

DOSLOV

21

*činně jsou opět oba pokoje. Hodiny odbíjejí, po-
ně se ztišují a s koncem hry umlkají.*

*A (který se teprve teď vzpamatoval): To je ne-
maněl Ty nám budeš vyhrožovat!!*

Odpusťte ...

JA: Ty seš úplnej blázen!

*Prosím vás všechny, odpusťte mi ... (Obrátí se a
chází ke dveřím)*

TOVÁ: Tohle se odpustit nedá. To je konec.

JA: Počkej!

Je u dveří, ale zastaví se a obrátí.

Je hrozně moc jednoduché: odpusťte, odpusťte ...

Proje city ti nestojím. Mně jde o moje právo a já tě

toho žádám naposledy: Dej mi okamžitě mé klíče!

Oni mlčky vytáhnou z kapsy klíče a podává je Krútovi.

Pak rychle odejde.

ALENA: To je bílá neděle ...

ALENA (drží v ruce klíče a je obromen nečekaným vítěz-

stvom): Viděli jste? Viděli jste to?

ALENA: No bůže ...

ALENA: Cožak nic nechápete? Nechápete, že tohle by-

to je... Klíče jsou víc než klíče. Já vám říkám,

že tohle byla výhra velkou váku!

Konec

Je konec června, hra se už dva měsíce hraje, recenzenti recenzují a v recenzích většinou neopomíjejí uvádět děj. Domnívají se, že hra má tuto fabuli.

Jiří, nedostudovaný architekt, který byl kdysi v Praze členem komunistické buňky, uchýlil se po vyšetřování na gestapu do závětří maloměstské rodiny ve Vsetíně, kam jednoho rána přijde náhle pronásledovaná Věra, někdejší Jiřího milénka, prosit na krátkou chvíli o útočiště. Jiří ji přijme a v dalším vývoji děje, aby ji zachránil, zabije těžitkem konfidenta - domovníka, i když je si vědom, že tímto činem uvádí sebe i celou rodinu do nebezpečí smrti. Když domovnice jde hledat domovníka a je zřejmé, že co chvíli upozorní na jeho záhadné zmizení gestapo, je nutno rychle jednat. Věra chce stůj co stůj zachránit alespoň Jiřího a jeho ženu. Odchází první a Jiří se pak pod nejrůznějšími záminkami snaží ssebou vylákat ven Alenu. Avšak ta podporována rodiči si postaví z rozmarné trucovitosti hlavu a Jiřímu nezbývá, než aby šel nakonec sám a zanechal nic nevědoucí rodinu jisté smrti.

Ale je tohle děj mé hry? Mohu její příběh vyprávět docela jinak:

Ve Vsetíně žila rodina Krútů, otec, matka, dcera, a měla tři svazky klíčů. Pak se přížcnil zeť Jiří a brzy jeden svazek ztratil. Na čtyřech lidech zůstaly dva svazky klíčů. Potom jednoho rána zazvonil telefon a Jiřího kamsi záhadně odvolal. A tu rodina zjistí, že Jiří odnesl oboje klíče a zamkl je v bytě. To je velmi vážné, protože Alena má za chvíli zkoušku na balet a nemůže se dostat z bytu. Jiří se po chvíli vrátí a tvrdí, že vzal klíče omylem. Ale nikdo mu nevěří. Krútová dokazuje, že Jiří odedávna na Alenu chorobně

žárí a chce zabránit, aby se dostala k divadlu; nechal se tedy odvolat smluveným telefonem a zamkl ji proto, aby se nedostala na zkoušku do baletní školy. Otec Krůta potom rozhoduje, že Jiří musí vrátit nejenom jedno, ale oboje klíče, protože oboje klíče jsou majetkem Krůtovým a Jiří je dostal pouze propůjčený. Ale Jiří nechce klíče odevzdat a boj rodiny o její spravedlivý nárok je ztížen tím, že Jiřího navštívila jeho někdejší známá ze studií, Věra. Krůtovi se rozhodují vést rozhodný úder, až navštívá otejde. Mezitím Věra navrhuje Jiřímu, že by mohli zajet na venkov pro nějaké potraviny, jichž je ve válce velký nedostatek. Odcházi napřed připravit auto. Jiří chce, aby Alena šla s ním, přemlouvá ji, ale Alena odmítá, protože chce balet trénovat alespoň doma. Jiří zuří, chce ji odvléci násilím, ale tu zasahují rodiče, zejména Alenina matka, která se opře tělem o dveře a Alenu s Jiřím nepouští. Jiří je zlomen. Prohrává svůj boj: musí jít pro vajíčka sám. A když ho u dveří zastaví Krůta a znovu žádá klíče, Jiří kapituluje už docela a klíče mu odevzdává.

Oba příběhy, jak vidět, mají docela různý ráz. Zatímco první příběh, ten, co vyprávějí recenzenti, připomíná příběhy běžných okupačních dramát, druhý příběh, jak jsem ho teď vyprávěl sám, připomene možná vzdáleně dramaturgii ionescovského antidramatu či pseudodramatu.

Nicméně Majitelé klíčů nejsou ani běžným okupačním dramatem ani dramatem ionescovského typu. Během těch sto minut, co asi hra trvá,*) *probíhají totiž zároveň oba děje*, obě tato tak protichůdná dramata; zapadají do sebe jako dvě ozubená kolečka – anebo lépe: jako dva hlasy v dvojhlase fúze, dva hlasy, z nichž každý má svou melodickou samostatnost, ale zároveň tvoří s druhým hlasem celek;

*) Kompozičně vzato je hra velká aktovka. Těch sto minut se žene bez přeryvu. Proto ve hře není možná přestávka. Pokud se v některých divadlech pokusili přestávku přece jen udělat (řeba před nástupem druhé vize), došlo k neústojnosti: první polovina hry nemá totiž naprosto onu relativní soběstačnost, již mívají části her koncipovaných do několika aktů. Vzniká pak nepřijemný pocit přeryvu, jako když jsme kdysi obracovali uprostřed jediné hudební věty strou krátkohrající gramofonovou desku.

jednotlivá myšlenková temata jsou postupně přebírána a zpracovávána oběma hlasy, tj. oběma ději; to znamená, že všechna myšlenková temata (téma posílání, téma soudu atd. atd.) jsou ve hře vždycky ožejimována ze dvou stran, v rovině velikosti i v rovině malosti, ve své pravosti i ve své absurdnosti. (Např. celá hra je vlastně soud, který vedou proti Jiřímu soudruzi za jeho únik do zvětrí – ale celá hra je zároveň soud, který vedou proti Jiřímu Krůtovi kvůli svazku klíčů. Atd. atd.)

Oba příběhy, jež tvoří obsah Majitelů klíčů, se vzájemně osvětlují a uvádějí na pravou míru.

Drama (pseudodrama) hádky o klíče ukazuje, že heroický okupační příběh Věřina útěku, jakkoli svědčí jistě pravdivě o skutečné velikosti českých lidí za války, nesmí být paušalizován na celkový obraz české okupace, že vedle českého heroismu existovala tehdy i česká loyálnost, apolitická malost, opatrnost a že ta malost existovala nejen jako malost vylekaná, vyděšená, zaskočená, ale i klidná, pyšná a nevyrušitelně zavinitá do své ulity.

Příběh hádky o klíče ukazuje, jak se veškeré velké pojmy, zásady a pravdy, jež jsme si zvykli přisuzovat velkým životům a jejichž používání a hlásání nám dává pocit, že jsme dědicové těchto životů, změní okamžitě ve svůj protiklad a dostanou obłudný a absurdní ráz, jakmile se octnou v mag-netickém poli lidské malichernosti.

Naopak okupační příběh, který projde nespátením příběhem hádky o klíče, je s to teprve dát tomuto absurdnímu „pseudodramatu“ pravé společenské proporce. Teprve na pozadí heroického příběhu Věřina útěku je možno spatřit Krůtovi a jejich drama v patřičně groteskním světle.

Sami o sobě nejsou Krůtovi ani žádné karikatury ani žádní ďáběláci. Když si odmyslíme usvědčující kontext okupačního příběhu – ruku na srdce: takhle hovoří a jedná hodně lidé, kteří se považují za vzorné občany a dovedou nás taky pěkně ve jménu své vzornosti prohánět.

Divil jsem se, když někteří recenzenti docela jednoduše a samozřejmě pochopili rodinu Krůtových jako výlupky toho

nejhoršího, když se přitom typická krúťovská sofismata necítí příliš od sofismat, jichž často používají recenzenti sami, jichž používají jejich kolegové v novinách, a jichž vůbec používá kdekdó, kdo rád soudí a poučuje jiné, jako rádi sou-
dí a poučují jiné všichni Krúťovi.

Nevytvářel jsem Krúťovy jako souhrn chyb a nectnosti. Ne, Krúťovi jsou ctnostní. Jsou to ideologové svých ctností. Jsou to ctnosti na pochodu. Ctnosti militantní a zurživé. Tyhle postavy by mohly sehrát v leciaké současné hře roli kladného hrdiny. Co jim chybí? Krúta je optimista, má smysl pro řád a kázeň, má smysl pro kolektiv a nenávidí individualismus.

Krúťová je matka s velkým M a má docela moderní ná- zory na ženskou emancipaci. A Alena je nejen krásná a svůdná, ale i dětsky milá a má velice ráda svou práci, kte- rou považuje za své poslání, protože je přesvědčena, že člo- věk nemůže žít jako zvířátko.

Měl jsem radost, když jsem se seznámil s tímto představením – pochopilo velmi jasně aktuální smysl těchto postav, s nimiž se tak často setkáváme i v našem současném životě, těchto majitelů pravd, majitelů zásad, majitelů mo- rály, majitelů práv na posuzování jiných, na psaní posudků, na poučování, na mistrování, na napominání, těchto majite- lů, kteří přitom nikdy nevědí, oč jde, kteří mají zakrytý ob- zor svou elefantizující ctností a hluboce přesvědčení o svém poslání vedou svůj nicotný boj.*)

V některých recenzích mi vyčítali, že jsem byl příliš kru- tý k Aleně. Dá se prý jakž takž snést, když zahynou ti dva staří, ale takové pékne, a vlastně nevinné děvče – to by prý stálo za záchranu. Kdosi dokonce napsal, že hra je „antihu- manistická“, když jsem tu tak lehkomyslně naložil s Ale- niným životem, aniž jsem jí dal poznat skutečnou situaci (tj. aniž jí Jiří pověděl o vraždě domovnicka) a aniž jsem

*) Blanka Waleská, Miloš Nedbal, Marie Tomášová (ostatně i František Filipovský v roli domovnicka) znamenitě vyčítali, že tády není co karikovat či přehánět, že nejoblíbnější na Krúťových je je- jich *opravdovost*, jejich *přesvědčení*, hluboký vnitřní *prožitek* vlastní omezenosti.

tedy vyzkoušel, jak se Alena tváří v tvář pravdě zachová a zaslouží-li si žít či ne.*)

Někteří lidé by byli patrně s to pohnat Shakespeara před soud, že nechal umřít nevinnou Ofélii.

Anebo se domnívají, že smrt či život udílí autor na konci školního roku.

Ovšem bylo by možno děj i okolnosti příběhu rozvinout jinak, než jsou rozvinuty, totiž tak, aby Krúťovi nezůstali nevědomí, *poznali* skutečnou situaci a mohl být pak prak- ticky a nezvratně *prověřen* jejich charakter.

Jenomže ve chvíli, kdy by Krúťovi poznali skutečnou si- tuaci a byli nuceni stát se buď otevřenými kolaboranty hodnými trestu, anebo (což je málo pravděpodobné), hrdí- ny, hra by se rázem podrobila běžnému schématu tzv. oku- pačních dramát a byla by to rázem docela jiná hra – jak stavebně, tak myšlenkově.

Kdyby Krúťovi poznali skutečnou situaci, jak vznikla při- chodem Věry a vraždou domovnicka, hra by přestala být kon- trapunktem dvou samostatných dramát, oba příběhy by sply- nuly v jeden a z vlastního sporu o klíče by se stalo jen po- pisné pozadí, jakási charakteristika rodinného prostředí.

Kdyby Krúťovi poznali skutečnou situaci, hra by se stala běžným příběhem o prověřce lidských charakterů za okupa- ce a přestala by být tím, čím je: mýtem o lidské malosti, která se dala na pochod a každého, kdo se jí namane do

*) Věcně je ovšem nemožné, aby Jiří řekl Aleně pravdu o vraždě domovnicka.

Z horečné rozmluvy Jiřího a Věry jasně vyplývá, že převést přes hranice věcných je nemožné. Ze maximálně je možné zachránit Ji- řího a Alenu. Ale což je možno Aleně všechno říci? Krúťová usta- víčně sídlí za dveřmi a každou chvíli naslouchá, co ti dva mladí dě- lají. A jak známe Alenu a její poměr k rodičům, okamžitě by jim všechno vytkla. A způsobit, že se rodiče dovědí, oč jde, znamená zahodit vše. V sázce je pak nejen život Jiřího, ale i život Věry a celé ilegální organizace, protože Alena zná některá fakta (auto od peká- ren), jež by mohla vést velice rychle k vypátrání a zničení ilegální sítě. A konečně je třeba jednat velice rychle („Máš jenom tři minuty čas!“) a vyhnout se dlouhým a panickým rozhovorům a přesvědčová- ním, jež by nutně musely vzniknout ze zprávy o vraždě. Má tedy Jiří jedinou možnost: vylákat Alenu záminkami.

cesty, se snaží uchvátit a uvláčet ve svém strašném boji o nic – a zároveň mýtem o nutné zkáze těchto vojáků marnosti, kteří – žijíce v sebeklamu, „vidíce pouze do blízka“ – zmiratí nakonec vždycky *nevědouce proč, zaslápnuti botou, o níž ani nevědí, na čí noze byla obuta.*

Nemá-li tento mýtus ztratit svůj smysl, má-li zůstat sám sebou, musí ovšem zůstat sama sebou i hra a její situace a Krútovi *nemohou* poznat, oč jde (tak jako Krútovi kolem nás opravdu a až do konce nevědí nikdy, oč jde). Nemá-li hra ztratit svůj smysl, musí vést Krútovi až do konce svůj boj o nic, a musí ho dokonce vyhrát, nevědouce, že ho vyhrávají na podlaže, jež je podminována.

A jestli se nakonec ocitají před popravčí zdi, není to proto, že jsou odporní, zlí atd., není to proto, že je autor nenávidí (i když je jisté v lásce nemá), není to proto, že by je autor chtěl trestat – ale ocitají se tam proto, že jejich obraz světa je hluboce falešný, neadekvátní, mystifikovaný (i když je Krúta přesvědčen, že právě on je „reálný člověk“, jenž vidí „věci takové, jaké jsou“), ocitají se tam, aniž vědí, že se tam ocitají, *ocitají se tam proto, že je to zákonité.*

Je-li Alena někomu sympatická, jak se k tomu jedna recenzentka přiznala, tím lépe; tím drastičtější a výraznější vyzní smysl příběhu. Egocentrismus uzavřel Alenku do maličkého světa plného zrcadel. Proč bychom ji měli proto ubližovat? Proč bychom ji chtěli proto zabít? Jenomže v mezích situací divenka, zakletá do zrcadel nemůže se už z těch zrcadel vymotat, zůstane tam a zemře v nich. Je vám jí líto?

Myslíte, že mně ne?

Autor neposílá své postavy na smrt ze zloby, krutosti či nenávisť, ale proto, že jejich smrtí vyslovuje určité zákonitosti života. Autor může plakat nad svou postavou, ale bylo by naivní antropomorfizovat životní zákony a domnívat se, že i ony mají schopnosti pláče nebo slitování.

Mezi dramatem hádky o klíče a dramatem Věřina útěku je mnoho rozdílů. Např. ten, že ve sporu o klíče se vše říká naplno, všichni Krútovi mají příležitost velmi důkladně a nezastřeně vykládat svá stanoviska.

Naopak v příběhu Věřina útěku je vše utajené. Jiří a Věra musí svá stanoviska, myšlenky, záměry maskovat a zamlčovat. Ještě víc než Jiří Věra. Ta je dvojnásob maskována. Před rodinou zamlčuje své ilegální poslání, před Jiřím svou lásku.

Je proto docela zákonité, vyplývá to ze situace, že Krútovi jsou verbálně mnohem *aktivnější* ve svém *nicotném* příběhu, kdežto Jiří a Věra verbálně mnohem *pasivnější* ve svém *významném* příběhu.*

Během hry se musí Jiří čtyřikrát rychle rozhodnout. Věřina rozhodování promítne se vždy do jakéhosi snového vidění, snového příběhu, který jsem z nedostatku lepšího názvu pojmenoval *vize*. Oč méně příležitosti k plnému sebevysvětlení dává Jiřimu a Věře reálná situace, o to víc musí oba i jejich svět ožít právě ve vizích.

Co jsou a co nejsou vize:

Vize nemají charakter tzv. vraccček, retrospektiv. Vše, co se v nich odehrává, děje se *teď*, děje se v přítomnosti. (I když např. první vize má částečnou *funkci* jakési retrospektivy, vše je tu zpřítomněno, svatba tu není *minulá* svatba, ale je to ta svatba, kterou chce mít Alena každý den, stále, teď ...).

Vize nemají také charakter neurovnaného syrového proudu vědomí, kde horečně těkají – jak to bývá v tzv. vnitřním monologu – myšlenky a představy, aby odkryly nějaké tajné *psychologické* hlubiny hlavní postavy. Vize jsou básnickým odrazem konkrétního uzlového bodu dramatu a vše se v nich k tomuto bodu přísně váže, aby dilema, v němž Jiří právě stojí, co nejšetrněji *etickeý* analyzovaly.

Subjektem vizí je ovšem Jiří. To však neznamená, že postavy, které ve vizích vystupují, jsou jen stíny Jiřího vědomí. Ve vizích není celkem využito kontrastu mezi tím, jaká postava ve skutečnosti je a jak ji subjekt vizí *vidí*. Postavy

*) Aby tato významuplná zdrženlivost nezanikla vedle hlasné agrezivity Krútů – to je ovšem inscenační oříšek. Záměrně se snažila právě tenhle oříšek rozlousknout inscenace Jana Fišera u brněnských bratří Meštíků. Nejenom tím, že Jiří i Věra byli tu podání velmi výrazně (i ve svém mlčení, které ostatně není tak nedramatický prvek, jak se na první pohled zdá), ale i půdorysem scény: pokoj nebyly vedle sebe, ale za sebou; pokoj mladých manželů vředu, pokoj rodičů vzadu.

nejdou nijak Jiřího pohledem *zřetelny*, nejsou to postavy „jak si je představí Jiří“, ba naopak, dalo by se říci, že ve vizích existují všichni *skutečnější* než ve skutečnosti, tj. že právě ve vizích se odhaluje jejich podstata.*)

Vize jsou obrazem procesu, během něhož si Jiří *uvědomuje prázdný stav věci*. *Vize jsou uvědomování*. Vize, to je pravda, která se Jiřímu v tom kterém uzlu dramatického vývoje zjevuje, která ho přepadá, která ho zaskakuje: Svatba se mu náhle zjeví jako soud. Půda, kterou se domníval mít pod nohama, zjeví se mu náhle nad hlavou jako absurdní půda s nahou Alenou. Alena mu stále mizí a jako jediná žena, jež ho čeká a miluje, se mu zjevuje Věra. Jiří se do poslední chvíle domnívá, že jeho *svědomí* mu nedovoluje odejít, ale náhle se mu vyjevuje, že to není svědomí, ale právě naopak jeho *nepřítel*, kdo ho povolává na prázdnou židli k rodnému stolu před popravistou.

Jiří je racionalista. Skeptik. Člověk, který každou věc váží, o každé pochybuje. Proto jsou jeho vize zuřivým zápasem o pravdu. Jiří klade svému konečnému rozhodnutí do cesty překážky nejkřutejších argumentů. Jiří musí proto ve vizích *žít*, dítavě a dramaticky, stejně jako musí ve vizích žít i ostatní figury, ne jako loutky, ne jako zjevení, ale jako živé, svébytné charaktery.**)

Mnozí inscenátoři inklinovali k tomu pochopit vize jako symbolickou záležitost. Musel jsem proti tomu protestovat.

*) Proto je např. nesprávné, zpívali ve třetí vizi Alenka svůj slágr tragický. Ano, to by byla Alenka, jak jí vidí a chápe v této situaci Jiří. Ale Alenka musí vystupovat i ve vizích v logice svého charakteru, ona svou situaci nezna, a proto zpívá slágr *nevědouc* o jeho hrůzném významu.

Stejně je nesprávné, když za Věru upoutanou u sloupu mluví Alenin hlas. Tím se sice ilustruje, jak to Jiří slyšel, podtrhuje se tím subjektivnost vize, ale ve vedení postav vzniká opět alogičnost. Co-pak by mohla táhle Věrina slova, v nichž je definováno Věřino po-jetí lásky, říkat Alena?

***) V některých inscenacích, kde byla zbytečně akcentována *stro-zost*, neskutecnosti vizi, se stalo, že Jiří jednal i mluvil jaksi námě-sičně, jako někdo, kdo je pasivní, komu se to všechno jen zdá. To mělo ovšem okamžitě za následek, že celá jeho postava (jejíž jistá vnější zdrženlivost je nutná) *zpasivněla* i *zvenitř*, což pak muselo na-rušit smysl celé hry.

V Majitelích klíčů o žádnou symboliku nejde, tím méně v je-jích vizích.

Abych se vyjádřil jasně: každá skutečnost, slovo, fakt v uměleckém díle má vždy kromě svého bezprostředního vý-znamu svůj druhý, dalekosáhlejší, obecnější význam. Tak např. višňový sad v Čechovově slavné hře je sice skutečný višňový sad, ale znamená přitom tak trochu vlastně celé Rusko. V Majitelích klíčů se rodina hádá o svazek klíčů, ale když se to tak vezme, tak ty „klíče jsou víc než klíče“, to jest znamenají tu kromě sebe sama i onu Pitomost s velkým pé, o niž se vede odvěky boj kdesi v hlubokém podpalubi lidských dějin.

Tato schopnost druhého významu, to ještě není symbolis-mus, to je obecná vlastnost umění, i když v různých umě-leckých dílech různě využívána.

Symbolismus a symbolistní postupy v pravém slova smyslu vznikají tam, kde onen první, bezprostřední význam, (tj. sad nebo klíče) je potlačen ve prospěch druhého významu, kde slovo, představa, fakt jsou degradovány na pouhý znak, zástupku, symbol něčeho jiného. Vzniká tak jakási posun-čina, jakási znakovluka, kde žlutá barva není barva, ale zářlivosť a lilie není květina, ale symbol čistoty. Tato sym-bolistní technika (z níž přísnou esteticko filosofickou dok-trínu udělali zejména ruští symbolisté, ostatně příznačně poznamenání náboženstvím a jakýmsi novoplatónským idea-lismem) je mi z duše cizí, stejně jako je cizí všemu modet-nímu umění, jež nastoupilo po symbolismu a *proti* sym-bolismu.

Fantastika moderního umění je protisymbolická a kon-krétní. (Tak jako je, dejme tomu, fantastický, ale nesymbo-lický a docela reálně konkrétní každý lidský sen – mním sen, co se v noci spí.)

A v tomto smyslu je také myšlena fantastika vizi.

Je proto nesprávné vidět v postavách vizi, jak k tomu leckdo inklinoval, personifikace různých stránek Jiřího cha-akteru: gestapák, toť Jiřího strach, Alena, toť Jiřího slabost, Toník, toť Jiřího svědomí apod. Při takovém výkladu, při-pomínajícím dramaturgii středověkých moralit, může se pak

lehce stát, že se z postav setrou jejich konkrétní, reálné rysy a promění se v loutky-symboly, v platonské „stiny idejí.“*)
Je tedy důležité, aby byly víze pochopeny ve své samostatnosti a prostotě,**) jako ostatně vůbec celá hra, jejíž veškeré formální složitosti, říkám to na svou čest a svědomí, nevznikly než z dobré vůle vyjádřit přesně, ekonomicky a úplně obsah a smysl hry.

MILAN KUNDERA

*) Tak např. v jedné jinak talentovaně inscenaci chtěli odgestapáčit gestapáka, jehož uniformu jim připadala příliš banální vzhledem k filosofujícímu textu této postavy, a oblékli ho tedy do jakéhosi černého fraku a nechali preludovat na klavír. Ztratili-li však gestapák gestapáctví, ztratil svou konkrétnost, ztratil to reálné, čím byl zakorven do Jirího osudu a Jirího paměti a stal se z něho kuriózní, záhadný, utržený, filosofující symbol.

Nebo jiný příklad: když Toník uvidí, jak Jirí svírá v ruce klíče, *nápadně ho vtíp* a řekne: „Stal se z tebe majitel klíčů“. Vtíp má ovšem svůj dalekosáhlý druhý smysl. Ale když Jirí v ruce klíče nevírá a Toník žádá klíče nevidí a přesto řekne: „Stal se z tebe majitel klíčů“, není to už vtíp, ale jen jakási slavnostní symbolické prohlášení, které se stane svou umělou symboličností okamžitě nepřijemné. Atd.

**) V Pražské Krejčově inscenaci mají víze naprostou přirozenost. Všechny banální prostředky na výrobu snovosti byly dány do stáruho železa a scéna byla zalita světlem; místo nepatřičné tajemnosti a mlhavosti nabýly tak víze patřičné jasnosti, zřetelnost a – smím-li použít toho podivného slova – vznečenosti.