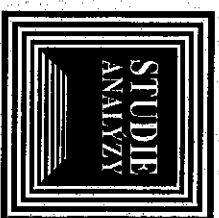


Vít Schmarc

Středověký Mastičkář - nesmířitelný svár hlavy a zadnice



“Ale na druhé straně má komentář jen jednu roli, bez ohledu na techniku, které použijeme: chce totiž *konečně* vyslovit, co bylo poichoučku řečeno *tam*. Musí, podle paradoxu, který vždy posunuje, jmenůž však nikdy neuniká, vyslovit poprvé to, co už bylo nicméně řečeno, a neúnavně opakovat to, co přece ještě nikdy vyřčeno nebylo.”

Michel Foucault

Prolog: Cesta k smích

Současný vykladač středověké frašky si nutně musí položit otázku, jakou cestu k textu zvolit. V zásadě existují dva přístupy, které je možné smyšleně interpretovat tento “kořen” českého dramatu. Lze se zaměřit na analýzu čistě subjektivních dojmů, které Mastičkáři v současném čtenáři zanechává, nebo se pokusit o čtení komplexnější, při kterém bezprostřední čtenářský zážitek nahledneme skrze filtr “dobového kontextu”, lépe řečeno, kdy sami sebe vystavíme tomuto filtru a hru se pokusíme vnímat jako “zasvěcený čtenář”. Jinými slovy, stejně jako textový rozměr hry pokusíme se vnímat její souvislosti, pusíme se na tenký led předpokladů, ale otevřeme další dvě dimenze, které nám při předchozím postupu zůstanou víceméně uzavřené. Jsou to dimenze “jevení” a dimenze “hledění”, tedy něco, co překračuje samotný text a částečně se ztrácí v nenávratné minulosti.

Co nám takový postup přinese navíc oproti prvinnému přístupu, který se omezuje striktně na fikční svět dochovaného textu hry, přičemž jeho hranice nikterak nepřekročí? Především nám umožní vidět širší souvislosti, v nichž se smysl textu formuje. Interpretace, která se snaží pohybovat ve třech rozměrech dramatického díla (kontext - text - vnímatel), jehož skutečná realizace je nenávratně ztracena, je samozřejmě z větší části spekulací, opatrným lánáním se “... a co když to bylo laktické?”. Nesmíme ji brát jako suchý indikativ, nýbrž jako hru s textem a hru s věděním o kontextu.

Ve fikčním světě hry pokusím se tedy vidět i fragmenty toho, co středověká fraška zrcadlí - svět smíchové kultury, z nějž fraška čerpá, a svět obřadní, náboženský, jehož pevnou součástí Mastičkář je. Každý z těchto světů označuji foucaultovským termínem “diskurs”, jenž zasřešuje různorodé aspekty umělecké, politické i sociální, jež bych jinak musel složitě diferencovat a analyzovat.

1.0 Diskursy

Pro přehlednost jsem načrtl velmi zjednodušený průřez diskursy, které jsem při interpretaci Mastičkáře bral do úvahy jakožto relevantní součást fikčního světa hry. Samotné dělení na body 1. a 2. nic nenařovídá o suverenitě takto rozdělených diskursů, spíše o tom, že v Mastičkáři tvoří na první pohled neslučitelné protipóly utržením smyslu (toto se pokusím později vyvrátit). Křesťanský diskurs je diskursem dominujícím nade všemi zde vypsánnými.

1.1 Křesťanský diskurs

jakožto diskurs vládnoucí, kontrolující, scelující (víra, filozofie, literatura, instituce) - potencialita postavy mastičkáře v biblickém textu, přítomnost Izáka, Abraháma, Marří

První diskurs je tedy souhrnem religiozity, kultury, společenského uspořádání (určující v hierarchii diskursu je instituce - tedy církev). Je něčím, co publikum Mastičkáře spojuje, co nabízí společné hodnoty i společně nepřátelce. Křesťanský diskurs je tak zvláštním souhrnem kontroly nad ostatními diskursy (konané jednak skrz instituci - církev a jednak skrze všudypřítomné vědomí, že porušení zákonů diskursu - blasfemie apod. - je nejhrošším hříchem a nebudě-li potrestáno přímo institucí, pak zákonitě neujde trestu “nadpozemské autority”). Je jistotou a bezpečím, které umožňuje nalézt pevné místo mezi círáckými (a tím i nepřátelskými) diskursy, pevně se opřít o hodnoty a zákony, vymezit svoje místo ve světě.

Křesťanský diskurs je mateční hmotou Mastičkáře. Bible, pevný kánon tohoto diskursu, zrodila onu postavu nikoli přímo, ale tím, že poskytla prostor pro její existenci. A to hned v několika krocích.

Na počátku čteme tuto větu v Novém zákoně: "Když uplynula sobota, Marie z Magdaly, Marie, matka Jakubova, a Satome nakoupili vonné masti, aby ho [Jedý Ježíše] šly pomazat."² Samotný text žádá o mastičkářskou postavu neobsahuje, ale obsahuje sémantickou potencialitu vzniku takové postavy. K naplnění zmíněné potenciality je však třeba diskurs, ve kterém dojde k živé interakci s textem, nejen k jeho pasivnímu předčítání coby magické formule, ale k rozehrání jeho smyslu, k jeho "dramatizaci".

Víra se odedávna projevuje obřady a jsou to právě obřady, které skýtají místo k dramatickému zivňování a předvádění.

1.1.1 Obřadní diskurs, velikonoční především

Jakožto mechanismus oslavy a uctívání boha, jakožto mechanismus komunikace s transcendentním i s pohanskou minulostí - naplnění potenciality postavy mastičkáře skrze rituální předvádění

O prvotním předvádění zmíněné biblické epizody nelze hovořit jako o "dramatizaci" v dnešním slova smyslu. Slo společně o mechanickou obdobu rituálního předčítání, jenže namísto pasivní recepce tu byla nutnost realizace předčítaného, a tím i nutnost vypořádat se s dílčími problémy.³

Zůstáváme pevně na poli oficiálního křesťanského diskursu - na půdě církevní. Předvádění scény pouť k hrobu v rámci ranních hodiněk si vyžádalo zapojení postavy, která by imitacím či jepuškám, předváděčím pouť k "božím hrobům", během posledního responsoria podala nádobu s masťou. Tak se tedy zrodil mastičkář, lépe řečeno jeho dávný předek, který musel projít dlouhou pouť, než dospěl do podoby mistra Severína.⁴

Nebovíme tu jen o časovém aspektu, nýbrž i o aspektu diskursivním. Aby se mastičkář stal Mastičkářem, musel opustit mechaničnost křesťanského rituálu, vymazat se z diskursu svázaného přesnými zákony a pravidly, nalézt prostor, ve kterém nebude submisivně vklíněn do dominujícího, nýbrž kde bude mít šanci dominující reflektovat.⁵ I přes tento krok však Mastičkář zůstává fixován v diskursu obřadu jakožto součásti velikonoční slavnosti, ale vidíme, že uvnitř něj plní zcela specifickou funkci zprostředkovatele obřadního skrze

profánní. Vyvazuje se tak z povinnosti plnit ve hře dialogu, tání, recitace přesně určenou pozici a formulovat jen obřadem daný typ výroku.⁶ Získává privilegium komentovat předváděné, komentovat dominující diskurs.

K samotnému diskursu obřadnímu je nutné dodat, že přebíhá pole kontrojující instituce. Jmenovitě Velikonoce, které jsou pro Mastičkáře dobou provozování, mají kořeny v pohanských rituálech, a tak se pootevírá prostor pro začlenění zdánlivě cizorodých elementů do křesťanského diskursu. Velikonoce jsou vnímány coby svátky obrody, plodnosti, znovuzrození, patří k nim smích a veselí často církví navzdory.⁷ Mastičkář je postava pro toto začleňování ideální - jednak patří do hájemství biblického, jednak v sobě zahrnuje dostatečný světský element. Mastičkář je ten, kdo prodal masť těm Marím, ale zároveň je tím, kdo v každodenním životě prodává masť na nejrůznější choroby (potenci nevyjímaje), je tedy jakýmsi Kristem každodennosti. A obřad, kde rituál a smích mohou stát bez úhony vedle sebe, skýtá potencialitu tvorby paralel. Dává možnost oběma zdánlivě cizorodým diskursům, aby spolu navázaly komunikaci. A o tom, že se nejedná o prudký střet, nýbrž o překvapivé souznění, vypovídá nejlépe sám Mastičkář.

1.2 Profánní diskurs

(diskurs smíchevé kultury středověku)

Jakožto diskurs kontrolovaný, potřízený, ale zároveň "podvzájemný" a nutně přítomný (lidová kultura, touha po smíchu, touha po parodii institucionálního) - tvorba humor-ných archetypů: vychytralý sluha (Rubín + Pustřpalk drkolenského zlomku), nesmělý začek (Pustřpalk muzejního zlomku), zlostná žena (pani Severínová), velkohubý lékař (Severín) a vysmívání židů (Izák a Abraham)

Stejně jako pojal diváky i herce všednodenní diskurs křesťanské víry a křesťanských hodnot, pojila je i světeční rovina jejich životů - rovina karnevalu, rovina smíchevé kultury. Diskurs, který byl vybudován na odlišných hodnotách nežli diskurs dominující a který v určitých údobích měl privilegium volně zesměšňovat, parodovat, ba dokonce přebírat na omezený čas jeho místo. Průvodý bláznů, bláznovská kázání, masky, sotte, parodické liturgie. Dokonce i posvátná půda, vázná a nepřístupná blasémi, se náhle stává jevištěm chaosu, jevištěm tělesnosti, tedy něčeho, proti čemu se na ni den-

podenně bojuje. Jakoby se precizně organizovaný a dokonale kontrolovaný křesťanský diskurs zhroutil a otevřel na přesně určený moment dveře radostnému chaosu. Namísto dogmatické vážnosti bláznovská rozpuštělost.

Připomíná nám tento princip něco? Rytíři melající kostky před Kristovým hrobenem, legrační čerti v křesťanském pek-le, ovce v plenkách jakožto předobraz zrození páně, Kristus ohrožující Marii ryčem, pitvorné skatologické přetvoření scény zmrtyčivstání.⁸ Zdánlivě antagonisticke diskursy stojí vedle sebe, aniž by to bylo pocítováno jako rozporné. Proč je dominující diskurs mnohdy dokonce skrze ústa instituce schop-ná takové nabourání své precizní organizace tolerovat, mnohdy dokonce i posvěcovat? Odpovědět se pokusím v pří-slušné sekci interpretace textu Mastičkáře, pokračovatele dlouhé tradice zdánlivé diskursivní revolvy.

1.3 Diskurs frašky, přenesení Mastičkáře

současní žánrového diskursu frašky, kontakta rituálního (křesťanského) a smíchového, misio symbolů obou - finální podoba mastičkáře, Izáka a Abraháma (biblická rovina + rovina humorných archetypů = nová symbolická rovina), realizace archeypálních forem Rubina, Puštrpalka, Severinovy ženy, misio, kam vstupují tři Marie a jsou referovány jinak než v diskursu křesťanském)

Žánr frašky je jedna z cest, kterák propašoval smích do obřadu.¹⁰ Cílem je zesměšnit, parodovat, vyjevovat pokleslé skrze smích, ale zároveň zpřítomňovat a ožejmovat zesměš-ňované pomocí paralel. Nikdo by neměl zůstat ušleřen, do-konce ani publikum a herci. Smích má přeci magickou obro-zující moc, a tak není divod, proč se z ní vyvazoval.

Pro interpretaci se nám dochovala dvojice zlomků, z nichž původem pozdější je zřejmě zlomek drkolenský.

Na příkladu dvou zlomků staročeského Mastičkáře lze sledovat cestu mezi diskursy, kterou hra prošla. Zatímco mu-zejní Mastičkář je dokladem onoho sýkání diskursu, zlomek drkolenský potom spíše dokládá postupné vzdalování se od křesťanského diskursu, osamostatnění smíchu na úkor obřadu, zlidovění motivů liturgických a částečnou ztrátu symbolické roviny. Pokud tedy muzejní zlomek musíme řadit kamsi do prostoru mezi smích a obřad, pozdější drkolenský zlomek směřuje k smíchovosti, zatímco liturgická rovina je zde osla-bena. Do jaké míry je to způsobeno nekompletností zlomku

lze jen domýšlet, ale přesto se částečný posun zdá jasný a ne-zpochybnitelný.

1.3.1 Uspořádání diskursu - co a jak se zrcadlí

Mastičkář představuje kontinuitu a dost možná i vyvr-cholení smíchové linie ve velkonočních obřadech, navazuje na tradici, kterou můžeme vysledovat až do 10. století, čerpá z ní (tradici jádro příběhu) a obohacuje ji (nové epizody). Co všechno lze v zrcadle textu spatřit, a co napopak ne?

Je samozřejmě, že i Mastičkář obsahuje cenzurní mecha-nismy dominujícího diskursu. Kupříkladu - ačkoli Mastičkář poměrně volně paroduje liturgii, pouze málo nepadá samo-nou instituci tuto liturgii prosazující a po určitou dobu umož-ňující dramaturzi frašky (najdeme zde pouze několik narážek na mnišskou nepočetnost - určité však původu tradičního).

Prvním plánem zrcadlení frašky je liturgie, přenesení veli-konoční slavnosti zmrtyčivstání, vzkříšení Syna božího. Mastičkářská scéna je vsunuta do tradičního rámce poui tři Marii k božímu hrobu, mezi oplakávání Kristovy smrti a ra-dostného zjištění, že Syn všemohoucního zvrátil i nad ní. Komická vsuvka v této části biblického příběhu není ničím novým, v bilingvní hře Tři Marii se objevuje pasáž, kdy Kristus v přestrojení za zahrádníka hrozí Marii z Magdaly fy-zickou inzultaci: *A protož náhle beř se mi s očí pryč, / neřt zlámu o hlavu tento ryč! / A netlač mi po cibuli, / at nedám ry-čem po rebuli!*¹¹

Zatímco však zde byla komická odbočka přímou součás-tí příběhu (Kristus dle biblického textu byl považován Marii za zahrádníka) a komická replika mu byla podsunuta "z jiné-ho diskursu", Mastičkář odbočuje ze svého prvotního mateč-ního diskursu, zve si na pomoc diskurs smíchový a s jeho po-mocí vytváří v rámci liturgické oslavy prostor, kde se smích i zbožnost mohou prolnout. Zrcadlí se tak nejen liturgický vý-jev zmrtyčivstání, ale i každodenní svět - oba obrazy se slé-vají a tvoří provázaný a ucelený smysluplný komplex.

Ačkoli v této práci pojednávám o frašce liturgického cha-rakteru, tedy o frašce, ve které před zrcadlem stojí především události religiozní a liturgická, bylo by záhodno zmínit i další možné "odrazy" v jejím zrcadle. Do hry totiž vstupují i jiné čás-ti okolního kontextu. Jsou to zejména aspekty sociální - vztah k ženám (kolik žen představují dívky a baby?), vztah k menši-nám (konkrétně židům), vztah k topografickým cízincům (Němcům - "zesměšňování" němečny Rubinem a Puštrpalkem)

- tedy skupinám, které Alfred Thomas¹² označuje pojmem "outsiders" (ti, kteří stojí mimo normativnost dominantního diskursu - buď jsou v rozporu s ideálem křesťanského těla a ducha, nebo stojí mimo hranice uzavřené národní komunity). V tomto bodě je třeba vyhnout se přeinterpretování textu. Vidíme, že fraška zárodky takového čtení obsahuje (Izák a Abraham jakožto zesměšněné figury, klaun Rubin jakožto postava zřejmě židovského původu, urážené ženské pokolení), ale každý z těch zárodků je nutno interpretovat v plnosti - nelze číst Izáka a Abrahama bez biblické symboliky (prefigurace Hospodina a Krista), nelze pochopit vztah k ženskému publiku bez toho, aniž bychom vzali v úvahu, že přítomny jsou všechny ženy bez rozdílu (tém jsou nabízeny masí pro jejich impotenti manželky), jenže baby a pobeňdice představují tradiční humorové figury, nelze vykládat pitvorné "přebásňování" německých replik do přisprostlé češtiny bez vědomí tradice takového humoru.

Zejména drkolenký zlomek nás k přehnanému čtení svádí, humor, který bylo nutné číst v muzejním zlomku s liturgickým podtextem je náhle možno vykládat velmi profánně, obscénně - Izák a Abraham se jeví více jako zástupci zesměšňované židovské komunity nežli elementy rozsáhlé liturgické symboliky. Do popředí se dostává lidový výsměch, tělesnost jakoby zbavená přítomného protikladu svátosti. Jenže - je nemožné objektivně posuzovat ráz drkolenakého zlomku, když v něm chybí klíčová scéna oživení Izáka (obě postavy zjevně přítomny jsou, ale k realizaci masličkářského rituálu v dochovaném textu nedojde), když nevíme, zda byla součástí hry i scéna s Mariemí aťd. Podle dochovaného textu má zlomek blíže k žakéřské hře¹³, ale vždy je nutné podtrhnout "podle dochovaného textu".

Sociální rozměr bezesporu má i muzejní Masličkář, ale ve hře smyslu je tentokrát mimo vši pochybnost až ve druhém plánu a v celkové interpretaci navíc zavádí - odkazuje totiž striktně mimo fikční svět, vypovídá o kontextu, ne toliko o textu samotném.

1.3.2 Humor

Český jazyk bohužel nezná dokonale ekvivalent výstižného anglického slova "scatology". Musím tedy popisovat - obhroublý, obscénní, fěkální. Verbální i situační složka se o rektální oblast pevně opírá, leč ne vše děje se v Masličkáři jednoduše skrze "řít", a tak fěkální humor nesmíme vidět jako něco přizemního, ale je nutné posuzovat jej i v symbolické ro-

vině a v protikladu k dogmatické svátosti a čistou hlavu a srdce (nařízím zejména na parodii zmrtnýchvstání, kde je akcentování tohoto kontrastu nutné k plnému pochopení scény). Většinu vitupů skutečně tvoří bzdění a vyměšování všeho druhu (bzdí publikum, postavy odhlíhají "sráti", při výrobě masí bývají rozličné tělesné výpary důležitou příměsí). Proč? Protože fraška chce oslavit tělesnost, chce oslavit to, co křesťanská všednodennost potlačuje, ale s čím každý člověk musí demně žít. Fraška je okatou demonstrací potlačovaného. Tato okatost je však pouze prvním plánem masličkářského humoru, nezahnuou rovinou, která je otevřena všem bez rozdílu vzdělání.

Ze však divák ani autor Masličkáře nebyl nutné přizemní primitiv, dokládají intertextuální odkazy na liturgii (i mimo scénu s Mariemí), na staročeskou Alexandreidu, na dobovou hagiografii. A zejména to pak dokládá preciznost paralely skatologického s obřadním, která zachází mnohem dále než k obhroubným slovům, vrahuje rafinovaně do hry biblické symboliky (Izák, Abraham, Kristus) a živelně tělesnost přisuzuje zázračnou uzdravující moc, tělesné dokonce vítězí nad smrtí. Masličkářský humor je tedy souhrnem tří hlavních složek - **humoru verbálního**, uskutečňovaného přímo ve frašce (lru-bého, obscénního a v jistém slova smyslu přizemního), **humoru symbolického**, uskutečňovaného až v kontaktu s vnímatelem (a realizovaného pouze v závislosti na jeho kulturní vyspělosti a obeznamnosti s biblickým diskursem¹⁴) a **humoru situačním**, více méně mimolexického (námí pouze domyšleného, leč s největší pravděpodobností přítomného).

Pojednání o humoru zakončíme vypůjčenými slovy: "Každá další vřstva významu, kterou je divák schopen pochopit, obohacuje jeho celkové vnímání hry. Zároveň ale nemožnost pochopit některou z vrstev mu nedává pocit, že jeho vnímání hry je neúplné. Takže i ti, kteří byli schopni pochopit pouze povrchní a nejvíce zřejmou vrstvu významu, mohli mít zážitek celistvé hry."¹⁵

1.3.3 Uspořádání diskursu - postavy

Uplnění rozdělení diskursu je nutné zejména při analýze postav. Zjevně se zde vyskytují tři skupiny figur - figury vzéšlé čistě z jednoho diskursu (Marie jakožto liturgické postavy, Rubin, Puštrpalk a Severinova žena jakožto postavy profánní, Masličkář, Abraham a Izák jakožto pomezí postavy, zrozené v liturgickém diskursu, ale smíšeny s archetypy diskursu smilchového).

Před interpretací

stavy vystupující v období zlomkovitosti textu. Řeší tento zlomkovitost každé postavy. Konstatovat již jednou vypsaného diskursu je patrný posun křesťavým alter ego, zatímco postavy původní logicky nezměněny (jen jejich role).

1.3.2.1 Postavy světa Rubín - klaun a hýbné

Postava Rubína je nejlépe charakterizované do muzejního zlomku (dále MZ). Tím se vyjevuje naturál postavy - živelnost, stáří pohyb po scéně. Rubín je zjevně skutečným klaunem a duchem MZ (přímě kdy Severin provede resurrekci). Úkolem I tek je nejen komický odrážet verbální výp dávat najevo svou převahu, která prame fraška je mu vlastní.

Důležitým principem existence Rubín kračováním hranic mezi jevem a hleděním (především v MZ) mizí v publiku a využívá mluvy vzrývají v novém kontextu. Například v publiku odpovídá na mistrový německý nachazel kdysi za "scénou" (bylo-li něco itotomno¹⁶), vyzněla by replika: "Seď, misře síce ve vši vulgaritě, ale chybel by ji rozn jejím adresátem? No přeci ti, kteří stojí v hle stávají bezprostředními účastníky hry, nimi může stát ona "vísta". Takovou konznáme i ze současnosti. Teží z nejasného a "realitou", je v podstatě velmi urážlivá, a hranici mezi jevem a hleděním. Právě R íbujie: *Misře, v ónomo biech počal litu čechu staré baby pod nos pžáhen!*" praví F se vrátit z publika (možná v něm však ješí Narážky a komunikace s diváky ov pouze na pokračování hranice dramatu. kdy Rubin nabízí masí. Stylizuje se tak d ho trhovce a publikum přestává být di a stává se jeho zákazníkem. Četné narážky

Před interpretátorem však stojí zásadní otázka: jsou postavy vystupující v obou zlomcích totožné, nebo navzdory stejným jménům přeci jen jiné? Odpověď znesnadňuje právě zlomkovitost textů. Řešit tento problém se pokouším v oddíle věnovaném každé postavě, jako obecný princip však mohu konstatovat již jednou vypsané - u postav původem z biblického diskursu je patrný posun k jejich archetypálním smíchovým alter ego, zatímco postavy původu smíchového zůstávají logicky nezměněny (jen jejich role je poslena).

1.3.2.1 Postavy světské Rubin - Klaun a hybatel

Postava Rubina je nejlépe charakterizována již svým entree do muzejního zlomku (dále MZ) - vběhnutí na scénu. Tím se vyjevuje natuřel postavy - živelnost, dynamika, neustálý pohyb po scéně. Rubin je ztělesněná fraška, Rubin je tím skutečným klaunem a duchem MZ (přinejmenším do chvíle, kdy Severin provede resurekci). Ukořmením holobrádka z Benátek je nejen komicky odážet verbální vtipy ostatních figur, dávat najevo svou převahu, která pramení právě z toho, že fraška je mu vlastní.

Důležitým principem existence Rubina je neustálé překračování hranic jevem a hleděním, hned několikrát (především v MZ) mizí v publiku a využívá toho, jak jeho promluvy využívají v novém kontextu. Například: Rubin schovává v publiku odpověď na mistrovy německé otázky. Kdyby se nacházel kdesi za "scénou" (bylo-li něco takového vůbec "přítomno"), vyzněla by replika: "*Sed, misťe, dirži za řiť hista.*"⁵⁶ sice ve vší vulgaritě, ale chyběl by jí rozměr adresáta. Kdo je jejím adresátem? No přeci it, kteří stojí v jeho okolí. Ti se náhle stávají bezprostředními účastníky hry, protože právě mezi nimi může stát ona "tisa". Takovou komickou figuru dobře známe i ze současnosti. Těži z nejšatného vztahu mezi "hrou" a "realitou", je v podstatě velmi utrážlivá, ale zjevně tušenou hranicí mezi jevem a hleděním. Právě Rubin si v této figurě libuje: *Misťe, v onomno btech počáti lidí léčiti / tu mi počéču staré babby pod nos pžlieti*⁵⁷, praví Rubin chvíli poté, co se vrátil z publika (možná v něm však ještě stále je).

Narážky a komunikace s diváky ovšem není omezena pouze na překračování hranice dramatu. Děje se i ve chvíli, kdy Rubin nabízí masi. Stylizuje se tak do role vyvolávajícího tihovce a publikum přisilává být divadelním publikem a stává se jeho zákazníkem. Černé nářáky na potenci, pan-

ství a různé inimiti neduhů tak nesměřují do prázdna fiktivního adresáta dramatu, nýbrž znovu zasahují lid hledící na frašku. Rubin velmi chytře kloubí hranou fikci s každodenností - hru s realitou jarmarku. Shrnuto - Rubin jako **pohyb a interakce** mezi světy herců a publika, jako smazávání hranic mezi fikcí a realitou.

Klíčová je však pozice Rubina přímo ve fikčním světě hry samotné a i zde ho můžeme charakterizovat již zmíněnou dynamikou. Zejména v muzejním zlomku je Rubin původcem valně větší verbálního humoru, který je zaměřen v počátku zejména na Severina, později pak na Pustrpalku. Nejcistiější humornou figurou je **snížování partnera dialogu**, především pak prostřednictvím kontrastu: tento kontrast bývá uskutečněn především protikladem smyslu - na jednu stranu je kladeno patetické laudatio, které je vzápětí sníženo parodickým dověkem (...*on jeho chce usdravit / žet musí duš zbyti, ...nikdž jemu nemie rovně / kromě žet pirdi neskovně. Velikým se pánen zláš / však proto i hovna nemáš*⁵⁸). Kontrast může být navíc makaronsky posílen i o protiklad obřadního a všedního (*Sed vem misť Ypokras / de gratia divina / nemieť horsšho v ten čas / in arte medicina*⁵⁹).

V obou zlomcích se pak opakuje figura **sporu o původ**, která je vpravdě archetypem středověkého básnictví (připomeňme jen spor Podkoniho a žáka, který principiálně mastičkátské hádání velmi připomíná). Rubin a Pustrpalk se přou v obou zlomcích o svůj původ a tím i hierarchické postavení své světe frašky - předkládají si parodické důkazy o postavení ve své rodiny, přičemž Rubin má vždy navrch a vítězí. Snad je možné za touto figurou hledat nářáky na pochybnost šlechtického stavu, nleoměně mnohem rozumnější je nahližet ji jako oblibenou a charakteristickou pro dané údobí.⁶⁰

Účinek Rubinových výstupů je navíc zesilován **zpěvem** - zpíván je makaronský úsek "*Sed vem misť Ypokras*" v MZ a chlupý kuplet "*Straka na strac...*" (možná parodie mlolistné poezie). Tím se Rubinův klaunský efekt umocňuje.

Je zajímavé sledovat, která vyšadní postavení "hybatel" frašky Rubin postupně ztrácí v drkolenském zlomku. Proč? Jako pravděpodobná odpověď se jeví právě zmíněný posun od liturgie k smichu. Zatímco v liturgickém MZ je Rubin de facto většinu hry sólista, kterému ostatní postavy přihlíívají, ve smíchové taškáčce drkolenského zlomku mu konkuruje nejen Severin, který si od něj nenechá nic líbit a veškeré vtipy splácí stejnou mincí, ale zejména mladý "šalek" Pustrpalk, jenž

je náhle svou dynamickou a polyblivou performací podobena právě Rubinovým vystupům z MZ. Je to způsobeno zejména tím, že Rubinovi je odebráno právo posledního slova a často se tak humorné figury, úspěšně užívávané v MZ, obrací proti němu (Rubin: *Pustrpalku, vo pístu?* Pustrpalk: *Teď dru stará babu za pízdla*)²¹. Pokud bychom humornou "rovnicí" muzejního zlomku mohli načrtnout jako "mluvící mistr Severin" => "vtipkující sluha Rubin", pak do rovnice dtkolenské přibývá ještě jeden činitelel - vtipkující sluha sluhý Pustrpalk.

Pustrpalk - druhý klaun s rostoucími ambicemi

Funkci Pustrpalka v MZ je možno shrnout jako Rubinův druhý hlas. Pomocník Pustrpalk pouze tuče masití, podává "pušky" a v patřičnou chvíli přispěchá na pomoc se zpěvem. Ve hře vystupuje dlouhou dobu pasivně, lze se snad domnívat, že jeho komika spočívala i v mimických výstupech během tučení masití, v karikování toho, co se děje "před ním". Vystupuje až ve chvíli, kdy na pódiu přicházejí Marie, a prozraduje něco málo o sobě: *Vítejte, vy paní dráhně! / Vy jste mladým žáčkům viděti hodně*²². Jeho nezkušenost následně demonstuje Rubin charakteristicky figurou snížen: *Pustrpalku, mohl by mluviti tiše / až by se obořily chytě*²³. A vše je zavrženo sporem o původ, kde je Pustrpalk znovu na kolena ponížěn mluvkou Rubinem a pokorně přijímá své postavení druhořádě komické figury, která "je trefována".

Ne tak ve zlomku dtkolenském. Je nepřehlédnutelné, že Rubin se dostává od počátku do pozice Severina. Je to on, kdo verbuje Pustrpalka do služby, je to on, kdo se stává mistrzem a mlčí mluviti jako první. Je to náhle Pustrpalk, kdo přibíhá a později utíká schovat se do publika. Je to náhle Pustrpalk, kdo je onou vychytranou šelmou, svůdcem a zlodějíčkem, zkrátká klaunem se vším všudy. A Rubin se tak ocitá na špané straně svých humorových konstrukcí (příklad s pivomnou německou otázkou byl citován výše). Vrcholem je otevřené napadení Rubinova původu (v MZ Pustrpalk pouze mluví o urozenosti svého rodu, Rubinův nijak nekomentuje) replikou: *Známy též, kterýchs rodu, / všakš bířcív syn z Českého brodu*²⁴. V následném hádání je Pustrpalk síce znovu pokofen, ale nevzdává se a drze se na Rubina oboří po představení masití: *Co chváš masití kšivě / a mlavě přitom řeči lživě*²⁵. Tato urážka ořásá celým světem masitčkácké frašky, jisté náznaky nepočestnosti Severinovy živnosti činil Rubin při představení masití i ve zlomku muzejním, ale nikdy takto přímo nepochybní účinnosti medikamentu. Bohužel, v rozboru této části

hry nám zabraňuje fakt, že zbytek scény chybí. S největší pravděpodobností muselo po takovém načtení dojít ke rvačce mezi oběma kohouty (oblibenem to vrchole zábavy), ale zde už budeme navzáhy odsouzeni pouze ke spekulacím.

Poslení role Pustrpalka v DZ jeví se mi být jediním z hlavních důkazů o delirurizaci frašky. Tato postava je sivořena podle stejné receptury jako Rubin a umožňuje větší množství verbálního humoru na úkor hlavního klauna MZ. Je jednoznačným posílením profánního elementu frašky a více strhává pozornost na "smíchové protirváče" - Rubina a právě Pustrpalka, zatímco symbolická rovina hry se tak upozaduje.

Severinova žena - archetyp opilé fúrie

Ze všech postav nejvíce právě Severinova žena setrvává ve své archetypální nerozumnosti - víme o ní jen to, že patří k Severinovi a že během hry se stačí opít (lze předpokládat podobně jako u Pustrpalka muzejního zlomku, že i její role mohla spočívat v nejiráznejších mimických vtipech²⁶). Víme zároveň to, že přílomna je již od začátku v MZ (Rubin: *...posadiz k sobě svú ženu holiciv*²⁷), nic o ní však nevíme v DZ, lze jen předpokládat, že při celkovém vyznění tohoto úryvku by neměla chybět. Řadí se do linie bab a poběhlic, tedy do vystvy čisté smíchového humoru - což dává najevo urážení Marii (nazývá je *mladými nevěstkami*²⁸).

Její verbální výstup se omezuje na žalostné kvilení nad nevelkým osudem, které je završeno políčkem od manžela a masitčkářinou pohružkou utěku. Tím se komická role vyčerpává a postava opět mizí někde v prostoru scény.

1.3.2.2 Postavy svěsko-liturgické

Severin - urážený spasitel těla

Momenty, kdy postava Severina dominuje nad ostatními postavami, jsou v muzejním zlomku celkem dva. Nejprve je to několikrát zmíněná scéna vzkříšení mrtvého Izáka, posléze pak scéna krocení opile lamenující ženy. Ne náhodou jsem si pro vstup do interpretace klíčové postavy vybral tyto dva momenty, neboť na nich se dá názorně poukázat, kterák mistr masitčkář náleží do hájensství dvou diskursů a zároveň vyvrátí jejich prámek.

Severin a smích

Začneme druhou scénou - scénou krocení ženy. Scéna ztlučení odmlouváče manželky patřila bezesporu k oblíbeným středověkým figurám (připomeňme například satiru. O šev-

cích, kde je ševcova žena hloupost a nespolehlivost le přičítat do vstvy cíle Koneckonců, do toho posava scény vzkříšení bezesporu patří vděčný text. Většína humoru mluv se týká jeho osoby. Severin ohrabánoho mistra, kterému se volá po komediálním přehrávání i zpočátku beznadějně potíraný seš na jeho účeti. Navíc svou bezmoci Rubina dává najevo i smířlivým, kdy se sluha dobře baví jeho bezmoci *to iněv na stranu!* ať²⁹) a celkově a mentorujícím tónem (viz *Rubine, možě věrným symem být*³⁰)... Je kontrastem Rubin performance. Dá se předpokládat, že dokonce replik sedí (Rubin ho nabádá: *Mistré, vsuňte ruku posadiz k sobě svú ženu holiciv*³¹), čímž je jen snadného cíle. Pro diváky je v technu chvílich bezdů a přetmanou karikaturou trhového prodávce mnyká ze souboru každodennosti, patří tedy pevně kursu, stejně jako celá předváděná hra.

Jeho decentní odstup od fraškového dění je právě v jeho statičnosti a rezervoovanosti. Cíle může být právě proto, že se vyčleňuje svou vážlostí ze smíchového diskursu a snad tak nenapadá je své "vyšší", symbolické poslání. Teprve ve čírovině smíchové dojde ke konfliktu se ženou, zadle pravidel tohoto diskursu (ženu udeří), a tak si začleňuje. V té chvíli už je ovšem obohacen o rolickou, a to díky předcházející scéně s Abrahamem. Pokud můžeme něco bližšího vysuzovat ze 7 lenského, v němž je Severin velmi fragmentární zněna se přece jen udála. Výsměšně se časují zajim a Rubin, zatímco Severin jakoby opošíšl svou síse začleňová do burleskního dění - jeho nazvk *Teba ti ti k čitru jiti / protoi já budu pivu pit*³² je poměry muzejního zlomku odpočet nabyvale zakochoven, ale zároveň je přimou a účinnou reakcí na rok, že nemůže mistrůvi pomoci, *an se mu chce velio, že Severin hrozí polybem, je oproti strnulému pku muzejního patrným pozmeněním naturu postu*

cích, kde je ševcovva žena zbita za to, že pravdivě poukazuje na hloupost a nespolehlivost svého muže), tudíž ji můžeme smíle přičítat do vsuvy čisté profáňného humoru Mastičkáře. Koneckonců, do toho postava mistra Severína až do osudné scény vzkríšení bezesporu patří. Je-li Rubín hybatel, Severín je věčný terc. Věššina humorových kousků i posměšných pro-mihů se týká jeho osoby. Severín staticky setrává v masce ne-ohrabaného mistra, kterému se služebnictvo vysmívá, doslova volá po komediálním přehrávání své bezmocnosti - vždyť i zpočátku beznadějně postraný Pustřpalk zpívá výsměšnou pís- seň na jeho účet. Navíc svou bezmoc proti smíchové živelnos- ti Rubína dává najevo i smířlivými odpověďmi ve chvílích, kdy se sluha dobře baví jeho bezmocí (viz *Rubín, pustvě jen- to hnev na stranu! ať!*²⁹) a celkově až žalostně ubliženým a mentorujícím tónem (viz *Rubín, možěš prudkým, zlym, ne- věrnym synem býť!*³⁰)... Je kontrastem Rubínovy dynamické performance. Dá se předpokládat, že dokonce během svých replik sedí (Rubín ho nabádá: *Mistře, vsítape na tito stolciu / posadzť k sobě svú ženu holiciv!*), čímž je jen posílen dojem snadného cíle. Pro diváky je v těchto chvílích bezesporu paro- dií a přehnanou karikaturou trhového prodávce, nijak se nevy- myká ze soutoru každodennosti, patří tedy pevně do jejich dis- kursu, stejně jako celá předváděná hra.

Jeho decentní odstup od fraškového dění je však patrný právě v jeho staticčnosti a rezervovanosti. Cílem posměchu může být právě proto, že se vyčleňuje svou vážností a strnu- lostí ze smíchového diskursu a snad tak nenápadně signalizu- je své "vyšší", symbolické poslání. Teprve ve chvíli, kdy na rovině smíchové dojde ke konfliktu se ženou, začne reagovat dle pravidel tohoto diskursu (ženu udeří), a tak se do něj plně začleňuje. V té chvíli už je ovšem obohacen o rovinu symbo- lickou, a to díky předcházející scéně s Abrahamem a Izákem... Pokud můžeme něco bližšího vysuzovat ze zlomku dtko- lenského, v němž je Severín velmi fragmentární, kosmetická změna se přece jen udála. Výsměšně se častují zejména Pustřpalk a Rubín, zatímco Severín jakoby opouští svůj strnulost a více se začleňoval do burleskního dění - jeho navztekany výrok: *Treba-li ti k črtu jiti / prvotť já budu pivu piti!*³¹ je nejenom na poměry muzejního zlomku odpovídat nebyvale zakoverená ve smí- chovém, ale zároveň je přínou a účinnou reakcí na Rubínův vý- rok, že nemůže mistrovi pomoci, *an se mu chce velmi strati!*³². Jíž- to, že Severín hrozí pohybení, je oproti strnulému projevu zlom- ku muzejního patrymův pozmeněním naturelu postavy.

Sumarizujeme - zatímco v MZ jakoby se Severín smíchov- vého dění stranil, chtěl si uchovat svou vážnost a zároveň sig- nalizovat svou částečnou souměřitelnost s diskursem obřadním, v DZ se zdá být součastí profáňného, otevřenější celkovému obsčennímu tónu, i schopnějším reagovat na chování ostat- ních postav.

Severín jako symbol

Jenže poslání mistra Severína je vyšší a sofištkovanější nežli poslání klaunských postav jeho sluhů. Mistr není na scé- ně kvůli vyvážení obsčenního humoru, mistr je na scéně pří- tomen, aby mohl vytvořit nejkomičtější a zároveň klíčový "skeč" frašky. Mistr je smyslem celého představení (plati pře- devším o MZ), ostatní postavy mají za úkol rozprodit zába- vu, navnadit diváky, napřít jejich pozornost ke klíčovému mo- mentu, v němž se Severín z neschopného a nabručeného pána změní v zářačného léčitele.

Vstupní část muzejního zlomku se proto odehrává ve smíchové rovině. Severín a Rubín se dohadují o výplatě, umís- tění krámků, poslušnosti, dochází k humorovým výměnám ná- zorů, k představení masť a zlomovým momentem je Severínovo rozhodnutí opustit zvolené místo a přesunout svůj obchod jinam. Zde jakoby úvodní přívál smíchu byl pozasta- ven, hovoří se o lvsém kupci, který se však neobjeví, a tu pad- ne zmínka o třech paních ve městě. Po Rubínově (možná dos- ti necudném³³) oslovení zákaznic je vložena liturgická scéna planktů. Obřadní diskurs na moment dominuje, vzápětí však dochází k jakémusi procitnutí všech zpět do profáňnosti, z Marí jsou náhle zákaznice a Rubín je musí přivést k mistro- vi. Namísto zákaznic však přivádí zákazníkvy - oice Abrahamá a syna Izáka. Diskursy se začínají prolínat. Abraham vystupu- je na jednu stranu jako komická karikatura lakomého žída, na druhou stranu jako bibliický symbol oice, který je nucen obě- tovat syna. Izák jednak jako jeho syn, jednak jako personifika- ce smíchu (Izák = smích). Smích se tak začíná dotýkat nejen smíchového, nýbrž i křesťanského v tom nejvlasnějším slova smyslu. Mrtvý smích je vzkríšen k životu za pomoci neilbě páchnoucích vykařů. Je vzkríšeno tělesné, živočišné. Je vzkrí- šen smíchový duch, ale je vzkríšen i samotný obřad, protože se ocitá v bezprostředním a stozumitelném kontaktu s obyčejným žlovčkem. Severín, mastičkář z lidu, je staven na úroveň Krista. Jako parodie a jako paralela, která měsšše zlehčéním přibližuje familiérním jazykem všednodennosti, jazykem jéla.

To, co my nyní pocítujeme jako dvojí, neslučitelné, antagonistické (smích a liturgii), funguje ve hře jako jedno, nedělitelné, prolnuté. Severín se během rituálu zaklíná osobou Ježíše Krista - Krista, který doposud dle logiky časové posloupnosti nevsal z hrobu, tudíž nemůže být masličkář znám jako Spasitel. Jenže v tu chvíli logický lapsus těžko někoho zajímá, herci i diváci stojí uvnitř dobe známého a přívětivého diskursu, uvnitř světa jasných hodnot, kde logika časoprostoru role nehrají. Nehrají zde roli instituce, základy - je to univerzum lidské víry, která snese parodi a dokonce ji potřebuje k životu, k pochopení transcendentního. To, co jsem doposud až úzkostlivě odděloval, je náhle jedním a tím samým. Je domovem předváděcích i hledičích, je tím, co je spojuje, co jim dodává pocit existenci jistoty. Izák ožívá polit nehlubě páchnoucími výkaly i s "planktovým" auvech a hlasitě chváří Severína jakožto vítěze nad smrtí³⁵. Neváhá zmínit dogma čisté hlavy a hříšného pozadí (*mi misri po svém právu / maži svými masinu hlavu / ale vs mi misre dobre žhodil / ež mi všichnu ři masinu obli³⁶*). Nejedná se však o čirou blasfemii, oba sledované a prozatím pro potřeby výkladu odělované diskursy přeci usilují o totéž - oslavu zmrtvýchvstání, vzkříšení, oslavu život i to, co život přesahuje.

Jeden bez druhého nemůže existovat, diskurs smíchu potřebuje diskurs obřadu jako to, co odráží ve svém zrcadle, a diskurs obřadu užívá smích k osvětlení, ozřejmení své podstaty, k vytvoření pevného pouta mezi příhlížejícím (ten, kdo se touží smát) a oslavovaným (to, co se může přihlížejícímu zdát nadměrně transcendentní a neuchopitelné). Severín je tělesnou paralelou Krista - Vykupitele, dává lidem rozřešení tady a teď (smějte se a to vám dodá sílu vítězit nad smrtí) a celá fraška pak paralelou liturgie. Vzájemný vztah je dochovaným důkazem toho, že zbožnost a smích nejsou dva neslučitelné světy, nýbrž jen pohromadě mohou vytvořit diskurs, v němž může obvyčejný člověk žít každý den - může být poslušen božím přikázáním, ale zároveň smí v přesně vymezený čas posvátně vnímat po svém, živelně, tělesně.

Tedy konečně diskurs, který můžeme nazvat plně křesťanským, diskurs, který není jen souhrnem biblického učení, církevních dogmat a nařízení, ale zaaldněným a žijícím diskusem, který Masličkáře plně determinuje. Pokud byly diskursy vytvořené v úvodu této studie vypracovány konkrétně, pak jen proto, abych poukázal na to, že jejich obecné principy vytváří něco, co je vlastní nejen Masličkáři, ale staročes-

kému dramatu obecně - spokojené sousedství zbožnosti a zdánlivě "bezbožného" smíchu.

Masličkář a obřad

Krom dvojí podoby Masličkáře (profánní a symbolické) se ve frašce vyskytuje ještě jedna jeho konotace - masličkář prvotní, ten, kterého jsem v obřadním diskursu označil za "naplněnou potencialitu". Je oním masličkářem, který nejen že byl "zrealizován" jako postava, ale byl mu propůjčen i hlas. Mám na mysli masličkáře, který reaguje na planky tři Marii takto:

*Huc propius flentes accedite,
hoc unguentum si vultis emere,
cum quo bene potestis ungeri,
corpus Domini sacramentum.*³⁷

Že by onen vysmívaný mistr mluvil latinsky? Že by si onen smíchový léčitel náhle vzpomněl na latinu z dob svých studií? To není tak dalece důležité. Důležitější je, že se ocitáme na obřadní půdě a Masličkář zná rituální formuli, jako jediná postava kromě Marii se může začlenit do náhlého odklonu od smíchového a vstupu do rituálního, obřadního. Obřadní diskurs zde není jen "mšeným", je realizován a jen postava z něj zrozená se ho může účastnit. Nepochybují o tom, že pro tuto chvíli je smíchové minulostí, v tuto chvíli se děje obřad a pouze Severín (nyní zase jen masličkář) má privilegium k vstupu, k účasti - má znalost formule, je její nedílnou součástí. Obřad signalizuje jak liturgický zpěv Marii, tak jazyk zvolený ke zpěvu - latina. Vysoké a nízké je na okamžik jasně odděleno a dá se předpokládat, že pro tuto chvíli je veselí jak na scéně, tak v publiku nepřipustné³⁸.

Nazvěme tedy tuto tvář masličkáře tvář obřadní, snad můžeme užít i slova rituální, poněvadž planky nejsou zařazeny jakožto součást celistvé hry, ale jakožto výsek čisté liturgie v diskursu frašky, a tím je jejich výlučnost zesílena.

Izák a Abrahám - symboly a žid

Prefigurace otce (Hospodina/Abrahama) obětujících synů (Krista/Izáka), s touto symbolickou konotací vstupují obě židovské postavy do muzejního zlozku. Nemí to náhoda, o mnohovrstevnosti frašky i o schopnosti divácké interpretace jsem se zmínil výše.

Izák a Abrahám v muzejním zlozku lozpevem na Severínem zpěv "chci, chci, chci" hry vstupují. Stejně jako to rovina smíchového kurzu, který diváky obětoval ležem vysměchují, vstupní nářev může být půdorysem hřební máry (tedy smrt) Abrahama vyřčení syna pouze *ne hnuj*, Severínem odtrán na kost a krom *deceř Mecu*.

Těžko soudit, jaká byla recepce směšené židů vnímáno zároveň jako směšené není bez zajímavosti, že v *Dez* postava nazvaná "žid", nikoli Abrahám, bolicá rovina ztratila důležitost, jako v *vaná* rovina smíchová a je bohatě stačilo *žid*ského původu. Zdá se tedy, že obě slozky pocílovány jako oddělené, tudíž bylo mezi *ku* a vytvořit pouze komickou postavu *žida* jsou názornou ukázkou prolínání *ku* v *ku* kazem ústrojnosti, s jakou se dá biblické *ku* věho.

1.3.2.3 Postavy liturgické

Marie - tři poulnice zdaleka

Marie jsou jedinými skutečnými cizinkami masličkářského smíchu. Svými výstupy se hlásí mé odvozenosti z biblického diskursu, jednak k mosti k starším bilingvním hrám, z nichž jsou přejaty. Prolnají se tu dvě hry, záměrně říkáme, že Marie navzdory své cizosti jsou v kontaktu s - to je nejen bete na vědomí, ale dokonce i on mluouvají jiným jazykem, než je rituální jazyk b Po odzpyvání planktů se začínají do probíhají mluvou se Severínem o ceně masí, reagují na z *lujích* přípravcích, zkrátka - nijak se nesoutrá. jejich přístůsnost k obřadnímu, ale zároveň je *ku* frašky přibíhzuje ochota komunikovat s ostatním *ku* pódiu. Během liturgické pasáže latinských zpě

Izak a Abraham jsou však zároveň komické figury, což v muzejním zlomku dokumentuje zejména Izak svým chvalozpěvem na Severina, ve zlomku drkolenském pak pitvorný zpěv "chiri, chiri, achamar"⁹⁹, kterým židovské postavy do hry vstupují. Stejně důležitá jako rovina symbolická byla i tato rovina smíchová. Zidé byli poctováni jako cizinci v diskursu, který diváky obklopoval, a tak se mohli svobodně stávat terčem výsměchu, leckdy velmi nevybíravého - zmíněný vstupní nápěv může být buď parodiickou nápodobou hebrejštiny, nebo staročeské zvolání, které volně značí choroby a pohřební máry (tedy smrt)¹⁰⁰. Abraham nejprve lakomně nabízí za vyléčení syna pouze *tři hříby a půl svíra*, aby vzápětí byl Severinem odtrán na kost a krom *tří hříben zláta* přišel i o *svě dcer Meču*.

Těžko soudit, jaká byla recepce těchto scén: zda bylo zesměšnění židů vnímáno zároveň jako starozákonní blasfemie. Nicméně není bez zajímavosti, že v DZ už se objevuje pouze postava nazvaná "Žid", nikoli Abraham. To znamená, že symbolická rovina ztráta důležitosti, jako významná byla poctová rovina smíchová a tě bohatě stačilo, že postava je židovského původu. Zdá se tedy, že obě složky postavy mohly být poctováni jako oddělené, tudíž bylo možné odebrat symboliku a vytvořit pouze komickou postavičku žida. Obě postavy jsou názornou ukázkou prolínání diskursů v Mastičkách, dikazem ústrojnosti, s jakou se dá biblické včlenit do smíchového.

1.3.2.3 Postavy liturgické Marie - tři poutnice zláteka

Marie jsou jedinými skutečnými cizinkami v diskursu mastičkářského smíchu. Svojmí výstupy se hlásí jednak k přímé odvozenosti z biblického diskursu, jednak ke své příslušnosti k starším bilingvním hrám, z nichž jsou jejich planky přejaty. Prolínají se tu dvě hry, záměrně říká prolínají, protože Marie navzdory své cizosti jsou v kontaktu s novým okolím - to je nejen bere na vědomí, ale dokonce i ony k němu přimlouvají jiným jazykem, než je rituální jazyk bilingvnick her. Po odzpivání planktů se začínají do probíhajícího děje rozmlouvou se Severinem o ceně masí, reagují na zmínky o zkrášlujících přípravcích, zkrátka - niak se nesstraní. Odlišuje je jen jejich příslušnost k obřadnímu, ale zároveň je publiku i světu frašky přibližuje očota komunikovat s ostatními postavami na pódiu. Během liturgické pasáže latinských zpěvů je komuni-

kační pósto mezi Martem a Mastičkářem jasně dané rituálem - odpovídají si vzájemně na své repliky předem určeným způsobem.

Po odeznění obřadního však jakoby komunikace mezi nimi zmizela, Severin (náhle procitnuvší ze své obřadní podoby) musí Marie znovu vyvolávat a dokonce pro ně posílá Rubína. Ten se však namíslo rozhovoru s Martem vrací s Abrahamem a Izakem, přičemž Marie, jasně signalizující obřadní diskurs a evidentně vnašující obřadní duch do frašky, jsou nuceny stát opodál a sledovat vrcholně obscenní scénu vzkříšení, která se počíná odvíjet. Chování smíchového diskursu k Marím zkrátka není zrovna nejucitější, po oživení Izáka ještě musí přihlížet sporu obou sluhů o urozenost.

Lze tedy hovořit o cizinkách? Ano i ne. Nejsou "zdejší", to je více než jasné. Ale po obřadní pasáži jsou uvítány ne jako posvátné ikony, nýbrž po "mastičkářsku", jako dobré zázkaznice. Vztahují se na ně zákony frašky (Severinova žena jim spílá, Pustřpak se obtívuje jejich krásou, Rubin veselé šaškuje dál, děj se zastaví pouze na rituální chvíli planktů, ale pak si svým tempem běží dál, dokonce ta nejobsčnější scéna se děje před jejich očima (a není to zřejmě náhoda, jak jsem již předstíjal výše). Ve chvíli, kdy z rituální bilingvity přejdou do mluvené staročestiny, stávají se dalšími účastnicemi frašky, před jejímž zrcadlem je ani posvátno neuchráně. Neobčejně otevřený diskurs Mastičkáře tak jen znovu dokumenuje, že nic z křesťanského diskursu mu není cizí, naopak - propojenost jednolitých složek je důkazem souvztažnosti a propojenosti společensví diváku - směřících se křesťanů.

Epilog

Pokud nejsme schopni akcentovat možnosti koexistence a symbiózy namí přístře oddělovaných sfér lidské existence (víry a humoru), nejsme schopni přijmout staročestkou frašku v její plnosti. Budeme do nekončena vymýšlet, jak se mohla mastičkářská epizoda ex post vklínit do liturgie, jak mohl zbožný člověk akceptovat takovou blasfemii. Pokusil jsem se nejen interpretovat slavnou frašku, ale zároveň jsem se snažil odhalit v ní alespoň částečně funkci smíchu a zbožnosti, spojit tyto dnes oddělované sféry v jednu, ve sféru křesťanského smíchu, tolerantního, a přece v jádru jednoznačně zaměřeného k pochopení smyslu rituálu. Oslavovat totiž lze různými způsoby, proč by tedy Velikonoce nebylo možné slavit smíchem, ale smíchem, který je přístupný pouze těm, kdo jsou

poslušni (a dobře obeznamení) s křesťanským učním a s podstatou obrádku?

Zároveň jsem se pokusil nastítní, jakým pravděpodobným procesem prošla tato "diskursivní symbolóza" v zdánlivě živelnějším, avšak plošším drkolenském zlomku.

Masítkář se mi jeví jako dokonalá symbolóza nevázaného smíchu lidového - jadrného a prostého a smíchu symbolického, složitějšího na rozkódování, avšak o to důmyslnějšího. Je možným vyjevením diskursu každodennosti diváka i herce. A pokud

ne, pak je bezesporu vyjevením výtečné frašky, která jen stěží nalézá v historii českého divadla rovnocenného konkurenta.

Zřejmě jsem navzdory motu studie vyslovil to, co již předtím řečeno mnohokrát bylo, a stejně nevyslovil to, co tise promlouvá "tam", ale pokusil jsem se naznačit jedno z možných čtení *Masítkáře*. Dle mého názoru takové čtení, které nám umožní smát se podivné živnosti mistra Severína a jeho vykulášených sluhů v relativní plnosti.

Poznámky

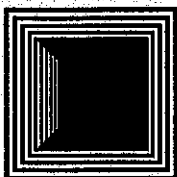
- 1) Masítkář s velkým M značí kompletní fikční svět interpretované frašky. Masítkáře jako postavu píše buď s malým (jedná-li se o archeotyp, či vyzná-li si tak stylistická stránka práce), nebo jako Severin (jedná-li se o konkrétního masítkáře z interpretovaného textu).
- 2) *Mk 16, 1* (čítováno dle nového ekumenického překladu 1995).
- 3) Podrobně o latinském liturgickém dramatu viz Stehliková, E.: *A co když je to divadlo?*, Kompass Latin Press, Praha 1998.
- 4) Více o tom viz Větrnský, J. F.: *Staročeský masítkář jako klauz a symbol. Divadelní revue 2002*, č. 4, s. 13-17.
- 5) Definujme rituál povolanejšími slovy: "...rituál určuje kvalifikaci, jakou musí mít jedinec, kteří hovoří [..] rituál určuje gesta, chování, okolnosti a celý souhrn znaků, jenž musí doprovázet diskurs." (Foucault, M.: *Diskurs, autor genealogie*, Svoboda, Praha 1994).
- 6) Parafraze Foucault, M.: c.d., s. 21.
- 7) Blíže o tom viz Bachtin, M. M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověka a renesance*, Odeon, Praha 1975; Větrnský, J. F.: c.d.; Černý, V.: *Staročeský Masítkář* (studie), Rozpravy CSAV, Praha 1957 a další.
- 8) Scény z her O zmrtnýchvstání Páně, hra Veselé Magdaleny, townleyská Secunda Pastorium, hra Tři Marii, Masítkář (MZ).
- 9) Je nutné zmínit, že tato tolerance nebyla absolutní a nebyla věčná. Přímejnějším v rozmezí 12. - 15. století však existovala a máme doklady o tom, že často některým církevním hodnostářům navzdory (podařilo se jim) během radovanek docházelo i k četným inzultacím kléru a škodám na církevním majetku (Černý, V.: *Staročeský Masítkář*, Rozpravy CSAV, Praha 1955, s. 46). Mimochodem, ještě Jan Hus vzpomíná, kterak se ve svém bujném mládí účastnil veje masek na církevní půdě (*Mistra Jana Husi sebrané spisy české* Díl 1. Bedřich Těmpecký, Praha 1865, s. 299-305).
- 10) Z pochopitelných důvodů nebudu rozepisovat ostatní - více viz Bachtin, M. M.: c.d.
- 11) Bilingvní hry Tři Marii, Klementínský sborník A, verše 244-248.
- 12) Thomas, A.: *Alien Bodies*. In: *Amne's Bohemia. Czech Culture And Society 1310-1420*, University Of Minnesota Press, London 1998.
- 13) O tom Černý, V.: *Staročeský Masítkář* (studie), c.d.
- 14) To, že tento humor nebyl nijak podřadný, můžeme vysoudit z faktu, že fixace na psané slovo nebyla ve 14. století zdaleka tak velká jako dnes - divák byl zvyklý pozorně naslouchat, pamatovat si řečené a tím pádem se mnohem volněji pohybovat v síti aluzí a intertextálních vztahů. Těž spjatost s křesťanským diskursem každého vládnoucí doktrínou umožňovala divákům plně pochopit symbolickou rovinu hry (viz Větrnský, J. F.: c.d., s. 4).
- 15) Větrnský, J. F.: c.d., s. 4.
- 16) MZ 57/4 (strana/verš). Všechny textové citace pocházejí z Černý, V.: *Staročeský Masítkář*, c.d. (MZ - muzejní zlomek, DZ - drkolenský zlomek).
- 17) MZ, s. 5/82-84.
- 18) DZ, s. 20/86-87.
- 19) Citace.
- 20) Tradice této figury prochází až k baroknímu divadlu, podobně "řádání" lze nalézt např. v intertuidích Františka Václava Kocmánka.
- 21) DZ, s. 20/95-96.
- 22) MZ, s. 15/394-395.
- 23) *Tarantě*/396-397.
- 24) DZ, s. 20/101-102.
- 25) MZ, s. 23/195-196.
- 26) Je to jedna z mnohostí, jak při drammatizaci posílit humorou stránku hry. V mnou zhlédnuté ochotnické inscenaci Masítkáře spočívala její role v pití a mlaskování se se Severinem (což je jedna z možných variant její existence ve fikčním světě frašky).
- 27) MZ, s. 4.
- 28) MZ, s. 14.

- 29) MZ, s. 6/105-109.
- 30) MZ, s. 9/205-207.
- 31) MZ, s. 4/25-26.
- 32) DZ, s. 18/52-23.
- 33) DZ, s. 18/49-50.
- 34) Podle Alfěda Thomase nazývá Kubinger "masítkářskou" (MZ, s. 10/230) na noc protyčeno "ne" (MZ, s. 13/309-319).
- 35) MZ, s. 13/309-319.

steží
do již
uše
mož-
které
jeho

- 29) MZ, s. 6/105-109.
30) MZ, s. 9/205-207.
31) MZ, s. 4/25-26.
32) DZ, s. 18/52-23.
33) DZ, s. 18/49-50.
34) Podle Alfreda Thomase naráží Rubín replikou "Vy teprv jdete zejspá-
nie" (MZ, s. 10/230) na noc prohybenou v mlhosných hráčkach.
35) MZ, s. 13/309-319.

- 36) MZ, s. 13/315-319.
37) MZ, s. 11/263-266.
38) Hovoríme o muzejním zlomku realizovaném jako liturgická fraška, ni-
koli o možných pozdějších čistě lidových inscenacích.
39) DZ, s. 19/62.
40) Jakobson, R.: *Středověké fraškovité mysterium (Středověký Mastičkář)*.
In: *Poetická funkce*, H&H, Jinočany 1995, s. 353.



OBSAH

STUDIE - ANALÝZY

Vít Schmarc	Středověký Masticčář - nesmířitelný svár hlavy a zadnice	3
Magdalena Jacková	Arnold Engel a jeho tři tragédie pro slavnostní zakončení školního roku na jezuitském gymnáziu	14
Eva Stehlíková	Radokovo Otvírání sudánek	21
Libor Vodička	České drama 1969 - 1989 (II.)	34

ROZHLEDY

Vladimír Júst	Machonin: Šance divadla ne zcela využita	53
Tomáš Vokáč	Britské drama 90. let 20. století - hrubá šoková teorie	58
Eva Šormová	Tradice a dnešek české divadelní historiografie	62
Jitka Ludvová	Čtvrtstoletí plzeňských symposií	63
Petr Pavlovský	Mystifikace není divadlo (a vice versa)	66
Ivo Osolobě	Draží přátelé	70
PŘEČETLI JSME PRO VÁS	Slovenské divadlo	72

DOKUMENTY - TEXTY - MATERIÁLY

Z Národního muzea		75
Marketa Goetz-Stankiewicz	Z historie jednoho zápisu (o uměleckou podobu Činohry NID 1956 - 1961)	78
Jana Patocková	Z historické konference Národního divadla konané dne 19. května 1959	80
Stenografický zápis Ideologické konference Národního divadla konané dne 19. května 1959		86

SUMMARY

DIVADELNÍ REVUE

Redakce:	Štěpán Otčenášek (odpovědný redaktor), Eva Šormová, Barbara Topolová
Redakční rada:	Vladimír Júst (předseda), Zuzana Bakošová-Hlavenková, Jindřich Černý, Ondřej Černý, Jaroslav Etlík, Zdeněk Hořínek, Pavel Janoušek, Lenka Jungmannová, Ivo Osolobě, Petr Pavlovský, Jan Roubal, Adolf Scherl, Eva Stehlíková, Tomáš Vokáč
Grafická úprava:	Adam Hoffmeister
Vydává:	Divadelní ústav v Praze
Adresní redakce:	Divadelní revue, Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1, tel. 224809133, e-mail: divadelni.revue@divadlo.cz, http://www.divadlo.cz/revue

Odesláno do tisku: duben 2006
Příspevky, které redakce neobjednála, se nevracejí.