burianovou osobností a herectvím. Hry, které byly součástí repertoáru, se psaly přímo pro něj a jeho herecký um. Ten se nejlépe uplatňoval v rolích velmi čiperných, upovídáných, drzých a pravdomluvných, klaunských postav. Burian ztvárňoval různé zdegenerované aristokraty, vojáky z dob monarchie, mocipány, úředníky a v neposlední řadě také obyčejné osoby, kteří působí v protikladu k pokřiveným charakterům. V roli těchto postav mohl Burian uplatnit svou hbitost, ohebnost, umění tance, zpěvu, imitace aj. Zároveň bylo pomocí těchto postav satiricky poukazováno na problematika témata tehdejší doby. Nejčastějším prostředím *burianovských frašek* bylo prostředí armádní, aristokratické, rodinné, a především pak úřednické.

Ve hře *C. k. polní maršálek* je představitelem „klaunské“ postavy setník ve výslužbě, Šebestián Katzelmachera. Ten narušuje prostor velitelské garnizony, odkrývá, jak lhostejně si počínají zdejší vojáci, a odhaluje nedobré charaktery některých postav. Pomocí Katzelmachera jsou satiricky kritizovány důstojnické poměry minulé rakousko-uherské monarchie, a především pak maloměstská společnost s jejími absurdními hodnotami. V roli Rozrucha, hlavní postavy z díla *U poklady stál*, je Burianovi umožněno proniknout do absurdního systému nemocenských pojišťoven. Rozruch se stává obětí složitého, byrokratického prostředí, kterému se však nepoddává a svým zásahem jej, jak už jeho jména vyplývá, rozrušuje, rozvrací. Odkrývá typický neosobní přístup úředníků k obyčejnému člověku. Jsou odhaleny pokrytecké charaktery vysoko postavených osob, úředníků a lékařů, kteří si zakládají na protekci a bohatství, nikoli pak na poslání jejich povolání či celoživotní

službě veřejnosti. Hlavním poselstvím této hry je pak kritika úřadů, byrokratického systému a v neposlední řadě pak opět ironizuje maloměšťácký způsob života.

Satiricky znázorněné absurdity tehdejší společnosti jsou v *burianovské frašce* často stavěny do kontrastu s mladou láskou. Hra *C. k. polní maršálek* zachycuje cit mezi nadporučíkem Eberlem a Gustýnou, dcerou baronky Hedviky, která ji chce provdat za bohatého hraběte s vysokým společenským statutem. V díle *U poklady stál* jsou podobnými představiteli primář Dr. Marek a jeho milá Hedvika, jejíž otec, samotný gremiální rada Pěna, pro ni hledá muže s akademickým titulem a majetkem. Mladá láska tak vystupuje jako něco ryzího, čistého, nezkaženého společností. Je pokládána do protikladu k měšťáckému, buržoaznímu chování, které si zakládá pouze na společenském postavení a bohatství a na opravdové hodnoty, jako je právě láska, nepomýšlí.

Domníváme se, že cíle stanovené v úvodu této diplomové práce byly naplněny. Podařilo se nám přiblížit život Vlasty Buriana. Byly analyzovány a interpretovány vybrané hry z repertoáru jeho divadla, a to jak po stránce kompoziční, tak významové. Na základě analýz jsme poté v závěru práce vymezili společné znaky a charakteristiku repertoáru Divadla Vlasty Buriana. Jelikož se však práce zaměřovala pouze na analýzu dvou her, je jistě možné toto téma rozvíjet a doplňovat.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Primární literatura

LONGEN, Emil Artur, 2006. *C. k. polní maršálek: [fraška o čtyřech jednáních]*. Praha: Artur. Edice D. ISBN 80-86216-72-1.

VERNER, Jiří, 1967. *U pokladny stál*. Praha. Bez ISBN.

Odborná literatura

BASS, Eduard, 1917. *Jak se dělá kabaret?* Praha: J. Springer, Bez ISBN.

BRABEC, Jan; ČEPORANOVÁ, Drahomíra; ČERNÝ, František; DUBSKÁ, Alice; OBST, Milan et al., 1983. *Dějiny českého divadla IV, Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd. Bez ISBN.

BRABEC, Jan; ČEPORANOVÁ, Drahomíra; ČERNÝ, František; JEŘÁBKOVÁ, Zdeňka; KLOSOVÁ, Ljuba et al., 1977. *Dějiny českého divadla. III, Činohra 1848-1918*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd. Bez ISBN.

CÍSAŘ, Jan, 2004. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 80-7331-027-9.

ČÁSLAVSKÝ, Karel, 1997. *Filmový Vlasta Burian*. Havlíčkův Brod: Fragment. ISBN 80-7200-159-0.

ČERNÝ, Ivan, 1991. *Byl jednou jeden Vlasta.: O králi čes. komiků*. Praha: Magnet-Press., ISBN 80-85110-60-1

ČERNÝ, František, 1978. *Měnivá tvář divadla, aneb, Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta. Bez ISBN.

ČERVENÝ, Jiří, 1959. *Červená sedma*. Praha: Orbis. Bez ISBN.

EDa in: *C. k. polní maršálek: [fraška o čtyřech jednáních]*. 2006. Praha: Artur. Edice D., ISBN 80-86216-72-1.

HONZÍK, Miroslav, 1984. *Říkali si vojevůdci*. Praha: Naše vojsko. Bez ISBN.

JUST, Vladimír, 1984. *Proměny malých scén: (rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem)*. Máj. Praha: Mladá fronta, naše vojsko, lidové nakladatelství SMENA. Bez ISBN.

JUST, Vladimír, 1993. *Vlasta Burian - mystérium smíchu: život a dílo krále komiků*. Praha: Academia, ISBN 80-200-0490-4.

JUST, Vladimír in: *Divadlo Vlasty Buriana a komedie (1930-2020)*. 2020. Praha: Městská divadla pražská, p. o., ISBN 978-80-270-8652-8.

KOZLOVÁ, Danica a TOMÁŠ Jiří, 1984. *Egon Ervín Kisch*. Praha: Horizont. Bez ISBN.

KRÁL, Petr; KRÁL, Antonín a FRÝDA, Myrtil, 1969. *Vlasta Burian*. Praha: Orbis. Bez ISBN.

LONGEN, Emil Artur, 1979. *Král komiků*. 2. vyd. Praha: Melantrich. Bez ISBN.

SCHONBERG, Michal, 1992. *Osvobozené*. Praha: Odeon, ISBN 80-207-0415-9.

ŠEBA, Jan a Kamil KROFTA, 1936. *Rusko a Malá dohoda v politice světové*. Praha: Melantrich. Bez ISBN.

ŠIMÁČEK, Eduard a ŠKRDLANT, Jaro, 1928. *Pohádky Vlasty Buriana pouze pro dospělé*. Praha: Pokrok. Bez ISBN.

ŠVEJDA, J. Martin in: *Divadlo Vlasty Buriana a komedie (1930-2020)*, 2020. Praha: Městská divadla pražská, p. o., ISBN 978-80-270-8652-8.

VLAŠÍN, Štěpán in: *Král komiků*, 1979. 2. vyd. Praha: Melantrich. Bez ISBN.

Internetové zdroje

BURIAN In: *Divadelní noviny*. 1968. Praha: Svaz československých divadelních umělců, 12(2), ISSN 1802-3614. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:2bb22922-9eaf-4bbb-8cba-12fab0b395d1>

BURIAN In: *České slovo: ústřední orgán České strany národně sociální*, 1923. Praha: J. V. Klofáč, 15(262), ISSN 2694-7129. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:edb8df18-a2f1-4c85-aeb7-7eb92ce5bbc4>

JANOUSEK, Pavel in: *Bohemica Olomucensia: časopis pro bohemistická a mezioborová studia*. 2019. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, ISSN 1803-876X.

Dostupné:https://kb.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kbh/veda_a_vyzkum/bohemia_olomucens_a/bo_2019_1_web.pdf

JŮNKOVÁ, Ivana. *Vlasta Burian - Král komiků ve svém divadle*. Online. In: Městská divadla pražská. © 2011-2019 Městská divadla pražská [cit. 2024-03-10]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/vlasta-burian/>.

KÁŠ, Svatopluk in: *Interní medicína pro praxi. O českých lékařích: dramatických meziválečného období*, 2002. Březsko: Solen, ISSN 1212-7299. [cit. 2024-03-10]. Dostupné také z: <https://www.internimedicina.cz/pdfs/int/2002/07/11.pdf>

MAREŠ In: *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu = The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics*, 2004. Praha: Národní filmový ústav, 16(2), ISSN 0862-397X. [cit. 2024-03-15]. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:aa7f4dc0-9fca-11e8-830e-005056825209>

ŽIDOVSKÉ MUZEUM V PRAZE. *Židé v českých zemích, 19.-20. století*. Online. 2024. [cit. 2024-03-15]. © 2013-2024 ŽIDOVSKÉ MUZEUM V PRAZE. Dostupné také z: <https://www.jewishmuseum.cz/pamatky-a-expozice/expozice/dejiny-zidu-v-cechach-a-na-morave-v-19-20-stoleti/>.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 (Budova Báňské a hutní společnosti, sídlo Divadla Vlasty Buriana roku 1930)

Příloha č. 2 (Reklama Burianova divadla)

Příloha č. 3 (Vlasta Burian ve filmu *C. a k. polní maršálek* jako Katzelmacher)

Příloha č. 4 (Vlasta Burian, s typickou mimikou přivřených očí, ve filmu *U pokladny stál* jako Křištof Rozruch, předvádí slavnou baladu o deliriu tremens)

Příloha č. 5 (Vlasta Burian souzen za údajnou kolaboraci s nacisty, rok 1945)

Příloha č. 6 (Emil Artur Longen, autor díla *C. k. polní maršálek*, dlouholetý kolega a přítel Vlasty Buriana)

PŘÍLOHY



Příloha č. 1 (Budova Báňské a hutní společnosti, sídlo Divadla Vlasty Buriana roku 1930)¹



Příloha č. 2 (Reklama Burianova divadla)²

¹ DOMBROVSKÁ, Lenka. *Divadlo Vlasty Buriana a komedie (1930-2020)*. Praha: Městská divadla pražská, p.o., [2020]. ISBN 978-80-270-8652-8

² KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Před 130 lety se narodil král komiků*. Online. In: Novinky.cz. Copyright © 2003-2024, Borgis a.s. Copyright, © 2019-2024 Seznam.cz a.s. Copyright, © ČTK, DPA, Reuters a fotobanka Profimedia. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/historie-pred-130-lety-se-narodil-kral-komiku-40356517>. [cit. 2024-03-25].



Příloha č. 3 (Vlasta Burian ve filmu *C. a k. polní maršálek* jako Katzelmacher)³



Příloha č. 4 (Vlasta Burian, s typickou mimikou přivřených očí, ve filmu *U pokladny stál* jako Křištof Rozruch, předvádí slavnou baladu o deliriu tremens)⁴

³ *C. a k. polní maršálek*. Online. In: Filmový přehled. © NFA 2024, © Laboratoř 2024. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395499/c-a-k-polni-marsalek>. [cit. 2024-03-25].

⁴ *Ve filmu U pokladny stál... předvedl Vlasta Burian herecký koncert: Kolik král komiků inkasoval za svého Rozrucha?* Online. In: Super.cz. Copyright © 1996-2024 Seznam.cz, a.s. Dostupné z: <https://www.super.cz/clanek/celebrity-ve-filmu-u-pokladny-stal--predvedl-vlasta-burian-herecky-koncert-kolik-kral-komiku-inkasoval-za-sveho-rozrucha-742129>. [cit. 2024-03-25].



Příloha č. 5 (Vlasta Burian souzen za údajnou kolaboraci s nacisty, rok 1945)⁵



Příloha č. 6 (Emil Artur Longen, autor díla C. k. polní maršálek, dlouholetý kolega a přítel Vlasty Buriana)⁶

⁵ KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Před 130 lety se narodil král komiků*. Online. In: Novinky.cz. Copyright © 2003-2024, Borgis a.s. Copyright, © 2019-2024 Seznam.cz a.s. Copyright, © ČTK, DPA, Reuters a fotobanka Profimedia. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/historie-pred-130-lety-se-narodil-kral-komiku-40356517>. [cit. 2024-03-25].

⁶ KÁMEN, Jiří. *První dramatičtář Haškova Švejka*. Online. In: Český rozhlas. © 1997-2024 Český rozhlas. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/prvni-dramatizator-haskova-svejka-5026137>. [cit. 2024-03-25].