



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra slovanských jazyků a literatur, oddělení českého jazyka a literatury

Diplomová práce

Dramatická tvorba V. Nezvala v kontextu 20. století

Vypracovala: Lenka Dindová
Vedoucí práce: Mgr. Jana Skálová, Ph.D.

České Budějovice 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 24. června 2016

.....
Lenka Dindová

Poděkování

Děkuji vedoucí mé diplomové práce Mgr. Janě Skálové, Ph.D. za vstřícné jednání a cenné rady, připomínky a doporučení.

Za korektury a podnětné připomínky děkuji slečně Gabriele Mackové, která mi velmi pomohla.

V neposlední řadě bych ráda poděkovala svým rodičům, kteří mne po celou dobu studia velmi podporovali jak materiálně, tak i emocionálně.

Abstrakt

Cílem diplomové práce je interpretace a analýza vybraných dramatických děl českého autora Vítězslava Nezvala. Jedná se o dramatická díla napsaná mezi roky 1920 až 1956. V teoretické části je věnována pozornost literární teorii dramatu a literárním směrům zejména první poloviny 20. století. V praktické části jsou interpretována a analyzována jednotlivá díla pomocí zmíněných teoretických východisek. Vzájemnou komparací děl je znázorněna proměna v dramatické tvorbě Vítězslava Nezvala vzhledem k dějinnému vývoji. Důraz je kladen na vyvození základních motivů a znaků literárních směrů zvláště 1. poloviny 20. století ve vybraných textech.

Resume

The purpose of this diploma thesis is an interpretation and analysis of selected dramas by the Czech author and playwright Vítězslav Nezval. These are dramas written in the period of 1920 to 1956. In the theoretical part, attention is focused on the literary drama theory and literary trends especially in the first half of the 20th century. The practical part then presents an interpretation and analysis of individual dramas with the use of the above mentioned theoretical points. The mutual comparison of the works shows a change in the dramatic work of Vítězslav Nezval with regard to the developments in history. Emphasis is placed on bringing out the primary motives and marks of literary directions especially of the 1st half of the 20th century in selected texts.

Klíčová slova

Nezval – drama – avantgarda – poetismus – surrealismus – 20. století – komparace

Key words

Nezval – drama – avant-garde – poetism – surrealism – 20th century – comparison

Obsah

Úvod.....	7
Teoretická část.....	9
1 Vítězslav Nezval – básník a dramatik.....	10
2 Dramatická tvorba.....	11
2.1 Dramatické jednoty.....	13
2.1.1 Jednota děje	13
2.1.2 Jednota času	16
2.1.3 Jednota místa	17
2.2 Pět fází děje	18
2.2.1 Úvod (expozice) a moment prvního napětí	20
2.2.2 Zauzlování děje (kolize)	20
2.2.3 Vrchol (krize) a tragický moment.....	20
2.2.4 Obrat (peripetie) a moment posledního napětí	21
2.2.5 Katastrofa.....	21
3 Česká literatura dvacátého století	22
3.1 Anarchističtí buřiči	22
3.2 Avantgarda.....	23
3.2.1 Expresionismus.....	24
3.3 Dadaismus	25
3.4 Poetismus.....	26
3.5 Surrealismus	27
Analýza a interpretace vybraných děl	29
4 Smrt v květnu	29
5 Depeše na kolečkách.....	33
6 Modrý jelen.....	37
7 Strach	40
8 Milenci z kiosku.....	45
9 Věštírna delfská.....	51
10 Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou	55
11 Komparace	62
12 Dramatické jednoty a jejich aplikace na Nezvalova díla	66
12.1 Jednota děje	66
12.2 Jednota času.....	67
12.3 Jednota místa	68
13 Fáze děje	70
Závěr.....	71
Bibliografie	72

Úvod

Nepochybně nebudu daleko od pravdy, když napíši, že bezmála každý, kdo slyšel (nebo se ve školních lavicích učil) o Vítězslavu Nezvalovi, označil by ho za významného básníka 20. století. Toto označení je nesporně pravdivé, avšak i dramatická tvorba tvoří důležitou část jeho celkové produkce. Vzhledem k tomu, že básnickou tvorbu Vítězslava Nezvala velice obdivuji, rozhodla jsem se blíže věnovat jeho dramatickým dílům. Zabývala jsem se otázkou, zda jeho dramatická tvorba vykazuje – stejně jako tvorba básnická – rysy avantgardních literárních směrů, které ovlivňovaly literární autory zejména v první polovině 20. století a zda se Nezval – dramatik nechal při tvorbě dramatických děl ovlivnit dobovými událostmi a svou osobností básníka. Předmětem diplomové práce je tedy dramatická tvorba Vítězslava Nezvala v kontextu 20. století. Práce se nepokouší o vyčerpávající mapování všech autorových dramatických děl, ale vybírá pouze 7 reprezentativních autorových textů, které byly vytvořeny mezi roky 1920–1956. Konkrétně se jedná o díla: Smrt v květnu, Depeše na kolečkách, Modrý jelen, Strach, Věštírna delfská, Milenci z kiosku a Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou.

V první kapitole se budu zabývat představením osobnosti Vítězslava Nezvala a jeho dramatické tvorby. Dle mého názoru se dramatický text stal v průběhu lidské existence předmětem teoretické reflexe mnoha učenců. Již Aristoteles vyslovil ve své Poetice požadavky na jednotu dramatického textu. Z tohoto důvodu se budu v druhé kapitole zabývat základními teoretickými principy dramatu z pohledu vybraných teoretiků. Druhá kapitola vyústí do několika podkapitol, v nichž se pokusím představit estetické normy omezující vyobrazení místa, času a děje, a také základní schéma ideální linie dramatického textu.

Vzhledem k tomu, že pro pochopení tvorby Vítězslava Nezvala je důležitá povědomost o rozličných literárních směrech a skupinách 20. století, v další podkapitole se budu zabývat problematikou těchto moderních uměleckých směrů, které ovlivnily (nejen) tvorbu Vítězslava Nezvala.

Část interpretační bude rozdělena do deseti samostatných kapitol, v nichž bude můj zájem směřovat k vybraným textům zmíněného autora. V prvních sedmi kapitolách interpretační části bude pozornost věnována vybraným dramatickým textům, které budou podrobněji analyzovány a interpretovány. Důraz bude kladen na vylíčení

základních rysů uměleckých směrů a skupin, které texty vykazují. Čtenáře zároveň obeznámím se základními motivy, které se objevují ve vybraných dílech Vítězslava Nezvala.

V komparační kapitole se pokusím porovnat texty zmíněného autora s důrazem na shody i odlišnosti. Bude zde rovněž odhalena jistá proměna autorovy dramatické tvorby z hlediska časového vývoje.

V posledních dvou kapitolách interpretační části se pokusím aplikovat estetickou normu omezení zobrazovaného místa, času a děje a pěti fází děje na vybraná dramatická díla Vítězslava Nezvala.

Práce tedy poskytne vhled do problematiky dramatické tvorby a pokusí se o analýzu a interpretaci vybraných dramatických textů Vítězslava Nezvala.

Teoretická část

Cílem této části diplomové práce je představit vhled do obecné problematiky dramatické tvorby z pohledu literární teorie a také českého literárního kontextu dvacátého století. První kapitola přináší představení Vítězslava Nezvala jako dramatika. Druhá kapitola přináší teoretické poznatky o dramatické tvorbě. Nejdříve bude vymezen pojem dramatické tvorby, následně bude zaměřena pozornost na dramatické jednoty, kterými se zabýval již Aristoteles ve své Poetice. Představeny zde budou také fáze děje dramatu, které rozpracoval Gustav Freitag. Teoretická část se dále bude věnovat literární tvorbě dvacátého století, zejména moderním uměleckým směrům, které ovlivnily tvorbu Vítězslava Nezvala.

1 Vítězslav Nezval – básník a dramatik

Vítězslav Nezval se narodil 26. 5. 1900 do rodiny venkovského učitele, který svému synovi předal základy hudební nauky. Byl totiž žákem Leoše Janáčka.

Ačkoliv je Nezval známý spíše jako básník, dramatická tvorba je důležitou součástí jeho díla. Dramatické texty zabírají v jeho celkové tvorbě přibližně stejný počet svazků, jako básnické texty. Lyrika však v jeho životě zaujímá důležitou pozici, což můžeme spatřit právě v jeho dramatech. Pro pochopení jeho tvorby je důležité vědět, že se Nezval snažil vnášet poezii nejen do tvorby, ale i do života. „*Při každé příležitosti usiloval, aby byl život plný poezie.*“¹

Nutno podotknout, že Vítězslav Nezval byl opravdu produktivním autorem, neboť se kromě dramatické a básnické tvorby věnoval také literární kritice, esejistice a dokonce psal i prózu. Dramatická tvorba je v životě autora charakteristická zejména v období poetismu. Již jako dítě byl fascinovaný divadelní tvorbou a divadlem samotným. Hra na divadelní představení byla prý v dětství jeho oblíbená činnost. O několik let později, v období vysokoškolského studia hrál v Tavíkovících ochotnické divadlo. V tu dobu se prý dokonce chtěl stát i hercem.²

Své první drama začíná psát mladý Nezval již ve svých devatenácti letech, tedy začátkem roku 1920. Jedná se o dílo s názvem *Oheň*, které ale není zcela dokončeno. V pozdější době je Nezvalem několikrát přepracováno a v roce 1926 vzniká úplně nové drama s názvem – *Modrý jelen*. Z *Oheň* zůstává pouze torzo.³

¹ BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70, s. 8.

² Ibid., s. 8 – 11.

³ Ibid., s. 9.

2 Dramatická tvorba

„*Drama (z latinského drama, angl. drama, franc. drame, něm. Schauspiel) je druh, žánr i funkční oblast literatury.*“⁴ Společně s lyrikou a epikou patří mezi tři základní literární druhy. Od lyriky a epiky se však drama liší hlavně tím, že je příběh zprostředkován pomocí dialogů postav. Základními teoretickými principy dramatu se zabýval ve své *Poetice* již Aristoteles, filosof vrcholného období středověké filosofie. Podle Aristotela je umění tvořivým zobrazováním skutečnosti a na této myšlence je také založený celý jeho výklad. Ačkoliv byla *Poetika* napsána zhruba okolo roku 335 př. n. l., přináší poučení i pro čtenáře dnešní doby a dala by se jednoznačně označit za „bibli“ principů stavby dramatu. V praktické části práce se budu věnovat aplikaci Aristotelových poznatků na Nezvalova dramata, proto se domnívám, že je důležité nastínit Aristotelův pohled na dramatickou tvorbu.

Podle Aristotela zobrazují dramata osoby v jejich jednání a činech. Znázorňují je tak, jak jednají (dróntai). Odvozuje tedy drama etymologicky od starořeckého slovesa *drao* (činit). Jako první prý však použil výraz drama (ve smyslu divadelní hry) starořecký dramatik Aristofanes roku 405 př. n. l. ve svém díle *Žáby*.⁵

Významem slova drama se zabývá také současná literární teoretička Daniela Hodrová:

1. *Soubor všech textů určených k divadelnímu provozování, tedy literární druh, který stojí jako protiklad k próze a poezii.*
2. *„Divadelní text s metafyzickým nebo eticko-existenciálním úběžníkem – s živoucím vztahem k dobovým tabu a nejvyšším dobovým etickým a metafyzickým hodnotám.“*⁶

Dramatický text sestává ze dvou složek: hlavního textu (promluvy jednajících osob) a vedlejšího textu (především scénické poznámky). Poměr mezi těmito složkami

⁴ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9, s. 82.

⁵ Ibid., s. 82 – 90.

⁶ HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, 865 s. ISBN 80-7215-140-1, s. 81-93.

může být různý. V krajních případech bývá tvořen pouze jednou z nich (např. některé řecké antické tragédie neobsahují žádné scénické poznámky).⁷

Drtivá většina konzumentů dramatického umění se s ním setkává prostřednictvím inscenace, nikoliv prostřednictvím četby. Drama totiž bývá (na rozdíl od epiky a lyriky) primárně určeno k audiovizuálnímu ztvárnění, proto ho také můžeme označit za *specifickou funkční oblast literatury*. Inscenace je neoddělitelnou součástí dramatu už od počátků věků.⁸

Základním stavebním kamenem dramatického textu je promluva. Vztah dramatu a inscenace, dramatického textu – inscenačního textu tedy můžeme nazvat vztahem dialogickým. Jevištní provedení bývá realizováno za spolupráce herců, režiséra, výtvarníka, techniků a někdy dokonce i choreografa. Autor může buď ponechat režisérovi volnost, nebo ho poučí až do posledních detailů (uvede například tón hlasu při rozmluvách apod.).⁹

Z hlediska jazykových prostředků užívá dramatická tvorba převážně nevázanou řeč. Může být i veršem, případně i kombinovaně. V minulosti – konkrétně v renesanční a klasické tragédii – měl výsostní postavení zejména verš.¹⁰

Od dob Shakespeara a Lope de Vegy prožívalo divadelnictví podobný rozkvět až ve 20. století. Poetika dramatu 20. století je poetikou mísení žánrů, prostředků, stylů a druhů. Je poetikou liberální a otevřenou. „*Je však třeba zdůraznit, že pojem jednoty stylu, vnímání jednoty stylu – oné nejdůležitější, byť skryté jednoty, jež je tu vždy přítomna vedle, za, nad a místo oněch kdysi francouzskými akademiky absolutizovaných jednot místa, času, děje – nikdy doopravdy nevymizí ani v babylonském zmatení takzvaného postmodernismu.*“¹¹

Dramatický text je průnikem množiny literatury s množinou divadelního umění. Mezi hlavní témata poetiky dramatu 20. století patří pohyb a tělo. Snaží se vysvobodit z grafické podoby a dává se do pohybu. V poetice dramatu 20. století dochází také

⁷ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9, s. 82 – 90.

⁸ HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, 865 s. ISBN 80-7215-140-1, s. 81-93.

⁹ Ibid., s. 81 – 93

¹⁰ HRABÁK, Josef. *Poetika*. Druhé vydání. Stran 368. Praha: Československý spisovatel, 1973, s. 310-314.

¹¹ HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, 865 s. ISBN 80-7215-140-1, s. 81.

k upuštění časové posloupnosti děje a jeho (víceméně) logického rozvíjení. Drama využívá různé kompoziční efekty: časové skoky dopředu i zpět, zamrazení či urychlení děje, paradox, kontrast, apod. To znamená, že jednotlivé části děje a jejich zařazení do celku se už neodvíjí hlavně od srozumitelnosti děje (příběhu).¹² To lze například vysledovat v surrealismem ovlivněném dramatickém díle – Modrý jelen – kterým se budu zabývat v interpretační části své diplomové práce.

2.1 Dramatické jednoty

V této kapitole se budu věnovat dramatickým jednotám, neboť v interpretační části práce věnuji kapitolu aplikaci dramatických jednot na vybraná díla Vítězslava Nezvala.

Dramatické jednoty „jsou estetickou normou, požadující krajní omezení zobrazovaného děje, času a místa → dramatu.“¹³ S tímto požadavkem pravděpodobně přišel již Aristoteles. Ve své Poetice se zabývá především jednotou děje. Požaduje uspořádaný celek jediného děje (zabývá se stavbou, koncentrací a zákazem epizod).

Jednotou času se zabývá pouze v páté kapitole. Říká: „tragédie usiluje vystačit s jedním oběhem slunce nebo ho překročit jen málo.“¹⁴

O jednotě místa se nezmiňuje Aristoteles již vůbec. Předpokládá se, že ji formulovali teoretikové na základě jednoty času až v pozdějších dobách. Konkrétně se jí zabýval italský překladatel Lodovico Castelvetro v děle Ars poetica (Umění básnické).¹⁵

2.1.1 Jednota děje

Jednotlivé části děje musí být dle Aristotela takové, aby se změnou nebo odejmutím jedné a více z nich, narušila celková integrita. Pokud může být nějaká část odejmuta, aniž by narušila celek, nemůžeme ji pokládat za plnohodnotnou. V kontextu s tímto zmiňuje Aristoteles epizodický děj. To je takový, ve kterém jednotlivé příhody (epizody) po sobě následují bez nutné či pravděpodobné souvislosti. Krásnější jsou podle něj děje, které se nepříhodily jen tak náhodou, ale z příčinné souvislosti.¹⁶

¹² HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, 865 s. ISBN 80-7215-140-1, s. 81 – 93.

¹³ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). Základní pojmy divadla: teatrologický slovník. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9, s. 90.

¹⁴ Aristoteles. Poetika. Páté vydání (v Orbisu první). Praha: Orbis, 1962, s. 40.

¹⁵ SGALLOVÁ, Květa a Galfredus de VINO SALVO. O umění básnickém a dramatickém: (antologie). Vyd. 1. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9, s. 170.

¹⁶ Aristoteles. Poetika. Páté vydání (v Orbisu první). Praha: Orbis, 1962, s. 32 – 70.

Aristoteles dále definuje dva typy děje. Jednoduché a složité. „*Jednoduchým nazýváme jednání, při jehož průběhu, pokud je souvislý a jednotný, jak jsme to vymezili, dochází ke změně bez náhlého obratu (peripeteia) a poznání osob (anagnórisis)*.“¹⁷ Naopak složité je takové dějství, při kterém dochází ke změně s peripetií nebo agnórisí, nebo obojím. Jde tedy o přeměnu probíhající události v její opak. Například v Oidipovi přichází posel Oidipa potěšit a zbavit ho strachu. Nakonec však odkryje minulost a způsobí pravý opak. Dojde-li ke spojení anagnórise s peripetií, vzbudí v divákovi soucit či strach a o zobrazení takových událostí právě tragédii jde. Další pojem, který s dějem úzce souvisí, je drastický výjev. Aristoteles ho formuluje jako bolestné, zhoubné jednání. Může tím být například usmrcení, zranění, nebo způsobení přílišného trápení.¹⁸

Jak již bylo řečeno, Aristoteles tvrdí, že opravdu krásná tragédie musí mít složitý děj, neboť musí zobrazovat události, které vzbuzují strach a soucit. Zdržíme-li se u tématu strachu a soucitu, nutno podotknout, čeho by se měla správná tragédie vyvarovat. Tím je například zobrazení úpadku výtečných lidí ze štěstí do neštěstí. Podle Aristotela tato událost nevzbuzuje soucit, ani strach, ale odpor. Podobných situací, které nevzbuzují strach a soucit, uvádí Aristoteles ve své Poetice ještě několik. Děj tragédie by měl být sestaven takovým způsobem, aby výše zmíněné pocity vyvolal i v člověku, který nic nevidí a vnímá pouze prostřednictvím sluchu.¹⁹

Jednotou děje se dále – v období klasicismu – zabýval i francouzský dramatik, teoretik a překladatel Pierre Corneille. Ve své Třetí rozpravě o třech jednotách děje, času a místa vyjadřuje své názory a požadavky.

Corneille tvrdí, že jednota děje znamená zejména to, že děj musí mít nutně začátek, střed a konec. Dále by měl být divák udržován v neustálém příjemném napětí a očekávání, co se stane v dalším jednání. Jednota děje v původním Aristotelovském pojetí se však Corneillovi zdá příliš svazující. „*Jednota děje neznámá, že by tragédie musela předvádět na divadle jen jeden děj. Děj, který básník pro svůj námět zvolí, musí mít začátek, střed a konec; a tyto tři části představují nejen děje, které ústí do děje*

¹⁷ ARISTOTELÉS, *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1. (celkem 8.). Praha: Svoboda, 1996, 226 s. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0295-5, s. 77.

¹⁸ Aristoteles. *Poetika*. Páté vydání (v Orbisu první). Praha: Orbis, 1962, s. 32 – 70.

¹⁹ Ibid., s. 32 – 70.

hlavního, ale navíc každá z nich může obsahovat několik dalších se stejnou podřízeností.“²⁰

Corneille také radí, aby byl divák co nejméně zatěžován informacemi o ději, který předcházet ději předváděnému. Diváka takové zprávy zatěžují a ubírají mu na pozornosti. Pokud divák pro pochopení souvislostí nutně nepotřebuje vědět, co se událo například 12 let před předváděným dějem, radí takové události do představení vůbec nezahrazovat. Měl by tedy dle Corneilla existovat ve hře jen jeden děj, aby nebyla zmařena celková jednota díla.²¹

Stejně jako Aristoteles, rozlišuje i Corneille pojmy „zápletka“ a „rozuzlení“. V rozuzlení je dle jeho názorů důležité, aby se dramatik vyvaroval zejména prosté změně a stroji. Nemělo by docházet k rozuzlení děje prostou změnou, tedy například tím, že postava, která celou dobu škodila, ustoupí bez jakékoliv známé příčiny. Strojem míní Corneille událost, kdy je snesen z nebes bůh, který vše urovná.²²

Jedna z předních osobností počínajícího anglického klasicismu, výborný autor poezie, dramatu a literární kritik John Dryden dramatické jednoty zásadně popíral. Ve svojí Eseji o dramatickém básnictví (z roku 1668) poukázal na uměleckou kvalitu dramatu, která nejsou svazována třemi jednotami. „*otrockým dodržováním jednoty času, místa a celistvosti scén vzali na sebe onu nedostatečnou zápletku a úzce omezenou fantazii, což lze vidět ve všech jejich hrách.*“²³ Pokud bychom měli posuzovat dnešní hry na základě formulace tří jednot, obstálo by jen málo her, říká Dryden. Děj se totiž často ocitá ve více zemích, místo jednoho děje se odehrává více dějových linií a to co by mělo být záležitostí jednoho dne, zabírá často v hrách celý věk.²⁴

Dryden zastává názor, že jednota místa a nepřerušitelnost scén je pro dramatika svazující, neboť pro dokonalost některých dějů je potřebné, aby byla scéna na jednom místě přerušena a jeviště propůjčeno k vystoupení jiných osob na jiném místě. Tím lze ukázat některé krásné stránky hry, které jsou v důsledku jednoty místa a nepřerušitelnosti dějů nepřípustné.²⁵

²⁰ SGALLOVÁ, Květa a Galfredus de VINO SALVO. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9, s. 170.

²¹ Ibid., s. 170 – 180.

²² Ibid., s. 170 – 180.

²³ Ibid., s. 235.

²⁴ Ibid., s. 224 – 264.

²⁵ Ibid., s. 224 – 264.

2.1.2 Jednota času

Jak již bylo řečeno, Aristoteles se ve své poetice zabývá především jednotou děje. O jednotě času se zmiňuje pouze velice stroze a spojuje ji s jedním oběhem slunce, tedy s jedním dnem.

Corneille ve svém pojednání zmiňuje, že tato Aristotelova definice byla předmětem mnoha sporů, neboť ji lze chápat jako jeden den přírodní o 24 hodinách či umělý o 12 hodinách a překračuje Aristotelovu definici jednoty času, neboť říká, že některé náměty nelze uzavřít do 24 hodin. *„Domnívám se, že některé náměty lze velmi obtížně uzavřít do krátké doby, a přiznal bych jim nejen celých čtyřiaadvacet hodin, ale užil bych dokonce volnosti, kterou dává Filozof, aby byly poněkud překročeny, a dospěl tak bez zábran až ke třiceti.“*²⁶

Osobně omezuje čas tím, že ztotožňuje čas divadelní s časem dramatickým. Podle jeho názoru je drama podobiznou lidských činů a na základě tohoto tvrzení žádá, aby se předváděný děj na jevišti co nejvíce podobal skutečnosti. To znamená, že by skutečnosti měl odpovídat i čas předváděného děje. Pierre Corneille tedy překračuje Aristotelovu striktní myšlenku o 12 (popřípadě 24 hodinách) a nahrazuje ji myšlenkou času, který odpovídá skutečnosti. *„Sevráme děj do nejkratšího trvání, jak je to jen možné, aby představení odpovídalo lépe skutečnosti a bylo dokonalejší.“*²⁷

Naopak Dryden jednotu času popírá a divadelní čas nijak neomezuje. Říká, že v tak krátkém vymezeném čase, jako je Aristotelem vymezených 24 hodin, nemůže s největší pravděpodobností dojít k takovým událostem, které zobrazuje většina her. Tudíž ani hry samotné nemohou vypadat pravděpodobně, pokud není časově omezený děj natolik pravděpodobný.²⁸

V moderní poetice o jednotě času nemluvíme jen tehdy, kdy nepřesáhne jeden den jako u Aristotela *„ale i v případě, kdy je čas delší, ale scény na sebe úzce navazují, nebo je zřejmé, že mezi jednotlivými scénami žádný další děj neproběhl.“*²⁹

²⁶ SGALLOVÁ, Květa a Galfredus de VINO SALVO. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9, s. 176.

²⁷ Ibid., s. 177.

²⁸ Ibid., s. 224 – 262.

²⁹ DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu: studijní text pro kombinované studium*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3642-5, s. 40.

2.1.3 Jednota místa

Nyní bych chtěla nastínit, jak Pierre Corneille a John Dryden nahlíží na jednotu místa, neboť i tato jednotu se s dramaty nerozlučitelně pojí.

Vzhledem k tomu, že ve své Poetice o jednotě místa Aristoteles nehovoří, usuzuje se, že k její formulaci došlo až v pozdějších dobách a to na základě jednoty času. Tuto myšlenku zmiňuje také Corneille ve své třetí rozpravě. Jednotu místa tedy vyvozuje takto: „*kam může člověk dojít a odkud se může vrátit během čtyřadvaceti hodin.*“³⁰ Charakteristické by mělo být také odehrávání děje v jednom městě. Nemíní tím, že by divadlo mělo představovat celé město „*ale jen dvě nebo tři místa uzavřená v okruhu jeho zdi.*“³¹

Dále zdůrazňuje, že by se během jednoho jednání nemělo měnit místo děje. To se může měnit pouze v rozdílných jednáních. Dále by různá místa neměla vyžadovat odlišnou výpravu³² a také nesmí být – dle jeho názoru – místa nikdy konkrétně pojmenována. Mělo by jít pouze o odlišný všeobecný prostor.³³

Kromě tří základních jednot zavádí Pierre Corneille do teorie dramatu jednotu nebezpečí, kterému je hrdina v tragédii vystaven a kterému buď podlehne, nebo unikne. Závěrem svého pojednání však zdůrazňuje, že nejdůležitější je jednotu místa. Je natolik důležitá, že by o ni měli dramatikové usilovat co možná nejpřísněji.³⁴

Jak již bylo řečeno, John Dryden ve své eseji zásadu tří jednot popírá. Popírá tedy i zásadu místa. Někteří dramatici – dodržující zásadu tří jednot – jsou nuceni využívat poněkud absurdní scény, neboť jejich hry často začínají i končí v jednom pokoji a osoby ve hře vystupující musí mít nějaký důvod, proč se do pokoje dostavit. Například odehrává-li se dějství v králově ložnici, musí mít i ten nejnižší postavený člověk v tragédii nějaký důvod, aby se do ložnice dostavil a svoji záležitost zde vyřídil. Vhodnější by samozřejmě bylo, užít k vyřízení této záležitosti chodbu (popřípadě dvůr). Tím by se však narušila již zmíněná jednotu místa a děje. Drydenovy myšlenky jsou zřetelně

³⁰ SGALLOVÁ, Květa a Galfredus de VINO SALVO. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9, s. 179.

³¹ Ibid, s. 180.

³² jde o soubor výtvarných prvků, které jsou použity v inscenaci (kostým, paruka, líčení, nábytek, rekvizity apod.

³³ SGALLOVÁ, Květa a Galfredus de VINO SALVO. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9, s. 170 – 180.

³⁴ Ibid., s. 170 – 180.

v rozporu s ideou předchozích myslitelů. Lze tedy vysledovat určitou proměnu smýšlení o dramatickém umění v průběhu let.³⁵

V této kapitole jsem se věnovala definicím dramatických jednot a také tomu, jakým způsobem na ně nahlízejí literárně vědní teoretikové již od dob Aristotela. Z této kapitoly lze usoudit, že rozdílní autoři přikládají dramatickým jednotám různý význam. Myslím, že je při analýze a interpretaci důležité alespoň povědomí o existenci této estetické normy, kterou se někteří autoři dramatických textů řídili. Z tohoto důvodu jsem zařadila tuto kapitolu do své diplomové práce. Dále také proto, že se v interpretační části diplomové práce zabývám aplikací dramatických jednot na vybraná díla Vítězslava Nezvala.

2.2 Pět fází děje

V této podkapitole se budu věnovat fázím dramatického děje, neboť i ty neodmyslitelně patří k literární teorii dramatu. V interpretační části je také jedna kapitola věnovaná aplikaci Freytagovy teorie na vybraná Nezvalova díla, proto považuji za důležité, věnovat se fázím děje i v teoretické části práce.

Gustav Freytag, německý dramatik a literární teoretik, rozpracoval na základě inspirace Aristotelovou Poetikou dělení děje na tzv. pět fází – expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu.³⁶

³⁵ SGALLOVÁ, Květa a Galfredus de VINO SALVO. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9, s. 224 – 262.

³⁶ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, s. 54 – 62.



Obrázek 1 FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, s. 51

Toto schéma je jedním z možných grafických znázornění Freytagova modelu pěti fází děje, který rozpracoval ve své publikaci – *Technika dramatu* – a navazuje na myšlenky Aristotela. Nutno podotknout, že Freytag vychází z idey uzavřeného dramatu s jediným dějem a jediným konfliktem. Jak lze vidět v grafickém schématu, Freytag zde načrtnul psychickou rovinu diváka před vstupem do divadla, na počátku, na vrcholu i na konci hry. Předpokládá, že psychická rovina diváka roste od počátku hry, přes moment prvního napětí, kolizi a krizi, přičemž poté opět klesá. Úroveň divákova napětí na konci představení je však dle tohoto modelu stále vyšší, než před vstupem do divadla či na počátku hry.³⁷

Myslím, že ačkoliv je zmíněný model Gustava Freytaga zidealizovaný (neboť předpokládá jediný děj a jediný konflikt v uzavřeném dramatu) a více než 70 let starý, lze toto schéma aplikovat i na některá novější dramata. Zmíněná křivka psychického stavu diváka před vstupem do divadla a na konci hry je, myslím, velice zajímavá. Freytag ale evidentně počítá s empatickým divákem, který se dokáže vcítit do psychického stavu postav v průběhu divadelní hry. Nelze tedy považovat tuto křivku za univerzální.

³⁷ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, s. 54 – 62.

2.2.1 Úvod (expozice) a moment prvního napětí

Nyní se budu věnovat jednotlivým částím děje dle Gustava Freitaga, neboť v interpretační části se pokouším o aplikaci jeho schématu pěti částí děje na vybraná dramatická díla Vítězslava Nezvala.

Expozice, úvod čili otevření, je úplným počátkem hry. Autor by zde měl vymezit místo a čas děje, dále by mělo dojít k představení hlavního protagonisty z hlediska jeho národnosti a životních poměrů.³⁸

*„Expozice se má zříci všeho, co rozptyluje. Úkol přípravy plní nejlépe, přijde-li po úvodním akordu působivá scéna spojená rychlým přechodem s další scénou, snad momentem prvního napětí.“*³⁹

Moment prvního napětí tvoří přechod od úvodu, ke stoupání děje (tedy kolizi). Smí se ve hře realizovat různými způsoby – může se jednat o celou důležitou scénu, nebo jen o pár slov. Obecně lze ale moment prvního napětí charakterizovat jako moment střetnutí dvou kontrastních stran, tedy vymezení konfliktu a jeho odůvodnění.⁴⁰

2.2.2 Zauzlování děje (kolize)

Vzhledem k tomu, že na sebe expozice s kolizí často navazují, není bezpodmínečně nutné vymezit jejich předěl. Důležité ale je, aby během kolize docházelo k prohlubování sporů. *„Pro kolisi platí věta, že scény jeho mají stále více zesilovat zájem divákův. Musí proto dosahovati většího účinku nejen obsahem, ale i formou a dějem, proměnami a odstíněním provedení.“*⁴¹

2.2.3 Vrchol (krize) a tragický moment

Důležitý je podle Freytagova modelu moment, kdy již není možné konflikt dále zesilovat. Jedná se o zlom mezi krizí a peripetií. Nastává tedy tzv. tragický moment vrcholu a obrat v ději. Již Aristoteles se tímto obratem zabýval a zmínil obrat od špatného k lepšímu nebo naopak.⁴²

³⁸ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, s. 54 – 62.

³⁹ Ibid., s. 54.

⁴⁰ Ibid., s. 54 – 62.

⁴¹ Ibid., s. 57.

⁴² Ibid., s. 54 – 62.

2.2.4 Obrat (peripetie) a moment posledního napětí

Peripetií míní Freytag určitý obrat v ději a dochází ke klesání. Obecně vyžaduje méně scén, než kolize. Ještě před koncem děje však může hrdina narazit na překážku, která oddaluje jeho možnost očekávaného řešení. Jedná se o takzvaný moment posledního napětí. Nutno podotknout, že překážka nemůže být do děje zařazena zcela náhodně. Nesmí chybět její význam a zamýšlený účinek.⁴³

2.2.5 Katastrofa

Katastrofa znamená konec děje. Freytag zdůrazňuje, že by drama mělo představovat uzavřený a zcela zakončený děj. „*Úkolem posledních slov dramatu je vzpomenouti, že nebylo předvedeno nic náhodného, co se snad jednou stalo, ale že je to poetické, všeplatné a obecně srozumitelné.*“⁴⁴

Dále zdůrazňuje, že by měla být z katastrofy vyloučena všechna zbytečná slova a nemělo by být zatajeno nic, co vysvětluje ideu hry z existence charakterů.⁴⁵

V interpretační části se budu věnovat aplikací Freytagova modelu na vybraná díla Vítězslava nezvala. Jak bude zmíněno, kromě surrealistického Modrého Jelena a lyrické hře Smrt v květnu lze výše zmíněný model aplikovat snad na všechna vybraná dramata.

⁴³ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, s. 54 – 62.

⁴⁴ Ibid., s. 62.

⁴⁵ Ibid., s. 54 – 62.

3 Česká literatura dvacátého století

Pro pochopení dramatické tvorby Vítězslava Nezvala je důležité znát dobový kontext, tedy období autorovy tvorby. Vítězslav Nezval se narodil v roce 1900, tedy v posledním roce devatenáctého století. Jeho další život a tvorba se proto datují do století dvacátého.

Dvacáté století je charakteristické mnoha dějinnými událostmi (válečná období a období odepírání svobody lidskému jedinci) stejně jako prostupováním moderních uměleckých směrů, které se uplatnily také v české literatuře.

Následující řádky budou věnovány moderním uměleckým směrům, které ovlivňovaly českou literaturu, tedy i tvorbu Vítězslava Nezvala.

3.1 Anarchističtí buřiči

Jednou ze skupin literárních spisovatelů, která se zformovala na přelomu 19. a 20. století a politicky se hlásila k anarchismu (který zejména odmítá donucovací prostředky státní moci i jiné nadvlády člověka) byli Anarchističtí buřiči. Ti také přeceňovali roli erotiky, neboť zastávali názor, erotické problémy jsou důležitější než problémy ekonomické. Prvky, které skupina využívala, se vyskytují také v dílech Vítězslava Nezvala, proto se jí budu více věnovat v této podkapitole.

Česká skupina literárních anarchistických buřičů se zformovala okolo S. K. Neumanna v jeho „olšanské vile“. Za zmínku stojí například jména Karel Toman, František Gellner, Fráňa Šrámek, Jaroslav Hašek aj.⁴⁶

Anarchističtí literární buřiči se vyznačují zejména odporem k otupělé měšťanské společnosti, prosazováním myšlenky volné lásky, emancipace ženy atd. „*Na rozdíl od socialistů nevěřili v revoluci, ale v individuální akci, násilnou vzpouru jednotlivce nebo skupiny osamělých jednotlivců.*“⁴⁷ Tyto rysy neshledávám ve vybraných dílech Vítězslava Nezvala, která analyzuji v praktické části. Považuji tedy za důležité, zmínit tyto rysy i v následující podkapitole.

Mezi oblíbené literární hrdiny anarchistických buřičů patří v první řadě buřič, tulák, bohém, kritik aj. Samotné užití těchto literárních hrdinů potvrzuje znaky anarchis-

⁴⁶ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1983. ISBN 11-068-83, s. 15.

⁴⁷ CHALOUPEK, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3, s. 23.

tických buřičů. Neboť pro tuláka je charakteristická určitá nezakotvenost, bohém se neváže žádnými pravidly a kritik vyjadřuje svůj názor bez ohledu na důsledky.⁴⁸ Zmínění literární hrdinové se objevují i v dramatické tvorbě Vítězslava Nezvala. Ačkoliv se autor neřadí primárně mezi buřiče, jisté znaky buřičství ve svých dílech vykazuje. Například zmíněná nezakotvenost je charakteristická například pro postavu námořníka z Depeše na kolečkách.

3.2 Avantgarda

Jelikož se Nezvalova tvorba vyznačuje notnou dávkou míšení prvků různých směrů, shledávám v jeho dílech rysy směrů avantgardních. Avantgarda je pojem, který pochází z francouzského *l'avant garde* – předvoj. Za avantgardní lze tedy považovat vše, co je o něco napřed, co razí cestu pro něco nového – například pro nové literární směry a skupiny.⁴⁹

Avantgardní literatura je etapa moderní literární tvorby, která je typická zejména pro období první třetiny 20. století. Čeští avantgardní autoři navazovali na modernu. Snažili se o narušování zakořeněných stereotypů a posunovali literaturu vpřed. Mezi avantgardní směry lze zařadit například dadaismus, expresionismus, futurismus, kubismus, poetismus a surrealismus.⁵⁰

Důležité je poznamenat, že literární směry se v dějinném vývoji různě ovlivňovaly a prolínaly. Nelze říci, že jeden směr či proud vznikl v jednom roce, v jiném roce zanikl a ihned byl vystřídán jiným. Neexistují ostré hranice směrů, stejně tak jako jedno dílo nevykazuje pouze rysy jednoho určitého směru.

Také je třeba říci, že Nezvalova dramatická tvorba neobsahuje rysy všech avantgardních směrů. Teoretická část práce se tedy věnuje jen těm směrům, které mohou Nezvalova dramata vykazovat.

⁴⁸ CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3, s. 41 – 42.

⁴⁹ Ibid., s. 41 – 42.

⁵⁰ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1983. ISBN 11-068-83, s. 18 – 19.

3.2.1 Expresionismus

Expresionismus jako umělecký směr vzniká ještě před první světovou válkou v Německu, pojem pochází z latiny, neboť expressio znamená latinsky výraz.⁵¹

Tento umělecký směr se zrodil jako protiklad k naturalismu a impresionismu. Jedná se o reakci na přestylizované umění a o představu „nového světa“.

Snahou expresionistů bylo vyjádření autorových vizí, postojů, myšlenek a citů a prožitků bez ohledu na konvence. Obraz tohoto vnitřního autorova světa asi nejlépe potvrzuje expresionistický obraz – Výkřik od Edvarda Muncha.⁵²



Obrázek 2: http://ekldata.com/GoRKogV4s-YGTiK1_ckE 2

Svět je pro expresionisty absurdní, náhodný a chaotický. Člověk se ztrácí ve světě, kterému nerozumí a ve kterém není řád, obvyklými literárními motivy jsou tíseň, vina a úzkost a autoři často užívají abstrakci či hyperbolu. Expresionismus užívá také prvky surrealismu a existencialismu, neboť jedince často zobrazuje ve stavu hrůzy, nejistoty, osamění a existenciální krize.⁵³

Do české literatury se tento umělecký směr plně dostal až po první světové válce, ačkoliv jeho počátky u nás se datují k roku 1905–1906. Vliv expresionismu poznal v české literární tvorbě zejména Karla Čapka, Richarda Weinera, Jakuba Demla

⁵¹ CHALOUPEK, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3, s. 201.

⁵² BAUER, Alois. *Čeština na dlani: přehled světové a české literatury, český jazyk*. 3., rozš. vyd. Olomouc: Rubico, 2007. ISBN 978-80-7346-068-6, s. 148.

⁵³ CHALOUPEK, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3, s. 199 – 200.

a jiné.⁵⁴ Vítězslav Nezval nebývá prvotně považován za expresionistického spisovatele. S tímto tvrzením lze souhlasit. Při čtení vybraných Nezvalových dramát jsem však dospěla k závěru, že některá dramata přesto vykazují rysy expresionismu, tudíž považuji za důležité, zmínit se v této podkapitole o tomto avantgardním literárním směru.

3.3 Dadaismus

Dalším z literárně avantgardních -ismů, kterému bude věnována část teoretické práce, je dadaismus. Během první světové války vzniklo v Curychu hnutí Dada, které zavrhovalo dosavadní ustálené konvence a snažilo se o rozbití dosavadního žebříčku hodnot.⁵⁵

*„Slovo dada, náhodně objevené ve slovníku a vystihující nejprimitivnější vztah ke skutečnosti, symbolicky vyjadřovalo odmítavý postoj mladých výtvarníků, básníků, spisovatelů a hudebníků různých národností k dosud uznávaným hodnotám společenským i kulturním.“*⁵⁶

Svým postojem vyjadřovali zejména odpor k válce a jiným hrůzám. Ačkoliv si dadaisté uvědomovali špatnost lidské zloby, absurditu života a další životní příkoří, nebylo podle nich vhodné upadat do pesimismu a depresí, neboť prázdnotu lidského života lze zaplnit hrou, maškarádou a provokující veselostí. Dadaisté, stejně jako anarchističtí buřiči, propagovali absolutní svobodu a život bez konvencí.⁵⁷

Již tato návaznost na dětský svět upozorňuje, že pro dadaisty bylo umění „především projevem hravosti, bezprostřednosti a pocitové uvolněnosti“⁵⁸ a s tím související svoboda vyjádření a porušování konvencí.

Klíčovým pojmem pro dadaisty se stala fantazie a důležitost tedy přikládali svobodě pro lidskou představivost, náhodě a hře. Ačkoliv v české literatuře dadaismus hluboce nezakořenil, inspiroval členy Devětsilu (zejména Vítězslava Nezvala a Karla Teigeho) a tím přispěl ke vzniku ryze českého avantgardního hnutí – poetismu.⁵⁹ Vítěz-

⁵⁴ CHALOUPEK, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3, s. 199 – 200.

⁵⁵ BAUER, Alois. *Čeština na dlani: přehled světové a české literatury, český jazyk*. 3., rozš. vyd. Olomouc: Rubico, 2007. ISBN 978-80-7346-068-6, s. 148.

⁵⁶ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1983. ISBN 11-068-83, s. 43.

⁵⁷ Ibid., s. 44.

⁵⁸ CHALOUPEK, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3, s. 137.

⁵⁹ Ibid., 137 – 138.

slav Nezval se dadaismem nechal inspirovat zejména v oblasti hravosti, bezprostřednosti a pocitové uvolněnosti, jak lze postřehnout v jeho dílech, klade veliký důraz na fantazii. Také motiv svobody a života bez konvencí zřejmě převzal Vítězslav Nezval od hnutí Dada a přenesl ho do poetismu, kterému budu věnovat následující podkapitolu.

3.4 Poetismus

Avantgardní (literární a básnický) proud českého původu, který vznikl kolem roku 1923 v Praze a jehož zakladatele jsou považováni Karel Teige a Vítězslav Nezval nese název poetismus. Tito dva zmínění spisovatelé se také zasloužili o programovou stať poetismu. V roce 1924 vydal Karel Teige stať Poetismus, a Vítězslav Nezval pojednání Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém. Karel Teige charakterizoval poetismus jako „umění života, umění žít a užívat“.⁶⁰

„Poetismus těžil lyrické dojetí ze spontánnosti fantazie a ze slovních zdrojů. Pokládal noetickou, myšlenkovou a tendenční stránku básnictví za přítěž a zdůrazňoval, že hlavním účelem básně je býti básní, hrou obrazotvornosti, květem koruny života.“⁶¹

Mezi znaky poetismu patří obdiv k technice a velkoměstu, nechávali se unést civilizačními vymoženostmi, například filmem, letadly, auty, cirkusy a lunaparky. Sama civilizace tedy představovala zdroj zábavy. V oblibě bylo také cestování, exotika a lido-
vá zábava. Jako by poetismus chtěl propojit smyslové vnímání a posunout umění vpřed.⁶²

S určitou nadsázkou lze tvrdit, že poetismus usiloval (stejně jako expresionismus) o „nový svět“, ve kterém poetismus není jen uměleckým proudem, ale i životním programem, o svět, ve kterém jsou odmítány konvence, a báseň je dokonalý produkt.⁶³

Důkazy o tomto tvrzení lze s určitostí získat při čtení Nezvalových dramatických her. Dovolím si tvrdit, že všechny vybrané divadelní hry pro tuto diplomovou práci, vykazují znaky poetismu. Nezvalův názor na báseň jako dokonalý produkt se právě odráží i v jeho divadelních hrách. Tím se také Nezval – dramatik odlišuje od ostatních

⁶⁰ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1983. ISBN 11-068-83, s. 221.

⁶¹ NEZVAL, Vítězslav. *Moderní básnické směry*. Vydání páté, v československém spisovateli čtvrté. Praha: Československý spisovatel, 1979. ISBN 22-032-79, s. 203.

⁶² Ibid., 203 – 207.

⁶³ CHALOUPEK, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3, s. 721-722.

dramatiků. Ve všech vybraných dílech nalezneme rysy poetismu, ať už se jedná o oblibu exotických míst, hru se slovy a básní či fascinace technikou.

3.5 Surrealismus

Další avantgardní směr, který ovlivnil Vítězslava Nezvala – nejen při tvorbě dramatických děl, ale i básní – je surrealismus. Surrealismus se jako moderní umělecký a literární směr zrodil ve Francii počátkem 20. let 20. století. Ačkoliv pojem surrealismus poprvé užil G. Apollinaire v komentáři ke svému dramatu, po jeho smrti se pojmu ujal André Breton a užil ho pro své potřeby „nového čistého vyjádření“.⁶⁴

Do české literatury se surrealismus dostal na počátku 30. let 20. století a k našim nejznámějším surrealistickým autorům patřil právě Vítězslav Nezval, Karel Teige či Bohuslav Brouk.

Podstatou surrealistických děl byla spontánnost, fantazie a obrazotvornost. Proto také, ovlivnění myšlenkami rakouského psychologa a psychiatra Sigmunda Freuda, tvořili pomocí metody „psychického automatismu“.⁶⁵

Sigmund Freud zastával názor, že některé myšlenky, pocity, zážitky a zkušenosti člověka jsou potlačeny do podvědomí. Jeho snahou tedy bylo vyjmout potlačené myšlenky z podvědomí a dostat je na povrch. K tomu sloužila léčebná metoda – psychoanalýza. Surrealističtí autoři, ovlivnění Freudovou psychoanalýzou, byli přesvědčeni, že ony potlačené myšlenky, city, zážitky aj. mají určitou estetickou hodnotu a je nutné vyjmout je z podvědomí a umístit do vědomé vrstvy psychiky. K tomu posloužila již zmíněná metoda psychického automatismu, díky níž autor mohl nahlédnout do svého podvědomí. Za tímto účelem autoři často tvořili pod vlivem omamných látek.⁶⁶

I z tohoto důvodu mohou mnohdy surrealistické texty připomínat spíše spojování nespojitelného či náhodné spojení slov. Není tedy náhodou, že surrealističtí autoři dávali přednost fantazii před logikou. Z toho plyne i zřeknutí se jakékoliv pravidelnosti

⁶⁴ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1983. ISBN 11-068-83, s. 310.

⁶⁵ CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3, s. 916 – 919.

⁶⁶ Ibid., s. 916 – 919.

například ve verši a rýmu. V tvorbě se naopak objevují snové obrazy, překročení hranic, odstranění samozřejmosti a uvolněná imaginace.⁶⁷

Rysy surrealismu můžeme objevit právě v některých dílech Vítězslava Nezvala. Stejně jako znaky poetismu, vykazují znaky surrealismu nejen Nezvalovy divadelní hry, ale i básně. Za nejvíce surrealistické drama považuji *Modrého jelena*, kterému se budu blíže věnovat v interpretační části práce. Právě v tomto dramatu se objevuje zmíněná imaginace, odstranění hranic a snové obrazy.

⁶⁷ NEZVAL, Vítězslav. *Moderní básnické směry*. Vydání páté, v československém spisovateli čtvrté. Praha: Československý spisovatel, 1979. ISBN 22-032-79, s. 147 – 152.

Analýza a interpretace vybraných děl

4 Smrt v květnu

Lyrická jednoaktovka a Nezvalova dramatická prvotina *Smrt v květnu* vznikla v roce 1920, tedy v autorových dvaceti letech. Její původní název byl *Májové dary* a scéna nikdy nebyla uvedena na jeviště.⁶⁸

Děj se odehrává daleko od města, kdesi v rozkvetlé květnové přírodě. Slunce hřeje, stromy voní a občasné zapískání vlaku doléhá až sem, na rozkvetlou jarní louku. Toto první Nezvalovo dokončené drama je charakteristické oslavou lásky k přírodě a pohrdání městem. Znak anarhistického buřičství, kterému jsem se věnovala v teoretické části práce, jsou tedy nepopíratelné, stejně jako autorovo zaujetí veršem, které se zde také objevuje.

Jedna z hlavních postav – mladý student písíci básně – přijíždí z města do přírody. Probouzí se uprostřed krásné jarní přírody, nasává krásu a vůni krajiny. Zde lze zpozorovat jisté autobiografické rysy. Konkrétně jde o studentovo zaujetí básní a veršem, také dobrý vztah k přírodě, kam se básník uchyluje ve chvílích, kdy mu ve městě není dobře. Bezejmenný student se po probuzení setkává se starcem. Z nadcházející rozmluvy si lze všimnout odmítání města studentem, zejména však starcem, který kvůli městu „*a těm mrchám nečistým*“⁶⁹ přišel o syna. Nicméně stařec není jedinou osobou, která svým způsobem odmítá město. Student si je vědom, jaké příležitosti Praha přináší, přesto – nebo právě proto – odchází do přírody. Ve městě již teskno.

„*Velmi krásně je tam, Madlo, divadla, kostely, překrásné paláce, Hrad, Karlův most. Po tom denně chodívám.*“ „*Vyletěl jsem si na několik dní. Jen tak, pro radost. Bylo mi v Praze už příliš teskno.*“⁷⁰

Oslava přírody a její popis, se prolíná celým dílem. Básník je fascinován její krásou a popis z básnickových úst zní téměř jako upadání do snu. V těchto pasážích vidím prvky vitalismu, konkrétně oslavu života a přírody. Tento znak je typický pro období první poloviny dvacátého století, v němž Nezvalova tvorba vykazovala prvky bu-

⁶⁸ BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70, s. 93.

⁶⁹ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 14.

⁷⁰ Ibid., s. 13-23.

řičství. „*Všechno je z podběle. Ach, šedivé oči, rovino, posázená jeřabinovou alejí, teskná vláha mží, jabloňové květy! Les voní, oblaka nezastavila se, rákos pousíná.*“⁷¹

Studentova touha stát se prodavačem ryb u moře by se dala nazvat Nezvalovým voláním dalek a moře. Tato touha po moři, vzdálených místech, exotických dálkách a fascinace cizími zeměmi se objevuje v dílech vznikajících pod taktovkou poetismu.

Stejně jako v ostatních autorových dramatech, vyskytuje se i ve Smrti v květnu motiv lásky, lásky na první pohled. Student a Madla se potkávají, jsou opojeni láskou. Madla vykreslena jako krásná, čistá a neposkvrněná dívka, která se záhy studentovi přiznává, že by se před ním klidně svlékla.

„*Vždyť to není nic zlého. Nemám žádných bolestí na těle!*“⁷²

Jejich společnou lásku symbolizuje také májový dar. Džbán, ve kterém Madla donese studentovi vodu. Za májový dar bychom mohli považovat také samotné seznámení studenta s Madlou, jež proběhlo v měsíci květnu či potenciální Madlino těhotenství a dítě, které možná přijde na svět.

Madla nejví se jako typická dívka z počátku dvacátého století, jeví se spíše jako velice moderní děvče. Madla smí vše, co chce, neboť nechce nic zlého (dalo by se to označit jako anarchistické krédo). Nechce si nechat nikým nic zakazovat a přikazovat. Také její odhodlání, že by si při neplánovaném početí dítě s básníkem nechala a pečovala by o něj i jako svobodná matka, jeví se jako velice odvážné rozhodnutí.

„*Proč by ses bál, miláčku*“ *Kdyby mne nepustili, ovšem, musila bych zůstat. A dostanu-li děťátko, nechci, aby si mě Jurka vzal! To bych šla k tetce, opatrovala by mě tři čtyři dny – a pak bych si brala hošíka s sebou na pastvu.*“⁷³

Zatímco pastuchova vnučka nese jméno Madla, student – básník – nemá žádné jméno. Přijíždí z Prahy jako neznámý hoch a takový také odjíždí. Z tohoto záměrného zamlžení jména hlavní postavy lze vyvodit, že postava básníka záměrně oplývá tajemstvím. Zatímco dívka má jméno a je před studentem ochotná odhalit i nahé tělo, on nikoliv. Postava básníka beze jména, přijíždějícího z blíže neurčené části Prahy, vnáší do díla motiv tajemství.

⁷¹ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 20.

⁷² Ibid., s. 32.

⁷³ Ibid., s. 36.

„Já? Jmenuji se tak, jak mě kdo osloví. Jmenujte mě tak, jak byste si sama přála. Mně se to od vás bude líbit. Vymyslete si pro mě nějaké jméno.“⁷⁴

Dalším podstatným motivem jsou peníze. Madlin otec byl obchodníkem v Praze. Pracoval, aby vydělal peníze, kterými zároveň platil ženám za to, aby mu v Praze nebylo teskno. Madla je pastuchova vnučka, je tedy velice nízko na společenském žebříčku a peněz nemá nazbyt. Je chudá, ale šťastná. Jak sama říká, nikdo jí nic nenakazuje, neboť na ní nezáleží, když je pastuchova. Ona je však šťastná. Chudá, ale šťastná – chudá, ale volná. Chudý zdá se být i pražský student. Motiv peněz tedy propojuje celým dílem a pomyslnou nitkou spojuje hlavní postavy.

Ačkoliv se v této práci zaměřuji na Vítězslava Nezvala jako dramatika, nelze opomenout jeho básnickou tvorbu. Ta se skrze mladého básníka dostává i do tohoto díla. Básník vřele cituje své verše krásné Madle a tak prózu střídá verš.

*„S kůzlaty šel a s jitrem zasypán
Do dalek vyzváněl
a zněl
jak stříbrný lesní džbán –
očarován.
Poledním sluncem ověšen,
byl zář i sen.“⁷⁵*

Pro toto dílo je také charakteristický motiv koloběhu života. Student, který se v Praze cítí tesknivě a utíká tedy do přírody, se narodil v měsíci květnu. V květnu též umírá starý pastucha a v tom samém okamžiku možná Madla počíná dítě. Jako by v květnu vše začalo a vše také skončilo. Jarní měsíc je tedy použit jako měsíc početí nového života, ale zároveň měsíc smrti. Madle odjíždí milý zpátky do Prahy a ona spěchá oznámit starcovi, že odjede za ním. Jenže ...

„Starý chudák přichází svou smrtí zadržet rozběh Madlenčiny lásky za pánem. Jeho mrtvola položí se na práh májových snů.“⁷⁶

Tajemný zdá se být také konec díla. Čtenář (divák) je seznámen s úmrtím starého pastuchy, hra zde však končí. Nejsme tedy seznámeni s pokračováním děje.

⁷⁴ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 22.

⁷⁵ Ibid., s. 27.

⁷⁶ Ibid., s. 38.

Nevíme, zda Madla opravdu počala dítě, zda se vydala hledat svého milého do Prahy či zůstala na venkově. Nezval nechal tímto otevřeným a záhadným koncem volnost čtenářově (divákově) fantazii.

5 Depeše na kolečkách

Vaudeville (tedy veseloherní divadelní žánr se zpěvy) Depeše na kolečkách vznikl pod Nezvalovým rukama roku 1922.⁷⁷

Místem děje je náměstí s hospodou, domy a budkou radiotelegrafisty. Náměstí však není konstantní, v průběhu divadelní hry se proměňuje. Objeví se zde hrazda s klaunem a na konci hry se divák dokonce stává svědkem růstu exotických palem.

Při analýze Nezvalovy Depeše na kolečkách je nutné vzít v úvahu historický kontext. Do hry vznikající v roce 1922 se promítá také dobový kontext, konkrétně několik událostí té doby. Můžeme zde zpozorovat typické znaky anarchistických buřičů a poetismu. Ačkoliv vznik poetismu bývá datován do roku 1923, některé typické znaky a rysy, které posléze charakterizují právě poetismus, se objevují již v této Nezvalově hře.

Nezvalovu Depeši na kolečkách lze vystihnout několika slovy – chaos, tok událostí, revoluce, myšlenky, city, radost... Za hlavní motiv této hry je možné označit sociální revoluci, jež zápolí s odříkáním lidských prožitků a proklamuje lidskou přirozenost či fantazii. Celá hra je charakteristická proudem obrazů a hesel, rychlým tokem myšlenek a citů. Setkáváme se s křikem i hudbou, artistickými obrazy i pantomimou, monologem i dialogem, poezií či prózou. V jedné chvíli se na scéně objeví telegrafista či hlásná trouba, kteří jsou ve vteřině vystřídáni černochem či námořníkem. Prodavačku nahradí klaun, portýra zase obchodník. Čtenář i divák mohou nabýt dojmu chaotického střídání obrazů a dějů.

Za důležitý článek celé hry považují postavu radiotelegrafisty symbolizující jakýsi pokrok. „*Ve mně se soustřeďuji zprávy z celého světa.*“⁷⁸ Další podstatný význam radiotelegrafisty, spatřuji v jeho monologickém snění o Eiffelově věži – „*věži radosti a lásky, věži chudých milenců, věži prvních políbení v lampionovém městě nad Seinou*“.⁷⁹ Žasne nad mrakodrapy civilizace i nad prádelnami ve kterých se čistí prádlo plné ran. Když od hlásné trouby zaslechne informace o umírající Evropě, ponoří se do úvah o ubohé civilizaci. „*Zhynou-li všechna města Evropy, tam dole ve sklepeních chudí*

⁷⁷ BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70, s. 94.

⁷⁸ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 54.

⁷⁹ Ibid., s. 56-57.

jsou, těm dole zdravé pěsti zbyly a jejich milenky hned porodí zdravější a nové pokolení.“⁸⁰ A právě telegrafistovo snění o mrakodrapech a „Eifelce“ z daleké Paříže jako by předznamenalo příchod poetismu.

Od postav radiotelegrafisty se dostáváme k hlásné troubě. Při jeho výkřicích o umírající Evropě, krachu na burze a obchodních sebevraždách se nabízí jednoznačná otázka. Byl snad Nezval vizionář? V roce 1929 došlo ke krachu na New Yorské burze, který odstartoval hospodářskou krizi. Depeše na kolečkách vznikla již o sedm let dříve. Při čtení následujících řádků jsem se nedokázala zbavit myšlenky, zda jde o pouhou náhodu nebo vizi budoucnosti.

*„Co s lidmi? Stroj více práce vykoná
a přesněji a zákonitě Evropa umírá! Však touto smrtí ne
Obchodní paláce jsou přeplněny
Nemožno konkurovat! Valuty!
Krach na burze! Obchodní sebevraždy!
Něco se musí stát! O hrůza
klesání cen! I u vás poklesnou!“⁸¹*

Krach na burze či klesání cen nejsou jedinou vizí budoucnosti, kterou v tomto díle spatřuji. Hlásání gramofonů a afíše (plakáty s reklamními nápisy) jsou nedílnou součástí Nezvalovy Depeše, stejně jako jsou součástí 21. století. Vyrazíte-li v roce 2016 kamkoliv mimo domov, zhlédnete kolem sebe neuvěřitelné množství různorodých reklam a billboardů. Zapnete-li rádio, televizi, (nebo jakékoliv médium), během několika desítek minut vás nejspíše začne přesvědčovat reklama o výhodné koupi určitého výrobku. Ani v Nezvalově Depeši tomu není jinak. Již tak dost chaotické dění na jevišti doprovází v určitou chvíli hlásání gramofonů.

*„Nejlepší koloniální zboží pana Walise!
Upozorňujeme na značku Ekvádor! Nebezpečné! Okamžitý potrat! Pozor, dámy! Varujeme!
Chychychyby vyvyvyslovnosti odstraní snadno a ryryrychle.
Střelná prach, olovo, brovninky!
Dodá se černoch na nejnižší práce!“⁸²*

⁸⁰ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 58.

⁸¹ Ibid., s. 58.

Exotický černoch, který se náhle stává součástí hry, přichází na scénu, odhazuje těžká zavazadla a tančí za doprovodu scénické hudby, je dalším signálem blížícího se poetismu. Jeho nízký sociální status „pomocníka na nejnižší práce“ mu však nebrání oslovit prodavačku ryb a požádat ji o lásku. Její strach, že by se mohla při styku s cizincem začernit, bychom dnes označili nejspíše za xenofobii. „*Ne ne! Já se bojím, že bych se začernit mohla!*“⁸³

Její strach však náhle střídá smutek, neboť černoch nechce lásku prodavačky zadarmo. Nabídka peněz za lásku prodavačku rozesmutní natolik, že se ponoří do úvah o opravdové lásce.

*„Jdi! Styd' se! Kdo jednou miloval
ten nikdy nechce lásku kupovati
Já toužila po někom lepším
po někom kdo by přišel
a kdo by se smál
Jak je to těžké býti prodavačkou
jak je to smutné býti jenom hračkou!“*⁸⁴

Jelikož láska je jedním z motivů prostupujícím většinou Nezvalových dramát, není rozhovor mezi černochem a prodavačkou jedinou zmínkou o lásce v Depeši. Stejně jako ve Smrti v květnu, i zde vzniká láska na první pohled. Prodavačka rozesmutnělá návrhem černochoha náhle potkává námořníka a vzniká opravdová láska, jež donutí zcestovalého námořníka zůstat a budovat lásku s prodavačkou.

*„Ano, ano, já zůstanu, miláčku. Tam v Evropě nás již nepotřebují. I tam je radost! Zůstanu!“*⁸⁵

Jak jsem již zmínila, Depeše na kolečkách není jen chaotickým dramatem, charakteristickým rychlým střídáním obrazů a dějů, láskou a exotičnem. Jedná se o jakýsi náčrtek sociální revoluce. Podle samotného Nezvala – revoluce veselosti. Pomocí tohoto díla se autor snaží rozbít přisnost naší národní povahy. Proměna národa se může uskutečnit pomocí proměny společnosti. A tak přichází Nezval se svojí revolucí veselosti. Námořník jako symbol revoluce získává lásku prodavačky a zůstává, neboť v Evropě již radost je – v této hře ještě zcela ne.

⁸² NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 59.

⁸³ Ibid., s. 60.

⁸⁴ Ibid., s. 61.

⁸⁵ Ibid., s. 70.

Námořníka považují jako symbol revoluce z důvodu jeho svobody. Podřízenost kapitánovi je kompenzovaná volností a sociálním nezakořeněním. Námořníci se plaví volně po moři, jsou svobodomyšlní a zcestovalí. Zatímco obyvatelé žijící neustále na jednom místě mnohokrát ani neví o společenském dění ve světě, námořník připlouvá na pevninu informovaný o veškerém dění v Evropě či ve světě.

V této sociální revoluci či revoluci radosti vidím ústřední význam této hry. Od-
ráží se zde anarchistické tendence, tedy snaha o svobodu člověka, volnost, fantazii
a umění. Boj proti národu, který je svazován konvencemi a Nezvalova snaha vnést
umění do každodenního života. S tím souvisí i Nezvalova hra s veršem a prózou. Jako
dramatik – básník si neodpustil obohacení svého dramatického díla o veršované pasáže.
Také klaun, provádějící na hrazdě akrobatické kousky, přináší radostný pohled na svět.
Není náhodou, že celá Depeše je zakončená zjevením cirkusového paňáci, který přebíhá
přes scénu a po celé šířce svého pestrobarevného šatu má napsáno – UMĚNÍ.

Jako opozice lidu, který chce zábavu a veselost, jež je jejich zbraní, vystupují
obchodníci a policejní patrola. Jejich myšlenka zákonu, který stojí nade vším (i nad ži-
votem) je právě kritizována tendencemi anarchistických buřičů. Obchodníci, kteří po-
chopí, že „*veselost je zbraní, proti které jsme bezmocni*“⁸⁶, se navzájem postřílí a padají
mrtvi k zemi.

⁸⁶NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spiso-
vatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 62.

6 Modrý jelen

Drama o jednom jednání – Modrý jelen – pochází z roku 1926. Jedná se o tak radikálně přepracovanou verzi hry Oheň, že jej lze považovat za samostatnou hru. Místo děje není předem nijak definované, nicméně z kontextu lze odvodit, že se jedná o nějakou místnost, v níž je ticho přehlušeno tónem tanga.⁸⁷

Zatímco obě předešlá dramata byla jasná a srozumitelná, pro drama Modrý jelen je příznačná právě určitá složitost, možná až dokonce nesrozumitelnost. V Depeši na kolečkách spatřujeme rychlé střídání obrazů a chaos, stále jsme však schopni pozorovat dějovou linii a dialogy postav. Postavy v Modrém jelenovi sice vedou dialog, případnému čtenáři (divákovi) se však dialog může zdát naprosto nesmyslný. Vše se jeví spíše tak, jako kdyby každá postava vedla svůj neveršovaný monolog bez ohledu na reakci ostatních.

Ještě před samotným počátkem hry se autor věnuje charakteristice postav. Zajímavé je, že postavy jsou beze jména, což je – dalo by se říci – odosobňuje. Místo jmen Nezval užívá osobní zájmena (on) či jiná pojmenování (stařena, mrzák, první a druhá nejkrásnější žena). Postava první nejkrásnější ženy je dle autorova popisu „*oděna v nejohnivější barvy západu*.“⁸⁸ Druhou nejkrásnější ženu autor vykresluje v barvách orientu. Zde se opět objevuje Nezvalova fascinace exotickým a spojitost se znaky poetismu. On je vyobrazený jako senzitivní a bláznivý jinoch milující narkotika.

Právě ve zmíněné nesmyslnosti dějové linie a dialogu postav vidím rysy surrealismu, kterým jsem se věnovala v teoretické části práce. Celé drama zdá se být jako sen, který v noci ovládá naše myšlenky. Při čtení Modrého jelena se mě zmocnil úžas nad velkým počtem metafor a symbolikou, kterou autor při psaní dramatu užíval. Modrý jelen jako symbol smrti se objevuje již v názvu díla. Posléze stařena varuje první nejkrásnější ženu právě před smrtí.

„*Otrávení vidí v barvách. Střez se modrých jelenů. Tygr je červená kočka. Varuj se líčit si rty na rudo.*“⁸⁹

⁸⁷ BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70, s. 100.

⁸⁸ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 195.

⁸⁹ Ibid., s. 197.

Také charakteristika jinocha, který si libuje v užívání narkotik, zdá se být ovlivněná surrealismem. Surrealističtí autoři často užívali různé omamné látky za účelem vyvolání stavu, jenž jim umožňoval užívat metodu psychického automatismu.

Celá hra je protkaná nitkami metafor a fantazií, což je charakteristické právě pro surrealistická díla.

Stejně jako v předchozích dramatech, ani zde nechybí motiv lásky. Láska však již není tak prostá a jednoznačná, naopak, je zahalena do roucha neznáma. Láska zde není tak konkrétní a jednoduchá jako ve Smrti v květnu, kde básník potká Madlu, a zalíbují se do sebe. Láska je zde něco abstraktního, avšak oslovení „miláčku“ obsahuje i toto drama, stejně jako některá ostatní dramata.

„Miluji parfěmy, které prchají, miluji parfěmy, které prchají. Ach, to není parfém. To je láska. Láska, atavismus, s kterým se měníme.“⁹⁰

„Modrý jelen stále na něco čeká. Ale je to můj miláček. Hodil mne do hrobky.“

Miluji tě, modrý jelene, miluji tě, modrý jelene.“⁹¹

Modrý jelen není jediné zvíře, které se ve hře objevuje. V místnosti je postavená klec na tygry, v níž je kočka. Také postavy užívají ve svých verbálních projevech symboliku zvířecích pojmenování.

„Prohlašuji, že modrý jelen bude rudým tygrem.“

„Bude ze mne hyena.“⁹²

„To velbloud přikryl slunce svým hrbem. Má jelení trouba se změni v sýčkovu kukačku.“⁹³

V okamžiku, kdy první nejkrásnější žena umírá, se mění smysl celé hry. Již nejde o náhodné spojení různých monologů postav a slova „modrý jelen“ náhle podle samotného autora nic neznamenají. On se mění v pána a Mrzák v jeho sluhu. Z první nejkrásnější ženy byl jen „smrad cizích ženských“ a druhá nejkrásnější žena je jen dívka, s níž pán chtěl strávit noc.

⁹⁰ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 213.

⁹¹ Ibid., s. 204-214.

⁹² Ibid., s. 202.

⁹³ Ibid., s. 209.

Vše se proměnilo. Hra, připomínající nesmyslný sen a ohromnou fantazii, je najednou jen fraškou všedního života.

7 Strach

Jak píše Milan Blahynka, drama *Strach* je Nezvalovým prvním pokusem o celovečerní drama. Dokončeno bylo v roce 1929, ale podle Blahynky lze z Nezvalových dopisů adresovaných jeho rodičům z roku 1926 usuzovat, že drama začalo vznikat již v tomtéž roce.⁹⁴

Drama o šesti aktech s mnoha postavami se odehrává na rozličných místech „za léta někde na jihu mezi dvěma večerními klekáními“⁹⁵. Nejdříve na nábřeží u jakéhosi svatopetrského hřbitova, posléze se přesouvá do vnitřku krčmy na témže nábřeží. Dalším působištěm děje se stává zahrada se skleníkem či prostranství před ústavem pro duševně choré.

V tomto díle lze spatřit znaky několika uměleckých směrů, objevujících se v české literatuře dvacátého století. Patří mezi ně poetismus, surrealismus a snad také i expresionismus či dadaismus.

Na rozdíl od předchozích dramát se ve *Strachu* objevuje opravdu veliký počet postav, přesněji 41, což je v porovnání s výše interpretovanými dramaty změna. „*Všecky osoby jsou tu hlavními osobami, přestože se děj otáčí kolem Jakobova osudu, jenž je viditelným nositelem dramatického motivu hry.*“⁹⁶

Za ústřední motiv díla – jak již sám název napovídá – lze považovat strach v různých formách a obměnách. Strach provází postavy od samého počátku hry až do úplného konce. Ať už jde o strach vandráka z vlastního svědomí poté, co spáchal vraždu, či strach hráčů z neznámého znamení, které se objevuje nad jejich hlavami. Dalo by se říci, že strach v různých formách a variantách doprovází každou z postav, dokonce i malé dítě.

„*Maminko! ... Maminko... Promluv, maminko... Promluv, maminko, mám strach...*“⁹⁷

Celý děj však začíná snem. Spící Jakob rozmlouvá ve snu se svým synem, jenž ho proklíná za to, že jej opustil ještě před narozením a s náhlým úsměvem na tváři Jakoba zastřelí revolverem.

⁹⁴ BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70, s. 100.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 225.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 225.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 289.

„Tatínku, jak bys byl šťasten při novoročním přání, jak by ses vesele smál a jak bys mi přinášel dárky, ty se však nevrátíš a já tě proklínám...“⁹⁸

Tento Jakobův sen není jen obyčejnou představou vybavující se ve spánku. Dalo by se říci, že jde o jakousi předzvěst či podvědomou předpověď neodvratitelné události. Jakobovi se ve snu vybavuje blízká budoucnost. Tento „diktát“ podvědomí je jedním z rysů surrealismu.

„Počkejte! Ne, nevím, co se mi zdálo. Zapomněl jsem to docela. Je to mrzutá věc. Člověk si ráno vykombinuje sen, který se mu vlastně vůbec nezdál. Až teprve když se ocitl v situaci, která by byla fotografií jeho snu, poznal by jej a mohl se pokoušet o jeho výklad.“⁹⁹

Podle Jakoba je člověk ve snu jako za oceánem a popisuje, že jeho sen mu zanechal na jazyku slaný pocit, jako kdyby polykal slanou vodu. Odkaz na vzdálený oceán a slanou vodu lze v určitém slova smyslu vnímat také jako náznak exotična, který je typický zejména pro poetismus. Vzdálený oceán a slaná voda však nejsou jediným exotickým prvkem. Také papoušek, který se narodil v Patagonii a jenž má prý nadpřirozenou schopnost jasnozřivosti, upozorňuje na cizí krajiny. Ve chvíli, kdy má papoušek sdělit své proroctví, umírá a svou smrtí stvrzuje příchod další smrti.

„Mého papouška zabil osud někoho z vás. Ach, blíží se něco strašlivého. Můj papoušek byl útlocitný, pane, ach, blíží se něco strašlivého. A můj papoušek, který všechno viděl, byl tak útlocitný, že raději zemřel, než aby vyslovil tak hrozné proroctví.“¹⁰⁰

Podobně jako v Depeši na kolečkách, objevuje se ve Strachu také zmínka o exotických palmách. Nevěsta, která má brzy stvrdit svou lásku se svým ženichem, potkává Jakoba a je jím očarována. Dokonce by se dalo říci, že se na první pohled do mladíka zamilovala. Lásky tedy prostupuje i tímto Nezvalovým dílem. Nevěsta miluje svého ženicha, ale na první pohled se zamiluje také do Jakoba a celá tato situace jí nahání strach. Nevěsta však není jedinou ženou, která hyne láskou po Jakobovi. Albína, matka Jakobova dítěte, ho miluje již celou řadu let. Dále se zde objevuje láska mateřská, tedy láska Albíny k synovi. Lze poznamenat, že motiv lásky je velice podstatný pro celé toto dílo.

⁹⁸ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 227.

⁹⁹ Ibid., s. 228.

¹⁰⁰ Ibid., s. 287.

Jak již bylo zmíněno výše, Jakobův sen a náhlá smrt jasnozřivého papouška se dají považovat za předzvěst či symbol něčeho zlého, co neodvratně přichází. Také pád nevěstina svatebního věnečku při pohledu na Jakoba či zmije proplétající se mezi nevěstinýma nohama, jsou zde použity jako varování.

Bojím se to říci. Chůvo, když jsem se skláněla mezi jasmíny, dívajíc se na toho muže, spadl mi z hlavy věneček. ¹⁰¹

„Zmije! To není dobré znamení, chůvo.” ¹⁰²

Kromě snů a znamení, která předpovídají zlý konec, užívá autor také symboliku barev a to zejména kontrast barvy bílé a červené. Bílá barva jako barva míru, čistoty a nevinnosti se v díle objevuje hned několikrát. Bílé zvony, bílí andělé, bílá holubice, bílá kytice, bledá tvář či Albína oděná do světlých šatů. Také jméno Albína zřejmě není užito bezúčelně, protože albín je jedinec s nedostatkem pigmentu (kožního barviva) v kůži, vlasech nebo duhovce. Jméno Albína může být užito jako charakteristický prvek dívčina vzhledu.

„Pak se otevírá okno. Albína, krásně učená a oděna do velmi světlých šatů, podepřena o lokty, vyhlíží na nábřeží. Oddává se snění, a jsouc v červení zapadajícího slunce, podobá se náladovému obrazu některého malíře z minulého století.” ¹⁰³

Jako protiklad k bílé barvě užívá Nezval také barvu červenou. Ta může symbolizovat krev, hněv, ale i lásku. Také se jedná o jednu ze čtyř základních barev na mariášových i žolíkových kartách. Není tedy náhodou, že se hráči ve čtvrtém aktu oddávají právě karetní hře. Červená barva se dále objevuje ve formě červánků, červeného zapadajícího slunce, které na oknech krčmy zanechává rudé reflexy, nebo kytice, která se krví zbarvuje do červena.

Jako další symbol se objevuje barevná aureola, která nejdříve září nad hlavami hráčů, posléze nad hlavou mrtvého ženicha, jenž byl Jakobem omylem objeven již mrtvý a zavěšený na věšáku mezi kabáty. Tato situace se zdá být absurdní. Čtyři hráči, Albína, nevěsta, Jakob a oběšený ženich se ocitají v jedné místnosti. Albína je v šoku ze shledání s Jakobem, nevěsta upadá do deprese po spatření mrtvého ženicha. Policista zatýká Jakoba, ačkoliv není opravdovým vrahem a opona padá.

¹⁰¹ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 251.

¹⁰² *Ibid.*, s. 241.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 281.

Jak sám autor poznamenal již v prologu hry, ačkoliv se děj otáčí kolem Jakobova osudu, všechny postavy jsou důležité. Vše se zdá být až neuvěřitelně propojené. Jakob přichází, neplánovaně se setkává s Albínou a svým synem, zamiluje se do něj nevěsta, které láska k Jakobovi nahání strach. Poté, co se objeví mrtvola nevěstina nastávajícího muže, domnívá se, že jeho smrt zavinila ona, láskou k Jakobovi. Jakob svým návratem vrací němé Albíně řeč. Ona svým svědectvím zbaví Jakoba viny a dostává do vězení pravého vraha. Tím však také docílí toho, že nevěstka zdrží Jakoba na cestě za synkem. Ten svého otce spatřuje z dále, splete si ho se zajíčkem a zabíjí ho revolverem, který našel na stole po vandrákovi. Celý příběh a osudy postav jsou navzájem propojené, jeden čin uvádí do pohybu druhý a smršť jednotlivých událostí nakonec vyvrcholí vyplnění Jakobova snu – smrtí.

Každá událost i každý čin je v díle zobrazen bez ohledu na konvence. Šestnáctiletá nevěstka se pokouší svádět mladíka, který téměř podléhá. Albína si nechává dítě a vychovává ho sama jako svobodná matka. Nevinné dítě zabíjí revolverem svého otce apod. Svět se zdá být absurdní a často náhodný tok událostí zapříčiní tragický konec. Ačkoliv Vítězslav Nezval nebyl autorem označitelným za expresionistického, v některých těchto momentech lze zachytit rysy právě expresionismu.

Jak již bylo řečeno, v pátém aktu se děj odehrává v zahradě před ústavem pro duševně choré. Toto místo není ve hře zmíněno náhodně. Je velice důležitou součástí celého toku událostí, neboť se sem Albína vrací po potvrzení o svém uzdravení. Vandrák přichází ukonejšit své svědomí a nevěstu sem přivádějí na rekonvalescenci poté, co užřela mrtvolu svého ženicha. Na tomtéž místě promlouvá epileptik s básníkem. Básník se epileptikovi svěří, že v ústavu je postaráno o jeho živobytí.

„Dnes mohu svým mozkiem dosáhnout cokoliv. Mám v něm básně, kterými dovedu vzbudit zvracení, průjem, kýchání. Jinými dovedu zastavit hysterický záchvat, vyléčím sadism, katatonickou řeč, epilepsii.“¹⁰⁴

Pro básníka je charakteristická hra se slovy a básně, kterou se snaží vyléčit epileptika ze své nemoci, připomíná hru na cizí jazyk či dětské žvatlání. Tato destrukce jazyka nemálo připomíná dadaismus.

„KO-DAK para-para

¹⁰⁴ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 270.

GIN-GAN-GON-GON

GIM-GAN-GON-GON

Oraou Oraou

... “

Tato hra se slovy však není jediným momentem, který do dramatu vnáší poetiku a kouzlo lyriky. Nevěstka snažící se odvádět Jakobovu pozornost mu zpívá veršovanou píseň. Jakob přirovnávající řeku ke krásné a nahé ženě či ženichovo lyrické snění o své spící nevěstě střídá dramatické okamžiky děje a vnáší do díla půvab básnického řemesla a tím stvrzuje Nezvalovu snahu o obohacení života o krásu poezie.

8 Milenci z kiosku

Komedie o třech jednáních z roku 1931, jejíž děj se odehrává jak na domácí půdě (v Praze či Karlových Varech), tak i v romantické Paříži, se může na první pohled zdát jako obyčejná hra o lásce plná nadsázky. Není tomu tak. Jedná se o jakousi syntézu autorových myšlenek a motivů z děl předchozích.¹⁰⁵

Místa děje jsou, stejně jako jednání, tři – pražská vila se zahradou, módní atelier v Paříži a kolonáda v Karlových Varech s kioskem. Oproti Strachu zasadil Nezval do děje Milenců z kiosku jen malé množství postav, přesněji řečeno sedm.

Jak již bylo řečeno, pro někoho mohou být Milenci z kiosku jen zábavnou hrou o hledání lásky a svobody, plnou fantazie, vtipu a nadsázky. Jiný vidí pod povrchem hry kritiku soudobé společnosti, měšťanství a celoživotní autorovu snahu vnést do života trochu více lyriky a fantazie. Tak či onak, v díle lze vypořádat jistý odraz dobových událostí a autorových myšlenek.

Nejzřetelnějším motivem ve hře je opravdu láska. Motiv lásky se objevoval ve všech výše zmiňovaných dílech, ale v Milencích z kiosku láska prostupuje dílem od začátku až do konce. Hlavní ženská postava – Helena – je provdaná za muže, kterého nemiluje. Zároveň odmítá i nudný měšťanský život, který vede po boku manžela – pasivního šachisty. Rozhodne se tedy odejít s mužem, který je podle jejích slov dobrodruh.

*„Strýčku Sokrate jsem zamilována
Už déle nebudu snášet trampot manželství
s mužem který ve mně vidí labuť
Což bude žena vždycky
hrát roli přihlouplé nicky
Zamilovala jsem si dobrodruha
Obětuji mu krb s pekáčem a čest
Těž žena chce žít konečně jednou na svou pěst“¹⁰⁶*

Láska však není jednoduchá a tak se kolem krásné Heleny točí symbolicky tři muži. Kromě pasivního manžela Lazara a podvodníka Andrease ještě Lazarův mladší

¹⁰⁵ BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70, s. 104.

¹⁰⁶ NEZVAL, Vítězslav. *Milenci z kiosku*. III. vydání. Praha: Orbis, 1963, s. 15.

bratr Benjamin. Příběh lásky se zamotává a Helena, která odešla se svůdným Andreasem do Paříže, neboť „*má něco pro co není slov*“.¹⁰⁷ Po setkání s Andreasovou zákonnou manželkou prozírá a dobrodružného podvodníka opouští. Třetím mužem Helenina života se stává mladý a zcestovalý Benjamin, který je ztělesněním volnosti a čistoty duše. Pro Helenu je tedy příběh hledáním lásky, svobody a dobrodružství, na jehož konci odchází s mužem, kterého opravdu miluje.

*„Tys neboxoval nespáchal jsi sebevraždu nezabils
zkrátka neudělals žádný čin
a přece každé slovo každý krok tvůj pohled
je veliký nezvratný skutek
je to zkrátka skutečnost
A dost!
Jen aby se Strýc Sokrates brzy vrátil
zavřu kiosk
a pak budu navždy tvoje!“*¹⁰⁸

Lásku hledá i druhá ženská postava z díla. Andreasova manželka Livia cestuje po světě, hledá svého manžela, protože „*bez něho svět se změnil ve hřbitov*.“ Nakonec však také prozírá, rozmyšlí nad zkázou svého manželství a manžela opouští.

*„Od svatební noci
ubývá našich polibků s geometrickou řadou
Na konec je půvabný jen proto
že má samé špatné vlastnosti
Nejlépe uděláme
Když opustíme ho obě.“*¹⁰⁹

Poprvé se v Milencích objevuje tématika rozvodu jako útěku z nešťastné lásky. S tím kontrastuje radostná řeč lásky milenců.

*„Na horách Taigetu
tvé zlaté vlasy rozpletu“
„V lese pod Urálem*

¹⁰⁷ NEZVAL, Vítězslav. *Milenci z kiosku*. III. vydání. Praha: Orbis, 1963, s. 89.

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 190.

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 105.

budete mým králem“

„Tam kde jsou Karpaty

zlibám tě od hlavy po paty“¹¹⁰

Jak lze vyvodit z interpretační části diplomové práce, láska je pro Vítězslava Nezvala jedním z ústředních motivů. Tento motiv se doposud objevoval v každém z analyzovaných a interpretovaných děl. Tento motiv může v dílech vystupovat jako znak anarchistických buřičů, kteří prosazují myšlenku volné lásky.

Dalším výrazným motivem zdá se být touha po volnosti a dobrodružství, která je – ne náhodou – rysem avantgardním. Stejně jako exotično či hra se slovy, která se v tomto díle také v jisté míře objevuje. Helena se uvolňuje z pout manželství a odchází za dobrodružstvím, které ji láká. Zmínky o exotických ptácích, kteří se vznášejí, stejně jako Helena, která odchází za dobrodružstvím, nejsou jediným avantgardním rysem, který lze v díle spatřit. Také orloj, cirkusové kolo, Benjaminovo tuláctví, cestování po světě, zmínka o černochovi z Afriky, přístavních městech a cizokrajných vůních zdá se být rysem avantgardním.

„A mne uchvátilo

něco cizokrajného

touha po dobrodružství

chtěla jsem se s tebou projet na grandiosním

kolotoči.“¹¹¹

Jak již bylo řečeno, v Helenině životě se objevují tři důležití muži. Symbolická trojka se však netýká jen třech rozdílných mužů, ale také Helenina vztahu k nim. V průběhu děje se totiž mění i Heleniny city a vztah ke zmíněným mužům. Její láska má tedy mnohotvárné podoby – láska manželská, jež je v tomto kontextu spíše zvykem či příbuzenskou náklonností nežli opravdovou láskou (podle řeckého označení – Storgé), láska milenecká a dobrodružná, kterou prožívá s Andreasem (Erós) a nakonec láska skutečná, sestupující a nepodmíněná k Benjaminovi, jež by Řekové nazvali láskou Agapé.¹¹²

Kromě symbolického čísla tři, objevuje se v díle opět symbolika barev. Barva červená a bílá, znovu jako protiklady. Jedna žena je pro Andream jako barva bílá, dru-

¹¹⁰ NEZVAL, Vítězslav. *Milenci z kiosku*. III. vydání. Praha: Orbis, 1963, s. 33.

¹¹¹ *Ibid.*, s. 112.

¹¹² LEWIS, C. S. *Čtyři lásky*. Praha: Návrat domů, c1997. ISBN 80-85495-56-2.

hou přirovnává k červené. Obě jsou jako květina, každá však má jinou barvu, pro Andrease tedy jiný význam. Dalo by se tedy usuzovat, že v Heleně vidí energii barvy červené, zatímco Livie je nevinná a čistá jako barva bílá.

*„Vy plačtivé ženy pohleďte na nitro muže
Byla jednou jedna poušť na které kvetly dvě růže
(k Heleně) červená
(k Livii) a bílá
(k Heleně) exotická nymfa
(k Livii) a domácí víla
Mám-li vyrovnat ten dvojsečný vnitřní hlad
musím rozřešit protiklad“¹¹³*

Symboliku užívá Nezval také ve jménech účastníků děje. Není náhodou, že se Benjamin jmenuje podle nejmladšího ze synů Jákobových, kterého známe z biblických příběhů. Nezvalův Benjamin, je také nejmladším synem. Ačkoliv Helena v závěru hry nazývá Benjamina básníkem, básníkovo jméno nenes mladý Benjamin, nýbrž jeho otec Simonides. Simónidés z Keu byl řecký básník.¹¹⁴ Ani jméno druhého Simonideova syna nepoužil Nezval nadarmo. Podle Janova evangelia byl Lazar Ježíšův přítel, který onemocněl a poté i zemřel. Ježíš pak Lazara vzkřísil, což bylo jeho vrcholné dílo pozemského života.¹¹⁵ Nezvalův Lazar je také nemocný. Jeho nemoc však není chorobou těla, ale chorobou duše. Jeho psychika je poznamenána zlou válečnou zkušeností a pasivita snad tedy projevem této „choroby“.

Krásná Helena, jejímž životem proplouvají tři osudoví muži, nese jméno po nejkrásnější ženě řecké mytologie. Dcera Dia a Lédy byla prý tak krásná, že se pověst o její kráse donesla až athénskému králi Théseovi, který ji nechal unést. Nezvalova Helena byla chotí Lazara, avšak nechala se unést Andreasovým šarmem a sladkými slůvky a tak s ním (zcela dobrovolně) odchází. Také postava Livie má svou známou jmenovkyni v antickém světě. Livia Dursilla byla římská císařovna a třetí manželka Augusta.¹¹⁶ Žádnou reálnou souvztažnost mezi postavou z Nezvalova dramatu a Livií Dursillou však bohužel nenacházím. Další a neméně důležitá postava, která díky Nezvalovi nese

¹¹³ NEZVAL, Vítězslav. *Milenci z kiosku*. III. vydání. Praha: Orbis, 1963, s. 110.

¹¹⁴ http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=86926

¹¹⁵ http://www.bkr.cz/wp-content/uploads/2012/04/janovo_evangelium_BKR.pdf

¹¹⁶ *Antický svět: Livia* [online]. Jiří Chlubný, 2015 [cit. 2016-06-20]. Dostupné z: <http://www.antickysvet.cz/26084n-livia>

jméno po významném muži řeckých dějin, se jmenuje Sokrates. Sokrates je považován za jednu z nejvýznamnějších postav řecké filosofie. Zřejmě proto strýc Sokrates (trochu bláznivý, ale moudrý) z Nezvalových Milenců z kiosku nese jméno tohoto slavného muže.

*„Ano zešílel
a proč?
Vinnou uší
Je zachvácen jejich stěhováním
což neodpovídal na počátku vždycky té
která se netázala?
Jeho filosofie stojí na bludu
říká se tomu paranoia
mám zkušenosti“¹¹⁷*

Nejen díky Sokratovi vchází do hry antika a její životní ideál o sloučení divadla a poezie, který je zároveň ideálem právě Vítězslava Nezvala. Dramatická hra Milenci z kiosku (a nejen ona) obsahuje lyriku, verše, rýmy, drobné popěvky, hru se slovy apod. Ve hře se také objevuje užití refrénu, který dodává dílu hudebnost (zde se zřejmě odráží vliv Nezvalova otce, který synovi poskytl základy hudebního vzdělání). Za refrén lze považovat opakující se popěvky: „*slyšíš už je zas roztoužena*“, „*Jak tvrdým oříškem je žena a přece bez nich nelze žít*“, „*to dělá vaše fantazie*“ apod.

Zmíněná fantazie nechybí ani v této hře, neboť právě ona je pro Nezvalovu tvorbu tolik příznačná. Benjamin se snaží Heleně vyvrátit její iluzi o Andreasovi právě refrénem.

*„Má cosi pro co není slov
Miluji ho i když mne bije“
„To dělá vaše fantazie“¹¹⁸*

Pod povrchem komedie o lásce, svobodě a dobrodružství lze však objevit také kritiku. Tak například Lazarovu odevzdanost a životní pasivitu lze chápat v přeneseném smyslu jako pasivitu českého národa a Helenin boj s nudným životem po boku nezajímavého muže jako boj proti nezajímavému měšťanskému životu.

¹¹⁷ NEZVAL, Vítězslav. *Milenci z kiosku*. III. vydání. Praha: Orbis, 1963, s. 116.

¹¹⁸ *Ibid.*, s. 89.

„Žít jako v kleci?

Ba ne!

Pane tcháne

K věci!“¹¹⁹

Lazarův a Benjaminův otec Simonides je bohatý velkoobchodník s kávou. Skrz jeho postavu zaujatou hlavně vlastní firmou a obchodováním lze zpozorovat Nezvalovu kritiku kapitalistické společnosti.

„Mám pro tebe konkrétnější místo

potřebuji spolehlivého člověka

který by mne zastupoval v Antverpách

osvědčíš-li se

mohl bys podnikat zámořské cesty

Firmě Simonides a spol. hrozilo nebezpečí

tvým přičiněním může být zažehnáno

rozmysli si to

a telefonuj mně zítra.“

V postavě Andrease, který se rázem proměňuje v ženatého pana Žezulku lze spatřit kritiku podvodníků a nečistých myšlenek. Andreas vystupuje ve hře jako dobrodruh, lamač ženských srdcí a muž, jenž se pro vlastní prospěch neštítí žádné lži ani ohavnosti. Za tyto skutky je také Nezvalem ve hře několikrát zesměšněn, například když není schopen rozeznat vlastní ženu od figuríny či závěrečnou porážkou.

Není divu, že se Milenci z kiosku stali první Nezvalovou původní hrou na oficiální scéně. Toto dílo slučuje snad vše, co autor užil v dílech předchozích. Dílo obsahuje příběh, lásku, symboliku, verše a rýmy, hru se slovy, hudebnost, ironii, nadsázku, vtip, filosofické myšlenky apod. Dokonce i závěrečná Sokratova smrt není smutná, neboť v porovnání se s mrtví v Květnu nikoho nebrzdí. Smrt starého pastuchy ve Smrti v květnu mění život mladé Madly a brání jí v životním rozletu. Smrt strýce Sokrata však nechává volnou cestu pro mládí.

¹¹⁹ NEZVAL, Vítězslav. *Milenci z kiosku*. III. vydání. Praha: Orbis, 1963, s. 30.

9 Věštírna delfská

Veršovaná jednoaktovka Věštírna delfská vznikla v roce 1932. Jedná se nejspíše o Nezvalovu reakci na události třicátých let – let ekonomické krize a sílící nacistické hrozby. Krach na newyorské burze roku 1929 ovlivnil ekonomickou situaci nejen v Americe, ale i v dalších státech světa. Také rok 1933, kdy se stal Hitler říšským kancléřem, ovlivnil řadu událostí po celém světě. Šířící se cenzura však paradoxně zesilovala umělcovu potřebu mluvit. A tak by se Nezvalova Věštírna dala považovat za dílo upozorňující na hrozbu „policejního státu“. V porovnání s ostatními dramaty se jedná o hru politicky zaměřenou, avšak také plnou fantazie.¹²⁰

Hra je zřejmě pojmenovaná po nejslavnější věštírně, která se nacházela nad městem Delfy a byla posvátným místem Starého Řecka. Tehdy si žádný státník nedovolil učinit žádné důležité rozhodnutí bez předchozí porady v Delfách. Možná proto vysílá Nezval ve své hře ministra na radu ke kartáři.¹²¹

Děj se odehrává v kartářčině stánku, který je plný veteše a nad nímž lze vidět kus nebe s hvězdným znamením. Na rozdíl od Strachu, kde autor užil velké množství postav, v této hře vystupují přímo pouze postavy čtyři: kartářka, ministr, Marie a dělník.

Ministr přichází ke kartáři, aby mu věštila osud. Již ve chvíli, kdy kartářka vyzývá ministra, aby se posadil, objevuje se zde politická narážka.

„Posad'te se Excellence

Třeba na obě dvě křesla. “

„Má to být věštba?

Jak může sedět ministr na dvou křeslech? “

„Je na čase polovinu jich zrušit či nikoliv? “

„Ale pak se může lehce stát že budu přespočetný

Proč ne přijmu na přídavek ministerstvo spravedlnosti

A lenoch jako lenoch “¹²²

Kartářka slibuje ministrovi jeho vysněný policejní stát, avšak také nadcházející smrt.

„Ach vidím samé divy

¹²⁰ BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70, s. 110.

¹²¹ <http://londynska.cz/plany/201403110932eduard-petiska-stare-recke-baje-a-povesti.pdf>

¹²² NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 293 – 294.

*Budete vládnout s detektivy
Ze škol se zřídí žaláře
jak blízká budoucnost ukáže
Změníte profesorské sbory
na špicly a na cenzory
ze soudců stanou se četníci
Žel zhynete na šibenici.* ¹²³

Stejně jako v předcházejících dílech, ani zde nechybí motiv lásky. Marie, která přichází za kartářkou hned po ministrovi, svěruje se, že ve strachu ze státních zásahů pomýšlí na rozvod, i když svého manžela stále miluje.

*„A já nechci přijít o místo
Což nehrozí manželům s dvěma příjmy
restrikce?“* ¹²⁴

Marie se u věstkyně setkává s ministrem, dochází k záměně jejich aktovek a ministr ohromen krásou Marie, padá před ní na kolena a „je hotov ji zbožňovat.“ ¹²⁵ Láskou oplývá také dělník, který u kartářky střídá Marii. Dožaduje se věštby a formuluje vlastní definici lásky.

*„Chápete špatně lásku
jak všichni měšťané
Což má milovat muž jen ženu kterou dostane?
Totiž do postele...
Ženu jež mu postel stele?
Což není láska jenom cit
Jen obdiv k barvě motýla jenž letí?
Což musím milovanou ženu mít?“* ¹²⁶

Stejně jako ve hře Modrý jelen, dochází i zde k určité změně v ději hry. Poté, co dojde k záměně ministrovy aktovky za aktovku Marie a následnému vyzrazení tajných diktátorských plánů, dochází k proměně rolí i děje hry. Z ministra se stává obyčejný

¹²³ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 294.

¹²⁴ *Ibid.*, s. 301.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 299.

¹²⁶ *Ibid.*, s. 307.

majitel realit, který je popletený politickými myšlenkami, a z kartářky je půvabná paní domácí. Nezaměstnaný dělník však stále zůstává ve své roli chud'ase a Marie zůstává odvážnou ženou, která je odhodlaná postarat se o dělníka poté, co ho vyhodili z podnájmu. O její odvážnosti a emancipaci vypovídá její následující promluva.

*„Naučili nás ve válce
totéž co umějí muži
Dnes hájíme svou kůži
Ne nedáme si šlapat na palce
Proč jsem dělala zkoušky
a dokonce s vyznamenáním
Proč varuji se tloušťky
Co mohu zachráním
Řekněte mně paní
je na tom co špatného
Pracovat jako muž
a žít s ním v konkubinátě?“¹²⁷*

Avšak jak již bylo předesláno, tato hra není jen politicky laděnou reakcí na hrozbu diktátorského státu, ale je „nezvalovsky“ plná fantazie a lyriky. Skrz kartářku se autor hlásí ke své bujné fantazii a zájmu pro dramatické umění.

*„Nemám sice ráda příliš mnoho poezie
Ale potrpím si na sny
Cožpak jsi nikdy neviděl
V našich rozbitých židlích ministerská křesla?
Cožpak jsi nikdy netoužil
Sevřít v náručí místo mne kartářku?“¹²⁸*

Typická je pro Nezvala také hra se slovy. S jejich pomocí v této hře zesměšňuje nejen parlament, ale také cenzuru.

*„Jsem vědec který konstatuje fakta a nic z nich
nemá v úmyslu vyvodit mňau mňau*

¹²⁷ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 302.

¹²⁸ *Ibid.*, s. 325.

*jsem lékař který dává nemocem jméno
a nedovede je léčit fiú fiú
jsem temná jako interviewy hlav státu frrr frrr
jsem nezodpovědná jak parlament kra kra
jsem liberální jak demokracie tra lala tra lala
tra lala. “¹²⁹*

Co se týče verbálního projevu, autor zde užívá jak rýmovaný verš, tak nerýmovaný. Nápadná je také proměna jazyka postav po proměně jejich rolí. Kartářka nejprve užívá naučených frází příznačné pro její řemeslo. Po proměně v pohlednou paní domácí, proměňuje se i její jazyk. Není však jedinou postavou, pro kterou je příznačná jazyková charakteristika. Chudý a momentálně nezaměstnaný dělník, který již dále nezvládá udržet na uzdě svou sklíčenost a pokouší se o sebevraždu, je také z hlediska jazykového vyjádření odlišen od ostatních.

*„Prodám vám za pětikačku
Tu zpropadenou bouchačku
Dnes ji nosí skoro každý
Pro případ sebevraždy
Mně stačí na to šňůra
Dáte mi za ni búra?“¹³⁰*

Také symbolika barev objevuje se i v této dramatické hře. Rudý prapor kontrastuje s bílou dálií a zvýrazňuje tak revoluční dělníková hesla. Dalším symbolem zdají se být hvězdy na nebi jako mapa lidského osudu.

Nakonec Marie vyzývá aktéry dramatu k odlišení, neboť „*hra dospěla až tam, kde se poezie mění v život*“, což je nebezpečné. Avšak splnila snad to, co měla – pobouřila svědomí lidí, tak jako ho někdy pobuřuje sen.

¹²⁹ NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64, s. 309.

¹³⁰ *Ibid.*, s. 311.

10 Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou

Politická hra o pěti obrazech – Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou – vznikla v roce 1956 a je to tedy jedním z posledních Nezvalových děl.¹³¹ Vypráví o bájně Atlantidě, která po přírodní katastrofě údajně zmizela v moři. Jediným zdrojem informací o tomto bájném ostrově jsou Platónovy spisy *Timaios* a *Kritias*. Na ostrově podle Platóna sídlila velmi rozumná populace, neboť tuto krajinu podle mírného podnebí prý zvolila sama bohyně moudrosti – Athéna.¹³²

Děj se odehrává na pěti různých místech, podle počtu obrazů: v přístavu u Heraklových sloupů, na arkádách u vladařových gejzírů, v sochařově dílně v Athénách a také v síni vladařů a ve visuté zahradě.

Ve hře vystupuje značné množství postav. Mnoho z nich však plní menší až epizodní úlohu. Mezi důležité postavy řadím postav osm: vladaře, Gadeira, Kleito, dívku, Athéňana, prادلenu, sochaře a jeho ženu.

Ačkoliv se na první pohled může zdát, že se Vítězslav Nezval pustil do pouhého dramatického ztvárnění příběhu o Atlantidě, dílo lze považovat za varování před zneužitím moci a přírodních zdrojů. V díle však lze také objevit autorovy oblíbené motivy lásky, svobody a štěstí, obdiv k antice apod.

Již od prvních stran tohoto díla lze vysledovat narážky na politické dění. V okamžiku, kdy si dva zlodějčkové pročítají zákon, který omylem uloupili, lze spatřit paralelu na události dvacátého století. Oddělení stavů, jemuž se zlodějčkové vysmívají, nápadně připomíná společenské třídy.

*„Stav kněžský je přesně oddělen od ostatních, stav odborných pracovníků se s jinými nesměšuje, podobně i stav pastevců, lovců a zemědělců. Stav vojenský podle zákona...”*¹³³

*„Jaký úkol má stav zlodějů, o tom tam jistě není ničeho psáno. Bude-li nám lup vždy tak málo příznivý jako dnes, stanu se raději letopiscem ...”*¹³⁴

¹³¹ BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70, s. 132.

¹³² PLATÓN. *Timaios: Kritias*. 3., opr. vyd. Překlad František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-161-7. (23-26)

¹³³ NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 11.

¹³⁴ *Ibid.*, s. 11.

V díle také můžeme rozpoznat kritiku imperialismu. Vladař, který si chce násilným způsobem podmanit Athény, využívá své moci a moci přírodních zdrojů a dosahuje svého rozhodnutí.

„Chceme těm zapeklitým Athéňanům, kteří uctívají ještě jakési pitomé bohy, dát podíl na naší vzdělanosti, o níž se podílejí s námi naše osady na východě i na západě, a oni dávají přednost před naší osvětou své hloupé svobodě!“¹³⁵

Vladař má svoji tezi – podmanit si Athény a rozšířit tam vzdělanost Atlantidy. Rozšíření vzdělanosti nelze považovat za špatnou myšlenku, avšak způsob, kterým toho vladař chce dosáhnout, je nepřípustný – vyhlásí Atlantidě válku. Snaží se tedy o uskutečnění svého snu prostřednictvím své moci a přírodních sil, kterými disponuje díky kovu, jenž dokáže vzplanout. Paradoxní zdá se být, že chce něco dobrého – čímž je šíření vzdělanosti – pomocí síly, hrubosti a lži. Přesně tento čin kritizují také jeho bratři na společném sněmu. Zřejmě by tento čin odsuzovala i bohyně Athéna, neboť byla také ochránkyně spravedlnosti a práva.

„Nepřijímají snad Athéňané z Egypta mnoho těch dobrých věcí a zřízení, které mají u nás svůj původ?“

„Přijímají, rádi, poněvadž jim je nikdo nevnucuje.“

„A nepřijmou tedy nakonec časem přes Egypt všechno, co jim chceme dát my a násilím?“

Věřím, že přijmou ...“¹³⁶

Výše zmíněný sněm deseti bratří nápadně připomíná socialistickou tezi o moci v rukou panující třídy, kterou byl Vítězslav Nezval okolo 40. let 20. století ovlivněn.

Postava vladaře je v díle užita jako negativní prvek. Skrz jeho osobu autor zřejmě odhaluje své negativní názory na tyranii, imperialismus pod. Vladař je vykreslen jako osoba, která se nestará o obecné blaho, nýbrž jen o své zájmy a užívá pro jejich dosažení špatné praktiky (násilí, křivá svědectví, bezohledné chování k ostatním osobám apod.). Všechny tyto indicie lze chápat jako narážky na události z dějin dvacátého století a také jako kritiku tyranie - moci v rukou jednoho vládnoucího panovníka. Skrz postavu vladaře také Nezval zdůrazňuje důležitost zákonů, které by měl dodržovat kaž-

¹³⁵ NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 33.

¹³⁶ *Ibid.*, s. 81.

dý – i panovník, neboť jinak nelze zjednat v zemi klid a mír. Vladař si však tuto podstatu neuvědomuje, považuje se za všemocného, nepřemýšlí nad důsledky svého jednání a to je pro něj zkázou.

„Jsem bůh, děvko!“¹³⁷

„Nezapomeň, nad tebou je zákon!“

„Změním zákon!“¹³⁸

„Dost, bratře, uklidni se,

nemůžeš zvrátit přece, co rostlo tisíce let,

nemůžeš smést ranou, co zrálo tisíce roků,

zákon je zákon, bratře, ač potřísnila tvá krev

tuto vznešenou desku, třpytí se v plné slávě!“¹³⁹

V souvislosti s projevy a jednáním vladaře také Nezval odkrývá myšlenku, že za zbabělce nesmí být považován ten, který si uvědomí špatnost svého chování a včas se napraví. Uznat svou chybu a napravit ji neznamena zbabělost. Tento čin naopak může být považován za hrdinství, neboť může zachránit velké množství životů.

Není zbabělcem ten, kdo rozpoutav válku, ji skončí a nabídne zavčas mír tomu, který se bránil, ruka podaná z dálky, a poctivě podaná, může zachránit sebe i svět, jež chtěla by rozdrtit.“¹⁴⁰

V tomto politicky laděném Nezvalově dramatu se kromě odhalování autorových myšlenek a názorů na dějiny dvacátého století objevují také motivy, které jsou pro autora díla charakteristické. Jedním z těchto motivů je svoboda. Tento motiv samozřejmě souvisí také (nejen) s událostmi dvacátého století, neboť se v průběhu dějinných událostí lidský jedinec mnohdy stával spíše zajatcem či loutkou než svobodným člověkem.

Svoboda je v díle zobrazována různými způsoby. Některé postavy vnímají a chápou svobodu jinak než ostatní. Také váhu nemá svoboda pro všechny stejnou. Někteří si dokonce její podstatu uvědomí až ve chvíli, kdy o ni málem přijdou. Podle vladaře dávají Athéňané přednost jejich „hloupé svobodě“ před Atlantskou osvětou, což je pro něj naprosto nepochopitelné. Podle Athéňana však „není svoboden člověk, dokud

¹³⁷ NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 36.

¹³⁸ Ibid., s. 35.

¹³⁹ Ibid., s. 87.

¹⁴⁰ Ibid., s. 70.

nemůže změnit křivdu a bezpráví v spravedlnost a právo. Rodné Athény nikdy nestrpí hrůzovládu, i kdyby z moci bohů postavila si trůn.“¹⁴¹ Někteří jedinci si důležitost svobody uvědomují až na poslední chvíli.

„Nepřítel s námi nemá slitování a možná, že ztratíme všechno!“

„Co všechno?“

„Všechno, co jsme měli“

„A co jsme vlastně měli? Já nemám nic. Co máš ty?“

*„Možná, že ztratíme svobodu!“*¹⁴²

*„Svoboda, nebo smrt!“*¹⁴³

Dalším podstatným motivem je láska. Tak jako v předchozích dílech, i zde autor zdůrazňuje důležitost citu a lásky. Objevuje se zde láska mezilidská, avšak také láska k vlasti či svobodě. Důležitou postavou, pro kterou je charakteristický zejména motiv lásky (ale i svobody), je holka (dívka beze jména). Již od prvních řádků vyjadřuje city ke své paní, také k Athénanovi a na konci příběhu se přiznává také Gadeirovi, že je do něj zamilována. Ačkoliv tedy dílo končí tragicky – smrtí všech obyvatel Atlantidy a jejím následným zmizením pod hladinou moře – závěrečné vyznání lásky může navozovat pocit naděje, že vše ještě není ztraceno, neboť dokud existuje romantická láska, existujeme stále ještě my.

*„Řeknu vám směšnou věc: zamilovala jsem si vás, mám vás ráda, a i když musíme za chvíli zemřítí,, jsem šťastna, jsem šťastna, že vám to smím říci.“*¹⁴⁴

*„Láska nikdy nezapomíná...“*¹⁴⁵

Jako protiklad lásky lze chápat motiv strachu, který se – stejně jako láska – objevuje na samém začátku i konci díla. Již od prvních řádků provází strach Gadeira, který se obává zkázy, kterou mu předpověděli učenci. Posílá je tedy po moři pryč, aby zachránil alespoň zlomek toho, co Atlantida může zanechat pro budoucí lidstvo. Dalším příznačným typem strachu je strach o svobodu, kterou ztrácí Athénské obyvatelstvo a o kterou lidé z Atlantidy kvůli praktikám vladaře (a svému strachu z něj) již přišli. Stejně jako láska, objevuje se na konci hry strach.

¹⁴¹ NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 42.

¹⁴² Ibid., s. 59.

¹⁴³ Ibid., s. 58.

¹⁴⁴ Ibid., s. 109.

¹⁴⁵ Ibid., s. 105.

*„To nejsou rakety, to je oheň, jako když plane v hrnci směla. Mám strach....
„Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. Snad zítra už nad ní nevyjde.“¹⁴⁶*

Ve třetím obraze se objevuje Athénský sochař se svojí ženou, jehož prostřednictvím se do díla dostává obdiv ke kráse a umění. Sochař obdivuje krásné ženy a své umění, ale ve chvíli, kdy je ohrožena jeho vlast, vzdává se své lásky k umění a kráse a dává přednost lásce k vlasti – místo bohyně lásky tedy vytváří sochu bohyně vítězství a nakonec sám odchází vlastní silou bránit svobodu své země.

„Moje stará se vyzná v umění válčiti... Eh co, urazím ty krásné ruce, válka je válka... Stůj, děvče, necháme tedy ňadra ňadry a pokusíme se zobrazit vítězný postoj.“¹⁴⁷

„Já chci též místo kladiva uchopit do rukou kopí, sbohem, stařenko má, opatruj toto vše, co, ač chudé, ač prosté, vyplnilo můj život daleko silněji než bohatství s klamnou slávou! Do boje!“¹⁴⁸

Sochařův zájem o umění však není jediným projevem autorovy celoživotní snahy o spojení dramatu s lyrikou a vnesení poezie do všech momentů lidského života. I do této politicky laděné hry se dostává lyrika. Před samotným zánikem Atlantidy se zklamáný Gadeiros potuluje po krajině a smířen se svou smrtí, skládá básně.

*„Skládám báseň... Nebo takto:
Směje se na mě hvězdička,
Jak nejlíp může.
Ta hvězda je maličká,
je to růže.“¹⁴⁹*

Autor ve hře tedy užívá vázanou řeč i prózu. Odlišuje tím od sebe různé společenské vrstvy. Nadřazený panovník – podřazení měšťané apod.

*„Lid nás posílá k vám...“
„Nemluvte vázanou řečí!
Řekněte mi hezky prostě, co máte na srdci. Prostě a obyčejně.“
„Tak teda my vám to řekneme docela vobyčejně.“*

¹⁴⁶ NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 104.

¹⁴⁷ Ibid., s. 61.

¹⁴⁸ Ibid., s. 69.

¹⁴⁹ Ibid., s. 100.

*Zkrátka, co to má znamenat, že lítají ve vzduchu
lvi a jiná hovada a my že jako vo tom nic nevíme?
Zkrátka a prostě, roznesla se pověst, že naše vojska
I s Athénany se propadla do moře!*¹⁵⁰

Pozornost poutají také různá oslovení, velice expresivně zabarvená, která autor užívá: moudrá hlavičko, miláčku, ty náboženský fanatiku, hrozná osobo, zlá hubo, nemravo, starý bručouno, ubohá hvězdičko, králíčku bez území apod.

Stejně jako ve hře Strach, i zde je použit jakýsi prorok, který předpovídá blížící se neštěstí. Ve strachu jím byl papoušek, různá znamení, zlé sny apod. V tomto případě předpovídá zkázu Atlantidy panenka. „*Já ne, to moje panenka. Uklidni se, dceruško! Ty se chvěješ. Běda, ona se celá třese. Neštěstí, blíží se neštěstí.*“¹⁵¹

Všichni ti, kteří nedbají na panenčinu předpověď i Gadeirovo upozornění a říkají, že se nezajímají o lidstvo a tím pádem se nesnaží ani vladařovi zabránit v konání špatných činů, nakonec umírají. Umírají samozřejmě i ti, kteří nebyli lhostejní a snažili se podniknout záchranné kroky. Těch aktivních jedinců však byla menšina a tak umírají všichni obyvatelé Atlantidy. Tento moment lze označit za kritiku těch, kteří se nestarají o společenské dění, budoucnost svých potomků a jen tak proplouvají životem.

„*Nikdy jsem se nestarala o vaši zemi, nevím také, že by se vaše země starala kdy o mě.*“
„*Nezajímám se o lidstvo.*“¹⁵²

Teprve ve chvíli, kdy je pozdě na změnu, lid se bouří proti vladaři a jeho konání. Vladař uznává chybu, bohužel v této chvíli už nelze udělat krok zpět. Zneužil své moci a přírodních sil a zapříčinil tím zkázu sám sobě i nevinným lidem – celé Atlantidě. Závěr tedy lze chápat jako jisté ponaučení. Lidé by se měli více zajímat o okolní dění a pokud je to třeba, zasáhnout ve chvíli, kdy je ještě čas na změnu. Zároveň bychom si měli každý důležitý krok pořádně promyslet, nejednat ukvapeně a impulzivně a poslouchat dobře míněné rady. Existují rozhodnutí, která již nelze vrátit zpět.

„*Měl se bouřit dříve, proč se vlastně teď bouří, když se nikdy nebouřil?*“¹⁵³

¹⁵⁰ NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 93

¹⁵¹ Ibid., s. 18

¹⁵² Ibid., s. 16

*„Zadržte, zadržte, běda, proč jste neměli sílu
strhnout mé hněvivé ruce, když bušily na kámen,
proč jste zavčas nepřišli zburcovat lidi ve městě,
aby svrhli mě z trůnu, dokud ještě byl čas,
proč jste ve jménu lidí neroztříštili skálu,
již jsem nosil ve své hrudi místo teplého srdce...”¹⁵⁴*

Toto Nezvalovo politicky laděné dílo se zdá být naprosto geniální. V díle lze vystopovat Nezvalovo životní úsilí o prosazení lyriky do dramatu a všedního života, objevují se zde i typické motivy, které lze najít i v ostatních autorových dramatických dílech (zejména lásku, svobodu, štěstí). Dále je také varováním před možnou budoucí zkázou (lidé se musí poučit z minulosti, aby se vyvarovali opakováním stejných chyb v budoucnosti). K vidění jsou zde i avantgardní tendence (zejména odkaz na antiku), dále kritika tyranie a imperialismu apod. Interpretace díla není jednoduchá a zdá se, že každý může dílo pochopit jinak. Lze ho chápat v určitém smyslu i jen jako příběh o bájně Atlantidě, která zmizela v moři. Vítězslav Nezval tedy oprávněně může být nazván geniálním tvůrcem a umělcem.

¹⁵³ NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 95.

¹⁵⁴ *Ibid.*, s. 105.

11 Komparace

Vítězslav Nezval se narodil v posledním roce devatenáctého století (tedy roku 1900). Celý svůj život tak fakticky prožil ve století dvacátém. Jak již bylo poznamenáno v teoretické části, zvláště pro první polovinu dvacátého století je charakteristický nástup a prolínání avantgardních uměleckých směrů, kterými byl ovlivněn právě Vítězslav Nezval. V následujících odstavcích shrnu podstatné znaky vybraných děl, poté dojde k jejich komparaci.

Autorova dramatická prvotina – *Smrt v květnu* – vznikla v roce 1920, tedy v autorových devatenácti letech. V tomto díle lze ještě zpozorovat autorovo ovlivnění tendencemi anarchistických buřičů. Konkrétně jde o úsilí o neomezenou svobodu člověka, pohrdání městem, láska k přírodě a znatelné pohrdání soudobým spořádaným životem. Emancipovaná dívka, která je odhodlaná sama vychovat nemanželské dítě, je také konkrétním znakem anarchistických buřičů. V tomto díle se také objevují značné rysy nadcházejícího poetismu, o jehož vznik se zasloužil právě Vítězslav Nezval. Za rok vzniku tohoto ryze českého avantgardního směru bývá považován rok 1923. Avšak *Smrt v květnu* přichází jako předzvěst a přináší některé poetistické rysy, které se objevují i v dalších autorových dílech. Za zmínku stojí zejména volání po dálkách a exotických místech.

O dva roky mladší hra – *Depeše na kolečkách* – také vykazuje znaky anarchistických buřičů a poetismu. Zároveň jistými znaky předpovídá nadcházející surrealismus. Zejména rychlým tokem událostí, obrazů a chaosem na jevišti. Znaky poetismu a anarchistických buřičů ale v *Depeši* stále převládají. Hlavním motivem hry je revoluce, přesněji řečeno sociální revoluce, která zápasí s odříkáním lidských prožitků a proklamuje lidskou přirozenost a fantazii. Pro poetismus charakteristické exotično, oslava pokroku a lidské civilizace, se v *Depeši* objevuje také v nemalé míře.

V *Modrém jelenovi*, který vznikl dva roky po Bretonově Surrealistickém Manifestu, se již v plné míře projevuje surrealismus. Již od prvních řádků je znatelné, že osoby v díle vedou místo dialogu spíše svůj vlastní monolog, který nekoresponduje s monology ostatních účastníků děje. Celé drama tedy spíše připomíná nesmyslný sen plný symbolů a metafor, než divadelní hru. Také postava mladíka, který miluje narkotika, nápadně připomíná surrealistickou oblibu v psychickém automatismu vyvolaném pomocí omamných látek. Postavy jsou v díle zbavené křestních jmen, která jsou nahra-

zena přezdívkami či zájmeny. Tím autor dosahuje určitému odosobnění postav. Ačkoliv znaky surrealismu jsou v Modrém jelenovi v přesile nad poetismem, nutno podotknout, že poetismus z Nezvalových děl nevymizel. Barvy orientu, které autor užívá při popisu první nejkrásnější dámy či fascinace exotičnem napovídá, že pro Nezvala typický poetismus, prochází i surrealistickým Modrým jelenem.

Pro drama Strach, které bylo zároveň prvním Nezvalovým pokusem o celovečerní hru, je charakteristický nejen větší počet postav, ale také uměleckých směrů, jejichž znaky lze v díle nalézt. Surrealisticky typický sen se dostává z Modrého jelena až do Strachu a naznačuje, že jeho znaky z Nezvalova díla zcela ještě nevymizely. Vliv poetismus se také objevuje i v této divadelní hře. Lze to tvrdit na základě charakteristických znaků, jimiž je například fascinace exotičnem – exotický papoušek jako prorok přicházejícího neštěstí, zmínka o cizokrajných palmách apod. Ačkoli Vítězslav Nezval nebyl autorem, který by se dal označit za expresionistického, v jeho Strachu lze nalézt právě i znaky tohoto uměleckého směru. Již samotný název díla je pro expresionismus příznačný. Také tok událostí, který by se dal označit až za náhodný, či absurdita světa a tragický konec, zdá se být expresionistickým rysem. Nutno podotknout, že každá událost ve Strachu je zobrazena přímo, bez ohledu na konvence a tak šestnáctiletá nevěstka svádí mladého cizince a malé dítě zabíjí svého otce revolverem.

Dalším komparovaným dílem Vítězslava Nezvala jsou Milenci z kiosku. Hra vznikla ve třicátých letech, lze tedy sledovat posun v autorově tvorbě. Rysy Nezvalem oblíbeného poetismu se stále v dílech objevují. Odhalují se tak i zde zmínky o exotických palmách, orloji, cirkusovém kole, cestování, Africe a cizokrajné vůni. Od třicátých let se ale v Nezvalově dramatické tvorbě začínají objevovat také autorovy reakce na dobové a politické události. Skrz postavu Simonidea (obchodníka s kávou) zřejmě Nezval ovlivněný socialistickými myšlenkami, kritizuje kapitalismus. Vyskytuje se také kritika soudobé společnosti, konkrétně životní pasivity, odevzdanosti a nudného měšťanského života. Postava dobrodruha Andrease pravděpodobně ztělesňuje kritiku nečistých myšlenek a podvodného jednání lidí.

Také Věštírna delfská je spíše reakcí na dobové události a politický život, než oslavou krásy, přírody a lidské fantazie (jak tomu bylo v dílech z období dvacátých let). Pro toto dílo jsou charakteristické autorovy narážky na tematiku policejního státu a diktátorských plánů. Objevuje se zde také rozdělení společenských tříd. Chudý dělník v opozici k bohatému ministrově atd. Stejně jako ve hře Modrý jelen dochází v závěru

hry k jistě změně v ději hry a některé postavy dostávají odlišný sociální status. Ministr se mění v obchodníka s akciemi a z kartárky je pohledná paní domácí. Jen chudý dělník zůstává tím, kým byl. Ačkoliv je tato hra velice politicky motivovaná, objevují se v ní stále poetické rysy. Autor vnáší do dramatu lyrická vyjádření, pohrává si se slovy a nechává postavy fantazírovat.

Posledním komparovaným dílem je dramatická hra z roku 1956 – Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. Od Věštíny delfské jsme se tedy v čase posunuli o 24 let. Vítězslav Nezval napsal toto své dílo dva roky před smrtí a jedná se tedy o jedno z jeho posledních děl. Ačkoliv jsme se posunuli bezmála o čtvrt století, Nezvalova Atlantida se námětem a rysy příliš neliší od výše zmiňované Věštíny delfské. Autor v díle reaguje na dějinné události dvacátého století, ve kterém prožil absolutní část svého života. Skrz postavu vladaře lze v díle nalézt kritiku imperialismu, bezohlednosti a tyranie. Vladař, který podle autorových slov nemá v srdci dost lásky, jedná bezohledně a ukvapeně. Snaha o vládu nad lidstvem přináší zkázu nejen jemu, ale i celé Atlantidě. Sněm deseti bratří nápadně připomíná socialismus a jeho myšlenky moci v rukou vládnoucí třídy. Dále je ve hře kritizována pasivita společnosti, která se nedokáže vzepřít tyranovi. Stejně jako ostatními výše zmíněnými díly, proplouvá i Atlantidou autorův oblíbený poetismus. A tak se čtenář (divák) setkává s veršovanými pasážemi, odkazem na antiku či autorovou láskou k umění a fantazii.

Ve všech výše zmíněných dílech hraje velikou úlohu láska. Ačkoliv autorova díla v průběhu let zrají, stejně jako autor sám, láska je jedním z významných motivů v každé hře. Avšak láska není ve všech dramatických dílech jednotvárná. Objevuje se v různých podobách od lásky milostné, přes lásku mateřskou, až k lásce k vlasti. Pomocí lásky autor prověřuje charaktery postav a nastoluje společenský řád. Kdo neumí milovat, neumí žít. Smrt v květnu odhaluje lásku mladistvou, lásku na první pohled. Takovou lásku nalezneme i v Depeši na kolečkách. Surrealistický Modrý jelen přináší lásku blíže nespecifikovatelnou, lásku k modrému jelenovi. Ve Strachu se objevuje také láska mateřská, pro Milence z kiosku je charakteristické hledání životní lásky a v Atlantidě se setkáváme dokonce i s láskou k vlasti.

Také motiv smrti je příznačný pro většinu dramatických děl. Ale ani smrt není v dílech zobrazena jednotvárně. Ve Smrti v květnu autor používá závěrečnou pastuchovu smrt jako symbol koloběhu života, která zároveň brzdí rozlet mladé dívky. Oproti tomu smrt strýce Sokrata v Milencích z kiosku nepřináší nic špatného, ale nechává vol-

nou cestu pro mládí. V Atlantidě doplácí lidé na vladařovu černou duši, neschopnost milovat a všichni umírají. Nejen lidé, ale i zvířata a všechno živé se potápí pod hladinu oceánu. V některých případech je zkáza a smrt také prorokována – v Atlantidě ji předpovídají učenci a panenka, ve Strachu je zmíněným prorokem exotický papoušek.

Zároveň autor užívá velice často ve svých dramatech symboliku. Ať už se jedná o symboliku barev, čísel či jmen. V dílech se objevuje zejména kontrast barvy červené a bílé. Červená charakterizuje lásku, vášně či boj, zatímco bílá je užita jako barva nevinnosti, čistoty a míru. Ani jména autor neužívá náhodně. Některá jsou dokonce užita jako charakterizační prvek postavy. Například Albína charakterizuje barvu pleti dívky, Benjamin je nejmladším synem, Helena je krásná a Sokrates moudrý muž. V některých dílech autor jména zcela anuloval a užil místo nich přezdívky či osobní zájmena. Příznačné je to zejména pro drama Modrý jelen. Setkáváme se zde se jmény typu: první nejkrásnější žena, druhá nejkrásnější žena, mrzák, lovec, on, apod.

Užití některých jmen také připomíná autorův zájem o antiku. Jedná se především o jména ze hry Milenci z kiosku. Odkaz na antiku se ale do Nezvalových děl nedostává jen skrze užitá jména postav. V dramatu Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou souvisí s antikou samotný námět hry – konkrétně zkáza bájněho ostrova Atlantis, o kterém se dozvídáme skrze Platónovy spisy.

Ani autorův zájem o umění, fantazii a také snaha vnést lyriku do dramatu i každodenního života nesmí být v závěrečné komparaci opomenuty. Vzhledem k tomu, že byl Vítězslav Nezval básníkem, jsou všechna jeho zmíněná dramatická díla ovlivněná jeho láskou k lyrice. Pro hry je tedy typické střídání prózy a verše, rýmy či hra se slovy. Fantazie je také důležitým prvkem, který prostupuje všemi zmíněnými díly. Proto také nechává autor prostor pro čtenářovu (případně divákovu) fantazii a například ve Smrti v květnu nechává otevřený konec.

Jak již bylo zmíněno, v autorových dramatických dílech lze vysledovat určitý posun. Autor se nechal inspirovat a ovlivnit moderními uměleckými směry dvacátého století a reagoval na dobové události. Právě tato odezva se dostává i do dramatických děl Vítězslava Nezvala.

12 Dramatické jednoty a jejich aplikace na Nezvalova díla

Ačkoliv byl Vítězslav Nezval autorem především první poloviny 20. století a byl tedy ovlivněn především moderními uměleckými směry 20. století, v této části se pokusím aplikovat estetickou normu požadující omezení zobrazovaného místa, děje a času, kterou se zabýval již Aristoteles, „praotec“ základních teoretických přístupů k dramatu.

12.1 Jednota děje

Zatímco Aristoteles dává na dramatickou jednotu děje důraz a požaduje, aby byl autor dramatu obezřetný a dával pozor na to, aby každá jednotlivá část dramatického díla byla natolik důležitá, že by se jejím odejmutím narušila celková integrita děje, Corneille zastává názor, že je pro dramatické dílo z hlediska jednoty děje důležité pouze to, aby měla hra začátek, střed a konec, což mají – troufám si říci – všechna Nezvalova dramata.

Pierre Corneille také požaduje, aby bylo na začátku dramatické hry použito co nejméně informací o ději předchozím, což také Nezval splňuje – vždy jsme uvedeni přímo do děje a o předchozích událostech takřka nic nevíme. Ve Strachu například autor uvádí, že Jakob opustil matku svého dítěte ještě před jeho narozením. To je ale důležité pro celý kontext díla a dozvídáme se to z Jakobova snu na samém počátku hry.

Také Smrt v květnu začíná přímo okamžikem, kdy mladík pospává na rozkvetlé jarní louce. Ačkoliv je z kontextu jasné, že přijel vlakem, nevíme nic o tom, jak probíhala cesta, co před usnutím na louce zažil apod. Také hra, Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou, začíná přímo stěhováním vzdělanců na loď v přístavu u Héraklových sloupů. Na počátku hry tedy může být poněkud komplikované zorientovat se v ději, obzvláště pro někoho, kdo nezná kontext bájněho ostrova Atlantis.

Aristoteles je však ve svých požadavcích na dramatickou jednotu děje přísnější. Požadavek odehrávání veškerých událostí z příčinné souvislosti je, podle mého názoru, naprosto adekvátní. Myslím si, že dramatické dílo, které má být určeno k realizaci na jevišti musí již v tak krátkém časovém úseku obsáhnout tolik událostí, že si autor jen v nemnohých případech může dovolit vsunout do hry děj, který není důležitý pro celkovou stavbu díla, či takový, který se nestal z určité příčiny. Snad pouze v Nezvalově surrealistickém Modrém jelenovi není snadné pozorovat jednotu děje, neboť celé

drama zdá se být spíše jako chaotický sen či spojení jednotlivých monologů postav v jeden dialog.

Troufám si však tvrdit, že Aristotelovu jednotu děje Nezval ve výše interpretovaných dílech téměř dodržuje. Nemyslím si však, že by zmíněnou jednotu děje dodržoval z důvodu Aristotelových požadavků, neboť Vítězslav Nezval je autorem, který se nenechá jen tak svázat pravidly a konvencemi.

12.2 Jednota času

Aristotelovo pojetí času ztotožněné s jedním oběhem slunce opět překračuje Pierre Corneille, který tvrdí, že je sice důležité, aby děj připomínal skutečnost, nicméně časové ohraničení 24 hodin se mu zdá být poněkud přísné a on sám tedy jednotu času omezuje až na 30 hodin.

Co se týče dodržování dramatické jednoty času Vítězslavem Nezvallem, nelze jednoznačně vyvodit žádné tvrzení. V některých případech (zvláště v kratších dramatech) autor dramatickou jednotu dodržuje. Například ve své dramatické prvotině *Smrt v květnu*. Děj začíná za teplého jarního odpoledne a končí o pár hodin déle, odjezdem mladíka do Prahy.

Ve *Strachu* je dokonce scénická poznámka, která oznamuje, že děj se odehrává mezi dvěma večerními klekáními. To znamená, že *Strach* splňuje Aristotelův požadavek dramatické jednoty času mezi jedním oběhem slunce takřka přesně.

Co se týče ale *Milenců z kiosku* a dramatu *Dnes* ještě zapadá slunce nad Atlantidou, je to již poněkud složitější. Milenci z Kiosku zcela jistě nedodržují Aristotelův ani Corneilleův požadavek. Děj se totiž odehrává na třech místech, konkrétně v Praze, Paříži a Karlových Varech. Vzhledem k tomu, že v obrazech vystupují stejné postavy, je opravdu nepravděpodobné, že by se celý děj stihl odehrát během jednoho oběhu slunce, popřípadě za 30 hodin. Je sice reálné, aby postava během třiceti hodin odcestovala z Prahy do Paříže a z Paříže do Karlových Varů, ale jen stěží by stihla ve stejném časovém úseku ještě prožít příběh, který Nezval nastínil právě v *Milencích z kiosku*.

Podobným případem je i drama *Dnes* ještě zapadá slunce nad Atlantidou. Pomineme-li fakt, že autor na zhruba 110 stranách dokázal vylíčit příběh, který by se jen stěží mohl odehrát během jednoho dne, musíme vzít v úvahu zmínku o čase, kterou autor ve hře použil. Při rozmluvě vladaře se zlodějíčkem se dozvídáme, že vladař učí zloděje

falešnému obvinění směrem ke Gadeirově osobě. Jelikož se zloděj nedokáže naučit svůj monolog nazpaměť, vladař se zlobí, a odkládá lekci na následující den.

„Ano, v dnešní lekci. Ale tu odkládám na zítřek pro tvou hloupost! Jdi, máš volno. Ale do zítřka se naučíš slovo za slovem všechno, co jsem dosud řekl!“¹⁵⁵

Co se týče dramatické jednoty času, Vítězslav Nezval se evidentně netrápil s jejím dodržováním. Dokonce lze předpokládat, že případy, ve kterých jednotu dodržoval, nejsou záměrem o dodržení estetické normy. Nedá se ani říci, že by dodržování jednoty času bylo dílem náhody. Myslím si, že by některá díla nešla sestavit jinak.

12.3 Jednota místa

Aristoteles se ve své Poetice jednotou místa vůbec nezabývá. Rozpracoval ji tedy až později Pierre Corneille a definuje ji tak, že by se měla odrážet od toho, kam může postava dojít za 24 hodin. Také by se dle jeho názoru nemělo měnit místo děje a pokud ano, tak pouze v jiném jednání. Místa by také neměla být konkrétně pojmenovaná.

Požadavek nekonkrétního pojmenování místa by Nezval splňoval například v díle *Smrt v květnu*, kde se postavy ocitají na jarní rozkvetlé louce u Prahy. Také drama *Strach* se odehrává „někde na jihu“ což by zřejmě Corneille ocenil. Avšak konkrétní pojmenování Prahy, Paříže a Karlových Varů v *Milencích* z kiosku požadavkům Corneillea příliš neodpovídá.

Také požadavkem na neměnnost místa děje či ohraničení místa požadavkem, kam může postava dojít během 24 hodin, si Nezval nedělá velkou hlavu. V *Milencích* z kiosku se postavy reálně mohou za stanovenou dobu dopravit z Prahy do Paříže, s určitostí by to ale nezvládly v daném časovém limitu pěšky.

Požadavkem jednoty místa se tedy Vítězslav Nezval při tvorbě svých dramatických děl zřejmě nenechal omezovat, a pokud se analyzované hry podrobují této estetické normě, trůfám si tvrdit, že se jedná o pouhou náhodu.

¹⁵⁵ NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 38.

Po přečtení výše zmíněných odstavců lze vyvodit jednoduchý závěr. Vítězslav Nezval se při tvorbě svých dramatických děl zřejmě nenechal svazovat estetickou normou omezení místa děje a času, kterou se poprvé zabýval již Aristoteles ve své Poetice a kterou následně rozpracovali mladší literárně-vědeční teoretikové, jakými jsou například Pierre Corneille či John Dryden.

13 Fáze děje

Jak již bylo uvedeno v teoretické části diplomové práce, německý dramatik a literární teoretik Gustav Freytag rozpracoval Aristotelovu myšlenku fází dramatického děje a došel k závěrečnému rozdělení na pět fází děje – expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa. Myslím si, že pro představu lze toto rozdělení fází děje nejlépe aplikovat na Nezvalovy Milence z kiosku.

Expozicí míní Freytag představení hlavních protagonistů, vymezení místa a času děje a také vymezením konfliktu, což podle mého názoru Nezval ve svých dramatických dílech prakticky splňuje. V Milencích z kiosku se ihned v prvním jednání seznamujeme s hlavními postavami, místem děje a také si lze udělat představu o počátečním konfliktu. Za kolizi, neboli prohloubení sporů, by se dala označit část, kde Helena odchází za Andreasem.

Ke krizi dochází v okamžiku, kdy konflikt nelze dál prohlubovat a dochází k obratu. Jedná se tedy nejspíše o událost, kdy Helena i Livie prozírají, obě opouští Andree a Helena odjíždí spolu s Benjaminem a strýcem Sokratem do Karlových Varů.

Peripetii, tedy moment posledního napětí, vidím v momentu, kdy se Helena v Karlových Varech znovu potkává se svými dvěma předchozími partnery a rozmýšlí se, zda zůstane s Benjaminem či se vrátí se svému právoplatnému manželovi.

Katastrofa, tedy zakončení děje, je zřetelné. Helena a Benjamin si vyznávají lásku a odchází společně do „země svobody“.

Tato katastrofa je v souladu s Freytagovou myšlenkou podle které by neměla být vysvětlována idea díla, neboť každé umělecké dílo má pro každého konzumenta jinou subjektivní estetickou hodnotu.

Ačkoliv Vítězslav Nezval divadelní teorii Gustava Freytaga zřejmě nestudoval, díky svému přirozenému autorskému nadání tuto ideu dodržuje.

Na závěr se odvážím tvrdit, že snad mimo surrealistického Modrého jelena a lyrickou jednoaktovku Smrt v květnu lze aplikovat Freytagovu myšlenku pěti fází děje na všechna ostatní Nezvalova dramatická díla, kterými jsem se ve své diplomové práci zabývala.

Závěr

Úvodní kapitola této práce byla věnována osobnosti Vítězslava Nezvala a jeho dramatické tvorbě. V teoretické části jsem se soustředila zejména na problematiku dramatického díla. Pokusila jsem se o vymezení estetických norem pro tvorbu dramatických textů a o představení jednotlivých literárních směrů a skupin dvacátého století, které mi pomohly při interpretaci děl.

V interpretační části práce jsem se pokusila o analýzu a interpretaci jednotlivých dramatických děl Vítězslava Nezvala. Díla byla analyzována v kontextu poznatků teoretické části práce a každé dílo je přiblíženo v samostatné kapitole. V interpretační části jsem se také věnovala formulaci základních motivů, které díla vykazují.

V následující komparační kapitole jsem se snažila o porovnání interpretovaných děl. Důraz jsem kladla na podobnosti a odlišnosti vybraných děl. Dalším důležitým cílem komparace bylo odhalení proměny dramatické tvorby Vítězslava Nezvala v úseku 36 let (od vzniku dramatického díla *Smrt v květnu*, až po dílo *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*). Ve dvanácté kapitole jsem se pokusila aplikovat estetickou normu dramatických jednot na vybraná dramatická díla a v kapitole poslední – tedy třinácté – jsem Freytagův model pěti fází děje použila na hru *Milence z kiosku*.

Doufám, že se v práci podařilo představit Vítězslava Nezvala jako autora dramatických děl, která vykazují rysy literárních směrů a skupin z první poloviny 20. století a rovněž tak vliv dobového kontextu. Také bych si přála, aby diplomová práce inspirovala čtenářův zájem o autorovu dramatickou tvorbu.

Bibliografie

Prameny

NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXII: Scénické básně, hry, scénária a libreta*. Praha: Československý spisovatel, 1964. ISBN 22-158-64

NEZVAL, Vítězslav. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. I. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956

NEZVAL, Vítězslav. *Milenci z kiosku*. III. vydání. Praha: Orbis, 1963

Sekundární literatura

Aristoteles. *Poetika*. Páté vydání (v Orbisu první). Praha: Orbis, 1962.

BAUER, Alois. *Čeština na dlani: přehled světové a české literatury, český jazyk*. 3. rozšířené vydání. Olomouc: Rubico, 2007. ISBN 978-80-7346-068-6.

BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1972. ISBN 59-090-70.

DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu: studijní text pro kombinované studium*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3642-5.

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, 865 s. ISBN 80-7215-140-1.

HRABÁK, Josef. *Poetika*. Druhé vydání. Stran 368. Praha: Československý spisovatel, 1973.

CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. ISBN 80-86785-03-3.

LEWIS, C. S. *Čtyři lásky*. Praha: Návrat domů, c1997. ISBN 80-85495-56-2.

NEZVAL, Vítězslav. *Moderní básnické směry*. Vydání páté, v československém spisovatelůvi čtvrté. Praha: Československý spisovatel, 1979. ISBN 22-032-79.

PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

PLATÓN. *Timaios: Kritias*. 3. opravené vyd. Překlad František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-161-7.

SGALLOVÁ, Květa a Galfredus de VINO SALVO. *O umění básnickém a dramatickém: (antologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1983. ISBN 11-068-83.

Internetové zdroje

Antický svět: Livia [online]. Jiří Chlubný, 2015 [cit. 2016-06-20]. Dostupné z: <http://www.antickysvet.cz/26084n-livia>

Biblické příběhy: STARÝ ZÁKON pro mládež [online]. [cit. 2016-06-20]. Dostupné z: <http://www.izidor.cz/wp-content/uploads/olbracht-biblicke-pribehy.pdf>

ENCYKLOPEDIE CO JE CO [online]. 2000 [cit. 2016-06-20]. Dostupné z: http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=86926

Evangelium podle Jana [online]. [cit. 2016-06-20]. Dostupné z: http://www.bkr.cz/wp-content/uploads/2012/04/janovo_evangelium_BKR.pdf

STARÉ ŘECKÉ BÁJE A POVĚSTI: Eduard Petiška [online]. [cit. 2016-06-20]. Dostupné z: <http://londynska.cz/plany/201403110932eduard-petiska-stare-recke-baje-a-povesti.pdf>

Obrázky

Obrázek 1 FREYTAG, Gustav. Technika dramatu. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, s. 51

Obrázek 2: 1http://ekldata.com/GoRKogV4s-YGTiK1_ckE *2*