

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra českého jazyka a literatury

Diplomová práce

Bc. Radka Kocourková

Nezval dramatik

OLMOUC 2016

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

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila pouze uvedenou literaturu a zdroje.

V Olomouci dne 20. 4. 2016

.....

podpis

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji panu Mgr. Danielu Jakubíčkoví, Ph.D., za odborné vedení práce, cenné rady, ochotu a trpělivost.

Děkuji také své rodině a přátelům za všestrannou podporu při studiu a při psaní této práce.

Obsah

Úvod.....	5
1 Dramatizace díla jako umělecký čin.....	6
1.1 Problematika vymezení pojmu dramatizace	6
1.2 Proces dramatizace.....	10
2 Nezval jako umělec.....	13
2.1 Poetistické období (1923 - 1934)	15
2.2 Surrealistické období (1934 - 1938).....	17
2.3 Válečné období (1938 - 1945).....	19
2.4 Socialistický realismus (1945 - 1956).....	21
3 Nezval dramatik.....	23
3.1 Nezvalův vztah k divadlu.....	23
3.2 Nezvalova dramatická činnost	25
3.2.1 Rané hry.....	29
3.2.2 Vrcholné hry	37
3.2.2.1 Adaptace a dramatizace	37
3.2.2.2 Vlastní hry.....	46
4 Manon Lescaut.....	56
4.1 Prévostova Manon Lescaut	56
4.1.1 Ohlasy a význam díla	58
4.2 Nezvalova Manon Lescaut.....	60
4.2.1 Nezvalova Manon v zrcadle kritiky	66
4.3 Srovnání Nezvalova a Prévostova díla.....	69
4.3.1 Manon Lescaut	70
4.3.2 Des Grieux.....	71
4.3.3 Tiberge.....	73
4.3.4 G... M... /Duval.....	74
Závěr	80
Seznam použité literatury	81

Úvod

Vítězslav Nezval se zapsal do české literatury především jako významný básník, v souboru díla tohoto autora tak bývá mnohdy přehlíženo jeho dramatické umění. Nezval dramatik je známý většinou jen v souvislosti s nejslavnější hrou *Manon Lescaut*, za svůj život však napsal více dramát, která společně tvoří nezbytnou součást celé jeho literární tvorby. Cílem mé práce je tedy představit Vítězslava Nezvala jako dramatika a přiblížit význam dramatické činnosti v Nezvalově životě i díle. Zaměřím se na Nezvalův vztah a postoj k divadlu, pojetí dramatu a celkový vývoj autorovy dramatiky. Práce je rozdělena do čtyř kapitol.

První kapitola pojednává o drammatizaci jako způsobu úpravy původně nedramatického textu do dramatické podoby. Zvláštní důraz je kladen na problematiku vymezení často zaměňovaných pojmů drammatizace a adaptace, které rovněž najdeme v Nezvalově dramatické tvorbě.

Ve druhé kapitole se seznámíme s Vítězslavem Nezvalem coby všestranným umělcem. Nejdříve nastíním význam poezie v Nezvalově životě, neboť právě poezie se stala základním prvkem jeho her. Celé Nezvalovo dílo pak dělím do čtyř období podle uměleckých směrů, kterými byl Nezval postupně ve své tvůrčí práci ovlivněn. Podávám v nich stručný přehled literární i další umělecké činnosti. Nakonec uvedu úryvky básní, které reprezentují Nezvalovo básnické dílo těchto období.

Třetí kapitola je zaměřena na Nezvalovu dramatickou činnost. V této části přiblížím Nezvalovo zaujetí divadlem a představím jeho dráhu dramatika od raných her až po vrcholná dramata. Jednotlivé hry s pomocí uvedených zdrojů analyzuji, proložím je ukázkami a doplním o dobové recenze.

Čtvrtá kapitola je věnována analýze Nezvalovy nejúspěšnější hry *Manon Lescaut* a jejímu srovnání se stejnojmenným románem A. F. Prévosta. Obě díla jsou nejprve charakterizována zvlášť, přičemž zmíním i jejich ohlas a význam z hlediska literární kritiky. Následně se pokusím tato díla srovnat.

Při zpracování diplomové práce jsem čerpala převážně ze studií, článků, referátů a příspěvků autorů zabývajících se životem a dílem Vítězslava Nezvala. Jako další zdroj mi posloužily recenze z časopisů a novin, k nimž jsem získala přístup také prostřednictvím Digitalizovaného archivu časopisů ÚČL AV ČR.

1 Dramatizace díla jako umělecký čin

Václav Königsmark ve Slovníku literární teorie definuje drama jako „jeden ze základních druhů literatury, který je na rozdíl od lyriky a epiky tvořen výhradně přímými jazykovými promluvami a jednáním dramatických postav (dialogy, monology) a scénickými a režijními poznámkami.“¹ Ve smyslu dramatického textu pak tento pojem vymezuje jako jazykovou složku dramatu, která „do divadelního představení vstupuje především ve své zvukové realizaci (text dialogů a monologů).“² Dramatickým textem se však může stát také jakékoli epické či lyrické dílo. Takový dramatický text pak recipient přijímá buď nezprostředkovaně čtením (tzv. přímou konkretizací textu), nebo jevištní realizací během divadelního představení (tzv. nepřímou konkretizací), kterou zprostředkovávají tvůrci představení (herci, režiséři atd.). Tito tvůrci „*transponují jimi konkretizovaný smysl dramatického textu do nového znakového systému (do tzv. jazyka divadla), vytvářejíce přitom vlastně svébytné umělecké dílo, jež je tvořivou interpretací smyslu výchozího dramatického textu.*“³ Můžeme říci, že divadlo je základním prostředkem, kterým dochází k realizaci dramatického textu (dramatu) při komunikaci s jeho vnímatelem.⁴

1.1 Problematika vymezení pojmu dramatizace

Pojem dramatizace je značně problematický, protože jeho význam není v literární teorii stále jednoznačně vymezen. Tento problém je navíc umocněn jeho častým zaměňováním za adaptaci, tedy jiný pojem rovněž spojený s realizací dramatického textu. Na oba jevy je v literatuře nahlíženo z pohledu různých autorů usilujících o jejich základní rozlišení.

Václav Königsmark vymezuje **dramatizaci** jako „*přetvoření původní epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru*“.⁵ V jeho pojetí má dramatizace oproti tradiční stavbě dramatu volnější tempo děje, její dialog obsahuje prvky dějové obraznosti, často až narativnosti. Závislost divadelního přepisu na původním textu je zpravidla různá, a tak není podmínkou, že

¹ KÖNIGSMARK, V. Drama. In VLAŠÍN, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 81.

² Tamtéž, s. 83.

³ Tamtéž, s. 83.

⁴ JANOUŠEK, P. Dramatizace. *Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 170-190.

⁵ KÖNIGSMARK, V. Dramatizace. In VLAŠÍN, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 84.

dramatizace musí vždy nutně zachovat celek své předlohy. Zatímco se někteří tvůrci snaží dramatizací podat věrnou podobu původního díla, jiní volí volnější způsob přepracování látky, kterou už nemusíme za dramatizaci ani považovat. V prvním případě lze uvést jako příklad Borovu dramatizaci Dostojevského Zločinu a trestu, v níž Borovo úsilí přizpůsobit výsledný dramatický text předloze vedlo až k netypickému užívání prozaické formy.⁶ U případu druhého můžeme zmínit Nezvalovu volnou úpravu románu Manon Lescaut, při které je vazba na originální text narušena natolik, že Nezvalova dramatizace vyznívá spíše jako svébytné dílo.

Teoretik Pavel Janoušek určuje termínem dramatizace „jeden z případů, kdy na podkladě určitého textu, který má své pevné konkrétní vlastnosti determinované mj. komunikační situací, v níž se má tento text realizovat, vzniká text nový, tvarově přizpůsobený nové a odlišné komunikační situaci, ale současně si nadále zachovává větší nebo menší genetickou vazbu na text původní.“⁷ Podle něj tak označujeme proces, kdy na základě původně nedramatického textu vzniká nový dramatický text, jenž je upraven pro jevištní ztvárnění.

Iva Šulajová ve svém článku Dramatizace jako teoretický problém uvádí, že vlivem dramatizování různých druhů textů, jež nebyly primárně určeny k inscenaci, vzniká mnoho rozličných forem metatextů, z nichž některé nejsou v teorii doposud jednotně vymezeny. Jedná se zejména o problematiku již dříve zmíněných pojmů dramatizace a adaptace. Důvodem jejich nevyhraněného použití je především široké rozpětí různých pojetí prepisů děl z jednoho literárního druhu do druhého (a později i do jiného uměleckého druhu) nebo odlišná míra závislosti na předloze.

Pojem **adaptace** pochází z francouzského slova adaptation, které lze přeložit jako „úprava“ nebo „přizpůsobení“. Podle Jaroslavy Heřtové a Václava Königsmarka toto slovo v divadelní tvorbě znamená „*přizpůsobení struktury původního dramatického díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování (...), aktualizace, parodie (...), nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu.*“⁸ Takové změny pak mohou ovlivnit výslednou podobu původní látky. S vymezením pojmu adaptace přichází také Patrice Pavis ve svém Divadelním slovníku, podle něj je adaptace

⁶ JANOUŠEK, P. Dramatizace. *Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 170 – 190.

⁷ Tamtéž, s. 170.

⁸ HEŘTOVÁ, J. – KONIGSMARK, V. Adaptace. In VLAŠÍN, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 11.

„přenesení či přeměna jednoho díla či žánru (románu, divadelní hry) v dílo či žánr jiný.“⁹ Domnívá se, že se divadelní adaptace snaží co do původního obsahu zachovat více či méně věrnost originálnímu dílu, nicméně jeho diskurzivní struktura u adaptace prochází zásadní přeměnou, zejména vlivem přechodu k jinému systému vypovídání. Tímto způsobem lze dílo adaptovat nejen pro divadlo, ale i televizi nebo film. Například prozaické dílo se tak převádí do dialogu, přičemž dialogy nemusí korespondovat s dialogy původního textu, a do scénických akcí. Při adaptaci dochází k několika výrazným zásahům. Častá jsou omezení počtu míst a postav, nové uspořádání či krácení příběhu, zaměření na hlavní motivy a události, včlenění nových prvků a úprava závěru nebo celého příběhu vzhledem k jeho jevištnímu pojetí. Patrice Pavis vnímá adaptaci jako přepis původního textu, jenž je považován jen za určitý materiál. Adaptace si má zachovávat jistou volnost, která jí umožňuje pozměnit smysl původního textu, nebo mu v některých věcech dokonce i oponovat. Takovým případem je například Brechtova adaptace Shakespeara.

Nejednoznačnost a vymezení termínů dramtizace a adaptace řeší také Ladislav Pytloun v článku o divadelní adaptaci Pavla Kohouta, v němž se zabývá problematikou převodu prozaického díla do dramatické podoby obecně. Dramatizaci chápe jen jako prosté přizpůsobení původního epického díla dramatické podobě, kdy se dramatik „*při převodu prózy do dramatu maximálně drží původní předlohy, nemá větší ambice na hlubší změny syžetového uspořádání textu, vyhýbá se i rozsáhlejším významovým posunům, k nimž dochází při změně vyjadřovacích prostředků. Podobně jako překladatel při tlumočení literárního díla z jednoho jazyka do druhého se i on pokouší nalézt co nejvěrohodnější klíč k interpretaci daného prozaického textu – nemění charakter postav, zachovává stejná prostředí děje, zřídka kdy vynechává větší epické úseky, obvykle dodržuje kompozici předlohy, nepřepisuje sice vždy přesně jednotlivou přímou řeč do dialogů, ale snaží se přesto o správné pochopení postav v jejich celku.*“¹⁰ Takovým způsobem pak často vzniká hra nesoucí název podle své předlohy. Pokud má dramatik v úmyslu jen zdramatizovat nějaké prozaické dílo, využití jeho vlastní nápaditosti je značně limitováno. Hned od začátku totiž musí dodržovat jistá pravidla, jestliže se nechce až moc vzdálit předloze. Za dramatizaci lze podle něj považovat

⁹ PAVIS, P. *Adaptace. Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 20.

¹⁰ PYTLOUN, L. *Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta: Problém převodu prozaického díla do dramatické formy*. *Tvar* č. 6, 1997. 20. března 1997 [online]. s. 13 [cit. 2015-11-29]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1997/6/13.png>

každé drama inspirované původním prozaickým dílem, nahlížíme-li na dramaturgii jen jako na výsledné dílo. Pokud by se však pozornost přesunula na vnitřní organizaci nově vzniklého dramatu a došlo k jeho srovnání s výchozí prózou, dramaturgie by se tak přiblížila právě adaptaci.

Hlavní podstatu adaptace vidí Ladislav Pytloun v individuální interpretaci epického díla, při níž se autor nemusí striktně držet podoby původního díla. Dramaturgie vede k adaptaci díla určitá klíčová myšlenka, která jej na předloze zaujala. Tuto myšlenku dramaturg „vypreparuje“ ze struktury výchozího textu a dál s ním podle svého uvážení pracuje, přizpůsobuje ho své představě a záměru, což si přirozeně nárokuje posunutí významů i změnu výrazových prostředků. Záleží pak jen na dramaturgovi, do jaké míry se nechá inspirovat prozaickým textem a nakolik do něj vloží svou tvůrčí originalitu. Výsledkem je samostatné drama bez přímých vazeb na původní prózu, která je již jen vzdáleným inspiračním zdrojem nového díla. ¹¹ Dramaturgie může oslovit ať už stěžejní myšlenka, nebo celý příběh, které vytyčí jako hlavní motiv svého příběhu. Dramaturg často volí aktualizaci takového tématu, které by promlouvalo i k současnému divákovi, a tak svou oblibou vzbuzovalo zájem o zhlédnutí příběhu v nové dramatické podobě. Patrice Pavis považuje hojnost divadelních adaptací prozaických děl za tendenci divadla překlenout své omezení jen na dialogické texty, jež jsou určeny výhradně pro scénu, a také za úsilí konkurovat televizi a filmu, které často uvádějí adaptace známých románů. ¹²

Iva Šulajová upozorňuje na další podstatný rozdíl mezi dramaturgií a adaptací. Dramaturgie je častá výhradně u převedení textů jen mezi druhy literárními, přičemž vzniká text, jenž je stejně jako drama základem pro jevištní ztvárnění. Dramaturgii tak lze chápat jako určitý „podtyp“ dramatu a jeden z jeho žánrů. Pro adaptaci je zase charakteristické převedení mezi jednotlivými uměleckými druhy, a proto vyžaduje větší nebo menší technickou scénickou potřebu (jevištní, rozhlasovou, televizní aj.). A zatímco je pro dramaturgii vytvoření literární hodnoty prvotním cílem a scénické dílo až druhotným, u adaptace tomu bývá zpravidla naopak.

¹¹Tamtéž, s. 13 [online]. [cit. 2015-11-29].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1997/6/13.png>

¹² PAVIS, P. Dramaturgie. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. s. 131.

V literární a umělecké teorii je nezbytné rozlišovat oba pojmy správně. Petr Pavlovský v teatrologickém slovníku uvádí několik označení, která mohou posloužit k odlišení dramatizace a pouhé „hry na motivy“, jako například variace, úprava, adaptace, hra podle ... apod. Na základě dosud uvedených poznatků můžeme obecně shrnout, že dramatizace je pro dramatika při přeměně textu procesem svázanějším, kdežto adaptace mnohem volnějším. U adaptace je na rozdíl od dramatizace možná i přeměna jiného než literárního uměleckého druhu, proto se mnohem častěji setkáme s pojmy filmová, televizní nebo rozhlasová adaptace a nikoli dramatizace.

Zvláštním dramatickým prostředkem je rozhlas, neboť je specifický využitím jen zvukové stránky jazyka. Rozhlasová dramatika je založena zejména na jednání postav, jež vystupují prostřednictvím přímých promluv. Protože se rozhlasová hra na rozdíl od jevištního provedení neopírá o vizuální obrazy ani jiné prostředky, je od posluchače vyžadována míra vlastní fantazie a interpretace. Dramatik zase musí při tvorbě pracovat pouze se svou akustickou představou, jeho dílo bývá navíc časově omezeno.

Rozhlasová reprodukce literárních předloh prochází dvěma fázemi: nejdříve je původní text určený ke čtení (předloha) převeden do podoby textu, jenž bude hlasově zprostředkován a sluchově přijímán, poté následuje samotná zvuková realizace vzniklého textu. Při tomto procesu *„redaktoři a dramaturgové literárních redakcí dbají, aby obsahové a formální změny, nastávající při převodu literární předlohy do rozhlasové podoby, nepřerušovaly ani ideové, ani kompoziční a stylové hodnoty originálu.“*¹³ Při rozhlasové úpravě předlohy často dochází k monologizaci, zkracování původního rozsahu nebo redukci některých motivů a postav. Doprovodným prvkem u rozhlasové realizace textu bývá zpravidla hudba. U dramatických forem rozhlasu rozlišujeme dramatizace prozaických a lyrických předloh, adaptace a původní rozhlasové hry. Rozhlas může být tvůrcem vlastních děl, nebo pouhým zprostředkovatelem uměleckých děl, která původně nevznikla pro rozhlasovou realizaci.

1.2 Proces dramatizace

Iva Šulajová řadí dramatizaci na pomezí literární a divadelní vědy, neboť má stejně jako drama složku literární a divadelní. O literární hodnotě různých dramatizačních forem pak mají vypovídat jejich estetické účinky. Je důležité upozornit,

¹³ PERKNER, S. – HYVNAR, J. Svět rozhlasového dramatu. *Řeč dramatu (Umění vnímat umění). I, Divadlo a rozhlas.* 1. vyd. Praha: Horizont, 1987. s. 263.

že k úplnému porozumění dramatisace se všemi aspekty je potřeba sledovat její spojitost s dramatem a jeho funkcemi. Důležité je také chápání dramatisace jako procesu i jako výsledného díla. Pokud jsme si předtím dramatisaci vymezili jen jako víceméně věrnou úpravu prozaického (básnického) textu do formy dramatu, autorka zmiňuje, že každá dramatisace obsahuje také jistou míru vlastní interpretace konkrétního dramatisátora, kdy „*dramatisátor v rámci metakomunikace vstupuje do původního komunikačního kódu (autor – text – čtenář) a ovlivňuje tím celou podobu předášené informace.*“¹⁴ V tomto případě lze říci, že dramatisátor v nově vytvořeném dramatickém textu vystupuje jako jistý autorský subjekt, který se čtenářem může komunikovat například pomocí scénických poznámek. Rovněž úloha příjemce díla se mění, z původního individuálního čtenáře předlohy se stává potenciální, případně opravdový divák.

Pavel Janoušek ve svém díle *Rozměry dramatu* věnuje dramatisaci rozsáhlou kapitolu. V ní dramatisaci považuje nejen za výsledný text, ale zdůrazňuje i proces a cíl vzniku daného textu, tedy všechny zásahy, kvalitativního či kvantitativního rázu, kterých se dramatisátor v průběhu dopustil. V souvislosti s principem dramatisace uvádí, že „*proto, aby se určitá próza stala dramatisací, nemusí dramatisátor udělat ani jeden posun významový, ale bezpodmínečně ji musí převést do jednotlivých rolí - dialogů a případně do scénických poznámek. Je samozřejmé, že tento přepis přináší vždy, i při největší pietnosti, určité obsahové posuny. Dramatisátor – ať už záměrně nebo nezáměrně – vždy některé motivy a myšlenky aktualizuje, jiné potlačuje, zkrátka předlohu interpretuje podle svého cíle a smýšlení.*“¹⁵ Při každé dramatisaci tedy dochází k určitým zásahům, které nám přiblíží dramatisátorovy dovednosti, záměry i jeho pojetí dramatu a divadla celkově.

Přetvoření prozaického či básnického díla v dramatický text s sebou může nést řadu úskalí. Třebaže dramatisátor vytvoří dramatisací nový divadelní text, jenž splňuje všechny předpoklady pro to být inscenován, nemusí být takový počín podle Janouška považován za nové drama ve smyslu plnohodnotného díla. Už označení nového dramatického textu „dramatisace“ a ne „drama“ má zpravidla vyvolávat představu, že toto dílo plně neusiluje o to být v literárním a divadelním kruhu vnímáno jako nové.

¹⁴ ŠULAJOVÁ, I. Dramatisace jako teoretický problém. *Divadelní revue* č. 4. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISSN 0862-5409. s. 46 - 47.

¹⁵ JANOUŠEK, P. *Dramatisace. Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 171.

V tomto případě lze dramaturgii považovat dokonce jen za určitý „*způsob druhotné existence textu původního – jako nutný, leč literárně nesvébytný mezistupeň mezi tímto textem a jevištěm.*“¹⁶ Hranice mezi literárně svébytnými a naopak nesvébytnými dramaturgiemi se pak odvíjí od toho, zda nově vzniklý dramatický text dokáže již ve své psané formě nabídnout recipientovi při četbě poměrně plnou estetickou informaci. Dramaturgii navíc negativně ovlivňuje samotná „existence“ předlohy, jež má automaticky snižovat hodnocení tvůrčího přínosu nového díla a práce jeho autora. K tomu, aby byla dramaturgie vnímána jako nové a plnohodnotné drama, musí dojít k přenosu jejího výrazového a významového rámce natolik, že by byla schopna přerušit přímou závislost na předloze.

Ačkoliv je proces dramaturgie sám o sobě problematický, Pavel Janoušek rozlišuje dva jeho základní přínosy. Poprvé je to zejména nové přehodnocení termínu „drama“, podruhé vidí jeho přínos při zkoumání změny vztahu mezi divadlem a dramatickým textem, a tak i mezi divadlem a literaturou.

¹⁶ Tamtéž, s. 171.

2 Nezval jako umělec

Vítězslav Nezval byl všestranným umělcem. Proslul především jako významný český básník 1. poloviny 20. století. Byl však také prozaikem, dramatikem, filmovým scénáristou, esejistou nebo překladatelem, kromě toho vynikal hudebním, malířským a hereckým nadáním. Do Nezvalova souhrnného díla spadá i jeho literárně-teoretická a kritická činnost, podílel se na tvorbě programu české avantgardy a patřil k předním představitelům českého poetistického a surrealistického hnutí.

Důležitou roli sehrála v Nezvalově životě poezie, která se prolínala celým jeho dílem. K poezii si vytvořil pozitivní vztah již v dětství, kdy napsal svou první veršovanou pohádku. Už dvanáctiletý pak prohlásil, že se stane básníkem. Nezval na onen okamžik a podmínky, jež ho k takovému odhodlání vedly, vzpomíná: *„Když jsem byl v sekundě, chodily k mému bytnému dívky cvičit písně do pohádkové hry o Zlatém klíči a živé vodě, a snad tato okolnost, že jsem slyšel nové melodie a rytmy, způsobila, že jsem zahořel touhou napsat veršovanou pohádku. (...) Tato pohádka byla jistě špatná, avšak při jejím psaní jsem pocítil zvláštní slast, kterou jsem dříve neznal, takže jsem udělal rozhodnutí: Večer poblíž kašny prohlásil jsem svému kamarádovi, že budu básníkem. Dodnes vidím „malovaný dům“ na horní straně třebičského náměstí, k jehož temným sgrafitům jsem obrátil pohled, když jsem pronášel toto své rozhodnutí.“¹⁷* Nicméně je nutno dodat, že to byl nadlouho jeho poslední pokus o veršování, neboť se pod otcovým vedením věnoval hudbě, konkrétně hře na klavír. Nezvalův hudební cit se později projevil nejen v básních, ale i veršovaných dramatech nebo při skládání scénické hudby.

Třebaže nebylo zpočátku příliš zřejmé, kterému druhu umění dá přednost, poezie u mladého gymnazisty nad hudbou nakonec zvítězila. Ve svých pamětech Nezval píše: *„Od sexty jsem začal soustavněji číst a mezi septimou a oktávou jsem měl již rukopisný svazček veršů. I když se nedočkaly uveřejnění než v studentském časopise a když velkou většinu z nich nelze považovat než za nejbanálnější studentské veršování, pro vývoj mého myšlení a citění mají veliký význam: učily mě překračovati překážky, které si nastavuje do cesty básník, než se naučí vzlétat.“¹⁸* Roku 1919 tak ve školním časopise Svítání uveřejňuje první básnické počiny, z nichž zpětně považuje za zdařilý pouze

¹⁷ NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 61.

¹⁸ Tamtéž, s. 62.

Sonet z venkova. Ačkoliv se po gymnáziu dal na studia filozofické fakulty, záhy zjistil, že to není cesta, kterou by se chtěl ubírat. Jeho obavy z přísného otce byly zbytečné, neboť, jak se mu otec později přiznal, „*přál si tajně (neřekl to ani matce), aby mu dala syna, který by byl básníkem a kterého by z úcty k pěvci Večerních písní nazval jeho křestním jménem*“¹⁹, a tak nadějnému autorovi již nic nebránilo věnovat se naplno literární činnosti.

Nezval se netajil, že se mu častou básnickou inspirací staly zejména vzpomínky na dětství v Šamikovicích, studium v Třebíči nebo pražské prostředí. Jiří Taufer ve studii o Nezvalovi vyzdvihuje charakter jeho básní s tím spojený: „*Nezval rozšířil území české poezie o nové oblasti. Rozsvítil ji především fantazií, tryskající z velmi vzácně vyvinutého daru imaginace, jejíž seménko bylo zaseto v nejranějším dětství, v prostředí venkova, kde mezi přírodou a lidem jsou ještě pevné a důvěrné svazky.*“²⁰ Zásadní vliv na jeho básnictví měl hlavně Jiří Mahen, který se mladého básníka ujal a pomohl mu nejen v jeho začátcích. Díky Čapkovým překladům zase poznal kouzlo veršů Verlaina, Forta nebo Apollinaira, jež měly také velký podíl na jeho básnickém vývoji.

Nezval, jenž v sobě nikdy nezapřel duši básníka, se ve svém díle snažil prosadit touhu, aby „*byl život plný poezie*“²¹. V poezii spatřoval podstatnou součást života: „*Poezie není svět. Poezie je člověk. Poezie není puška, nýbrž to, co je bráněno. Poezie je všechna tajemná přimknutost k životu, pro niž žijeme, již bráníme a pro niž obětuje životy. Poezie, toť tajemství člověka, toť tajemství lidskosti, toť tajemný zájem na věcech neužitečných a mámivých, poezie, toť nejvyšší uchvácení životem.*“²² Toto zánícení pro poezii života Nezval přenášel i na další tvorbu, využíval jej zvláště u svých dramat. Zdeněk Nejedlý v kritice představení Milenců z kiosku vyzdvihoval především jeho „*opravdovou poezii*“, o Nezvalovi napsal, že je typ „*básníka, jak se kdysi říkávalo, diletanta, v původním slova smyslu, to jest milujícího život.*“²³ Miroslav Petříček v Glosách k současné české poesii oceňuje významnost Nezvalova básnictví, když tvrdí, že Nezval vstoupil do české poválečné socialistické poezie „*jako básnický tvůrce,*

¹⁹ Tamtéž, s. 15 - 16.

²⁰ TAUFER, J. *Vítězslav Nezval: literární studie*. 2. vyd. Praha: Práce, 1976. s. 14.

²¹ JELÍNEK, A. *Aby byl život plný poezie. Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 95.

²² NEZVAL, V. *Poezie je magické zrcadlo. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 630.

²³ NEJEDLÝ, Z. *Milenci z kiosku (1932). O literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. s. 884.

*představující jednu z jejích nejpodivuhodnějších a nejprůraznějších básnických sil.*²⁴ Petříčkův výrok potvrzuje, že se Vítězslav Nezval zakrátko po vstupu do literatury stal její výraznou osobností.

Celé Nezvalovo dílo můžeme rozdělit do čtyř období podle uměleckých směrů, kterými byl v průběhu své tvorby ovlivněn.

2.1 Poetistické období (1923 - 1934)

Po příchodu do Prahy navázal Nezval postupně přátelství s významnými českými literáty, především s mladými komunistickými umělci ze skupiny Devětsil. Ačkoliv byl zpočátku k tomuto uskupení skeptický, brzy našel v jeho myšlení zalíbení. Na návštěvu manifestačního večera Devětsilu v Studentském domě, na kterém se četla Seifertova a Teigova přednáška, Nezval vzpomíná: *„Jaké bylo moje překvapení, když místo reformistických frází o dělnictvu, jeho mozolech, když místo krokodýlích slz nad bídou chudých zaskvěl se tu dělník v nové kráse, v kráse člověka, kterému je souzeno zvítězit a budovat nový jasný svět. (...) V Teigově přednášce též padlo slovo o fantasii a já, který jsem přišel na večer Devětsilu se zaujetím proti, odcházel jsem jako nadšený přítel programu, který tu byl vyhlášen.*²⁵ Roku 1922 vychází ve sborníku Devětsil jeho báseň Podivuhodný kouzelník.

Nezval se s levicově orientovanými umělci podílel na formování české meziválečné avantgardy, která se stavila proti tehdejším konvencím: *„Byli jsme odpůrci nejhoršího formalismu, jenž vyplývá z technického žonglérství akademismu. Nic, co bylo již někdy předem zformováno, nevzbuzovalo naši úctu a zvědavost. Daleko spíš jsme formy rozbíjeli a káceli, daleko spíš jsme se forem zříkali, neboť opakované pocity nás už neuchvacovaly a my jsme zdvihli prapor umění, které dovede vyslovit všecko, před čím jazyk forem zůstává němý.*²⁶ Společně pak usilovali o prosazování nové podoby umění jak v divadelní, tak i hudební nebo výtvarné oblasti.

Za obzvlášť významné lze považovat setkání Nezvala s Karlem Teigem, s nímž založil roku 1923 nový literární směr zvaný poetismus. K dalším představitelům patřili mj. Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl či František Halas. Nezval v díle *Moderní básnické směry* charakterizuje poetismus, měl podle něj zdůrazňovat *„proti starší*

²⁴ PETŘÍČEK, M. Vítězslav Nezval. *Glosy k současné české poesii*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1957. s. 28.

²⁵ NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 121.

²⁶ Tamtéž, s. 130.

*literatuře, držící se ideologie, plánu a myšlenkové skladby, na jedné straně volnou obrazotvornost, na druhé straně nutnost svébytnosti básnického díla. 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 být básní, hrou obrazotvornosti, květem koruny života.*²⁷ František Buriánek v kapitole o poetismu vidí jeho hlavní přínos v „intenzívním využití smyslové, emocionální a imaginativní složky člověka a umění, v posílení estetické funkce umění.“²⁸

Do poetistického období se řadí například Nezvalovy básně Abeceda (sbírka Pantomima), Akrobat a Edison (sbírka Básně noci), z prózy romány (Kronika z konce tisíciletí, Posedlost), esejistika a díla literární teorie (Falešný mariáš, Manifesty poetismu, Chtěla okrást lorda Blamingtona). Nezval také současně psal divadelní hry (Depeše na kolečkách vyšla ve sbírce Pantomima) a překládal básně Poea nebo Rimbauda. Ve 20. letech přispíval do časopisů Disk, Pásmo, Red, ve 30. letech do Panoramy nebo Lidových novin. Roku 1930 se Nezval stal redaktorem časopisu Zvěrokruh. Vedle toho napsal nebo se podílel na vzniku několika filmových scénářů (Podskalák, Ze soboty na neděli). Nadšení pro film vyjádřil v jedné z esejí, v níž tvrdil, že film je „stejně zábavný jako poučný, vědecký jako umělecký. Film je víc než umění. Jest řečí schopnou vyjadřovati vše viditelné a pohyblivé. Stal se též řečí umění.“²⁹ Do Nezvalova poetistického období spadá i jeho krátké působení v redakci Masarykova naučného slovníku (1924-1925) a práce dramaturga v Osvobozeném divadle (1928-1929), zhruba od 30. let se věnoval pouze literatuře.

Podivuhodný kouzelník je lyrickoepická báseň bez pevného děje, její motivy jsou za sebou koneckonců řazeny bez logické návaznosti. V této skladbě Jiří Holý vidí „všechny příznačné motivy poetismu: kouzlo cestování a exotických dálek; revoluci jako dobrodružství a karneval radosti; krásy moderní civilizace; a především samu poezii, tvůrčí schopnost, která přináší zázračnost, proměnlivost a půvab života.“³⁰ Hlavní

²⁷ NEZVAL, V. Poetismus. *Moderní básnické směry*. 5. vyd. (v ČS 4. vyd.). Praha: Československý spisovatel, 1979. s. 203.

²⁸ BURIÁNEK, F. Devětsil a poetismus. *Česká literatura první poloviny XX. století*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. s. 174.

²⁹ NEZVAL, V. Film. *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921-1930)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 101 - 102.

³⁰ HOLÝ, J. Vítězslav Nezval. In LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8. s. 578.

postavou je podivuhodný kouzelník, jenž podle Antonína Jelínka přichází na svět, aby „vyvedl poezii a člověka do oblasti závrtných tajemství a krás života, aby ho opojil magičností proměn a bezprostředností vztahu k životu.“³¹ Kouzelník pak v různých proměnách prochází světem, aby zakusil bolesti i strasti života, a nachází harmonii v samotné proměně. Závěr básně, jež zdůrazňuje budoucnost a poskytuje naději, má nést důležité poznání a východisko: „Viděl jsem volného člověka jenž podoben bohu/ znásilňoval krystaly staré skutečnosti/ v nový útvar/ Viděl jsem život v nespočetných proměnách/ a blahorečil lidské touze/ hnáti se za novými hvězdami/ jež postupně rozžehovaly se a zhášely/ za skleněným výkladem noci.“³² Také v Pozoruhodném kouzelníkovi se objevuje typicky poetistický motiv snu.

2.2 Surrealistické období (1934 - 1938)

Od 30. let Nezval hojně cestoval, roku 1933 navštívil s přítelem Jindřichem Honzlem Francii, kde se seznámil s členy surrealistické skupiny, jejichž práce znal a obdivoval dávno předtím. Nezval si zvláště cenil setkání s André Bretonem, zakladatelem francouzského surrealismu, který na něj udělal velký dojem. Na společné shledání, jež předznamenalo Nezvalovu příští tvorbu, vzpomíná: „Z tohoto setkání s André Bretonem a surrealisty, kteří během deseti minut obsadili stůl, vzešel můj slib, že napíši Bretonovi několik řádek do revue *Surrealismus ve službách revoluce*. Ano, těžko jsem odjížděl v první třetině května z Paříže. Ať už nám přineslo Monaco po Paříži cokoliv velikého či malého, styk s Bretonem a se skupinou surrealistů byl navázán a pro nás z toho vzešly nové závazky.“³³ Rok nato Vítězslav Nezval zakládá s Karlem Teigem Surrealistickou skupinu.

Nezval ve své eseji charakterizuje surrealismus, jenž se stal novým východiskem hned pro několik československých umělců, slovy: „*Surrealismus se nespokojuje povrchním světlem, jež bylo dosavad vrháno na to, co se jmenuje obrazotvornost, inspirace, intuice. Snaží se dát jim nové světlo, novou, jasnější pravdu, odhalit jejich materialistický podklad a vystopovat skutečnou zákonitost jejich procesu.*“³⁴ V surrealistickém hnutí viděl „tendenci, jak se zmocnit co nejúplnějším způsobem

³¹ JELÍNEK, A. Fantazie bořící a dobovatelská. *Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 20.

³² NEZVAL, V. Podivuhodný kouzelník. *Slovo básníka: Jiří Wolker, Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1971. s. 65 – 66.

³³ NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 339.

³⁴ NEZVAL, V. O Surrealismu. *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 144.

našeho lidského prase světa představ, které vedou k nahému, ryze dětskému způsobu výkladu skutečnosti.“³⁵ Význam surrealistického směru přibližuje František Buriánek v kapitole o surrealismu: „*Surrealismus jednostranně zdůrazňoval úlohu podvědomí, snu, psychického automatismu v tvorbě umělecké, zvýrazňoval biologickou stránku člověka, sexualitu (ohlasy freudismu). Jeho zaměření bylo zásadně odmítavé vůči měšťáctví a souhlasné (i když nedůsledně) s revolucí.*“³⁶ Jak Buriánek dále uvádí, marxistické kritice se nelíbil zejména jeho individualismus, subjektivismus nebo upřednostňování snu před skutečností.

Roku 1938 Nezval Surrealistickou skupinu pro názorové rozpory s jejími členy rozpustil. V jedné z esejí toto rozhodnutí zdůvodňuje: „*Během čtyř let jejího vývoje se ukázalo, že tato Skupina v svém dosavadním složení nestala a nemohla se státi tím pracovním celkem, kterým chtěla býti při svém manifestačním vystoupení, mimo jiné i proto, že její teoretická aktivita, která měla býti podstatnou složkou její kolektivní součinnosti, byla většinou jejích členů opomíjena a byla odvislá, k mé lítosti, téměř výhradně od mé práce a iniciativy. Ve chvíli, kdy se v této Skupině začaly uplatňovat politické názory, které považuji v současné situaci vzhledem k úloze Sovětského svazu a vzhledem k úsilí o jednotnou protifašistickou frontu za nesprávné a nebezpečné, pokládám jsem za své právo a za svou povinnost ohlásiti rozpuštění útvaru, za něž jsem přejal jeho založením i svou činností v něm vyvíjenou v očích veřejnosti odpovědnost.*“³⁷ Z uvedeného projevu vyznívá, že ačkoli se skupině nedařilo naplnit svůj záměr, byla to především politika, která skupinu nadobro rozdělila.

Po svých cestách po Itálii a Francii Nezval napsal sbírku *Sbohem a šáteček*, v níž se již začíná projevovat vliv surrealismu (státní cenu za tuto sbírku věnoval německým emigrantům³⁸). Další ryze surrealistická díla jsou sbírky *Praha s prsty deště*, *Žena v množném čísle* a *Absolutní hrobař*. K prozaistickým dílům z tohoto období patří manifest *Surrealismus v ČSR*, *teorie Moderní básnické směry* nebo kniha pro děti *Anička skřítek* a *Slaměný Hubert*. Nezval pokračoval v práci na dramatech (tvořil též rozhlasové hry) a filmových scénářích, v nichž opět v některých případech přispěl

³⁵ NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 300.

³⁶ BURIÁNEK, F. *Surrealismus. Česká literatura první poloviny XX. století*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. s. 248.

³⁷ NEZVAL, V. *Rozpuštění surrealistické skupiny v ČSR. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 377.

³⁸ SÝS, K. *Život a dílo V. N.* In NEZVAL, V. *Básník v množném čísle (výbor z poezie)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1986. s. 245 - 267.

hudbou a písňovými texty. Mimo to se podílel třeba na vydání překladu Bretonovy novely Nadja.

Nezvalovo surrealistické opojení reprezentuje soubor básní Praha s prsty deště. Tato sbírka je podle Antonína Jelínka „*soustředěná na vyslovení pocitu Prahy, její emocionální podoby. Chce básnickým zaklinadlem prozradit její kouzlo.*“³⁹ Cílem Nezvalových veršů je pak co nejkonkrétněji vystihnout složitou poezii města. Příkladem je báseň Město věží: „*Stověžatá Praho/ S prsty všech svatých/ S prsty klamných přísah/ S prsty ohně a krupice/ S prsty hudebníka/ S oslnivými prsty naznak ležících žen/ S prsty dotýkajícími se hvězd/ (...) S prsty žebraček a celé třídy/ S prsty hromu a blesku/ S prsty ocúnů/ S prsty Hradčan a starých harfenistek/ S prsty ze zlata.*“⁴⁰ Jiří Taufer poukazuje na zajímavé pojetí sbírky. Nezval volnými a nerýmovanými verši netypického rytmu vykreslil podoby Prahy ve smyslově konkrétních obrazech, které mají ve čtenářově fantazii vyvolávat nejrůznější barvy, vůně a zvuky pražského prostředí.

2.3 Válečné období (1938 - 1945)

Po rozchodu se surrealismem Nezval zaměřil svou pozornost zejména na události, které s sebou přinesla blížící se válka. Tato těžká doba se samozřejmě odrazila v jeho tvorbě. Jiří Holý o Nezvalově poezii píše: „*Nezvalovy verše v průběhu války i po ní zvolna ztrácely výbušnou smyslovost, uchýlovaly se k sentimentu a k bezprostřednímu vyslovování idejí.*“⁴¹ Dále uvádí, že to byla doba „*hluboké krize humanismu, demokracie a všech dosavadních hodnot*“, kdy se autoři distancují „*od oficiální ideologie protektorátu, ale s nedůvěrou pohlízejí na všechny halasně ideje, které jsou tak často zneužívány. Upínají se k prožívané přítomnosti (...). Jejich útočištěm a vírou se často stává lidské nitro.*“⁴² Německá okupace měla dopad na starší i mladší generaci tehdejších autorů.

Od třicátých let se Nezval účastnil aktivit namířených proti fašismu. Otevřeně hlásal svůj negativní postoj k fašistům a poukazoval na závažnost situace: „*Spisovatelé nejrůznějšího politického smýšlení a nejrůznější literární orientace přicházejí spontánně*

³⁹ JELÍNEK, A. Křižovatka pět minut za městem. *Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 85.

⁴⁰ NEZVAL, V. Praha s prsty deště. *Matka Naděje: básně o ženě, o Praze a o matce, Dílo VI*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. s. 93.

⁴¹ HOLÝ, J. Surrealismus. Nezvalovo surrealistické období. In LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8. s. 631.

⁴² HOLÝ, J. Mladá generace za války. In LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8. s. 704.

*k názoru, že je třeba v nejširší společné frontě zahájit nejen obranu, nýbrž i účinný boj proti fašistickým ohrožovatelům kultury.*⁴³ Ostře se navážel zejména do kapitalistů: „*Vidíme na německém hitlerismu, kam vede tento nacionalismus. Mluví o národě a jedná ve prospěch několika kapitalistických trustů, které čekají na to, aby se obohatily novou válkou, k níž nutně směřuje nacionalistický šovinismus.*“⁴⁴ Kapitalistickou společnost považoval za představitele českého nacionalismu, který měl jít ruku v ruce s německým hitlerismem.

Za protektorátu byl Nezval nakrátko uvězněn a jeho tvorba výrazně omezena, přesto vznikla některá pozoruhodná díla. Do válečného období řadíme sbírky básní *Historický obraz*, *Pět minut za městem*, *Balady Manoně* a báseň *Švábi*. Nezval vytvořil scénář k filmu *Za tichých nocí* a nadále překládal (např. *Calzabigho Orfea* a *Euridiku*). Mimořádný úspěch Nezval zažil na divadelní scéně s hrou *Manon Lescaut*, o rok později uvedl ještě drama *Loretka*. Navázal na tvorbu pro rozhlas, pro který napsal hry *Svatba krále Jana* a *Šimon Lomnický* (rozhlasové hry podepisoval během války pod pseudonymem *František Řepa*, jenž si zvolil podle jména své ženy⁴⁵). Prózu tohoto období zastupuje román *Valérie* a *týden divů*. V posledním roce války se stal vedoucím filmového svazu.

Nezvalovu válečnou sbírku *Pět minut za městem* řadí Jiří Taufer ke knihám, jež „*patří k tomu nejlepšímu, co bylo českými básníky napsáno z období československého podzimu a po březnu 1939.*“⁴⁶ Nezval v různých oddílech sbírky zachytil těžké časy okupované vlasti a chmurnou atmosféru: „*Za vytí jež se neslo smutně v dálku/ Ses musil třást/ To ležela na černém katafalku/ Tvá drahá vlast.*“⁴⁷ Pokusil se také prostými prostředky a melodickými verši podobnými lidové písni básnický popsat krásu obsazené vlasti: „*Po studánkovém kraji/ Se hemží kobylky/ Jsou zelené a mají/ Nahrblé zátylky/ Vichřice jimi smýkala/ Nad klasy zralých žit/ Smrt jež se s nimi spikla/ Jde*

⁴³ NEZVAL, V. *Fašisté se osopují nejvíce na ty spisovatele, kteří nejvíce obohatili český jazyk. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 151.

⁴⁴ NEZVAL, V. *Proč budu volit komunistickou stranu. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 188.

⁴⁵ PEŠAT, Z. *Vítězslav Nezval. Slovník české literatury po roce 1945* [online]. [cit. 2016-01-11]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1085&hl=nezval+>

⁴⁶ TAUFER, J. *Vítězslav Nezval: literární studie*. 2. vyd. Praha: Práce, 1976. s. 151.

⁴⁷ NEZVAL, V. *Venkovský katafalk. Pět minut za městem*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1954. s. 69.

s kosou žito žít.“⁴⁸ Podobné zřetelné narážky na okupanty se nachází i v dalších básních. Nezval vycítil důležitou roli umělců, kteří měli držet „*Stráž nade vším cos miloval a dodnes v lásce máš/ Stráž nad arkýři divadel a jejich tragikou/ Stráž nad tvým rodným jazykem stráž nad gramatikou/ (...) Stráž nad zlatými deskami a písmem zákona/ Stráž nad tvým drahým národem jenž nikdy neskoná.*“⁴⁹ Nezvalovy verše tak měly především dodávat naději českému národu v těžkých časech.

2.4 Socialistický realismus (1945 - 1956)

Po válce se Nezval hojně politicky a kulturně angažoval. Z uměleckých směrů měl nejbližší k socialistickému realismu, který v knize *Moderní básnické směry* popisuje jako směr, jenž „*usiluje o to, vyjadřovat socialistickou a třídní skutečnost v jejím pohybu a v její vývojové tendenci od kapitalismu ke komunismu.*“⁵⁰ V básnictví je pak podle něj tento směr „*namnoze pokračováním tendencí proletářské poezie.*“⁵¹ Nezval na veřejnosti několikrát vystupoval ve prospěch komunistické ideologie, o níž hlásal, že je to „*program, jež opět v plné slávě objevil Lenin, tvůrce Sovětského svazu. Je to program, na jehož základech stojí dnes obrovský Sovětský svaz. (...) Je to program sbratření všech zemí a národů. Je to program míru.*“⁵² Nezvalovo levicové přesvědčení našlo největšího uplatnění právě v tomto období. Se zájezdem spisovatelů opět navštívil Sovětský svaz, z roku 1949 pochází jeho báseň s příznačným názvem Stalin.

Od roku 1945 Nezval přispíval také do řady periodik, mj. do Literárních novin, *Kultury*, *Kulturní politiky*, *Bloku* a *Výtvarného umění*. Dále psal prózu pro děti, byl rovněž autorem několika studií. Hojně prosazoval úsilí o mírovou situaci ve světě, jež byla hlavním impulzem k napsání básně *Zpěv míru*. V protiválečné tematice pokračoval v básni *Chrpy a města* nebo dramatu *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*.

Nezval podnikal další ze svých cest (například do Anglie nebo Francie), stal se též členem výboru Svazu československých spisovatelů. Roku 1951 obdržel Československou cenu míru a již o dva roky později získává za svůj mimořádný přínos

⁴⁸ NEZVAL, V. Kobyly. *Pět minut za městem*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1954. s. 74.

⁴⁹ NEZVAL, V. Tryzna. *Pět minut za městem*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1954. s. 170.

⁵⁰ NEZVAL, V. Socialistický realismus. *Moderní básnické směry*. 5. vyd. (v ČS 4. vyd.). Praha: Československý spisovatel, 1979. s. 178.

⁵¹ Tamtéž, s. 178.

⁵² NEZVAL, V. Proč budu volit komunistickou stranu. *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 189 - 190.

titul národního umělce. Na sklonku života Nezval ještě napsal fejetonové paměti *Z mého života* a báseň *Nedokončená*, obě díla však byla knižně vydána až posmrtně.

Významnou Nezvalovou básní z období socialistického realismu je *Zpěv míru*. Tato skladba je podle Antonína Jelínka „*prvním velkým výsledkem proměny tříštvivé moci poezie v moc konstruktivní*.“⁵³ Nezval začal psát dílo v době, kdy propukla válka v Koreji, tedy za světové situace, která s sebou přinášela napětí a možné nebezpečí dalšího konfliktu. Nezval proto veřejně apeluje na celé lidstvo: „*Zpívám zpěv míru. Volám lid/ všech národů, všech barev pleti,/ volám vás, muži, ženy, děti,/ vás všechny, kteří chcete žít,/ zpívám zpěv míru*.“⁵⁴ V těchto verších se obrací na lidi všech možných profesí i na známé osobnosti. Skladba má ideologický charakter: „*Zpívám zpěv míru! Volám vás,/ volám vás, lide, k boji za mír,/ v němž ční jak nebetyčný Pamír/ Sovětský svaz, Sovětský svaz,/ zpívám zpěv míru*.“⁵⁵ Ze sloky je patrná Nezvalova náklonnost k Sovětskému svazu.

Nezvalův příklon k jednotlivým směrům se postupně projevoval napříč celou jeho tvorbou. Výjimkou tedy není ani dramatická činnost, které je věnována následující kapitola.

⁵³ JELÍNEK, A. Aby byl život plný poezie. *Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 103.

⁵⁴ NEZVAL, V. *Zpěv míru. Historický obraz, Dílo IX*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1955. s. 168.

⁵⁵ Tamtéž, s. 163.

3 Nezval dramatik

V oblasti divadla Vítězslav Nezval působil jako dramatik, dramaturg, teoretik, příležitostný herec a tvůrce scénické hudby. Nezvalova dramatická činnost je neodmyslitelně spjata s básnictvím, jehož umění dokonale využil při psaní svých her. Pro Nezvalovu dramatiku je typická adaptace a dramatizace známých předloh, ale i vlastní tvorba.

3.1 Nezvalův vztah k divadlu

Vítězslav Nezval divadlo miloval, divadlem byl ostatně okouzlen už jako malý chlapec. První divadelní hrou, kterou spatřil, byli Jiráskovi Psohlavci v podání kočující divadelní společnosti. Bylo mu tehdy šest let. Nezvalova láska k divadlu se začala poprvé projevovat v touze stát se hercem. Inspirován kočovnými divadélky, vytvářel si pak opony z ložních pokrývek, za nimiž v matčiných kloboucích zkoušel improvizovat vlastní dramatizace pohádek. Ke svým divadelním začátkům napsal: „*V dětských letech nebylo pro mne hry vášnivější než hra na divadelní představení. Nezáleželo ani příliš na tom, mám-li vhodnou divadelní předlohu, podle které bych rozdal úlohy a rozehrál nějaký kout pokoje nebo kuchyně. Dvě svázané postelní přikrývky si zahrály na oponu a za ní se našly vždycky zajímavé objekty, které daly vhodný interiér nebo exteriér. (...) Ale ani já, ani mí malí přátelé jsme neměli trpělivost učit se dlouhé divadelní texty. Brzy jsem se stával dramatickým autorem, texty improvisoval a nutil improvizovat své spoluhráče.*“⁵⁶ Jako malý hrával také loutkové divadlo u rodiny kamarádky z dětství, poté jako gymnazista ve studentském bytě předváděl své dramatické improvizace bytným a sousedům, v nichž upevňoval oblibu v divadelnosti, monolozích i líčidlech. Coby vysokoškolák hrál o prázdninách na venkově jako ochotník v Čapkově Loupežníkovi či Mahenově Jánošíkovi, na kterém se podílel rovněž jako režisér. Za pobytu v Praze pak navštěvoval inscenace K. H. Hilara v divadle na Královských Vinohradech, velký dojem na něj ale především udělalo představení F. T. Marinettiho ve Švandově divadle. Ačkoliv se v této době Nezval ještě nehlásil k avantgardnímu směru, Marinettiho recitační vystoupení s tanečně-hudebním doprovodem jej velmi nadchlo.

Nezvalovu dramatiku o pár let později inspirovalo právě meziválečné avantgardní divadlo 20. let 20. století. Pavel Janoušek charakterizuje avantgardní

⁵⁶ NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 288.

dramatickou činnost jako umění, které „vystupuje jako tvorba tematicky a tvarově velmi rozmanitá – prosazující základní objektivní vývojovou tendenci prostřednictvím programového hledání zcela nových forem a obsahů, které by plně odpovídaly senzibilitě soudobého člověka.“⁵⁷ Avantgardní dramatika podle něj díky své specifické básnické výpovědi autora není svázaná výběrem námětu či jinými pravidly, je naopak plná extrémů a rozporů. Avantgarda obzvláště přála lyrickým a básnickým dramatům, tolik blízkým Nezvalově duši básníka, neboť se snažila co nejvíce bourat hranice mezi poezií a dramatem.

Za osudové lze považovat Nezvalovo spojení s Osvobozeným divadlem, do něhož vstoupil již v jeho počátcích, kdy se ještě v prostorách divadélka Na Slupi konaly v nevelikém počtu hereckých příznivců první večery poezie. Na tato setkání, při nichž společně prosazovali nový typ hraní, Nezval zavzpomínal: „*Nejvíc jsme si zakládali na tom, že jsme nedali dohromady obyčejné představení, jakých je mnoho, nýbrž že jsme svedli boje o nové vidění světa na jevišti.*“⁵⁸ Největším přínosem spolupráce s Osvobozeným divadlem bylo pro mladého dramatika právě seznámení a hluboké přátelství s jeho hlavními představiteli, Jindřichem Honzlem, Jiřím Frejkou, E. F. Burianem a Jaroslavem Ježkem. Svůj obdiv neskrýval zvláště k trojici režisérů: „*Naše avantgarda si vynutila zrození nových divadelníků, kteří už nesnášeli Ibsena a našli si nové vzory v světovém divadelnictví. Frejka, Honzl a E. F. Burian políčili si na nové umění a brzy se zmožili na drobné soubory, které s vášnivou láskou daly se do práce na nevidaných pokusech o nové umění. Frejku inspirovala commedia dell'arte, Honzl měl zkušenosti s dělnickým recitačním sborem a E. F. Burian přistoupil k divadlu se zkušenostmi zázračného muzikantského dítěte.*“⁵⁹ Každý z nich se také podílel na Nezvalových inscenacích jiným, osobitým způsobem.

Velmi blízko měl Nezval k Jindřichu Honzlovi, s nímž sdílel podobné názory. Oba umělce spojovalo slovy Milana Blahynky to, že také Nezval „*nenáviděl akademismus a z vulgarizovaný pseudorealismus, zabydlený v době jeho příchodu do Prahy na většině měšťáckých scén; i jeho odpuzoval těžkopádný iluzionismus popisně realistického divadla bez invence a fantazie i divadlo spiritualistické, znetvořující skutečnost, pracující zálibně s pološerem a vytvářející neživotné zjevy mluvící*

⁵⁷ JANOUŠEK, P. Lyrické a básnické drama. *Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 130.

⁵⁸ NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 224.

⁵⁹ Tamtéž, s. 159.

*nepřirozeným jazykem.*⁶⁰ Ze vzájemné spolupráce vzešlo mezi oběma umělci mimořádně silné přátelství.

Do éry Osvobozeného divadla spadá v letech 1928-1929 i krátké působení Nezvala jako dramaturga, během kterého se snažil utvářet a prosazovat program divadla. Poté, co došlo v divadle postupně k několika výraznějším změnám, se Nezval s Osvobozeným divadlem rozloučil. Přesto se k éře této spolupráce ve svých pamětech často rád vracel.

Na vývoji meziválečné dramatiky se Nezval kromě psaní her podílel také jako divadelní teoretik a kritik. Přispíval svými referáty do Tvorby, Rudého práva i Československých novin, kromě toho psal do divadelních programů nebo Nové scény, kterou navíc spoluredigoval. Avantgardním divadlem se zabýval například úvahami ve Falešném mariáši. Nezval ve svém pojetí moderního divadla podle Milana Blahynky především „*vyhledával, posuzoval a analyzoval první experimentální inscenace na neoficiálních scénách, přesvědčen, že „jeden opravdový experiment znamená pro vývoj mnohem více než všechna rutinérská oficiální kultura*“.⁶¹ Dalším Nezvalovým výraznějším teoretickým pokusem byla úvaha s názvem Pouliční commedia dell'arte.

Nezval se netajil kritikou měšťáctví, jež mělo opovrhovat poezií avantgardního divadla, o to víc si vážil spolupráce s tvůrci Osvobozeného divadla. Vyzdvihoval například práci Jiřího Frejky, jelikož „*patřil k těm, kteří chtěli nad mrtvolou jevištního akademismu měšťáckých divadelníků vykřesat na scéně živou básnickou podívanou, živé básnické slovo*“.⁶² Podobně si vážil Jindřicha Honzla nebo E. F. Buriana, se kterými sdílel také stejné postoje.

3.2 Nezvalova dramatická činnost

Vítězslava Nezvala lze považovat za vcelku produktivního dramatika, dramatická činnost se koneckonců prolíná celou jeho tvorbou, od literárních počátků

⁶⁰ BLAHYNKA, M. Poznámky a vysvětlivky. In NEZVAL, V. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 413.

⁶¹ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 13.

⁶² NEZVAL, V. K premiéře Schovávané na schodech. *Eseje a projevy po osvobození (1945-1958)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1976. s. 435.

roku 1922 až do roku 1956. Divadelní texty tak tvoří v souhrnném Díle V. N. rovných deset svazků v porovnání s dvanácti až čtrnácti svazky básnickými.⁶³

Nezvala čekala dlouhá cesta, než se stal uznávaným českým dramatikem 1. poloviny 20. století. Nezvalovy hry v té době nemohly najít uplatnění zvláště kvůli jeho úsilí o moderní a básnické drama. Podle Milana Blahynky Nezvalovy dramatické začátky narážely na „*vnitřní nepřipravenost a latentní (ba někdy i zjevné) nepřátelství tehdejšího „profesionálního“ divadla, jehož četné konvence vůbec nepřipouštěly možnost, aby avantgardní divadelní hra na něm našla místo a porozumění.*“⁶⁴ Situace se pro Nezvalovy experimenty měla změnit o několik let později se vznikem samostatné avantgardní scény. A tak zatímco Nezvalova hra *Depeše na kolečkách* vyšla roku 1922, premiéru měla až v roce 1926 na půdě Osvobozeného divadla, stejně tak drama *Strach* z roku 1929 bylo v Praze uvedeno teprve po třech letech od svého vzniku. Další Nezvalovy počiny z 20. let se přitom na scénu vůbec nedostaly. Tyto hry ztrácely na efektivitě, neboť nebyly inscenovány přímo v době, kdy vznikly, kromě toho se Nezvalova dramata potýkala s častým nezájmem ze strany kritiky. V důsledku všech těchto okolností se tak na rozdíl od poezie lidé setkávali s Nezvalovými dramatickými texty s výrazným zpožděním.

Ani 30. léta 20. století Nezvalově dramatické velmi nepřála. I když byly hry *Schovávaná na schodech* a *Milenci z kiosku* uvedeny na „profesionální“ scéně a po nich jej vyhledávalo stále více divadelníků i velkých scén, Nezvalova dramata ve svých inscenacích opět doplácela na to, že si neavantgardní divadla nedokázala s „poezií divadla“ zcela poradit. Tyto moderní hry byly podle Milana Blahynky „*slohově cizí těmto divadlům a jejich realizace narážela na proslulou nezkušenost a nešikovnost českých herců, pokud jde o verš.*“⁶⁵ Ani tentokrát přechod Nezvalových her na oficiální divadla nenašel plnou důvěru a zastání u dobových kritiků. Pokud některá divadla projevila zájem o některou z jeho her, bylo to spíše kvůli slavnému jménu než hře samotné. Nezvalovy hry začaly opouštět repertoár pražských scén, což se zanedlouho přeneslo i na mimopražská oficiální divadla. Až na představení *Milenců z kiosku* v Brně roku 1932 neuvedla Nezvalovy hry do roku 1940 žádná jiná profesionální scéna. Příznivci Nezvalových her si tak zakládali vlastní studia a herecké kluby, v nichž

⁶³ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 9.

⁶⁴ Tamtéž, s. 60.

⁶⁵ Tamtéž, s. 61.

inscenovali některé jeho dramatické texty. Fakt, že si Nezvalovy hry našly cestu k divákům i přes nepřející podmínky ze strany profesionálních divadel, má svědčit o tom, že neztratily své věrné čtenáře, které ke všemu dokázaly nadchnout natolik, že se pokusili o jejich vlastní inscenace.

Situace se pro Nezvala dramatika mírně zlepšila roku 1940 díky hře *Manon Lescaut*, jež přinesla Nezvalovi na české oficiální a neoficiální divadelní scéně nevídaný ohlas. Za možnou příčinu tohoto úspěchu lze považovat především postupnou ztrátu oficiality pražských i mimopražských profesionálních divadel během okupace. Nicméně ani *Manon Lescaut* se nepodařilo probudit výraznější zájem o jeho další hry. Ty se po druhé světové válce více objevovaly na programech oficiálních divadel, ale málokteré z nich umělo tyto hry adekvátně podat. Nevyhnuly se proto značným zásahům, které poškodily jejich osobitost. Jak uvádí Milan Blahynka, jeho díla se „*najednou chápali lidé bez valného smyslu pro poezii (a pro verš) na jevišti, kteří navíc někdy ještě nedůvěřovali básníkovu textu a hru „vylepšovali“ – a ve skutečnosti pohřbívali – scénickými efekty, nejrůznějšími úpravami a zásahy.*“⁶⁶ S cílem přiblížit se co nejvíce publiku si tak Nezvalovy hry často vysloužily provedení, jež utlačovaly jejich původní poezii. Hry navíc vyvolávaly obavy u řady režisérů, kteří byli jen zřídka ochotni pustit se do tak náročných básnických textů. Nejednotnost Nezvalových her (byly buď poetisticky a surrealisticky hravé, nebo až moc básnické) vedla k omezení jejich výběru na okruh spolehlivých a osvědčených dramatických textů. K úpravám her se později uchýlil i sám Nezval, jenž některé z nich v 50. letech přeměnil na hudební komedie (*Schovávaná na schodech*, *Tři mušketýři*).

Je třeba si uvědomit, jaký typ umělce Nezval vlastně představoval. Nezval dramatik byl především lyrik, dokonce svou první publikovanou hru *Smrt v květnu* v podtitulu označil za lyrickou scénu, čímž nadlouho předurčil charakter své dramatiky. Nezval chtěl na českých scénách prosadit jiný druh dramatu, v němž usiloval o tzv. „*poezii divadla*“. Jak uvádí Blahynka, Nezval při úvodu cyklu her *Osvobozeného divadla* poukazoval na to, že hry „*chtějí dávat divákovi onen druh dojetí, jež nazýváme poezií*“ a že „*se budou snažiti, aby zbudovaly prostřednictvím jeviště báseň.*“⁶⁷ V prolozích k scénickým básním měl zase otevřeně prohlašovat, že se snaží o „*hlubší,*

⁶⁶ Tamtéž, s. 62.

⁶⁷ BLAHYNKA, M. Poznámky a vysvětlivky. In NEZVAL, V. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 414.

dialektičtější a dynamičtější postižení skutečnosti, než ho byl schopen realismus“ a že proti němu staví „schopnost viděti fakta z nejrůznějších stanovisek a v mnoha podobách.“⁶⁸ Tyto vize pak uskutečňoval na české meziválečné scéně.

Nezvalovy hry se vyznačují určitou „hudebností“, jsou tak přímým důkazem, že Nezval kladný vztah k hudbě promítl i do veršů. Zdeněk Nejedlý po zhlédnutí představení Milenci z kiosku roku 1932 píše: „*Nezval je hudebník, i ve svých verších. Jeho verš má melodii i rytmus.*“⁶⁹ O Nezvalovi podle něj není pochyb, že je především básník. Při tvorbě inscenací Nezval využil hudebního nadání též jako autor scénické hudby ke Schovávané na schodech nebo Milencům z kiosku. Nezvalovu osobitou dramatikou vyzdvihuje i Milan Blahynka: „*Nezvalovy hry a scény, byť sebelyričtější, nejsou nikdy knižní – vždy se v nich počítá s jevištní existencí, psal je (přinejmenším potenciální) herec, který ví, co lze na jevišti vyslovit a herecky realizovat.*“⁷⁰ Poukazuje tak na zmíněné Nezvalovy herecké ambice, které se v hrách odrážejí.

V kontextu Nezvalovy dramatické činnosti nesmíme opomenout ani tvorbu rozhlasových her z konce 30. let, které začal tvořit na popud přítele J. V. Plevy. Pro rozhlas Nezval připravil hry Jak se z klubička ježek vyklubal, Jan Pařížský nebo Komenského Labyrint světa. Milan Blahynka se ve studii Nezval dramatik nicméně domnívá, že Nezvalovy rozhlasové hry jsou spíše záležitostí příležitostné a především komerční práce, a proto je v rámci celé Nezvalovy tvorby pokládá za nejméně zdařilou část. Zatímco dětská hra Jak se z klubička ježek vyklubal patří podle něj k tomu lepšímu, v případě Komenského a Jana Pařížského přebíjí poezii moralizování či samotný příběh, jevy pro Nezvala tolik netypické. Dalšími Nezvalovými rozhlasovými hrami jsou Svatba krále Jana a Šimon Lomnický, jež byly obě během války uvedeny pod pseudonymem František Řepa. Za zmínku jistě stojí, že Nezvalova úprava Calderóna nazvaná Veselohra s dvojníkem měla roku 1938 premiéru nejprve v rozhlase a teprve poté na scéně.

Nezvalovy původní hry, dramatizace i adaptace postupně vznikaly v autorově tvůrčím období poetismu, surrealismu, v období války i poválečného socialismu. V jeho

⁶⁸ Tamtéž, s. 414.

⁶⁹ NEJEDLÝ, Z. Milenci z kiosku (1932). *O literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. s. 887.

⁷⁰ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 13.

hrách se často objevují témata lásky, smrti, snu, cesty, boje za svobodu nebo kritika měšťáctví. Nezvalovy hry můžeme rozdělit na hry rané a vrcholné.

3.2.1 Rané hry

Do dramatického světa vstoupil Nezval svými scénickými básněmi, hrami a librety, které tvoří převážnou část Nezvalovy dramatiky v letech 1920 – 1932. Mnoho z těchto raných her nebylo po roce 1945 inscenováno nebo vydáno, a tak zůstaly doposud méně známou Nezvalovou dramatickou tvorbou. Tyto hry jsou charakteristické menším rozsahem, častým užíváním refrénů a metafor. Hrámy jsou společné i některé motivy, ke kterým se Nezval vracel a postupně je rozpracovával.

Oheň

Nezvalova prvotina Oheň byla napsána roku 1920. Hra je pouhým torzem, neboť se dodnes nepodařilo její úplný text objevit. Tento počín bývá řazen do Nezvalova předpoetistického tvůrčího období.

Drama vypráví příběh mladé herečky Míly, jež utekla z domova s kočovným hercem Pavlem, ten ji však pouze využil a záhy opustil. Vážně nemocná Míla se vrací domů, kde se o ni ucházejí dva muži – Fricek a student Čermák, jenž s Mílou nově chystá ochotnické představení Romea a Julie. Další zápletkou hry je smrt Jičínského, nápadníka dívky Kristy, a hledání viny. V posledním jednání se Fricek s Čermákem setkávají u umírající Míly, navzájem se obviňují a jejich rivalita se vyostřuje, když Fricek zakazuje Čermákovi přiblížit se k jejímu lůžku (ČERMÁK: „*Nedotýkej se jí. Máš ruce od krve.*“, FRICEK: „*Vždyť já jsem nikoho nezabil.*“, ČERMÁK: „*Zabil, ale nejsi vinen.*“, FRICEK: „*Nikoho jsem nezabil.*“, ČERMÁK: „*Ano, zabil jsi Jičínského, ale já jsem vinen.*“⁷¹). Míla blouzní, několikrát vidí postavu Romea, kterého hrál kdysi i Pavel. Ještě předtím stihne nadiktovat Kristě poslední vůli, jež má podobu zvláštního desatera (MÍLA: „*Desáté přikázání: Shoříš v pekelném ohni a duše tvá, neznající dotud vznešenou příbuznost svého rodu, najde sobě družku mezi ukřižovanými, aby královala s ní až do skonání světa...*“⁷²), a záhy umírá. V závěru stařena Málková symbolicky žádá po Frickovi oheň, kterým zapaluje na okně svíci. Konec hry se podle Milana Blahynky proměňuje v „*protest proti necitelnému světu ve jménu nedosažené „radosti,*

⁷¹ NEZVAL, V. Oheň. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 379.

⁷² Tamtéž, s. 374.

*šťěstí, touhy a lásky.*⁷³ V Nezvalově prvotině se patrně odráží Nezvalova horlivost pro divadlo. Divadlo provází hrdinku vlastně celým příběhem a neopouští ji ani v posledních chvílích.

První Nezvalova hra se od svého vzniku dosud nedočkala jevištního provedení. Protože smysl hry nebyl Nezvalovým okolím pochopen podle jeho očekávání, autor text hry několikrát upravil a přepracoval. Z těchto úprav vzniklo roku 1926 drama *Modrý jelen*.

Smrt v květnu

Smrt v květnu je jednoaktová hra, která vznikla jako Oheň roku 1920. Publikována byla o dva roky později v časopise *Divadlo* za redakčního působení přítele Jindřicha Honzla. Nezval svou scénickou báseň, původně nazvanou *Májové dary*, věnoval v úvodu Jaroslavu Seifertovi.

Hlavním hrdinou je student, stejně jako Čermák z *Ohně* básník, jenž opouští svůj domov, aby na chvíli vyměnil všednost města za poznání krás venkova (*ON: „Vyletěl jsem si na několik dní. Jen tak, pro radost. Bylo mně v Praze už příliš teskno.”*⁷⁴). V májové přírodě se potkává se staříkem, který jej v úvodu probudí ze sna, i s jeho veselou a bezprostřední vnučkou Madlou. Studentovi se venkovský život zamlouvá, obdivuje práci pastýřů, rád by se stal včelařem či prodávčem ryb u moře. Ačkoliv má Madla svého Jurku, oba se sblíží, nejprve se radují z májových darů jídla a džbánu, následně k sobě zahoří láskou, a mluví dokonce o dětech. Prosté děvče, zato nezkažené bohatstvím a falešnou morálkou, se stává studentovou vysněnou ženou (*ON: „U vás se mi však, Madlo, víc líbí! V Praze nejsou pastýři, jako zde, a takové ženy, jako jsi ty, v Praze také nejsou.”*⁷⁵). Madla je odhodlána následovat studenta zpět do města, jejich tajný plán však zmaří staříkova smrt.

Ve hře lze nalézt zřejmou inspiraci z Nezvalova studentského života, kdy se o prázdninách rád vracel domů na venkov. Začíná se zde již rýsovat Nezvalův názor na tehdejší měšťáckou společnost. Touto hrou slovy Milana Blahynky „*poprvé zformuloval svůj soud o současné společnosti (ze které, městské, utíká, aby se od Madly*

⁷³ BLAHYNKA, M. Svitání /Od prvních veršů po Most/. *Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. s. 32.

⁷⁴ NEZVAL, V. *Smrt v květnu. Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 13.

⁷⁵ Tamtéž, s. 24.

dověděl, že ani líbezný venkov není idyla) i svůj krajinný figurální životní ideál – a že jí také poprvé manifestoval na obranu citových práv člověka.⁷⁶ Negativně se pak k městu vyjadřuje především postava starce. V díle se objevují témata štěstí, svobody a lásky, jež se vyskytují i v dalších Nezvalových dramatech. Smrt v květnu má navíc ve studentově zmínce o moři předjímat motiv dálek, který je typický pro pozdější poetismus.

Smrt v květnu je podle Milana Blahynky „scénickým manifestem anarchistické morálky“⁷⁷, od tohoto anarchistického opojení měl ale Nezval zakrátko upustit. V důsledku toho, jakým směrem se postupně ubírala jeho dramatická tvorba, se Nezval ke hře už nevracel, nezahrnul ji ani do žádné ze svých děl. Rukopis textu nebyl dosud objeven. Smrt v květnu nebyla rovněž nikdy inscenována.

Depeše na kolečkách

Depeši na kolečkách označuje Josef Träger za „první jevištní skladbu pro avantgardní scénu.“⁷⁸ Vznikla v roce 1922, její text se v různých vydáních lehce obměňoval, zejména interpunkčně a graficky. Ani rukopis Depeše na kolečkách se v básníkově pozůstalosti nenašel.

V této poetické hře nás Nezval seznamuje s dobrodružným světem plným dálek, tajných rádiových zpráv a depeší. Děj se odehrává v neznámé kolonii v době, kdy hrozí úpadek její civilizace. Světem vládne nesvoboda a nenávisť, pomocí radiotelegrafisty se dovídáme o umírající Evropě. Policejní hlídka mění hospodu na vězení, jelikož se staví proti jakékoli formě zábavy, a ze zákona opravňuje obchodníky, kteří jsou odhodláni bránit své jmění na úkor lidové radosti. Jsou si dobře vědomi hrozby revoluce (1. OBCHODNÍK: „Situace je zlá. Můj soukromý telefon mně právě sdělil, že takzvaná světová revoluce se zvrhla v maškarádu.“ 2. OBCHODNÍK: „To je velmi zlé. Dokud tekla krev, měli jsme po ruce vojsko.“ 3. OBCHODNÍK: „Ano, dokud takzvaní revolucionáři plačtivě spílali, bylo dobře“⁷⁹), veselost označují za silnou zbraň, kterou nelze podplatit. Nezvalovi hrdinové bojují svou veselostí, protože proti této „známce čehosi zdravého“, měli být obchodníci, kteří v Nezvalově vaudevillu

⁷⁶ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 17.

⁷⁷ BLAHYNKA, M. *Svítání /Od prvních veršů po Most/. Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. s. 32.

⁷⁸ TRÄGER, J. *Dramaturgie naší divadelní avantgardy. Listy pro umění a kritiku*, roč. 3, 1935. s. 288.

⁷⁹ NEZVAL, V. *Depeše na kolečkách. Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 61 - 62.

*zastupují vykořisťovatele, zcela bezmocni.*⁸⁰ Z hospody následně vychází nejružnější maškarády a jeviště se plní smíchem, radostně vyznívá také láska mezi prodavačkou a námořníkem, jenž se nakonec rozhodne v kolonii zůstat (*NÁMORŇNÍK: „Tam v Evropě nás již nepotřebují. I tam je radost! Zůstanu!*“⁸¹). Jakmile obchodníci namíří zbraně proti sobě, ulicemi se již naplno rozezní hudba, lidé tancují a na scéně provádí svou akrobacii cirkusový klaun. Z Evropy se ozývají hlásnou troubou melodie Beethovenovy Ódy na radost.

Nezvalova „revoluce veselostí“ se staví proti světu peněz bez fantazie, svobody, štěstí a lásky. Je především básnickovým obrazovým bojem proti askezi českého národa, jejím úkolem je podle Milana Blahynky „*vysvobodit českou národní povahu a život z „přísné kůže“*“, dále dodává, že „*proměna a obroda národní povahy se může uskutečnit jen na základě skutečného revolučního aktu společenského.*“⁸² Odkazuje tak také ve hře na výrazný charakter sociální revoluce. Nezval má na asketickou životní přísnost útočit svižným a hlučným tokem událostí, obrazů, hlásících zpráv, citů, tance nebo artistiky, prvky, jež působí chaoticky a živě. Nezval střídá prózu a verš, využívá refrénů a promluv podobných hudebním skladbám, zajímavý je jistě i úvod hry, kdy v prologu některé postavy posunují hranici mezi scénou a obecnstvem.

Pavel Janoušek nachází ve hře některé starší znaky poetiky. Příkladem může být napětí mezi klidným místem děje (koloniemi) a rušným světem (Evropou), které nabourává stabilitu základního dějiště, nebo náhlé vzplanutí lásky mezi prodavačkou a námořníkem, jenž má představovat obměnu typické poetické postavy tuláka. I v této hře můžeme najít spojitost s dosavadním dílem, objevuje se zde například téma boje za svobodu a mír, dokonce i postava, jež skutečně prodává ryby. Motiv cesty je zase naznačen námořníkovým odjezdem do bojující Evropy.

O premiéru tohoto vaudevillu⁸³ se postaral Jiří Frejka v Osvobozeném divadle až roku 1926 během Večera Vítězslava Nezvala, hra byla uvedena společně i s Nezvalovou Abecedou a menší scénkou Věžeň. Jiří Frejka vyzdvihoval Nezvalovo jevištní cítění, napsal, že si Nezval „*uvědomuje nejdříve dynamiku jednotlivých scén, jež ovšem*

⁸⁰ BLAHYNKA, M. Pražské saturnálie /Poetismus/. *Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. s. 38.

⁸¹ NEZVAL, V. Depeše na kolečkách. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 70.

⁸² BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 22 – 23.

⁸³ vaudeville = veseloherní dramatický žánr s písněmi

*nejednodušší se vyjádří lyrickou básní, a scény navzájem pak poutá dosti racionálně.*⁸⁴ Zároveň uvádí, že samotný děj je u Nezvala spíše druhořadý. Kritika se ne vždy vyjádřila k hrám Osvobozeného divadla příznivě, v souvislosti s Depeší Hanuš Jelínek tvrdí, že „*na vědomé clownovství mají účinkující příliš málo technické obratnosti a z celé režie je cítit víc studené teoretičnosti a sebevědomé náročnosti než spontánní veselosti mládeže*“⁸⁵, což svědčí o náročnosti provedení tak specifického díla. Nic to však nemění na skutečnosti, že je hra považována za nejzajímavější Nezvalovo drama 20. let. Depeši na kolečkách uvedl o pár let později v Osvobozeném divadle i Jindřich Honzl.

Modrý jelen

Drama s názvem Modrý jelen Nezval napsal roku 1926, vzniklo tehdy přepracováním prvotiny Oheň. Změny byly tak značné, že se Modrý jelen pokládá za zcela novou hru. I přesto se v obou hrách objevují některé podobnosti.

Hra o jednom jednání je plná metafor, nesmyslných dialogů a častých zvířecích pojmenování. Stařena radí první nejkrásnější ženě, aby se vyvarovala modrých jelenů. Na scénu záhy přichází On (modrý jelen), dává se do řeči s první nejkrásnější ženou, jež vzpomíná na svého zastřeleného milého. Lovec ohlašuje příjezd druhé nejkrásnější ženy, kterou On dobře zná. Lovec má v úmyslu si druhou nejkrásnější ženu vzít, proto se jej On rozhodne zabít a zláká k činu i postavu Mrzáka (ON: „*Jestli se ti podaří udávit ho, přestanu být modrým jelenem. Bude ze mne hyena.*“⁸⁶). Druhá nejkrásnější žena lovce odmítá, naopak blouzní o lásce a vztahu s modrým jelenem. Ozve se náhlý výstřel. Když Mrzák přináší zprávu o smrti Lovce, On se cítí za jeho vraždu vinen. Modrý jelen vidí v druhé nejkrásnější ženě kočku před říjí, ale miluje prchavý parfém první nejkrásnější ženy, která náhle klesne k zemi a umírá. Dozvídáme se, že Mrzák, jen se ztotožňuje s velbloudem, první ženu také miluje, a s Modrým jelenem se obviňují z vraždy Lovce (ON: „*Nedotýkej se jí. Máš červené ruce!*“⁸⁷). Po smrti první nejkrásnější ženy již význam slova „modrý jelen“ nic neznamená. Mění se rázem smysl hry: On se v závěru stává pánem, Mrzák jeho sluhou a druhá nejkrásnější žena slečnou, se kterou má nyní milostný poměr, poněvadž parfém první nejkrásnější ženy dávno

⁸⁴ FREJKA, J. Depeše na kolečkách (1926). *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-163-5. s. 266.

⁸⁵ JELÍNEK, H. Divadlo. *Lumír* 53, č. 4, 3. 6. 1926 [online]. s. 223 [cit. 2016-03-10]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/53.1926-1927/4/223.png>

⁸⁶ NEZVAL, V. Modrý jelen. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 203.

⁸⁷ Tamtéž. s. 220.

vyprchal. Příběh podle Milana Blahynky končí „*jako fraška života*“, tedy jako „*obyčejná měšťácká parodie na lásku*.“⁸⁸ Poslední slova hry oznamují, že modrého jelena, snad Boha, bude lidstvo hledat po věčnost.

Nezval v nové hře nahrazuje jména původních postav zájmeny a podstatnými jmény (Čermák – On, Jičínský – Lovec, Míla – první nejkrásnější žena, Krista – druhá nejkrásnější žena, Fricěk – Mrzák), obrazněji pojmenovává například slovo vrah (tygr) nebo vězení (klec) a užívá více refrénů. U Modrého jelena je patrné zkrácení předchozího textu: Oheň (FRICEK: „*Nic nevím – A nic nechci vědět. Co mi pomůže, kdybych to všem lidem řekl. Vysmějí se. Nepochopí. Ne – Kdybych byl alespoň býval někdy dítětem. Nebyl jsem. Nikdy jsem nebyl dítětem.*“⁸⁹), Modrý jelen (MRZÁK: „*Nic nevím. Nikdy jsem nebyl dítětem.*“⁹⁰). Nezval zachoval některé původní prvky z Ohně. U obou her se postavy Jičínského a Lovce sami zastřelí puškou, kterou jim nabije jejich milá, v obou případech se řeší pocit viny (ON: „*Jsem tygr, smilujte se nade mnou. On ho zardousil. Ale to já.*“⁹¹) a stejně jako Fricěk, chce i Mrzák nasázet pomněnky na hrob zemřelé ženy.

Existuje několik verzí hry. První rukopis Modrého jelena vznikl zároveň s rukopisem Ohně, druhá verze má podtitul Drama krve, žádosti a hrůzy, další zase obsahuje některé Nezvalovy opravy a úpravy. Drama Modrý jelen bylo vydáno roku 1930 v knize Chtěla okrást lorda Blamingtona. Konečná podoba hry je tak v pořadí až čtvrtou verzí, proto se text původního rukopisu a knižního vydání liší.

Ačkoliv Osvobozené divadlo, v té době již sídlící v Umělecké besedě, slibovalo uvedení Modrého jelena na scénu roku 1927, premiéry se hra dočkala ve vysokoškolském brněnském klubu až na jaře roku 1967.

Strach

Strach je Nezvalovou první celovečerní hrou. Drama vzniklo roku 1929, knižně bylo vydáno o rok později. V pozůstalosti Vítězslava Nezvala se dochovala tři torza rukopisu, jež se liší některými obměnami.

⁸⁸ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 29.

⁸⁹ NEZVAL, V. Oheň. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 365.

⁹⁰ NEZVAL, V. Modrý jelen. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 216.

⁹¹ Tamtéž, s. 219.

V této šestiaktové hře se hlavní hrdina Jakob vrací po delší době ze světa domů. Ve snu se mu zjevuje dítě, které mu vyčítá, že jej opustil, míří na Jakoba pistolí a proklíná ho. Přesvědčen o své nevině, svěřuje se starému ženichovi, že kdysi opustil ženu, která mu poté porodila dítě. Žena prý zešilela, po propuštění z ústavu s nikým nemluví a obléká se za stařenu (*JAKOB*: „*Vždyť vlastně za nic nemohu. Nic jsem jí nikdy nesliboval, byla to vlastně všechno náhoda. Jsem nevinný...*“⁹²). Na radu starce se Jakob rozhodne Albínu vyhledat a postarat se o ni i o dítě. Poté, co je starý ženich zastřelen jedním z vandráků, stává se Jakob hlavním podezřelým a v krčmě, kde navštíví Albínu, je zatčen přítomným policistou. Příchod Jakoba navrátil Albíně řeč, ta navíc rázem omládne a zkrásní. Žádá primáře o potvrzení o jejím uzdravení, díky kterému by mohla dosvědčit, že byl Jakob v době vraždy u ní (*ALBÍNA*: „*Pane primáři, má nemoc nebyla nemocí. Mlčela jsem, protože jsem si umínila, že nepromluví, dokud se nevrátí...*“⁹³). V sanatoriu pak Albína usvědčí pravého vraha-vandráka, jenž pod tíhou viny prosí primáře, aby ho zbavil strachu (*VANDRÁK*: „*Bojím se strachu! Strach! Strach! Ten strach mne zabije.*“⁹⁴). Zatímco ale policie vandráka zatýká, podaří se mu utéci. Jakobův zlý sen se vyplní: na konci hry jej omylem zastřelí revolverem vlastní dítě.

Strach v sobě nese prvky z nadcházejícího surrealismu. Hanuš Jelínek popisuje hru jako „*surrealistické detektivní drama, v němž, jak tomu u Nezvala bývá, střídá se sentimentální barvotisk a vyzývavá brutalita s místy kouzelné krásy a básnické čistoty.*“⁹⁵ Hlavním motivem hry jsou podle něj různé variace motivu strachu a hrůzy, kdy se postavy děsí tváře mrtvol, lekají se zlých znamení nebo jsou vyděšeni svědomím. Zvláštní roli zaujímá ve hře osud. Bohumil Polan se domnívá, že hra „*není ani tak drama lidí, jako spíše báseň osudnosti o nic logičtější a v souhrnu představných fakt neméně důsažné než dětská hra, v divadelním Nezvalovi živel tragicky rozhodující.*“⁹⁶ Nezval přidává na dramatičnosti, když v neobvyklé pozici představuje nevinné dítě jako otcovraha. Strach je zajímavý už svým pojetím. Podle

⁹² NEZVAL, V. *Strach. Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 231.

⁹³ Tamtéž, s. 275.

⁹⁴ Tamtéž, s. 273.

⁹⁵ JELÍNEK, H. Divadlo. *Lumír 60*, č. 3, 22.1.1934 [online]. s. 174 [cit. 2016-03-11]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/60.1933-1934/3/174.png>

⁹⁶ POLAN, B. Nezvalův Strach na jevišti. *Literární noviny 6*, č. 4, březen 1932 [online]. s. 5 [cit. 2016-03-11]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitN/6.1932/4/5.png>

Pavla Janouška je to hra subjektivní výpovědi, jež je vystavěna na řadě snových výstupů a jež se opírá hlavně o emocionální atmosféru než o děj.

Nezvalova hra budila ihned po svém vydání u kritiky rozporuplné reakce. Příznivě se o ní vyjádřil například Bedřich Václavek, podle něj je Strach pro způsob práce s poezií hry „*jedním z pozoruhodnějších pokusů o nové drama u nás.*“⁹⁷ Naopak ryze negativní ohlas přinesla kritika Václava Běhounka, v jeho přesvědčení jsou totiž hlavními prvky Strachu především „*mnohmluvnost nicotného děje, falešná groteska a směšná hrůza.*“⁹⁸ Po zhlédnutí plzeňského premiéry Bohumil Polan zase oceňoval Nezvalovu pozoruhodnou scénickou obrazotvornost a hlubší, psychologické propracování. V souvislosti s pozdějším nastudováním hry Jindřichem Honzlem se zvedly obdobné reakce. Zatímco třeba Hanuš Jelínek chválil Honzlovu schopnost vystihnout některé nadrealistické prvky hry, Josef Tráger Nezvalovi vyčítal neschopnost „*z dobrého námětu vytěžiti víc, než několik stínových obrázků, v nichž není stopy po dramatickém plánu.*“⁹⁹ Milan Blahynka pokládá za příčinu neúspěchu hry zejména to, že „*vyjadřuje jenom „úzkost z života a smrti“, a nikoli druhý pól, „radost z života a smrti“*“¹⁰⁰, tím má výrazně zaostávat za díly jako Akrobat nebo Edison. Ačkoliv se Strachu nepodařilo zcela naplnit očekávání, považuje jej Blahynka za pozoruhodné a neprávem opomíjené Nezvalovo drama.

Nezval hru nabídl hned po dokončení nejprve Osvobozenému divadlu a následně Národnímu divadlu, v žádném z nich však nebyla realizována. K premiéře Strachu tedy došlo až v Plzni roku 1932 v představení Studia plzeňské činohry. V Praze se hra objevila roku 1934 na scéně Osvobozeného divadla v režii Jindřicha Honzla.

Nezval měl v tuto chvíli za sebou více než desítku dramatických počínů, ať už her, scénických básní či libret. Zaujetí divadlem jej neopouštělo, naopak v něm čím dál více sílila touha naplno se prosadit jako uznávaný dramatik. V době, kdy se jeho dramatická činnost potýkala s nepřízní, Nezval stále čekal na správnou příležitost: „*Bylo příliš jisté, že divadelní hra Strach nebude mým posledním pokusem o jevištní dílo. Šlo jen o to, za jakých okolností a jakou oklikou rozhrne se přede mnou opona*

⁹⁷ VÁCLAVEK, B. Nové knihy. *Index*, roč. 2, č. 7, 28.6.1930. s. 56.

⁹⁸ BĚHOUNEK, V. Knihovna. *Dělnická osvěta*, roč. 16, č. 3, 25.3.1930. s. 115.

⁹⁹ TRÁGER, J. Divadlo. *Čin* 6, č.3, 18.1.1934, s. 70.

¹⁰⁰ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 32.

divadelního prostoru.“¹⁰¹ A právě takový okamžik měl v Nezvalově dramatické činnosti zanedlouho nastat.

3.2.2 Vrcholné hry

Ačkoliv měl za sebou Nezval několik dramatických textů, do širšího povědomí vstoupil jako dramatik až svými nejznámějšími a nejúspěšnějšími hrami. Jeho vrcholné hry můžeme rozdělit na hry přejaté a vlastní.

3.2.2.1 Adaptace a dramtizace

Po neúspěchu dosavadních původních her se Nezval uchýlil k adaptování a následnému dramtizování známých děl světových klasiků. Tyto úpravy jsou v Nezvalově dramatické činnosti obecně považovány za zdařilejší, neboť Nezvala básníka podle Pavla Janouška vypůjčení cizího námětu „*zbavovalo povinnosti fabulovat děj a budovat celek dramatu – povinnosti, jež mu jako bytostnému lyriku mohla činit potíže*“ a „*usnadňovalo mu také kontakt s publikem, jaký jen stěží mohl navázat ryze surrealistickými hrami.*“¹⁰² Prvním pokusem nadobro dobýt českou scénu byla jeho úspěšná adaptace Calderónovy hry *Schovávaná na schodech*. Nezvalovi se podařilo coby avantgardnímu dramatikovi získat pozornost nejen ostatních divadelních tvůrců, ale i samotného publika. Lze říci, že právě tato hra mu otevřela cestu na oficiální jeviště.

Schovávaná na schodech

Hra vznikla roku 1930 na popud Františka Götze, který Nezvala oslovil s návrhem přepracovat starší hru Pedra Calderóna, snad vůbec nejslavnějšího španělského básníka a dramatika.

Nezval se s Calderónem nesešel poprvé, již předtím napsal zprávu o inscenaci jeho hry *Život je sen* v Národním divadle. Calderón se mu už v 17. století zdál „*moudřejší než novodobí idealisté. Ti rovněž pochybují o existenci skutečnosti, tonoucí v ideologiích. Calderón je pozitivističtější, než by se zdálo. On ví, ať je skutečnost skutečností či snem, vždy je nutno s ní počítat docela reálně.*“¹⁰³ Tehdy ho také prvně napadla myšlenka režie některého jeho díla. V pamětech *Z mého života* přiznává, že jej původně úprava klasicistní komedie zpočátku příliš nezaujala, jelikož měl mnohem

¹⁰¹ NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 288.

¹⁰² JANOUŠEK, P. Lyrické a básnické drama. *Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 152.

¹⁰³ NEZVAL, V. *Život je sen. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921-1930)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 443.

blíže k lyrické dramatice Shakespeara. Tou pravou inspirací se mu stal až sen o barokním Španělsku, díky kterému se pro příběh nadchnul natolik, že zakrátko vytvořil dílo zcela podle vlastní představy. Nezval zachoval jádro hry, upravil ale charaktery postav, verš a celkovou atmosféru díla. Podle jeho slov hra více než historickou připomíná spíše hru moderní, rovněž postavy přiblížil současnému divákovi. O Schovávané na schodech Nezval mluví jako o hře, jež „vzešla z Calderónovy mistrné situační osnovy a z mé touhy vytvořit na této osnově živé lidi s citem a vnitřními rozpory lidí dvacátého věku, z mé touhy vytvořit na pevné situační osnově výbušné dramaticko-lyrické dílo.“¹⁰⁴ Sám Nezval pak v poznámce ke hře nepovažuje tuto komedii za volný překlad a úpravu, ale za dílo nové a vlastní.

Tato hudební komedie je plná nečekaných zápletek, nedorozumění a vtipných situací. Děj se odehrává ve španělské Granadě, do níž se vrací Don Cesar se sluhou Mosquitem. Don Cesar je po celou dobu nešťastně zamilován do hrdé a neústupné Lisardy. Poté, co v souboji zabil jejího bratra Dona Alonza, jenž byl zároveň snoubencem Cesarovy milenky, oddané a obětavé Celie, musel před trestem utéci z města. Celie Dona Cesara nadále miluje, proto mu ochotně nabízí tajný úkryt. Cesar využívá její náklonnosti jen k tomu, aby mohl znovu získat srdce zbožňované Lisardy, té shodou okolností při cestě zachrání život, a tím si u ní opět vyslouží jistý zájem. Do města nicméně přijíždí též Celiin bratr Don Felix. Když se dozví o návratu Cesara, spolu s Donem Juanem, Lisardiným nápadníkem, se mu touží pomstít za smrt Dona Alonza. Celie mezitím ukryje Cesara i s Mosquitem na tajném schodišti v domě, který si k jejich smůle pronajme Lisardin otec Don Diego pro svou dceru a jejího budoucího snoubence Juana. Oběma se podaří z úkrytu utéci, Cesar se setkává s Lisardou, která jej však donutí přísahat, že se už víckrát neuvidí. Když je Cesar polapen, vybojuje si uznání za svou odvahu bránit Celii, a tak před trestem nakonec vyvázne jako její snoubenec.

Nezval vdechl dnes už více než tři sta let staré Calderónově komedii nejen novou náplň, ale i mnohem hlubší smysl, když podle recenze A. M. Píši z roku 1931 zamýšlel původní situační techniku „*psychologicky prohloubit vnitřním osudem postav, jež u něho prožívají romantický konflikt touhy a skutečnosti, lásky a povinnosti.*“¹⁰⁵ Obdivuhodná je také Nezvalova práce s charakteristikou jednotlivých postav: zatímco

¹⁰⁴ NEZVAL, V. K premiéře Schovávané na schodech. *Eseje a projevy po osvobození (1945-1958)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1976. s. 435.

¹⁰⁵ PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 183.

Calderónovy postavy jsou spíše jen jakýmsi náčrtem svých povah, Nezval si má více pohrávat s jejich vnitřním rozpětím. V Nezvalové hře tak poznáváme napovrch chladnou Lisardu, která ve skutečnosti ukrývá romantické a vášnivé srdce (*LISARDA: „Vždyť bezmála se dusím/ lži náhrdelníku, jenž jmenuje se pýcha./ Však uvnitř bouří se to a protestuje, vzdychá./ Jsem jako zazděný a přeplněný úl/ a příliš zajímám se nerozdanou něhou.“*¹⁰⁶), nebo citově nevyrovnaného Cesara, jenž miluje Lisardu, ale zároveň cítí soucit k laskavé a oddané Celii.

Oproti původnímu textu navíc Lisarda opovrhuje snoubencem Juanem, kterého Nezval vykresluje jako typického měšťáka, miluje totiž živelného Cesara, kterého zase z principu odmítá. Také Celie u Nezvala mnohem více trpí Cesarovou láskou k Lisardě, a zatímco Calderón nechává Cesara ze všech peripetií vyváznout bez větší újmy, Nezvalův hrdina doplácí na svou citovou nestálost tím, že vlivem situací a konvence zůstává se ženou, kterou vlastně nemiluje (*DON CESAR: „Jsem sice svoboden a moje vnější drama/ se mění ve frašku, však ve skutečnosti/ je málo důvodů se příliš radovati./ Nejedna planeta by chtěla zaměnit/ své slunce za cizí, žel, neúprosný zákon/ ji nutí k věrnosti“*¹⁰⁷). V citové rozkolísanosti Nezvalových postav vidí A. M. Píša problém zejména v tom, že svými úvahami někdy zbytečně brání volnějšímú spádu děje oproti předloze. Ze všech hrdinů pak stojí za zmínku panoš Mosquito, jenž svým vtípem, starostí o jídlo a neuvěřitelnou pohotovostí vytváří sám o sobě komickou postavu.

Nejocetovanější částí díla ale zůstává Nezvalova poezie. A. M. Píša po premiéře vyzdvihoval pasáže, „jež podmaňují prudkou smyslovou atmosférou, bohatstvím a kouzlem obrazů, hudebností alexandrinů a vynalézavostí rýmů.“¹⁰⁸ Jeho lyrismus má dokonce přebíjet ostatní nedokonalosti. Třebaže je Nezvalovi podle Josefa Trägera „cizí prostorovost dramatické konstrukce i dynamika jevištní akce“, všechny „nedostatky jsou vyváženy strhující silou Nezvalova lyrismu.“¹⁰⁹ Můžeme tak říci, že Nezvalovo básnické umění je hlavním důvodem úspěchu celé hry. Jan Jaroslav Paulík ještě v souvislosti s Nezvalovou úpravou upozorňuje na důležitost takové adaptace pro divadlo: „zpřítomnění, zaktualisování, adaptace jsou nezbytné a především na divadle,

¹⁰⁶ NEZVAL, V. *Schovávaná na schodech: hudební komedie podle Calderonovy hry o 3 dějstvích a 4 obrazech*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1952. s. 94 – 95.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 177.

¹⁰⁸ PÍŠA, A. M. *Lyrík na scéně Vítězslav Nezval. Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 184.

¹⁰⁹ TRÄGER, J. *Dramaturgie naší divadelní avantgardy. Listy pro umění a kritiku*, roč. 3, 1935. s. 288 – 289.

*jež je nejspolečenštějším, společensky nejbezprostředněji uměním (...). Přebásnění Calderona Nezvalem je stoprocentně zdařilý experiment, básník obnovený básníkem, nikoliv pietně, což by bylo půl cesty, ale směle.*¹¹⁰

Premiéra hry se uskutečnila roku 1931 ve Stavovském divadle za režie Jiřího Frejky. Frejka věděl o Nezvalově blízkému vztahu k hudbě, proto jej vyzval, aby sám složil písně k představení. Nezval tak napsal třeba Mosquitovu píseň o děvčeti z Granady a Lisardinu píseň o zámečku a věži. Schovávaná na schodech byla první z mnoha dalších Nezvalových adaptací. Ke Calderónovi se vrátil v roce 1938 rozhlasovou adaptací hry Veselohra s dvojníkem.

Tři mušketýři

Po své původní hře Milenci z kiosku Nezval opět zvolil známou předlohu, tentokrát zdramatizoval slavný Dumasův stejnojmenný román z 19. století. Nezval hru dokončil začátkem roku 1934.

Děj této „bohatýrsko-milostné“ hudební komedie je situován do Francie za vlády krále Ludvíka XIII. Hlavní zápletku se točí okolo vzácného šperku, kterým král obdaruje svou choť Annu, jež ale miluje vévodu Buckinghamu. Královské povinnosti jí v tajné lásce brání, prosí tedy vévodu, aby se vrátil zpět, a na památku mu dává diamantový šperk od krále. O všem se díky svým zvědům dozví intrikánský kardinál Richelieu, který má v plánu odstranit královnu. Mezitím se mladý Gaskoněc d'Artagnan připlétl do potyčky s kardinálskou gardou, následně se přidává ke královským mušketýřům a zachraňuje unesenou paní domácí Bonacieux. Kardinál vyšle špiónkyni Mylady, aby vévodovi odcizila pár diamantových přívěsků jako důkaz o královnině zradě. Informuje pak o tom krále, jenž na jeho doporučení uspořádá bál, na kterém by královna předvedla zmíněný šperk. Poté, co jsou přátelé mušketýři zadrženi kardinálovými lidmi, vydává se d'Artagnan sám do Anglie, aby stihl včas šperk královně zase vrátit. Když jej Mylady předběhne, nechá s vévodou u zlatníka zhotovit chybějící přívěsky. Proradný Richelieu ukazuje králi dva přívěsky, které mu Mylady přivezla, k jeho překvapení se ale záhy objevuje královna s kompletním šperkem. Kardinálův plán je zmařen, a tak alespoň zkusí obrátit nepovedenou lest v žert.

¹¹⁰ PAULÍK, J. J. Divadlo. *Rozpravy Aventina* 6, č. 33, rok 1930/1931 [online]. s. 395 [cit. 2016-03-12]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/6.1930-1931/33/395.png>

Královna daruje d'Artagnanovi jako poděkování svůj prsten, největší odměnou je pro něj však láska půvabné paní Bonacieux.

Nezval si pro první velkou dramaturgii vybral rovnou dílo světové klasiky, tím se pochopitelně nemohl vyhnout srovnání se slavným předchůdcem. Nezvalova úprava se překvapivě s příznivým ohlasem u kritiky nesetkala. Vytýkala mu především odklon od jeho typických tvůrčích postupů. U příběhu, který jej uchvátil již jako chlapce, se měl totiž Nezval pokusit odpoutat od svých experimentů a také snahy o modernizaci díla, jak tomu učinil u Schovávané na schodech. Třebaže se ve hře objevuje náznak dobové aktualizace v řeči d'Artagnana ke kardinálovi, ve které se ohrazuje proti tyranizování lidí (*D'ARTAGNAN: „Už brzy přijde čas, kdy padnou tyranové,/ už brzy přijde čas, kdy lid se pozvedne./ Bude to slavnostní, bouřlivé poledne./ až člověk pochopí, že zlomil svoje pouta!/ Do ohně s tyrany! Do temnějšího kouta,/ než je kout vězení! Pryč s přetvářkou a lstí!“*¹¹¹), působí to podle A. M. Píši spíše těžkopádně a komicky. Nezval místo, aby román zbavil konvenční podoby a přidal mu nový sugestivní nádech, „*jen dal, tak říkajíc „pietně“ , do veršů jednotlivé výjevy prvního dílu Dumasova románu bez nejmenší stopy pojetí básnický i umělecky osobitého.*“¹¹² Právě tato absence přítomnosti většího básnickova subjektu se jeví být hře více na škodu.

Pokud se Nezval dopustil některých výraznějších zásahů, nebyly většinou nijak šťastné. Milan Blahynka se opírá o názory Otokara Fischera a Františka Nečáaska, když uvádí, že z titulní trojice mušketýrů „*pohříchu vymizela příslovečná přátelská soudržnost*“ a že se Nezvalův děj omezil „*na chudou historii lásky jednoho vévody a jednoho gardisty.*“¹¹³ To má pravděpodobně svědčit o tom, že si Nezval z Dumasova románu vzal to, co mu bylo osobně blízké. Nezvalovi se naopak mělo podařit vykreslit mušketýrskou radost ze života (*D'ARTAGNAN: „Mé rány se už hojí,/ Gaskoňce těší svět, jen když je zdrav a v boji,/ mé síly, na koně, do třmenů, s větrem vpřed“*¹¹⁴). Problematický byl pro Nezvala zřejmě již samotný román, jehož potenciál nedokázal využít. A. M. Píša roku 1934 tvrdil, že „*jeho dobrodružná a intriková náplň poskytuje bohatý podklad dějový, jehož důležité momenty sice Nezval obratně vybral*

¹¹¹ NEZVAL, V. *Tři mušketýři: bohatýrsko-milostná hudební komedie o 12 obrazech podle románu Alexandra Dumasa*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. s. 131.

¹¹² PÍŠA, A. M. *Lyrík na scéně Vítězslav Nezval. Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 188.

¹¹³ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 43.

¹¹⁴ NEZVAL, V. *Tři mušketýři: bohatýrsko-milostná hudební komedie o 12 obrazech podle románu Alexandra Dumasa*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. s. 44.

a zkombinoval, nicméně dějová linie se mu jaksi drobí pod rukama, celku chybí dynamika a nejednou trpí vleklostí; leckterý obraz je statický, jejich konce vyznívají mdle a rovněž sugesce napětí se Nezvalovi začasné nedaří.¹¹⁵ Nezvalovo dílo se podle něj blíží spíš k ironické parodii. Nezval si dále nedokázal obstojně poradit ani s postavami příběhu, které u něj mají vyznívat ještě schematičtěji než v předloze. Výjimkou je snad jen domácí Bonacieux, jenž u Nezvala představuje slabošského, ale mazaného maloměšťáka, kterého si lze lehce koupit. V této satíře si tak Nezval neodpustil narážku na dobovou společnost.

I přes všechny výtky dokáže Nezvalova dramaturgie bezesporu zaujmout svým jazykem a veršem. Nezval se po krátké pauze opět vrátil k alexandrínu, kterým ozdobil předchozí adaptaci Calderóna. Hanuš Jelínek o Nezvalově řeči *Tří mušketýřů* napsal: „Nezval užívá každodenního, všedního jazyka, jež dovede s úžasnou lehkostí zušlechtit rytmem a rýmem.“¹¹⁶ Milan Blahynka ve studii Nezvala dramatik zdůrazňuje přirozenou plynulost a kadenci jazyka, podle A. M. Píši má Nezvalův alexandrín lesk, vzlet, vtip i půvab. Zároveň dodává, že Nezvalovy verše nyní postrádají lyrickou ornamentálnost a sugesci, na úkor toho se má více pokoušet o vytříbenost dialogu. Ani Nezvalova poezie tedy nedokázala zachránit všechny nedostatky dramaturgie. A. M. Píša pokládá dílo za „konvenční až kýčovitě“, Adolf Scherl o něm hovoří jako o „sotva víc než dobré kasovní hře“¹¹⁷ a Pavel Janoušek Nezvalovu dramaturgii označuje za „pouhou rutinní techniku“. Nezvalova kavalírská komedie nedosáhla úspěchu předchozích her, zejména *Schovávané na schodech* a *Milenců z kiosku*, a také se podle Píši nemůže rovnat původnímu románu ani jeho dalším zpracováním.

Premiéra Nezvalovy hravé komedie se uskutečnila ve Vinohradském divadle jen pár měsíců po jejím vzniku roku 1934, kdy se režie hry se ujal Jan Bor. Navzdory nevelkému ohlasu nebyla hra *Tří mušketýři* Nezvalovou poslední dramaturgií.

¹¹⁵ PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 188.

¹¹⁶ JELÍNEK, H. Divadlo. *Lumír* 60, č. 8, 29.6.1934 [online]. s. 456 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/60.1933-1934/8/456.png>

¹¹⁷ SCHERL, A. Měšťánské činoherní divadlo v letech hospodářské krize. In BRABEC, J. a kol. *Dějiny českého divadla IV: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. s. 240.

Nový Figaro

Ze stejného roku jako Tři mušketýři pochází i hra Nový Figaro, kterou Nezval napsal na podnět Františka Tetauera. Inspirací mu byl příběh z 18. století se známou postavou Figara z díla francouzského dramatika Beaumarchaise.

Komedie plná převleků a zápletek se odehrává roku 1934 v Paříži za doby republiky. Zde panovačný hrabě Almoviva potlačuje svobodu a práva svých zaměstnanců. Plánuje se svatba poslušného hraběcího sluhy Figara s jeho vyvolenou Zuzankou, o kterou má však zájem hrabě, jenž si jako panovník dokonce vyhrazuje právo první noci. Figaro nedbá Zuzančiny snahy svatbu uspíšit a naivně důvěřuje hraběti, že se tohoto práva vzdává. Milencům má pomoci hraběnka, jež našla zalíbení v sluhovi Cherubínovi. Počestný Figaro se vzepře hraběti a otevřeně kritizuje jeho způsob panování. V ten moment u hraběte dochází k „obratu“, když rázem zlidští. Hraběnka si chce ověřit Cherubínovu lásku i Almaninovu žárlivost, a proto se převléká za dceru Zuzančina strýce, Franchettu, která se pro změnu převleče za hraběnku. Hrabě ztropí žárlivou scénu a střílí po brnění v domnění, že se v něm ukrývá Cherubín. Když se Cherubín později opravdu v brnění objeví, vidí v něm hrabě, jenž ho považuje za mrtvého, znamená – chce vše napravit, ale důvěru poddaných se mu získat zpět nepodaří. Figaro se s Cherubínem vzdávají všech výsadních práv a z domu odchází, hrabě před odjezdem ze země ještě naposledy bývalým poddaným vyhrožuje svou neomezenou mocí. Na konci hraběnka nachází jen prázdné brnění, jelikož Cherubín dávno odešel na radnici odsvědčit svatbu Figara a Zuzanky.

Nezval známou hru nejen přebásnil, ale také přenesl do současnosti, její postavy omezil a po nezvalovsku upravil. Podle A. M. Píši Nezval vnesl prvek aktualizace do postavy panovníka tím, že místo původně španělského představuje soudobého francouzského hraběte. Tento podivín se vyznačuje mocí peněz, libuje si v historickém oblečení, které vnucuje svým podřízeným, odmítá jakoukoli demokracii a zastává staré feudální zvyky. Ačkoliv se později „mění“ a přiznává zaměstnancům svobodu, odhaluje Nezval jeho pravou tvář, neboť jeho závěrečné vyhrožování má připomínat až fašistickou diktaturu (*HRABĚ: „Koupím si váš parlament, najmu si pacholka, jenž ho mým jménem rozpustí, a nastolím hrůzovládu, o jaké se vám nesnilo. Nejvíc budu mučit ty, kteří opovrhli mocí peněz. (...) Smím všechno.“¹¹⁸*). Největší proměnou ale prochází

¹¹⁸ NEZVAL, V. *Nový Figaro: komedie o třech dějstvích*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1962. s. 165.

samotný Figaro, jenž je zřejmým protikladem Beaumarchaisova Figara, Nezval jej měl vykreslit jako typického nehrdinu, naivního poctivce a nešiku, slepě věřícího panskému slibu. Byl to právě tento odklon od charakteru původního Figara, který se stal terčem tehdejší předválečné kritiky. Milan Blahynka obhajuje Nezvala, protože v jeho postavě vidí hlubší význam v podobě reakce na společnost 30. let 20. století. Nezvalův Figaro je především „*dobový společenský typ, zkarikovaný představitel oné – nikoli právě nepočtené – slepě důvěřivé a od života odtržené inteligence, která věřila na samospasitelnost soudobé demokracie. Figaro je Nezvalova provokace, pokus probudit podobné lidi k životu a neiluzivnímu pohledu na svět.*“¹¹⁹ Figaro se na konci hry zásluhou Zuzanky skutečně „probouzí“ a odchází hledat nový život.

Nezval pozměnil hlavní motiv příběhu, původní konflikt mezi mladým měšťákem a feudálním panovníkem přenesl na střet neslučitelnosti lásky s nesvobodou. Hra je pak především o „*nesnesitelnosti života v měšťácké společnosti nesmyslné jako anachronický Almavivův dům.*“¹²⁰ Kritika měšťáctví několikrát zaznívá například z úst Zuzanky: „*Zde nelze bezmezně milovat*“¹²¹ nebo „*Ach, tento dům nás tolik stravuje, že nemáme času na city.*“¹²² Dům hraběte se tedy stává symbolem měšťáckého světa, který hrdinové musí opustit, pokud touží po lásce a svobodě. Podobně jednají i hlavní postavy Nezvalových Milenců z kiosku.

Nezvalova agitační hra vyvolala po svém uvedení na scénu nevoli ze strany kritiky, neboť „*pro samé poměřování Beaumarchaisem zapoměla měšťácká kritika srovnat Nového Figara se životem, se společenskou skutečností třicátých let*“¹²³, kterou měl zobrazovat. Nezvalovo pojetí známé předlohy proto obecně označila za propadák. A. M. Píša po premiéře roku 1936 napsal, že je hra Nezvalův „*pokus nejméně zdařilý, ba nezdařilý*“¹²⁴, vyčítal mu, že v jeho pojetí se „*ztrácí logika příběhu, závažný smysl Beaumarchaisovy komedie a zejména švih i ostří jejího satirického vtipu.*“¹²⁵ Za možný podíl na nepřijetí hry považuje Pavel Janoušek Nezvalův přílišný zásah do děje

¹¹⁹ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 42.

¹²⁰ Tamtéž, s. 41.

¹²¹ NEZVAL, V. *Nový Figaro: komedie o třech dějstvích*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1962. s. 75.

¹²² Tamtéž, s. 77.

¹²³ BLAHYNKA, M. – GABRIEL, V. Nezvalův Figaro knižně i na jevišti. *Kultura* 6, č. 24, 14.6.1962 [online]. s. 4 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Kult/6.1962/24/4.png>

¹²⁴ PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 193.

¹²⁵ Tamtéž, s. 194 - 195.

a motivů známé předlohy. Komedii nepomohl ani fakt, že ji „s velkým rámusem vypískalo premiérové měšťácké obecenstvo, které uhádlo skrytý smysl závěrečných slov v posledním aktu: „Vzhůru na radnici!“¹²⁶, a tak ji po neúspěšné premiéře a několika málo reprízách divadlo stáhlo z programu. S odstupem času se po novém nastudování hry našla i kritika, jež toto dílo víceméně ocenila. Jan Kopecký viděl zejména jeho aktualitu v „sebevědomém, radostném elánu, v svobodné a temperamentní veselosti, s jakou Nezval starý svět smetl z povrchu zemského. Hra dýchá krásným optimismem svobodného člověka, který žil srdcem v budoucnosti.“¹²⁷

Nový Figaro byl poprvé inscenován v dubnu roku 1936 v Komorním divadle za režie Bohuše Stejskala. Po nepřijetí hry Nezval toto dílo za svého života nikdy nevydal. Teprve až po knižním vydání roku 1962 se hra nakrátko vrátila na prkna několika divadel, toho roku se objevila například v Mahenově divadle.

Manon Lescaut

Svou nejslavnější a nejúspěšnější hru Nezval napsal v roce 1939. Učinil tak z podnětu režiséra E. F. Buriana, který mu dne 7. listopadu 1939 v osobním dopise píše: „Milý Vítězslave, byl bych rád, kdybys mi veršem zdramatizoval Prévostovu Manon Lescaut. (...) Ta Manon je moje stará láska a byl bych šťasten, kdybych ji mohl v Tvých verších zrežirovat a zhudebnit.“¹²⁸ Po Nezvalově kladné odezvě mu Burian radostně odepisuje: „Věděl jsem, že Ti kápnu do noty. Můžeš-li, pusť se do toho – čím dřív, tím líp. Fantazii se meze nekladou. Ten příběh malé Lescaut je právě tak teskný jako vřelý a vášnivý.“¹²⁹ Již v prosinci hru Nezval dokončil a po Třech mušketýrech se opět vrátil k dramatině a původnímu námětu.

Nezval se s Prévostovým románem setkal již v mládí, tenkrát si dávný příběh dvou milenců, zvláště hrdinku samu, okamžitě zamiloval. V eseji o Manon Lescaut uvádí: „Ten zázračný románek mi učaroval, když mně bylo patnáct let, a jeho nepostižitelná hrdinka navštěvovala pak ráda moje snění. (...) Mezi obrazem Manony, spoutané řetězem ke hloučku poběhlic, a mezi odstavcem knihy, ve kterém líčí abbé Prévost setkání arraské dívky a rytíře maltánského řádu před amienskou hospodou,

¹²⁶ TAUFER, J. *Vítězslav Nezval: literární studie*. 2. vyd. Praha: Práce, 1976. s. 123.

¹²⁷ KOPECKÝ, J. Iniciativa a problémy. *Rudé právo* 42, č. 181, 3.7.1962 [online]. s. 3 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1962/7/3/3.png>

¹²⁸ KRULICHOVÁ, M. a kol. Emil František Burian. *Depeše z konce tisíciletí: korespondence Vítězslava Nezvala*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. s. 102.

¹²⁹ Tamtéž, s. 102.

zůstala mi duha citů, touhy, omámení tak silného, že pouhé slovo Manon, Manon Lescaut, uvádělo mne do vytržení.“¹³⁰ Dále popisuje okolnosti svého rozhodnutí ujmout se slavné předlohy: „*Neznám žádnou dramatizaci Manon Lescaut – a tak se stalo, že jsem se uchýlil před započítím své vlastní básnické dramatizace toliko ke staré vůni Prévostova románového textu a ke své vlastní imaginaci, jak se tam během let přepodstatnila. (...) Psát ji bylo pro mne vyslovit to nevyslovitelné, čím onemocňujeme nad Prévostovými řádky a nad matoucí silou ženství, lásky, psát ji bylo mne zpívat a pevně držeti otěže, zpívat a rozdírat si srdce. Psát ji bylo pro mne pohroužit se do nepřeborných líbezností české řeči, bez konce milostné, bez konce zářivé a opojné, schopné každého výrazu, každého odstínu něhy, vášně, smutku, poezie.*“¹³¹ Nezval dramatizací, v níž se původní látkou volně inspiroval, milostný příběh přebásnil a upravil podle svých představ. Z obdivu k francouzské hrdince se vyznal také ve sbírce *Balady Manoně*.

Premiéra hry se uskutečnila v květnu roku 1940 v divadle D-40 pod vedením E. F. Buriana. Mimořádně úspěšná *Manon Lescaut* zůstává Nezvalovou vůbec nejhranější hrou.

3.2.2.2 Vlastní hry

Milenci z kiosku jsou Nezvalovou první vlastní hrou na oficiální scéně, díky jejímu úspěchu se rovněž natrvalo prosadil na českém jevišti.

Milenci z kiosku

Nezval napsal komedii *Milenci z kiosku* roku 1931. Učinil tak, stejně jako v případě *Schovávané na schodech*, z iniciativy Františka Götze, tehdejšího dramaturga Národního divadla. Původní titul hry zněl *Vagabund*.

Do vily zbohatlého a panovačného měšťáka, velkoobchodníka Simonida, se vrací jeho marnotratný syn Benjamin. Ve vile s ním žije jeho nejstarší syn, lidumil Lazar, Lazarova krásná a romantická žena Helena, pak je tu ještě dobrotivý a jízlivý strýc Sokrates, filozof, který stejně jako Helena a Benjamin miluje život. Helenu v dopise vybízí k útěku dobrodruh a podvodník Andreas, a protože živelnou Helenu měšťácký život nudí, skutečně s ním odchází. Záhy je následuje Benjamin, jenž touží po

¹³⁰ NEZVAL, V. *Manon Lescaut. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 606.

¹³¹ Tamtéž, s. 607 – 608.

žití, dálkách, ale i po Heleně. Všichni se potkávají v Paříži, Helena se k Benjaminovým citům zpočátku brání, na druhou stranu poznává i díky Andreasově ženě Livii Andreasovu pravou tvář měšťáka a záletníka. Helena nakonec s Benjaminem odchází do Karlových Varů, kde se k nim přidává rovněž strýc Sokrates. Oba milenci pracují v kiosku, v němž prodávají noviny, sodovky a květiny. Také zde dochází k jejich setkání s Andreasem, jeho ženou a náhodně i šachistou Lazarem. Helena ještě naposledy váhá mezi svým mužem a tulákem Benjaminem, po smrti strýce Sokrata nicméně definitivně volí odchod s Benjaminem za svobodou.

Celá komedie je namířená především proti měšťácké společnosti, ze které hrdinové hledají únik ven. Podle recenze A. M. Píši z roku 1932 ze hry srší „*přímý i ironický odpor proti společenské konvenci a tradiční morálce, odpor proti sentimentalitě, dekadenci, falešné romantice a nota hazardního optimismu, životní svobody i volnosti.*“¹³² Básníkovým záměrem je pak podle Zdeňka Nejedlého výsměch honosnému životu měšťáků, kteří ve skutečnosti neumí žít ani milovat. Proto také živelná a věčně romantická Helena („*A přece je krásné milovati romanticky/ ženu to povznáší a stává se rozkošnou věcí*“¹³³) opouští nudný měšťácký svět, který vyměňuje za skromnější, nevdá jí s Benjaminem pracovat, protože jsou doopravdy šťastní, jakmile začnou naplno žít. Únik z měšťáctví autor završuje, když nechává zemřít Sokrata představujícího starý svět, aby vyzdvihl radost života nového. Tento závěr má však vyznít optimisticky, jelikož „*umírá stáří, ne to, co má žít.*“¹³⁴ Smysl hry je v získání svobody, kdy „*morální je to, co je svobodné, co se vymklo z pout měšťáctví.*“¹³⁵ Autor v díle odkrývá falešnou morálku měšťáků, a dokonce jejího představitele, pseudohrdinu, Andrease, ve hře několikrát zesměšní (například závěrečným výpraskem).

Milan Blahynka pokládá hru Milenci z kiosku za Nezvalovo vůbec nejsobnější dílo, neboť po útěku do světa, romantismu a dobrodružství netouží jen Helena, ale i básníková fantazie a ostatní čeští avantgardisté. Milenci však nejsou pouze „*básnický manifest práva na lásku, svobodu, práci a štěstí, ale kupodivu i velmi přesnou sondou*

¹³² PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 186.

¹³³ NEZVAL, V. *Milenci z kiosku: komedie o třech jednáních*. 3. vyd., v Orbisu 1. Praha: Orbis, 1963. s. 143.

¹³⁴ NEJEDLÝ, Z. *Milenci z kiosku (1932). O literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953 s. 886.

¹³⁵ JELÍNEK, A. *Katastrofa intelektu? Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 66.

do společenských poměrů a psychologie doby.¹³⁶ Pasivita Lazara, zarytého humanisty poznamenaného válkou, má být odrazem tehdejší většiny „neangažované inteligence“, která jako on žila v prostředí, v němž žít neuměla, a stejně jako on se hlásila k velkým ideálům a lidskosti, aniž by pro ně byla schopna vlastně cokoliv udělat (LAZAR: „A přece klid je věc překrásná/ (...) vzdal jsem se navždy myšlenky dobytvačnosti a násilí“¹³⁷). Za nový život tak Nezval posílá do boje proti pasivitě, přetvářce a klamu oba mladé a spontánní milence.

Jak již bývá u Nezvala zvykem, nejsilnější stránkou hry jsou její verše. Podle A. M. Píši dílo podléhá „živelnému a modernímu, melancholickému i radostnému lyrismu Nezvalovu, melodii jeho slova a kadenci jeho verše, překypujícímu trysku obraznosti a překvapujícímu prolínání představ, hře refrénů, vtipu sentencí i hravému půvabu některých situací.“¹³⁸ Síla Nezvalova lyrismu má podle něj spočívat v tom, že tentokrát neměl žádné dramatické předlohy, a tak mohl být naplno především básníkem. Nezval v Milencích upustil od alexandrinu, kterým oplývala předchozí Calderónova adaptace. Toto rozhodnutí zdůvodnil: „Abych osvobodil svou látku od tupého realistického vzhledu, hledal jsem výrazové prostředky, jakých jsem dosud ani sám nepoužíval: refrén, próza, volný verš, verš písňový a jejich neustálé střídání. Nic, co by připomínalo klasickou formu, o kterou jsem se pokusil ve Schovávané na schodech. A přece něco společného s antickým dramatem: otevřenost v pronášení myšlenek, v jejich proklamování.“¹³⁹ Oceňovanou součástí komedie je rovněž Nezvalova hra s refrény, jež přidává na hudebnosti díla (SIMONIDES: „Slyšíš už zas je roztoužena“, LAZAR: „A raděj neměla by být“, HELENA: „Chci klid!“, LAZAR: „Láska je příliš zachumlaná nit“, HELENA: „A raděj neměla by být“, LAZAR: „Jak tvrdým oříškem je žena“, SIMONIDES: „A přece bez nich nelze žít/ Slyšíš už zas je roztoužena“, LAZAR: „A raděj neměla by být“¹⁴⁰).

Nezvalova komedie si mezi kritiky získala své příznivce i odpůrce. Není ovšem divu, že vlnu odporu vyvolala právě u „měšťácké“ kritiky. Jak uvádí Zdeněk Nejedlý, cenzura hru nijak „nepropustila bez škrťů, a to ne snad z mravnostních důvodů (...) ale

¹³⁶ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 36.

¹³⁷ NEZVAL, V. *Milenci z kiosku: komedie o třech jednáních*. 3. vyd., v Orbisu 1. Praha: Orbis, 1963. s. 23.

¹³⁸ PÍŠA, A. M. *Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 186.

¹³⁹ NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 293.

¹⁴⁰ NEZVAL, V. *Milenci z kiosku: komedie o třech jednáních*. 3. vyd., v Orbisu 1. Praha: Orbis, 1963. s. 24 - 25.

z ideových, společenských, tam kde kus do budoucnosti ukazoval jasněji, než je u nás dovoleno. A kritika teprve zuřila. I zhanobení Národního divadla v tom viděla. Jak by ne, pustit jednou také mladou, opravdovou poesii na jeho scénu!¹⁴¹ Milence z kiosku tak divadlo v rámci cenzury omezilo alespoň na repertoár Stavovského divadla. Také Nezvalova veršovaná forma hry často narážela na nepochopení. Do hry se opřel Miroslav Rutte, který i po letech tvrdil, že „dobrý lyrik neznamená ještě dobrého dramatika“ a že „rým není ještě zdaleka divadlo.“¹⁴² Milencům nepomohlo ani srovnání s předchozí hrou, jak podotýká Václav Renč: „Nezval je snad velký básník, ale o drama (...) se v tomto případě vlastně vůbec nejedná. (...) Zdá se tedy, že Nezval přecenil svou dramatickou schopnost, kterou v sobě objevil při adaptaci Calderona.“¹⁴³ Nezvalovy hry se naopak zastal Josef Träger, jenž vidí její přínos v pokusu o novou podobu dramatu: „osvobozuje se od běžného divadelního výrazu a pokouší se o novou divadelní formu. Nachází nové divadelní kouzlo nejen ve veršovém útvaru, ale v celém jevištním ovzduší, z něhož vytváří snovou skutečnost křehké a zajímavé krásy“¹⁴⁴, nebo A. M. Píša, který po premiéře hru označil za „dílo hravé a křehké fantazie, nejsugestivnější tam, kde se jen dotýká skutečnosti – a především: je to okouzující lyrická píseň mládí a lásky, smyslového opojení a citového zmatku.“¹⁴⁵ Zároveň dodává, že u hry takového charakteru nemá smysl zabývat se příliš dramatické nedostatky. Nezávisle na měšťácké kritice se hra setkala víceméně s dobrým ohlasem, jejímu častějšímu uvedení měla bránit snad jen náročnost Nezvalovy lyriky.

Milenci se stali první Nezvalovou původní hrou na oficiální scéně. Tato komedie měla premiéru v roce 1932 na jevišti Stavovského divadla v režii Jiřího Frejky. Ve stejném roce uvedl hru v Divadle Na hradbách v Brně E. F. Burian, který se k ní vrátil i o pár let později ve svém Divadle D. Také v této hře se Nezval podílel na její hudební podobě.

¹⁴¹ NEJEDLÝ, Z. Milenci z kiosku (1932). *O literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953 s. 887.

¹⁴² RUTTE, M. Divadlo není rým. *20 kázání o divadle*. Praha: Fr. Borový, 1940. s. 131.

¹⁴³ RENČ, V. Poznámky. *Akord*, roč. 5, 1932. s. 183.

¹⁴⁴ TRÄGER, J. Divadlo. *Literární noviny*, roč. 6, č. 5, březen 1932 [online]. s. 6 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitN/6.1932/5/6.png>

¹⁴⁵ PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 185 – 186.

Loretka

Dalším Nezvalovým dramatickým počinem je Loretka. Původní název hry, kterou autor napsal roku 1940 pro Burianovo D divadlo, byl Pražský student.

Nezval příběh hry umístil do Prahy, kde se do bytu ve Zlaté uličce stěhuje bohémský mladík Karel. Poté, co obdrží od své dívky, kabaretní zpěvačky Marty, dopis na rozloučenou, pomýšlí na sebevraždu. Zachrání ho náhodné setkání s prostou kloboučnicí Lojzičkou, sirotou, kterou jako dítě našli u pražské Lorety (*LOJZIČKA: „Matička mne odložila/ na schodech loretánského kostela,/ u cizích lidí jsem žila/ pod ochranou strážného anděla.“*¹⁴⁶). Oba mladí lidé se sblíží a zamilují. Lojzička přináší Martě do divadla klobouky, na oplátku od ní dostává lístky na představení a květiny, jež jí posílá záhadný ctitel. Při představení dochází k nepříjemnému incidentu, a tak Karel odvádí Martu ze šantánu pryč. Když se zpožděním dorazí Lojzička, mladíka již nezastihne. Karel s Martou znovu upevňují svůj vztah, i přesto mladík musí stále myslet na Lojzičku. Marta zjistí, že oním ctitelem je Karel, což jí opět dodá sílu žít. Když se Marta u Lorety potká s nešťastnou Lojzičkou, navzájem si postěžují nad svým trápením, ale netuší přitom, že mluví o stejném muži. Karla tíží svědomí, ale nedokáže se mezi dívkami rozhodnout, protože miluje obě stejně (*KAREL: „Pryč, hudbo kolovrátku svědomí!! (...) Dvě srdce mi buší v jedné hrudi“*¹⁴⁷). Milostný trojúhelník se zkomplikuje v momentě, kdy pravda vyjde najevo. Nešťastná Lojzička vypije jed a umírá, Marta se rozhodne od Karla odejít. Mladík tak na samém konci ztrácí obě ženy.

Nová Nezvalova hra nedosáhla ani zdaleka úspěchu předchozích her. Nezval tentokrát představuje smyšlený tragický milostný příběh ze Zlaté uličky. Za zásadní slabinu hry považuje A. M. Píša až přílišné upřednostnění hlavních hrdinů na úkor tak atraktivního prostředí odlehlých koutů bohémského života, neboť básník „*místo, aby kolektivně rozehrál tento svět a jeho ovzduší, příliš zdůraznil ústřední příběh milostné trojice, nedost sourodý tomu světu romantikou vášně nejen téměř tragické, ale hlavně nadmíru srdcervoucí.*“¹⁴⁸ V Loretce se tak opět objevuje milostný trojúhelník, častý prvek Nezvalových her. V tomto případě ale Loretka s Martou nejsou skutečnými sokyněmi, slibují si přátelství, a Marta dokonce z lítosti Karla k Loretce několikrát posílá (*MARTA: „Pojď a kup jí růže./ Má žárlivost to oželí./ Když беру jí hochu, ať*

¹⁴⁶ NEZVAL, V. *Loretka*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1955. s. 30.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 79.

¹⁴⁸ PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 198.

*vrátím jí muže./ Má lásko! Můj příteli!*¹⁴⁹). Hlavním motivem k napsání dramatu bylo Nezvalovo věčné okouzlení Prahou (*KAREL: „A přece mi objevila zázračné kouzlo Prahy.*¹⁵⁰), ze své lásky k hlavnímu městu se ostatně vyznal již dříve, například svou básnickou sbírkou *Praha s prsty deště*. K Praze se Nezval vrátil v roce 1955 ve hře *Veselá Praha*, která však nebyla nikdy inscenována.

Za další možnou slabinu hry lze považovat absenci jakékoli akce a vyššího přesahu. Podle Milana Blahynky *Loretka* postrádá to, co „*dosud oživovalo nejlepší nezvalovské hry: vášnivý protest, vášnivý zápas o prosazení lidštějšího životního slohu, odvahy, velkorysosti, risku. Milenci nebo Manon, to byla touha, apel, vůle k lásce, odvaha.*“¹⁵¹ Vedle předchozích dramát má hra o něžné kloboučnici, tajemné zpěvačce a nerozhodném studentovi vyznívat spíše jako velmi pasivní počín. Předmětem kritiky se tedy snadno mohla stát otázka, nakolik *Loretka* zrcadlila autorovu únavu či vyčerpanost tématu.

Daleko více *Loretka* doplácí pravděpodobně na to, co bylo vždy předností Nezvalových her, tedy jazyk, jenž rázem sklouzává k přílišnému přecitlivění. U Nezvala nyní neběží jen o celkovou „*primitivnost a naivitu, již dává najevo v samém příběhu a jeho situacích, o chudobu, již prozrazuje v charakteristice postav, o kompoziční bezradnost, s jakou například hledá konec hry, ale navíc zaráží, jak i básnický sestupuje pod svou úroveň: jak začasť pracuje pouze a naplano slovem, jak zabřídá do plytkosti, jak si nevybíravě polibuje v sentimentalitě a banalitě.*“¹⁵² Může za to pochopitelně už samotný pohnutý osud loretánské sirotky. Ačkoliv i v *Loretce* zaznívá díky refrénům Nezvalův zpěvný lyrismus (*KVĚTINÁŘKY: „Jaképak zbytečné nářky,/ když je svět plný květů./ jsme pražské květinářky,/ přijďte k nám na Loretu./ Nač plakat, škoda každé vteřiny,/ kupte si růže, floxy, jiřiny.*“¹⁵³), zdá se, že v tomto případě nevyužil potenciálu básníka takového jména.

Nejvíce se na nezdaru *Loretky* podepsalo zejména srovnání s úspěšnější *Manon Lescaut*, která jí neprodleně předcházela. Podle A. M. Píši *Loretka* „*způsobí právě v tomto sousedství nepochybné zklamání*“, protože „*Nezvalovi tentokrát chyběl pevný*

¹⁴⁹ NEZVAL, V. *Loretka*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1955. s. 30. s. 107.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 18.

¹⁵¹ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 55.

¹⁵² PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 199.

¹⁵³ NEZVAL, V. *Loretka*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1955. s. 83.

podklad ve fabuli a postavách, jež mu tam poskytl románová předloha Prévostova a s níž se tomuto lyrikovi dařívá na jevišti lépe.¹⁵⁴ Nezval se má sice jako u Manon snažit „znázornit rozmar a rozpornost milostného citu, jenž pohrává lidskými osudy, obdobně si libuje v lyrických áriích a milostných baladách, v slovních leitmotivech a refrénech: ale je tu příliš epigonem sebe samého, nedosahujícím ani vášnivé sugesce, ani rafinované gracie, již působila hra předchozí.“¹⁵⁵ Mimořádný ohlas minulé hry kladl na nové dílo velké očekávání, jež Loretka nedokázala naplnit, a proto vedle ní zaujímá jen nepatrné místo v Nezvalově dramatické činnosti.

Premiéra Loretky se uskutečnila roku 1941 v divadle D 41. Nezval se tak po velkém úspěchu Manon Lescaut vrátil k osvědčené spolupráci s E. F. Burianem, který navíc opatřil hru hudebním doprovodem. Vedle Loretky Nezval současně pracoval i na antických baletních libretech (Pygmalion, Pyramus a Thisbé) pro Burianovo divadlo, k uvedení těchto dramatických počinů na scénu ale nedošlo. Loretka vznikla v těžkých časech, kdy se rozhodovalo o budoucnosti nejen Nezvalovy dramatické tvorby. Zakrátko po uvedení hry na scénu byl Burian zatčen a jeho divadlo zavřeno. Po Loretce rovněž nesměla na delší dobu vycházet žádná Nezvalova díla.

Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou

Mýtická hra Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou vznikla roku 1955 v těsném sousedství s hudební komedií Veselá Praha. Původní název hry zněl Atlantida v záři světél.

Tyranský atlantský Vladař si plánuje podrobit Atény, zmocní se proto tajemného ničivého kovu, který mu k tomu má dopomoci. Jeho bratr, moudrý demokrat Gadeiros, tuší blížící se katastrofu, a proto posílá do bezpečí loď s poklady atlantské kultury. Vladař vyšle aténského zajatce zpět do Atén, aby tlumočil jeho hrozbu, Atény se však místo ústupu připravují k boji za svobodu. Bojovat odchází také postarší aténský sochař, jenž je ochoten pro svou vlast i padnout. Mocí posedlý Vladař Gadeira křivě obviní z pokusu o vraždu a z vlastizrady, a když u soudu nevyhraje, vzepře se a ohlašuje útok na Atény. Mohutná zbraň způsobí, že obě vojska pohltní moře. Vladař se raduje, dokonce si chce vzít milenkou Kleito, která přišla kvůli zbrani o ruce, za ženu, zkáza se ale šíří dále a vede k zániku samotné Atlantidy. Vladař se pozdě kaje (*VLADAŘ: „Proč jste*

¹⁵⁴ PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 198.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 199.

*zavčas nepřišli zburcovat lidi v městě,/ aby svrhli mne s trůnu, dokud ještě byl čas,/ proč jste ve jménu lidí neroztříštili skálu,/ již jsem nosil v své hrudi místo teplého srdce*¹⁵⁶) a zardoušen svou milenkou umírá. Gadeiros naříká nad celým lidstvem a společně s atlantským lidem čekají konec existence (*GADEIROS: „Daleko, daleko, dál než může dohlédnout člověk./ Na samé hranici konce rád bych si představil,/ co bude po nás po všech, co bude po potopě,/ jakou zdlouhavou poutí pokročí lidstvo vpřed*¹⁵⁷). Atlantida se brzy mění v kouř a po krátkém paprsku světla se nadobro noří do tmy.

Hlavním posláním této utopické hry bylo varovat lidstvo před zneužitím moci za využití přírodních zdrojů, v tomto případě jaderné síly. Nezval si pro tuto hru vybral atlantskou báji, kterou se rozhodl zaktualizovat: *„Vyšel jsem z předpokladu, že nezahynula náhodou, nýbrž vlastní vinou, jako oběť vlastního zneužití přírodních sil. Ano, chci varovat lidstvo před zneužitím přírodních sil, které je mohou vést k nejvyššímu rozkvětu, ale též strhnout do propasti.*¹⁵⁸ Jak uvádí Milan Blahynka ve studii o Vítězslavu Nezvalovi, Nezval měl namířit hru obzvlášť proti imperialismu, Atlantida má tedy i výrazný politický charakter. Pro svou varovnou hru Nezval zvolil hexametr, který střídá s prózou, neboť tím chtěl *„dát hře větší životnost a dynamiku.*¹⁵⁹ Střídání prózy a verše uplatnil již dříve v *Manon Lescaut* a *Loretce*.

Nezval se ve hře pokusil vyzdvihnout heroismus lidu, jenž *„nevyprovokoval boj, ale hájí na život a na smrt, co je mu nejdražší, samostatnost.*¹⁶⁰ Takovým představitelem má být rovněž postava nenápadného aténského sochaře, kterého dále Blahynka považuje v celé hře za jediného opravdového Vladařova protivníka. Je to dobrácký muž vznešených myšlenek a „sokratovského vzhledu“, jenž žije skromně se svou hašteřivou ženou. Nevlastní sice majetek, ale na rozdíl od Vladaře má šťastný život, který postrádá třeba i sebemocnější vládce světa. Navíc v momentě ohrožení země projevuje neobyčejnou odvalu, když neváhá za svobodu své vlasti obětovat i život (*SOCHARĚ: „Já též chci místo kladiva uchopit do rukou koplí,/ sbohem, stařenko má, opatruj toto vše,/ co, ač chudé, ač prosté, vyplnilo můj život/ daleko silněji než*

¹⁵⁶ NEZVAL, V. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou: hra o pěti obrazech*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1956. s. 105 – 106.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 110.

¹⁵⁸ NEZVAL, V. *Před premiérou Atlantidy. Eseje a projevy po osvobození (1945-1958)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1976. s. 461.

¹⁵⁹ NEZVAL, V. *O hře Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. Eseje a projevy po osvobození (1945-1958)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1976. s. 457.

¹⁶⁰ NEZVAL, V. *Před premiérou Atlantidy. Eseje a projevy po osvobození (1945-1958)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1976. s. 461.

*bohatství s klamnou slávou!*¹⁶¹). Svou lidskostí bojuje proti mocnému tyranovi, jenž zaslepen touhou po moci ztrácí kontrolu nad svým jednáním. Hra je tedy především „*vášnivým protestem proti nečistým metodám vlády: proti lžím, křivým svědectvím, teroru, bezohlednosti vůči osobnímu osudu jednotlivce.*“¹⁶² To koneckonců Vladař dokazuje i ve chvíli, kdy namísto toho, aby vyjádřil soucit k postižení milenky, ukazuje neskryvanou radost z účinku nové zbraně.

Nezvalova Atlantida je slovy Milana Blahynky zároveň „*hra o nerozlučitelné jednotě lásky, štěstí a svobody*“¹⁶³, opět zde můžeme najít tradiční trojici Nezvalových oblíbených témat. V této hře se básník vrátil k Antice, která se objevila například v postavě strýce Sokrata v Milencích z kiosku či předchozích libretech Pygmalión a Pyramus a Thisbé. Ani s tématem bájně Atlantidy se v Nezvalově díle nesetkáváme poprvé, Atlantidu zmínil již předtím ve svých básních Pět minut za městem nebo Batávská slza. Nezvalovu poslední hru tak lze považovat za zajímavé syntetické dílo, které čerpá z autorových dosavadních osvědčených zkušeností.

Co se týče ohlasu díla, také hra o zániku Atlantidy vyvolala několik polemik. Atlantidě byly opět vyčítány především některé dramatické nedostatky. Jaroslav Opavský kritizoval mělkou charakteristiku postav a jejich přílišné hlásání idejí, je přesvědčen, že „*v tomto zjednodušení postav na určitou lidskou vlastnost nebo na hlásání určité ideje se Nezval nevyhnul schematu. Nevyhnul se na některých místech (...) frázi. Na věci nic nemění, že byla vyslovena ve verších. Tyto okolnosti nesporně zmenšují přesvědčivost básnicky směle pojatého dramatu.*“¹⁶⁴ Na obranu myslitelských promluv postav vystoupila Helena Matoušková, ta tvrdí, že Nezval dokázal dát „*vale své bujné metaforické tříšti, oprostít svůj vázaný verš (...) a dospět střídmosti a ukázněnosti*“, přičemž ale „*neochudil naprosto básnické kvality svého verše.*“¹⁶⁵ Ačkoliv se Atlantida nemohla rovnat „opravdovým“ dramatům, nelze odepřít její význam pro českou dramaturgii, jelikož „*s odvážným básnickým rozmachem se pokouší vyjádřit velké myšlenky novým způsobem*“ a „*ukazuje novou možnost, jak se umělecky*

¹⁶¹ NEZVAL, V. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou: hra o pěti obrazech*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1956. s. 69.

¹⁶² BLAHYNKA, M. *Velký testament /Zářivé tvůrčí finále/. Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. s. 183.

¹⁶³ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 58.

¹⁶⁴ OPAVSKÝ, J. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. *Rudé právo*, roč. 36, č. 92, 1.4.1956 [online]. s. 4 [cit. 2016-03-15]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1956/4/1/4.png>

¹⁶⁵ MATOUŠKOVÁ, H. *Otázky nad kritikou Nezvalovy Atlantidy*. *Literární noviny* 5, č. 26, 16.6.1956. s. 6.

*zmocnit skutečnosti.*¹⁶⁶ Můžeme říci, že Atlantida svou jedinečností vnesla do české dramatiky nový pohled na drama.

Hra o Atlantidě měla slavnostní premiéru roku 1956 za režie Alfréda Radoka a těšila se mnoha dalším inscenacím. Jak uvádí Bohuslav Hoffmann ve svém díle *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století*, Nezval zamýšlel vytvořit celou antickou trilogii, další dvě hry ale nedopsal, neboť pouhé dva roky po uvedení Atlantidy zemřel. Drama *Dnes* ještě zapadá slunce nad Atlantidou tak zůstává Nezvalovou vrcholnou hrou a uzavírá jeho dlouhou a plodnou dráhu dramatika.

¹⁶⁶OPAVSKÝ, J. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. *Rudé právo*, roč. 36, č. 92, 1.4.1956 [online]. s. 4 [cit. 2016-03-15]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1956/4/1/4.png>

4 Manon Lescaut

Manon Lescaut je slavný francouzský román z 18. století. Příběh lásky rytíře des Grieux a Manon Lescaut dnes patří ke klenotům světové literatury. Román se stal natolik významným, že ovlivnil autory po celém světě i mnoho let po svém vzniku.

4.1 Prévostova Manon Lescaut

Autorem románu je Antoine François Prévost d'Exiles, zvaný též abbé Prévost (1697 – 1763). Prévost, původním povoláním kněz, vystoupil několikrát z řádu kvůli vojenské službě, zálibě v bujarém životě či obdivu k ženám. Můžeme se dnes pouze domnívat, nakolik využil autobiografických prvků k napsání příběhu o zamilovaném rytíři a hříšné svůdnici.

Román začíná výstupem vypravěče, který vzpomíná na setkání s mladým rytířem, jenž doprovází v přístavu svou milou před transportem do Ameriky („*Obrátil jsem se do kouta světnice, kde zmíněný mladý muž seděl. Zdál se být ponořen v hluboké snění. Nikdy jsem neviděl živějšího obrazu bolesti.*“¹⁶⁷). Vypravěč se smiluje nad jeho situací, poskytne mu nějaké peníze, a dokonce podplatí velitele výpravy, aby mohl zůstat krásné dívce nablízku. Když se po dvou letech oba muži náhodně setkají v Calais, vypravěč nechá u sebe ještě zuboženějšího rytíře ubytovat. Ten mu z vděčnosti vypráví svůj příběh od začátku, přičemž vypravěč jeho výpověď vyslechl a posléze co nejpřesněji sepsal. Od této chvíle se již stává vypravěčem rytíř des Grieux, jenž všechny události líčí v první osobě. Celý příběh je rozdělen do dvou částí.

V prvním díle sedmnáctiletý student des Grieux potkává v Amiensu s přítelem Tibergem krásnou Manon, pro kterou okamžitě vzplane. Místo plánované návštěvy otce se rozhodne s Manon utéci do Paříže, nedbá přitom rad ani varování svého důvěrného přítele. V Paříži si mladí milenci zařídí byt, do něhož jednoho dne vtrhnou tři muži a rytíře na rozkaz otce unesou. Rázný otec se snaží synovi domluvit, říká mu o bohatém nápadníkovi jeho Manon, který mu prozradil místo jejich úkrytu. Zklamaný des Grieux se na přání otce zapíše do kněžského semináře, po čase nachází v duchovním stavu potěšení a daří se mu na nevěrnici zapomenout („*Všecky mé city byly stálá změna hněvu a lásky, naděje a zoufalství, podle toho, jak se Manon představovala mému duchu. Někdy jsem na ni myslil jako na dívku nejroztomilejší ze všech a prahnul jsem touhou po*

¹⁶⁷ PRÉVOST, A. F. *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grieux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. s. 21.

ni, jindy jsem v ní spatřoval zrádnou a hanebnou milenku, a přísahal jsem tisíckrát, že ji budu hledati jen proto, abych ji ztrestal.“¹⁶⁸). Když abbé des Grieux slouží v Paříži bohoslužbu, objevuje se Manon, která jej přesvědčuje o své lásce. Oba milenci si padnou do náruče a odchází spolu na venkov. Jakmile se ocitnou bez finančních prostředků, nachází Manonin vypočítavý bratr, jenž ještě předtím rytíře naučil hazardu a podvodům, řešení. Seznámí je s bohatým G... M..., kterého se pokusí zesměšnit a okrást. V momentě, kdy pravda vyjde najevo, jsou Manon s rytířem uvězněni. Des Grieux při úniku omylem zabije strážce a následně Manon unese. Des Grieux i Manon se pak snaží obstarat peníze každý po svém: rytíř hazardní hrou a podporou nového přítele, pana T...., Manon od svých nápadníků, mezi nimiž je později také italský princ.

Ve druhém díle se milenci seznámí s mladým G... M..., kterého se rozhodnou podvést a okrást jako jeho otce, svou pomoc jim přislíbí pan T.... Jejich plán je nicméně zmařen a oba putují opět do vězení. Rytířův otec chce synovi pomoci, vyprosí pro něj sice milost, ale postará se o to, aby byla Manon poslána s nevěstkami do Ameriky. Des Grieux se rozejde s otcem ve zlém a marně se naposledy pokusí Manon vysvobodit během jejího převozu do přístavu v Havru. Des Grieux podplácí dráby, aby mohl Manon na cestě doprovázet, veliteli lodi namluví, že jsou s Manon oddáni, a tak pro ně zajistí lepší zacházení. V New Orleánsu milenci dostanou od místního guvernéra prostý dům, začnou hospodařit, a des Grieux dokonce získá malý úřad v tvrzi. Když se však guvernér dozví, že jej ohledně sňatku klamali, rozhodne se dát Manon svému synovci Syneletovi za ženu. Des Grieux se utká se Syneletem a v domnění, že jej zabil, utíká s nemocnou Manon z města. Druhý den ráno Manon umírá rytíři v náručí (*„Duše má nenásledovala její, nebesa neshledávala mne bezpochyby dosti přísně potrestána. Ustanovila, abych od té doby vlékl život žalostný a bídný. Vzdal jsem se myšlenky, že bych někdy mohl žít život šťastnější.*“¹⁶⁹). Poté, co ji sám pohřbí, upadá v důsledku zranění a vysílení do bezvědomí. Des Grieux je záhy nalezen na Manonině hrobě a převezen do města, po několika měsících léčení se vrací zpět k úřadu. Jednoho dne rytíř potká na pobřeží přítele Tiberge, kterého před svou cestou žádal v dopise o finanční pomoc. Společně se pak navrací zpět do Francie. Zde se des Grieux dozvídá o otcově smrti a odjíždí do Calais za svým příbuzným.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 47.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 219.

Ačkoliv Prévost napsal kolem 200 prozaických děl, Manon Lescaut zůstává jeho nejznámější knihou. Román vyšel pod původním názvem Příhody rytíře Des Grieux a Manony Lescautové (L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut¹⁷⁰) v Holandsku roku 1731 jako součást svazku nazvaného Paměti urozeného muže. Knižní vydání Manon Lescaut, ze kterého při analýze vycházíme, obsahuje krátkou spisovatelovu předmluvu a úvodní studii francouzského spisovatele Guy de Maupassanta.

4.1.1 Ohlasy a význam díla

Dílo vzbudilo v tehdejší francouzské společnosti rozporuplné reakce. Ke kladným ohlasům můžeme zařadit ty, jež na knize oceňovaly jak dojmavý příběh, tak i autorův sloh. Dvorské pařížské noviny uvádí v červenci roku 1733, že je kniha napsána „s takovým uměním a tak zajímavě, že je možno vidět, jak i počestné lidi dojíhá podvodník a poběhlíci...“, o několik měsíců později sdělují, že „autor výborně popisuje a líčí; je v próze tím, čím Voltaire ve verši...“¹⁷¹ Třebaže měl román v době vzniku u čtenářů velký úspěch a došlo i k jeho samostatnému vydávání, všechny výtisky byly postupně zabaveny a následně zničeny. Proti dílu se pochopitelně ozvala tvrdá cenzura, pro kterou bylo téma knihy příliš pobuřující a mravně ohrožující, neboť „neřest a nevázanost jsou zobrazeny způsobem, jaký od nich dost neodrazuje.“¹⁷² V dopise jednoho pařížského měšťana z téhož roku stojí, že se kniha kontroverzního spisovatele „prodává a šíří po Paříži jako oheň, v němž by měla být spálena i se svým autorem.“¹⁷³

Ani veřejný zákaz tak patrně nedokázal zabránit, aby se román dále šířil mezi čtenáři. Prévost byl nucen dílo pozměnit, kniha s názvem Manon Lescaut mohla znovu svobodně vyjít teprve až roku 1753, tentokrát ji autor navíc doplnil o scénu s italským šlechticem. Guy de Maupassant ve studii k Prévostovu románu vystihuje výjimečnost toto díla: „Jedině tato povídka, tak nemravná a pravdivá, tak správná, (...) tak upřímná (...), zůstává dílem mistrovským, jedním z těch, které tvoří část dějin toho kterého národa.“¹⁷⁴ Tragický příběh jedinečné lásky si zakrátko získal oblibu u čtenářů po

¹⁷⁰ LÍVANSKÝ, K. Osvícenství (1715-89). In FISCHER, J. O. a kol. *Francouzská literatura (stručný nástin vývoje)*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1964. s. 76.

¹⁷¹ HOFFMEISTER, A. Manon Lescaut před Nezvalem. In NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 27.

¹⁷² Tamtéž, s. 27.

¹⁷³ Tamtéž, s. 27.

¹⁷⁴ MAUPASSANT, G. de. Úvod. In PRÉVOST, A. F. *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grieux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. s. 13 – 14.

celém světě. Nad popularitou románu se zamýšlel roku 1734 Ch. L. Montesquieu, autor Perských listů: „*Nepřekvapuje mě, (...) že toto dílo, jehož hrdinou je šibal a hrdinkou poběhlice, dochází oblíbenosti: vždyť všechny špatnosti hrdiny, rytíře des Grieux, jsou motivovány láskou, a to je motiv vždycky ušlechtilý, i když samo jednání je sebepodlejší.*“¹⁷⁵

Předmětem zájmu mnoha literátů a kritiků nadále zůstávala otázka, čím si útlý román zasloužil tolik pozornosti. F. X. Šalda v kritických projevech z let 1898 – 1900 za jednu z hlavních příčin půvabnosti díla označuje především samotný autorův styl psaní: „*Prévost žil své dílo jako málokterý druhý spisovatel. Ta dobrodružná náhodnost, ten osudný tón, který leží nad Manonou, je tónem jeho života. Voják, mnich, dobrodruh, cestovatel byl Prévost – a cítíte, co píše, píše elementárně tak, jak žil svůj život.*“¹⁷⁶ Kromě prvků typických pro osmnácté století podle něj Manon spojuje zároveň ty, ve kterých „*je již preformován romantismus první polovice devatenáctého věku a z nichž se později skutečně rozvine. (...) Jsou v ní nadto ještě živly, které ukazují k budoucímu realismu nebo naturalismu a brutalismu.*“¹⁷⁷ Tento specifický rys tak hovoří o tom, že už v době vzniku román jevil něco ze své nadčasovosti.

K dílu se s odstupem času vraceli další autoři, kteří se snažili podat výjimečnost knihy. Kritik Anatole France o Manon napsal, že v ní je: „*všechno přirozené, všechno je tu pravdivé, všechno je tu správné. Nemohlo by se v ní změnit ani jediné slovo*“, Prévost měl tak vytvořit „*docela bezděky malý zázrak umění.*“¹⁷⁸ Charakter díla vyzdvihuje rovněž Josef Kopal: „*Skladba v „Manoně Lescautové“, nezatížená zbytečnými episodami, udržuje rovnováhu mezi živlem dobrodružným a psychologickým rozbořením. (...) Dech vášně a epicky věcný přednes, pathetický prostou silou pravdivosti, vytvořily z „Manony“ malé arcidílo, kterému se podívali stejně romantikové jako realisté a naturalisté.*“¹⁷⁹ Podle Jiřího Šrámka bývá Manon Lescaut dokonce označována za „*pravzor velkých románů 19. století.*“¹⁸⁰ Prévost se svou tvorbou zařadil mezi výrazné osvícenské prozaiky a autory memoárových románů. Mimořádný ohlas a zájem o jeho

¹⁷⁵ HOFFMEISTER, A. Manon Lescaut před Nezvalem. In NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 27.

¹⁷⁶ ŠALDA, F. X. Světová knihovna. *Kritické projevy* 4 (1898-1900). Praha: Melantrich, 1951. s. 176.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 176.

¹⁷⁸ FRANCE, A. Dobrodružství abbého Prévosta. *Z francouzské literatury*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. s. 241.

¹⁷⁹ KOPAL, J. Román. *Dějiny francouzské literatury*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1949. s. 278 - 279.

¹⁸⁰ ŠRÁMEK, J. Literatura v době osvícenství (18. stol.). *Přehled dějin francouzské literatury*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1997. ISBN 80-210-1584-5. s. 58.

Manon i po více než dvou století od svého vzniku dokazují, že je to dílo dodnes stále živé.

4.2 Nezvalova Manon Lescaut

Nezvalova hra Manon Lescaut je dramatizací stejnojmenného románu abbé Prévosta z 18. století. Při svém zpracování Nezval vycházel z překladu Antonína Váni, který nese název Manon Lescaut: Příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grieux. Hra se skládá ze sedmi obrazů, jež jsou rozděleny do jednotlivých scén.

Obraz první se odehrává před zájezdní hospodou v Amiensu. Zde si studenti před odjezdem z města dobírají přátele des Grieuxe a Tiberge, kteří se chtějí stát kněžími. Dostavníkem přijíždí se svým opatrovníkem Pierrem mladička Manon, jež je proti své vůli nucena vstoupit do kláštera. Rytíř des Grieux podlehne její kráse, zamiluje se do ní a sám ji navíc od kláštera odrazuje. Manon namluví Pierrovi, že je des Grieux její bratranec, a pod záminkou povečeřet s ním si tak vyprosí odklad svého vstupu do kláštera. Manon však okouzlí i soudního prokurátora Duvala, od něhož si nechá složit poklonu a přijímá jeho drahý šperk. I přes nesouhlas s přijatým darem a rozmlouvání svého přítele, utíká des Grieux s Manon tajně do Paříže.

Obraz druhý je umístěn do pařížského bytu mladých milenců. Des Grieux píše dopis otci, je ochoten vzdát se kněžského povolání a žít navěky s Manon. Jelikož nemají příliš prostředků, Manon rytíře ujišťuje, že obstará finanční pomoc. Manon očekává návštěvu Duvala, proto nenápadně vypudí des Grieux z bytu. Po chvíli se ale des Grieux nečekaně vrací, ačkoliv se Duvalovi podaří rychle uniknout, dozvídá se rytíř o jeho příchodu od služebné Marcely. Na scéně se objevuje Tiberge, jenž se z touhy získat přítele opět pro sebe spojil s Duvalem, a tak řekne des Grieuxovi celou pravdu o vztahu Manon a prokurátora, který trvá již od pobytu v Amiensu. Zničený des Grieux po Tiberгови vrací Manon prsten, který mu věnovala, a opouští byt rozhodnut vstoupit do kněžského semináře.

Ve třetím obraze se nacházíme před sakristií chrámu, v němž des Grieux, již jako abbé, pronáší svou řeč. Zde ho vyhledá zoufalá Manon, jež se kaje a prosí jej, aby se k ní vrátil. I když se des Grieux snaží jejím slovům odolát, nakonec opět podléhá a převléká se zpět do světského šatu. Manon se rozhodne des Grieuxe přesvědčit

o věrnosti, proto jej chce přivést k Duvalovi jako svého venkovského příbuzného. Rytíři se nápad příliš nelíbí, nicméně souhlasí.

Ve čtvrtém obraze nás autor zavede do přepychového pokoje Duvalova bytu, v němž Manon od pána domu přijímá krásné náušnice a představuje mu des Grieux jako svého prostého mladšího bratra. Oba dokonce zesměšní prokurátora tím, že jej nechají usednout na židli pod parohy. Duvala se jim daří klamat do chvíle, než přijde na večeri náhodně také Tiberge, který prozradí rytířovu pravou totožnost. Prokurátor žádá po Manon své šperky zpět a vyhrožuje jim pomstou. Milenci z domu odchází, Tiberge je následuje.

Obraz pátý je umístěn do venkovského bytu Manon a rytíře. Des Grieux pozve na radu Tiberge do bytu prokurátorova syna, mladého Duvala, jenž by mu mohl pomoci odvrátit nebezpečí, které jeho otec mladému páru slibuje. Naivně mu propůjčuje Manon, aby ho doprovodila na operetní představení. Prokurátův syn ale Manon odveze k sobě do bytu a na oplátku posílá des Grieuxovi svou milenkou Modestu i s dopisem od Manon. Des Grieux z neštěstí viní Tiberge, neboť mu konečně dochází, že se je snaží od začátku rozdělit. Nařizuje mu, aby vylákal mladého Duvala z bytu, a on se tak mohl dostat k Manon. Tiberge z lásky k des Grieuxovi rozkaz přijímá.

V šestém obraze se Manon s rytířem setkávají v bytě Duvalova syna, kde se oba usmířují. Manon se rozhodne vzít si z bytu mladého Duvala peníze a šperky, které jí náleží. Des Grieux dostane dopis od Tiberge, v němž jej navádí, aby se mladému Duvalovi pomstil tím, že stráví s Manon noc v jeho bytě. Jako součást plánu oba zároveň ujišťuje, že si mladého Duvala vezme na starost a zdrží jej až do rána. Proradný Tiberge vše nahlásí a zakrátko do bytu přichází se starým Duvalem a policisty, kteří Manon a rytíře na místě zatknou. Tiberge pro Manon zařídí transport pro poběhlice do Ameriky, des Grieuxovi naopak vyprosí milost.

Závěrečný sedmý obraz se odehrává v přístavní krčmě v Havru. Manon zaujme v hloučku trestankyň synovce velitele výpravy, Syneleta, jenž si ji vyžádá pro sebe. Des Grieux doprovází na smrt nemocnou Manon také v přístavu. Tiberge podplácí velitele transportu, aby rytíři umožnil být Manon nablízku a aby s oběma zacházeli vlídněji než s ostatními. Des Grieux se plánuje s Manon oženit, velitel výpravy mu však sdělí, že ji slíbil svému synovci. Manon blouzní v horečce a nakonec umírá des Grieuxovi v náručí. Ten se ještě utká mečem se Syneletem, ve společném souboji si ale už jen vylívá zlost

ze ztráty své lásky. Tiberge přichází k zemřelé Manon a přimlouvá se za její hříšnou duši, des Grieux zase vzývá Boha, aby knězi odpustil jeho viny, které se na mladých milencích dopustil. Oba hrdinové se v závěru hry loučí.

Nezvalova Manon Lescaut se pyšní důkladně promyšlenou výstavbou, která vedle samotné síly příběhu a užití verše přispívá k jedinečnosti tohoto díla. Nezval v něm užívá hned několik kompozičních principů, postupů a dalších uměleckých prvků.

Výstavbě hry se podrobně věnuje František Všetická v příspěvku Kompozice Nezvalovy Manon Lescaut z roku 1985. V Nezvalově hře rozlišuje dva kompoziční principy, triadický a repetiční. **Triadický princip**, odvozen od čísla tři a jeho násobků¹⁸¹, se váže ke dvěma milostným trojúhelníkům (rytíř a Manon nejprve s Duvalem starším a pak s jeho synem), které jsou doplněny ještě třetím, poněkud zvláštním trojúhelníkem milenců a Tiberge, jenž trvá po celý příběh (*MANON: „Pozitří... Co bude pozitří?“*, *DES GRIEUX: „Já ...vy... Tiberge... My dva.../ Všichni tři...“*¹⁸²). Tento jev je umocněn jak v přímé řeči (*DUVAL SYN: „Co zkazil otec, třikrát vynahradím...“*¹⁸³), tak v autorových poznámkách (troje dveře atp.). Nezval si se symbolikou čísla pohrává mj. také ve scéně, kdy je služebná celkem třikrát donucena k pravdomluvnosti, nebo v počtu tří ženských postav začínajících na písmeno M. Tento princip ve své tvorbě Nezval využil již dříve, podle Všetický má původ v „*Nezvalově zálibě ve hře a v hravosti, která se nejplněji a bez jakýchkoli zábran projevila zejména v období poetismu.*“¹⁸⁴ Určitou hravostí se tak má vyznačovat i Manon Lescaut.

Princip repetiční má v Nezvalově dramatu dvojí charakter. Opakování s pointou nalezneme ve scéně, ve které Duvalův sluha kontroluje, zda mu milenci z domu něco neodcizili (*SLUHA: „Tři talíře... Tři sklenice.../ Tři židle... Každá má tři nohy...“*, *DUVAL: „Nezapomeňte na lžice...“*, *SLUHA: „Přišel jste...“*, *DUVAL: „O co?“*, *SLUHA: „O parohy!“*¹⁸⁵), završení pointou má v tomto případě sloužit především k uvedení přestávky. Opakování bez pointy se ve hře vyskytuje častěji, projevuje se v opakování jmen, témat, strof nebo jednotlivých veršů (*DES GRIEUX:*

¹⁸¹ VŠETIČKA, F. Kompoziční výstavba dramatického díla. *Stavba dramatu*. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. ISBN 80-7067-625-6. s. 13.

¹⁸² NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 58.

¹⁸³ Tamtéž, s. 153.

¹⁸⁴ VŠETIČKA, F. Kompozice Nezvalovy Manon Lescaut. In *Vítězslav Nezval spoluvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 104.

¹⁸⁵ NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 140.

„Ach, umřít, umřít, umřít pro krásu ...“¹⁸⁶). Repetiční princip je zase spojen s Nezvalovým „výrazným a nezkrotným lyrismem a s jeho asociativním způsobem vnímání a zachycování světa, se způsobem, který v básnickové tvorbě zcela jednoznačně převažuje.“¹⁸⁷ I v případě Manon Lescaut Nezval využil záměrného opakování ke zdůraznění její lyrické složky.

Z kompozičních postupů Všeticka uvádí ve svém příspěvku o kompozici Manon zejména rytmus, anticipaci a zarámování hry. Rytmus dramatu se pojí se žánrem a dějem díla. **Žánrový rytmus** je zastoupen střídáním verše a prózy (*DES GRIEUX*: „Manon, podobná andělům,/ Manon, pro niž zlořečím svým přátelům,/ Manon! Milenko! Ach Manon! Dítě.../ Manon, ach Manon, Manon! Miluji tě!“, *TIBERGE*: „Přijdu k vám zítra v devět hodin, ubohý des Grieux. A kdybyste nebyl doma, vím, kde vás mám hledat..., *DES GRIEUX*: „Amiane, Amiane,/ děkuji vám, svatý Damiáne./ Modlím se k svaté Barboře,/ ochraňuj mě tam nahoře...“¹⁸⁸), **syžetový rytmus** zase představuje jednak střídavá láska Manon k rytíři a k ostatním nápadníkům, jednak intriky Tiberge.

Zvlášť výrazným postupem je anticipace, díky které hra nabývá neobyčejného dramatického účinku. Vyskytuje se hned na dvou místech, v prvním obraze hostinský říká rytíři des Grieux: „Jednou vám přeběhne přes cestu kočka/ a dáte celý život za úsměv... (...)/ A dáte celý život za krásu...“, na jehož slova des Grieux reaguje: „Hle, nějaká kráska z Arrasu...“¹⁸⁹ Hostinský se tak stává tzv. **anticipační postavou**, neboť jeho replika, po níž se na scéně objevuje Manon doprovázena Pierrem, předpovídá vývoj celé hry. Ve druhém obraze má podobu rovnou **anticipačního příběhu**, tedy pohádky o králi a vose. Anticipace vyznívá v závěru pohádky, který Manon pronáší po Duvalově odchodu: „Ta vosá byla podlá./ Ten nevděčný tvor zhrd./ Ta vosá krále bodla/ a měla z toho smrt!...“¹⁹⁰ Oba tyto jevy jsou pro hru obzvlášť důležité, protože předurčují osudy dvou hlavních postav.

Nezval se rozhodl zarámovat příběh několika způsoby. Hlavní rámec hry tvoří především loučení dvou dávných přátel (*DES GRIEUX*: „Odpusť mu, Bože, jeho

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 62.

¹⁸⁷ VŠETICKA, F. Kompozice Nezvalovy Manon Lescaut. In *Vítězslav Nezval spolutvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 104.

¹⁸⁸ NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 69.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 54.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 103.

viny...“, *TIBERGE*: „*Na shledanou...*“, *DES GRIEUX*: „*Ne... Adie... (...) Ó Tibergi!*“, *TIBERGE*: „*Ó des Grioux!*“¹⁹¹). V prvním obraze se rytíř loučí s Tibergem při útěku s Manon, v závěrečném obraze se po její smrti oba loučí podobným způsobem navždy. Vzájemné oslovení těchto postav může být navíc symbolické v tom, že představuje jejich první a zároveň poslední společná slova, která k sobě ve hře pronesou. Vedle zmíněného rámce Nezval zvolil tzv. **kvantitativní zarámování**. Rámčující scénou je odjezd studentů z prvního obrazu a odjezd trestankyň z obrazu sedmého. Sbor více postav má zase vytvářet zajímavý kontrast k omezenému počtu postav, který vystupuje v ostatních obrazech.

Největší předností hry je bezesporu její poezie. Nezval zde potvrdil mimořádné básnické umění, neboť zvolil formu **villonské balady**, známé pro svou náročnou stavbu¹⁹². Skladbě Manon Lescaut se věnuje i Milan Blahynka v díle Nezval dramatik. Na základě jeho studie můžeme určit, že je Nezvalova balada složena ze sedmi čtyřverší sdružujících se po dvou do osmiveršových slok, přičemž poslední čtyřverší označujeme jako dozpěv. Všech sedm obrazů hry obsahuje jednu baladu (ta má pokaždé jiný charakter a smysl), její dozpěv pak uzavírá každý obraz. Obrazy vyjma čtvrtý a šestý baladou začínají, zbylé dva jsou uvedeny dozpěvem, po němž balada různě následuje až uvnitř obrazu. Nezvalovo členění a uspořádání balad není zcela náhodné, naopak se ztotožňuje s vývojem hry, protože každé dva následující obrazy mají určitou dějovou spojitost (útěk s Manon a od Manon v prvním a druhém obraze, zápletka s Duvaem ve třetím a čtvrtém, zápletka s Duvaem synem v obraze pátém a šestém). Tento Nezvalův záměr dokládá Blahynkovo přesvědčení, že Manon Lescaut je „*scénickou adaptací lyrického útvaru villonské balady*.“¹⁹³

František Všetická v příspěvku z roku 1985 dále upozorňuje na fakt, že má villonská balada v Nezvalově hře dvojí povahu: *DES GRIEUX*: „*I řekl Ježíš apoštolům,/ když scházeli se na večeri/ a usedali k různým stolům,/ vida, jak přísně si ji měří:/ Neubližujte této dceři,/ byl by to od vás černý vděk./ Věřte tak, jak ona věří,/ a milujte se vespolek! (...) Když se dva lidé zpronevěří,/ neuzdraví je žádný lék/*

¹⁹¹ Tamtéž, s. 197.

¹⁹² Villonská (francouzská) balada je tvořena třemi strofami po sedmi až dvanácti verších, jež jsou spojeny třemi rýmy, a zpravidla čtyřveršovým dozpěvem. Závěrečné verše strof pak s dozpěvem vytváří refrén balady.

¹⁹³ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 50.

*a víckrát si už neuvěří./ Tak milujte se vespolek!*¹⁹⁴ Tato variace balady se nachází v prvním a třetím obraze. Z uvedené ukázky vyplývá, že vzorec rýmů první (stejně je tomu i u druhé a třetí) sloky je ABABBCBC a rýmů dozpěvu BCBC. U ostatních obrazů, tedy druhého, čtvrtého, pátého, šestého a sedmého dochází k obměně schématu: *VELITEL VÝPRAVY: „Vy zpropadené poběhlíce,/ jimž byla Hanba za kmotřičku,/ vy, jež jste rády při měsíčku/ se vytrácely na ulice,/ vy nevěstky, vy podvodnice,/ co zbylo ze všech vašich stuh?/ I když vás soudím nyní sice,/ ať je vám milosrdný Bůh. (...) Již doletěla létavice,/ již uzavřel se vodní kruh.../ Již nikdy, nikdy, nikdy více.../ Ať je vám milosrdný Bůh!*¹⁹⁵ V tomto případě je vzorec rýmů první až třetí sloky ABBAACAC a doslovu ACAC.

Kouzlo Nezvalova veršování ocenil A. M. Píša, jenž vyzdvihl i jeho hudebnost. Po premiéře roku 1940 napsal, že se ve hře *„zanícení hned vášnivě roztoužené, hned něžně teskné střídá a prostupuje s rozmarnou i graciézní hravostí, plnou nápovědí a polotónů. K třpytu slovních rýmů se druží rýmy situační; verše se vracejí jako refrén i jako leitmotivy; celá skladba je spředená na principu ozvěny, s níž táž slova v jiném smyslu znějí z jiných úst: tato hra jako by byla zrozena z hudby; působí chvílemi jako mluvená opera.*¹⁹⁶ Děje se tak podle něj nejen v baladách, ale i jemných melodiích nebo samotných dialozích.

Nezval pro výstavbu hry uplatil také další umělecké prvky, které se podílí na působivosti díla. Z **figur** je to epizeuxis (*MANON: „Už dávno, dávno nejsem malá.*¹⁹⁷, aliterace (*MANON: „Pane, pane, pamatujte si*¹⁹⁸), anaforu zase zastupuje snad nejznámější úryvek hry (*DES GRIEUX: „Manon je motýl. Manon je včela./ Manon je růže, hosená do kostela./ Manon je všecko, co neztratí nikdy svůj pel./ Manon je rozum, který mi uletěl!/ Manon je dítě. Manon je plavovláska./ Manon je první a poslední má láska.*¹⁹⁹). Dále ve hře nalezneme příklady epanastrofy (*DES GRIEUX: „Vy ne. A přece vy./ Vy. Ovšem. To se ví.*²⁰⁰) a epifory (*MANON: „A vezme si tě s sebou!/ A vezme si tě s sebou...*²⁰¹). V Nezvalově hře se objevuje rovněž několik **trop**. Vyskytuje

¹⁹⁴ NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 115 – 116.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 181 – 182.

¹⁹⁶ PÍŠA, A. M. Lyrík na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 197.

¹⁹⁷ NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 57.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 113.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 67 – 68.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 73.

²⁰¹ Tamtéž, s. 107.

se zde přirovnání (*MANON*: „*Ten pohled, ten pohled tvrdý jak skála!*“²⁰²), oxymóron (*DES GRIEUX*: *Manon je hříšná světice!*“²⁰³) nebo personifikace (*SLEPÝ ŽEBRÁK*: „*Mississippi, Mississippi/ ty neznáš sám svůj věk.*“²⁰⁴).

Vedle zmíněných prvků užívá Nezval hojně zdrobněliny, oslovení, střídá tykání s vykáním apod. Celkový efekt i půvab Nezvalových veršů a rýmů je pak v této hře podtržen krásnou češtinou. Téma, verš a kompozice hry spolu podle Všetického přímo souvisí a podílí se předně na úspěchu hry. Lze říci, že všechny komponenty hry tvoří nepochybně jedno z nejpozoruhodnějších děl české dramatiky.

4.2.1 Nezvalova *Manon* v zrcadle kritiky

Nezvalova úprava slavného románu si ihned získala zájem diváků a široké veřejnosti. Také kritika přijala Nezvalovu hru s nadšením, *Manon Lescaut* je ostatně dodnes obecně považována za Nezvalovo vůbec nejzdařilejší a nejúspěšnější drama. Podle kritika A. M. Píši je důvodem především šťastný výběr předlohy, roku 1940 o hře napsal, že „*daleko předčí předchozí Nezvalovy jevištní výtvoř podle předloh ať románových, ať dramatických (...). Nepochybně proto, že sám námět, po němž Nezval nyní sáhl, nad jiné je v souladu s jeho zálibou i vlohou: vždyť v prozaických pasážích své hry, jež se střídají s veršem, doslovně se místy přidržel své předlohy, z níž uměl rozezvučet právě struny sobě sourodé.*“²⁰⁵ Pavel Janoušek spatřoval mimořádný ohlas hry také v tom, že se „*autorovi tentokrát podařilo dát básnickou formu celku dramatu, a ne pouze jednotlivým dialogickým replikám.*“²⁰⁶ Z uvedených tvrzení vyplývá, že *Manon* vyniká nad ostatními hrami nejen svým obsahem, ale i formou, kterou zde básník dovedl k dokonalosti. Výroky doplňuje názor Milana Blahynky, jenž tvrdí, že *Manon Lescaut* je „*syntézou Nezvalova mnohaletého lyrického a dramatického úsilí.*“²⁰⁷

Podíl na mimořádném úspěchu hry má kromě příběhu samotného hlavně Nezvalova osobitá poezie, jež dílu značně dominuje. Alena Hájková v příspěvku o Nezvalovi k veršům *Manon* poznamenává: „*estetický dojem je zde tak silný, že takřka pohltní všechny funkce, které má zprostředkovat. Zpočátku potlačí i hodnocení*

²⁰² Tamtéž, s. 116.

²⁰³ Tamtéž, s. 142.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 184.

²⁰⁵ PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 196.

²⁰⁶ JANOUŠEK, P. *Dramatizace. Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 189.

²⁰⁷ BLAHYNKA, M. *Zpěv navzdory /Poezie domova, lásky a svobody 1938-41/. Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 145.

charakterů...²⁰⁸ Není proto divu, že právě ona neunikla pozornosti kritiků, kteří ji nanejvýše oceňovali. Zdůraznil ji například Jan Kopecký, který po zhlédnutí hry napsal, že se Nezvalova „*Manon Lescaut dobře poslouchá, což je ponejvíce zásluhou jeho hravého verše, zpěvných refrénů a vůbec všelijakých rozkošných líbezností (...). Útvar je to čistý, jakkoli cítíme příbuznost slov „hra“ a „hráti si“*“.²⁰⁹ Milan Blahynka pak hru řadí „*do nejvýznačnější vývojové linie Nezvalovy poezie*“.²¹⁰ Nezvalovu poezii hry o svůdné Manon vyzdvihl i Josef Tráger, jenž se roku 1943 v jedné ze svých přednášek zabýval problematikou poetiky divadla: „*Třebaže v nových dramatech je mnoho lyrických prvků, nevytvářejí divadlo poetické, za jaké se bila divadelní mládež před dvaceti lety. (...) Z požehnané chvíle, z jaké se někdy rodí hymna nebo pouliční píseň, vyšuměla na naše jeviště křehká postava Manon Lescaut na rtech s kouzelnými verši Nezvalovými, které zpívaly chválu české řeči a které zpopulárněly tak, jak v dávných dobách lidové písně*“.²¹¹ Přínos hry pro poetické divadlo podle něj spočívá v její schopnosti vyvolávat u diváka citové a smyslové pochody, čímž napomáhala utvářet podobu válečného divadla.

Hra Manon Lescaut nebyla významná jen pro samotného autora a jeho umělecký vývoj, ale také pro celý český národ. Neobyčejné hodnoty a působivosti nabyла zejména v době svého vzniku. Připomeňme, že Nezval Manon dokončil již ve válečném ovzduší na konci prvního roku německé okupace. V tehdejším protektorátu docházelo okupanty nejen k utlačování svobody českého lidu, ale i omezování jeho rodné řeči. Zavedením dvojjazyčnosti získal německý jazyk postupně převahu nad mateřštinou, proto se obrana češtiny přirozeně stávala jednou ze zbraní k boji proti fašismu. Nezvalova Manon Lescaut měla být oslavou krásy českého jazyka, toto vyzdvižení mateřštiny podle Milana Blahynky představovalo „*logické dovršení sporu s fašismem o jazyk a kulturu*“.²¹² Jak uvádí Adolf Hoffmeister v předmluvě k Manon Lescaut, Nezvalova čistota jazyka byla projevem vlastenectví, neboť „*básnická krása češtiny byla přijímána jako něco nedovoleného, zakázaného, protože krása řeči nesla v sobě hrdost*

²⁰⁸ HÁJKOVÁ, A. Osobnost Vítězslava Nezvala. In *Vítězslav Nezval spolutvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 38.

²⁰⁹ KOPECKÝ, J. Za větrem. Studentský časopis 19, č. 10, 10. 6. 1940. s. 310.

²¹⁰ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 53.

²¹¹ TRÁGER, J. Ke zrodu dnešního divadelního konvence u nás (1943). *Dvě přednášky z války o divadle*. 1. vyd. Praha: Umělecká beseda, 1945. s. 27.

²¹² BLAHYNKA, M. Básník v boji proti fašismu a v kulturněpolitických zápasech 1945 – 1958. In *Vítězslav Nezval spolutvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 26.

a pohrdání.“²¹³ Zároveň se domnívá, že Nezvalův jazyk byl v Manon Lescaut snad nejčistší ze všech ostatních.

Nejen jazyk hry byl pro českého diváka a čtenáře důležitý. V hrůzách války Nezval veřejnosti přinesl silný příběh jedné osudové lásky, kterým podal „*diváku na pomoc důvěrnou zprávu o citovém stavu lidstva uprostřed války.*“²¹⁴ Manon v Burianově inscenaci roku 1940 navíc zemřela s úsměvem na rtech, tím se podle Adolfa Hoffmeistera snažila symbolicky předat divákům víru v naději a optimismus: „*Že to neodpovídalo textu? Že to neodpovídalo románovému ději? Co na tom. Odpovídalo to okamžiku.*“²¹⁵ Veřejnost posláním Nezvalovy knihy, jež slovy Milana Blahynky „*manifestovala nezadatelné právo člověka na lásku, svobodu a štěstí*“²¹⁶, náležitě odměnila, když téhož roku Manon Lescaut zvolila Nejzajímavější knihou v anketě Lidových novin. K mimořádné oblibě knihy, kterou lidé četli za války také v koncentračních táborech, se Nezval později vyjádřil: „*Mám radost, že moje Manon Lescaut našla jak v době, kdy vyšla, tak později i teď, tak živý ohlas u čtenářů z nejrůznějšího prostředí. (...) Vím, že Manon Lescaut přiblížila mnoha a mnoha čtenářům i mé ostatní dílo, a rád slyším, když se říká, že Manon Lescaut otevřela poezii cestu k četným čtenářům.*“²¹⁷ Manon Lescaut neobrátila pozornost pouze k Nezvalově poezii, ale částečně také dalším hrám, které následovaly.

Uvedení Manon na pražskou scénu v květnu 1940 se stalo v české kultuře mimořádnou událostí. Jen v Burianově D se během tři čtvrtě roku odehrálo 128 repríz, které si nenechalo ujít kolem 100 000 diváků.²¹⁸ Manon Lescaut se následně úspěšně obecnstvu představila i v dalších městech jako například v Ostravě, Plzni, Olomouci, Pardubicích atd. Právě přenos hry na scény jiných divadel má podle Pavla Janouška mimořádný význam pro české divadlo také z hlediska jeho vývoje: „*Byla-li navíc Manon Lescaut hrána nejen avantgardním divadlem Burianovým, s jehož poetikou byla*

²¹³ HOFFMEISTER, A. Nezvalova Manon. In NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 16.

²¹⁴ Tamtéž, s. 24.

²¹⁵ Tamtéž, s. 14.

²¹⁶ BLAHYNKA, M. Básník v boji proti fašismu a v kulturněpolitických zápasech 1945 – 1958. In *Vítězslav Nezval spoluvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 24.

²¹⁷ NEZVAL, V. *Pardubická Manon. Eseje a projevy po osvobození (1945-1958)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1976. s. 447 – 448.

²¹⁸ SRBA, B. Bojující divadlo české divadelní avantgardy. In BRABEC, J. a kol. *Dějiny českého divadla IV: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. s. 450.

*bezprostředně spjata, nýbrž také okamžitě a spontánně vstoupila na scény jiné, konvenčnější, a byla na nich mnohokrát hrána způsobem zcela protichůdným Burianovu neiluzivnímu způsobu, je to potvrzením faktu, jak se proměnily (...) požadavky divadla na dramatický text.*²¹⁹ Dodnes má hra na kontě přibližně 65 českých, moravských a slovenských představení.²²⁰ Že příběh o lásce oddaného rytíře a nevěrné Manon nepřestává fascinovat ani po letech, dokládá skutečnost, že se letos opět vrací na české jeviště. Překvapivě vůbec poprvé ve své historii ji uvádí scéna Národního divadla.

Na základě uvedených poznatků lze shrnout, že Nezvalova Manon Lescaut zůstává nejzdařilejším jeho dramatickým počinem a právem patří k tomu nejlepšimu, co česká dramatika přinesla.

4.3 Srovnání Nezvalova a Prévostova díla

Ačkoliv se Nezval ve své dramatinizaci Prévostova románu snažil zachovat specifčnost tohoto díla i se všemi podstatnými rysy, dopustil se několika změn, kterými výrazně ovlivnil výslednou podobu celého díla. Nejzřetelnější Nezvalovy úpravy můžeme vidět v počtu postav, samotném příběhu, výstavbě i pojetí díla.

V Prévostově předloze se kromě ústřední dvojice milenců setkáme s velkým množstvím vedlejších postav, které do příběhu více či méně zasahují. Nalezneme tu však i takové epizodní role, jejichž jména jsou v průběhu vyprávění pouze zmíněna, ale už se nedočkají žádného výstupu (markýz de ... , Manonin doprovod). Nezval omezil počet původních postav na ty, které považoval za nejdůležitější pro vývoj děje a zároveň by nikterak nenarušil smysl hry. Nesetkáme se tu tedy například s des Grieuxovým supervisorem, sluhy jeho otce, kočím, žalárním aj. Nezval dal naopak do popředí jen několik postav, přičemž některým postavám dal větší prostor (Pierre) či menší prostor (des Grieuxův otec), jiné postavy vypustil úplně (des Grieuxův bratr) a některé zase nově vytvořil (Marcela). Ať už zvolil jakýkoli postup, všechny postavy určitým způsobem volně upravil podle své představy.

Přestože zásah do původního obsazení není pro dílo jako celek výrazný, seznámení s předlohou nám umožňuje se blíže orientovat ve vztazích ostatních postav k hlavním hrdinům a vztazích postav navzájem. Nezval ponechal stranou Manonina

²¹⁹ JANOŠEK, P. *Dramatizace. Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 190.

²²⁰ SMEJKALOVÁ, I. *Tisková zpráva: Vítězslav Nezval - Manon Lescaut (pdf)* [online]. [cit. 2016-02-16]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/uploads/assets/manon-lescaut-tz.pdf>. s. 3.

vypočítavého a ziskuchtivého bratra, jenž se na oba milence finančně upne a nejen, že zasvětil rytíře do společnosti karbaníků, ale je to právě on, kdo přihraje Manon do cesty bohatého nápadníka G... M... (u Nezvala známého jako Duval). Když jsou milenci v tíživé situaci, on sám je strůjcem celého plánu vzbudit v boháči s vidinou získání prostředků soucit, a proto mu sdělí, že Manon finančně strádá a zavázala se navíc starat o mladšího bratra. Z postav se u Nezvala zcela vytrácí také pan de T..., mocný a vcelku bohatý muž, kterého dojme rytířův smutný osud a rozhodne se mu pomáhat na cestě za osvobozením Manon. Stává se nejen rytířovým blízkým přítelem, ale i jeho mecenášem. To on přijde s nápadem, že vyláká, ač s dobrým úmyslem, mladého G... M... (mladého Duvala) ven, aby des Grieux s Manon strávili noc v jeho domě, a tak se mu nejlépe pomstili. Nečiní tak tedy Tiberge, jako je tomu u Nezvalova díla. Z pochopitelných důvodů Nezval vynechal postavu vypravěče.

Naopak mezi postavy, které Nezval ve hře nově představil, patří bujaře popíjející studenti, kteří hned v úvodním obraze odjíždí dostavníkem na prázdniny. V postavách radujících se studentů a jejich uvedení na scénu vidí Milan Blahynka hlubší význam a autorův záměr, když podle něj studenti „plní „boha a smíchu“, plní dobré pohody velice jednoznačně proklamují životní sloh, který ve sporu s českou střídmostí a opatrností prosazovala česká meziválečná avantgarda.“²²¹ Nezval měl tedy i do této hry vnést něco ze svého životního postoje. Další „novou“ postavou je Manonina služka Marcela, kterou přetvořil z původního des Grieuxova sluhy Marcela. Na základě jeho svědectví pod výhrůzkou šibenice pak dává G... M... rozkaz k uvěznění obou milenců.

4.3.1 Manon Lescaut

Nezval úpravu slavného románu soustředil především na trojici hlavních postav. V první řadě je tu Manon, jež, ačkoli rytíře hluboce miluje, nedokáže odolat svodům peněz ani třeptu šperků, které s radostí přijímá v domnění, že tím pomáhá sobě i svému rytíři neupadnout do bídy: „Nikdy dívka neměla méně lásky k penězům, než ona, ona však nedovedla býti jediný okamžik klidnou v obavě, že by jich mohla postrádati. Potřebovala zábavy a kratochvíle. (...) Netázala se ani, mnoho-li máme, jen když mohla příjemně ztráviti den.“²²² Z nápadníků si navíc ráda tropí smích. Nezval se ve hře zaměřil především na Manon, její postavu více propracoval, a je proto daleko

²²¹ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 51.

²²² PRÉVOST, A. F. *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grieux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. s. 72.

rozvernější, hravější, ale i naivnější. Neskrývá zálibu v lichotkách a zneužívá záměrně svého půvabu k získání obdivu i cenných darů od jiných mužů. Tím vším však milujícího rytíře neustále uvádí k zoufalství.

Odlišnou představu milenců o lásce nastínil už Prévost. Manon posílá rytíři místo sebe milenku a obhájí později toto jednání slovy: „*Jelikož jsem neměla pochybnosti, že vám nepřítomnost moje způsobí bolest, přála jsem si opravdově, aby vás na chvíli povyrazila, neboť od vás žádám jen věrnost srdce.*“²²³ Nadevše věrný des Grieux jí u Nezvala odpovídá: „*Vznáším se z pekla do nebe! Jak málo byste chtěla... Já, Manon, já chci od tebe,/ žel, také věrnost těla.*“²²⁴ Za největší slabinu Nezvalovy Manon lze považovat její přílišnou lehkovážnost spojenou s častým neuvědomováním si pravého významu věrnosti, vedoucího tak k opakovanému hřešení, u Prévosta se Manoninou slabinou zase zdá být zejména její nespořivost a přílišný strach z chudoby („*Jakkoliv mi byla věrna a oddána v časech dobrých, nemohu na ni spoléhati v časech nedostatku. Milovala příliš blahobyť a zábavu, aby mi je obětovala.*“²²⁵). Třebaže si Manon vlastní vinu uvědomuje, znovu své slabosti podléhá. Jak Nezval uvedl, Manon chtěl s její hříšnou světeckostí pojat pro současné divadlo v celé „*její pradětské dívčí tragičnosti.*“²²⁶ V Prévostově podání vyznívají také některé Manoniny činy více jako oběť její lásky k rytíři než jako pouhé prostředky k uspokojení vlastních materiálních potřeb.

4.3.2 Des Grieux

Hlavním hrdinou Prévostova románu je především des Grieux. Rytíř, ze kterého autor učinil vypravěče celého příběhu, se tak stává vůbec nejdůležitější postavou románu. Všechny události a zápletky, včetně Manoniných milostných aférek, jsou podávány ryze z jeho pohledu tak, jak je situacím sám přítomen, nebo jak mu je zprostředkují svými výpověďmi ostatní. Již z tohoto důvodu se zdá být jeho postava činnější na úkor krásné Manon, které Prévost poskytuje málo prostoru pro vlastní sebevyjádření. Dokazuje to i tvrzení Otokara Šimka: „*Okouzující bytost Manonina svádí čtenáře, že ji pokládá za hlavní osobu novely. Avšak abbé Prévost soustředil své poznání, své osobní zkušenosti a psychologii vášně nikoli v Manoně, nýbrž v rytíři des*

²²³ Tamtéž, s. 164.

²²⁴ NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 149.

²²⁵ PRÉVOST, A. F. *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grieux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. s. 63.

²²⁶ NEZVAL, V. *Manon Lescaut. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 607.

Grioux. ²²⁷ To Nezval podle Olgy Srbové „z obou milenců vyzdvihuje Manon, která je pouze objektem lásky Des Grioux a všech básníků, zatím co hrdinu obdařuje větší částí pasivity.“²²⁸ Nepochybně tak učinil z náklonnosti k známé svůdnici, kterou se nikdy netajil. Nezval si rytíře značně upravil podle sebe: „Časem zapomněl jsem na šarvátky rytíře des Grioux, na všechny ty vnější dobrodružné honičky, jež byly módou v románech osmnáctého století. (...) Des Grioux je v své oddané lásce bez výhrad, v své lásce chlapecky něžné, v své nemožnosti vzbourit se, jdoucí až do bezděčné komiky, v své horoucí naivitě rytířem srdce.“²²⁹ Nezval tedy neměl v úmyslu vykreslit des Grioux jako typického románového hrdinu s mečem, ale zaměřil se spíše na jeho citovou stránku.

Třebaže se Prévostův des Grioux jeví sentimentálnější, mluví za něj převážně jeho činy. Pro svou lásku neváhá krást, lhát ani podvádět, při osvobození Manon z vězení dokonce i skutečně zabíjí, zatímco u Nezvala se o krveprolití pouze zmiňuje. Prévostův des Grioux se stává pravým zločincem a ačkoli také u Nezvala svolí k zesměšnění a podvodu rivalů, svou bezhříšnost si víceméně udržuje až do vypjatého souboje se Syneletem. Patrně tím, že Nezval zbavil rytíře téměř všech jeho provinění, dává mnohem více vyniknout pokleskům „bídne hříšnice“. Nezvalův rytíř je na druhou stranu vášnivější, daleko více podléhá kráse Manon, z lásky k ní se tolikrát horlivě vyznává a navzdory opakovanému zklamání se od ní nedokáže odpoutat. Jeho zoufalost a bezmocnost vystihuje slovy: „Váš rytíř je jak zmoklá slepice,/ on vás má šíleně rád...“²³⁰ Prévostův hrdina v tomto případě působí místy o něco střízlivěji. V kněžském studiu, ke kterému se na popud otce vrátil, nachází potěšení a na Manon po nějakou dobu zapomene, aniž by se jí pokusil vyhledat. Zakrátko také pozná Manoninu povahu a je si plně vědom rizik, které jejich vztah obnáší („Byla by mi dala přednost na celém světě třeba s nepatrným jměním, avšak nepochyboval jsem, že by mne opustila s nějakým novým B..., kdybych jí mohl dát jen svou stálost a věrnost.“²³¹). Jeho hlavní starostí se tak z obavy, že Manon ztratí, stává po celou dobu zajištění dostatečného

²²⁷ ŠIMEK, O. Román a novela. *Dějiny francouzské literatury v obrysech IV: Literatura 18. a 19. století*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. s. 85.

²²⁸ SRBOVÁ, O. Divadlo. *Náša doba* 47, č. 9, červen 1940. s. 552.

²²⁹ NEZVAL, V. Manon Lescaut. *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 606 - 607.

²³⁰ NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 165.

²³¹ PRÉVOST, A. F. *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grioux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. s. 73.

množství financí. Velmi často k tomu zneužívá i mimořádnou schopnost získat si lidi snadno na svou stranu.

4.3.3 Tiberge

Největší pozornost budí nepochybně postava Tiberge, kterou Nezval proměnil natolik, že vytvořil její nový charakter. Podle Pavla Janouška do jeho postavy „*takřka mechanicky sloučil všechny mužské postavy, které negativně zasáhly do lásky obou protagonistů, a tak na něj přenesl důraz.*“²³² Nezvalův Tiberge je skutečně zodpovědný za všechny útrapy milenců: ze strachu, že přijde o svého přítele, se hned na začátku spolčí s Duvallem starším. U něho doma pak prozradí rytířovu totožnost, když se vydává za Manonina mladšího bratra ve snaze tohoto bohatého muže podvést. A je to opět žárlivý Tiberge, kdo se zaslouží o to, aby nevěrná Manon skončila v domě Duvalova syna, a poté, co slíbí, že jej vyláká ze sídla, aby mohli milenci zmizet s jeho penězi, na ně přivolá soudního prokurátora s policií. Zatímco pro svého přítele vyprosí svobodu, Manon je na jeho podnět poslána jako poběhlice do Ameriky, a tak svůj plán oddělit milence úspěšně dovršuje. Všemi těmito prohřešky se podle Olgy Srbové původně „*jediný kladný typ, muž bez poskvrny, stává intrikánem a špehounem.*“²³³ Prévostův Tiberge totiž nejvíce jedinou známku špatnosti, zůstává naopak po celou dobu rytířovým oddaným druhem a rádcem, jenž za ním i přes drobné neshody věrně stojí, podporuje ho ve víře a snaží se mu přátelsky pomoci vyléčit se z lásky k Manon. Navíc mu vždy ochotně poskytne peníze, a jako projev své loajality za ním neváhá dokonce přijet až do Ameriky.

Nezvalovým záměrem bylo Tiberge „*vystavět na charakter ničivý svým trpkým zaujetím, slabošským i krutým.*“²³⁴ Vytvořil z něj přední zápornou postavu celé hry, která nejvíce zasáhne do osudu obou milenců. Podle Milana Blahynky je také právě on hlavním rytířovým soupeřem: „*Svůj hlavní spor vede des Grieux nikoli s Duvaly, svými soky a měšťanskými nadutci, ale s – vlídným tichošlápkem Tibergem, který tak pečuje o přítelovo štěstí, že ho přímo popostrkuje do záhuby.*“²³⁵ Vše, čím se na milencích proviňuje, tak činí paradoxně pro „dobro“ svého přítele ve snaze o jeho nápravu. V Nezvalově hře je Tiberge opakem hravých milenců, neboť je podle Blahynky „*od*

²³² JANOUŠEK, P. Dramatizace. *Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 188.

²³³ SRBOVÁ, O. Divadlo. *Naše doba* 47, č. 9, červen 1940. s. 553.

²³⁴ NEZVAL, V. Manon Lescaut. *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 607.

²³⁵ BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 52.

začátku vážný, dospělý, mravně „dokonalý“ až k zvrácenosti.“²³⁶ Jeho odlišný pohled na život, ve kterém se dobrovolně vzdává jakékoli radosti i zábavy, je zřejmým konfliktem těchto postav.

František Všeticka se v příspěvku o kompozici Manon Lescaut zabývá také poněkud netypickým vztahem této trojice. Jejich pouto Nezval zajímavě propojuje veršem „já bez vás nemohu žít“²³⁷, který každá z těchto postav několikrát pronese v různých scénách hry. Manon i Tiberge chtějí oba získat rytíře des Grieux pro sebe, nicméně každý z rozlišných důvodů. Proti milenecké lásce se zde staví neobyčejně silná láska přátelská. Nezvalův Tiberge je rytířem takřka posedlý, je na něm závislejší než v předloze a nesnese pomýšlení, že by jej o jeho přítele měla Manon připravit (TIBERGE: „Nenávidím, co mi bere vás.“²³⁸). Z obavy ze ztráty rytířovy přízně zbožňovaného přítele podle zradí, aby jej navždy odloučil od Manon.

4.3.4 G... M... /Duval

Jak jsme mohli v průběhu naší analýzy zaznamenat, Nezval ve své hře přejmenoval soudního prokurátora (a tedy i jeho syna) z původního G... M... na Duvala, jakoukoli souvislost s postavou dalšího slavného románu však popírá: „Duval, čili všichni příznivci v ráji lásky, je „ten, kdo kupuje si ženu“. S Duvalem, sentimentálním milencem z Dámy s kaméliemi, má přirozeně společné jen jméno. Jméno, které je symbolem kupčící všednosti.“²³⁹ Kromě samotného jména zasáhl i do jeho postavy. Tím, že v Tiberгови spojil více Manoniných nápadníků, mu ve hře poskytl větší prostor. Příkladem takového spojení může být Prévostova postava pana B..., milence, se kterým se Manon setká již v Amiensu a který ji navštíví později v pařížském bytě. U Nezvala je tento muž právě Duval.

Nezval ve svém díle několikrát kritizoval měšťáctví a jeho představitele. Typickým měšťákem se tu jeví být právě bohatý soudní prokurátor. Duval má peníze, postavení i moc, díky tomu získává přesvědčení, že si může drobnými dary lehce koupit srdce ženy. Proti němu stojí prostý rytíř, jenž Manon nemůže nabídnout nic než lásku a věrnost. Kritikou Nezval nešetří, když ústy rytíře směrem k Duvalovi zaznívá: „Bůh

²³⁶ BLAHYNKA, M. Zpěv navzdory /Poezie domova, lásky a svobody 1938-41/. Vítězslav Nezval. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 147.

²³⁷ NEZVAL, V. Manon Lescaut. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 74.

²³⁸ Tamtéž, s. 159.

²³⁹ NEZVAL, V. Manon Lescaut. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 607.

*nezatratil Magdalénu,/ Bůh neodvrátil od ní tvář./ Však ten, kdo kupuje si ženu,/ je d'áblův muž a otrokář!*²⁴⁰ Při odchodu z Duvalova bytu des Grieux Manon otevřeně vybízí: „*Pojď se mnou do nového života/ bez šperků, bez hrůz, bez Duvalů,/ bez toho třpytivého kalu,/ kterým tě kdekdo potřísni!*“²⁴¹ Také v Manon Lescaut se tak zřejmě odráží Nezvalův postoj k tehdejší společnosti.

Za zmínku jistě stojí, že se u Prévostova románu často objevují nedokončená jména některých postav, což může vypovídat o jejich možné autentičnosti.

Prévostův román je, co se týče děje, bohatý na zápletky a události, jež provázejí osudy ústřední milenecké dvojice. Nezval hru omezil pouze na ty z nich, které považoval za klíčové. Vedle toho doplnil příběh některými vlastními výstupy.

Román obsahuje navíc celou úvodní část, v níž nás Prévost uvádí do děje prostřednictvím vypravěče, jenž vzpomíná, jak se při svých cestách setkal v přístavu s nešťastným rytířem. Je to právě on, kdo mu poskytne nějaké peníze a podplatí velitele výpravy, nikoli Tiberge jako u Nezvala. Nezvalova hra začíná rovnou scénou rytíře a Tiberge v Amiensu těsně před osudovým setkáním s Manon. Od tohoto okamžiku jsou hlavní události obou knih za sebou řazeny (až na několik výjimek) totožně.

Nezval vynechal scénu únosu des Grieuxe jeho bratrem zpět k otci (ten se ke všemu později ukáže být zodpovědný za Manonin transport) nebo požáru bytu milenců a odcizení jejich peněz, což je zásadní příčinou nutnosti obou milenců opatřit finanční prostředky. Chybí také scéna uvěznění milenců po konfliktu s Duvaletem, kdy následně des Grieux z vězení utíká a osvobozuje Manon, dále pobyt milenců na venkově, kde se Manon poprvé schází s italským princem, nebo rytířovo plánované přepadení dozorců při převozu vězeňkyň do přístavu. Básník zcela vypustil část s příjezdem rytíře a Manon do New Orléans, kde nemocná Manon umírá a kam po její smrti přijíždí Tiberge. Nezval naopak nechává Manon zemřít rytíři v náručí ještě v Havru, na rozdíl od předlohy je zde doprovází i stále oddaný Tiberge.

Ze scén, které si Nezval ve hře přidal, můžeme jmenovat dvě nejvýraznější. V prvním obrazu Manon potkává velkostatkáře Duvala, od kterého přijme za zády rytíře darem náhrdelník. Je to právě krásný šperk, jenž nám pomáhá odkrýt její lásku

²⁴⁰ NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 180.

²⁴¹ Tamtéž, s. 139.

k blyštivým věcem (MANON: „Přišel sem jeden pán,/ nabíd mi talisman./ Já, která ráda šperky nosím,/ jsem řekla, pane, proč ne? ... Prosím!...“²⁴²). Náhrdelník tak rozehrává vůbec první neshodu mezi zamilovanými milenci. Manon připouští svou slabost, ale vůči kouzlu darů je bezmocná. Další ryze Nezvalovou scénou je ve čtvrtém obraze zesměšnění bohatého Duvala u něj doma, když jej hrdinové donutí zaujmout místo u stolu pod parohy (MANON: „Já bych je přirovnala/ ke královské koruně.../ Jste pánem tohoto domu,/ tak sed'te na trůně.“²⁴³). Touto scénou Nezval ve hře vyjádřil svůj vztah k měšťáctví.

Zkrácením románu Nezval docílil živějšího děje, který získává znatelně větší spád. Důsledky Nezvalových drobných úprav na děj hodnotí Pavel Janoušek následovně: „Nezvalovy zásahy do předlohy zpravidla nepodporují (přísně vzato) kauzalitu děje ve výsledném textu. (V rámci „omilostnění“ Manon škrtl například z motivace jejich činů stránku čistě pekuniární, v důsledku čehož pak není vždy jasné, z čeho tato svatá hříšnice žije.) Jestliže však tyto kauzální mezery v Nezvalově hře nevadí, ba dokonce nejsou vůbec recipienty vnímány, je to mj. i proto, že se tu centrum významu opět přesouvá ze zobrazení určitého děje na způsob jeho podání.“²⁴⁴ Nezvalova hra tak má zaujmout výraznou jazykovou složkou, zejména jejími emocionálně subjektivními promluvami. Ačkoliv vynecháním určitých pasáží neutrpělo dílo ve výsledku žádných ztrát, po přečtení původního románu získáme na příběh ucelenější pohled a pochopíme lépe příčiny pohnutek některých postav.

Nezval se sice držel Prévostovy předlohy, jeho dílo ale pojal zcela po svém. Jak Nezval sám přiznává v eseji o Manon Lescaut, kvůli dramatickému účinku musel pozměnit děj a z fabulačního hlediska zhustit některé postavy. Hru vystavil především na trojúhelníku Manon, des Grieux a Tiberge, tím vytvořil zcela „nový ústřední konflikt hry.“²⁴⁵ Podobu své hry Nezval určil již rozhodnutím přebásnit původně prozaické dílo. Nicméně i verše prokládá prózou, která je věrná originálu, a to dokonce tak, že zachovává vykání a tykání milenců. Nezval podle Janouška: „střídá veršované árie, dueta a terceta s prozaickými recitativy, které v podstatě přebírá z originálu, měnic pouze (je-li to nutné) jejich slovesné osoby či mluvčího.“²⁴⁶ Jak uvádí Milan Blahynka

²⁴² NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 86.

²⁴³ Tamtéž, s. 134.

²⁴⁴ JANOUŠEK, P. *Dramatizace. Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 188.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 188.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 189.

v díle Nezval dramatik, střídání poezie a prózy vytváří zajímavý kontrast k jednotlivým promluvám postav. Příkladem je skeptický Tiberge, jenž po rytířově horlivém básnickém opěvování „*Manon je dítě. Manon je plavovláska./ Manon je první a poslední má láska (...)*“, odpovídá: „*Podle toho je Manon d'ábel v podobě nějaké hezké darebnice.*“²⁴⁷ Tento protiklad tak má nabývat zvláštního účinku.

Nezval si lépe pohrál i s celkovou kompozicí hry. Co se týče kompozice, nemá podle Františka Všetického Prévostova *Manon* „*zdaleka tak promyšlenou a esteticky účinnou výstavbu jako Manon Nezvalova (román z roku 1731 ji ostatně ani mít nemohl). U Prévosta je rozhodujícím stavebním činitelem vypravěčův subjekt, který podstatným způsobem ovlivňuje podání a podobu románového příběhu. U Nezvala je tento činitel nahrazen souborem kompozičních prostředků.*“²⁴⁸ U Prévosta převažuje popisnost událostí a nepřímá řeč, všechny dialogy jsou navíc podávány rytířovým vypravováním, a tak nám autor často neodkrývá samostatné myšlení i citovou složku ostatních postav. To Nezval do promluv postav vložil hravými až roztomilými verši tolik citu a vzrušivosti, že původně táhlý a ne moc výrazný příběh dokázal svou formou oživit. Opět tak potvrzuje, že se hrdinové románu projevují spíše činy, zatímco za Nezvalovy hrdiny hovoří jejich slova.

Nezval v celkové koncepci díla upustil od prvků typicky rytířských románů a přenesl důraz na city postav: „*Pojal jsem Manon Lescaut jako hru citů a vášní, jako drama citů a vášní.*“²⁴⁹ Emocionalita v Nezvalově hře jasně převládá, i přesto se mu podle všeho mělo podařit vyhnout Prévostovu přílišnému sentimentalismu. Dalším výrazným zásahem do předlohy je Nezvalův odklon od původní mravokárnosti. Příběhem rytíře, jenž zaplatil tvrdou daň za to, že kvůli vášni a lásce snadno vyměnil ctnost za život v hříchu, chtěl Prévost varovat veřejnost. Úmysl moralizovat umístil rovnou do spisovatelovy předmluvy, ve které uvádí, že čtenář „*nalezne v panu des Grieux strašlivý příklad, jaké moci náruživosti nabývají nad člověkem. Zobrazují mladistvého zaslepence, který se odřiká šťastného života, aby dobrovolně a opětovně*

²⁴⁷ NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 68.

²⁴⁸ VŠETIČKA, F. Kompozice Nezvalovy *Manon Lescaut*. In *Vítězslav Nezval spoluvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 103.

²⁴⁹ NEZVAL, V. *Manon Lescaut. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 607 – 608.

vrhal se v nejtrpčí neštěstí.²⁵⁰ Ve svůdnici Manon podle Guy de Maupassanta Prévost „stělesnil vše, co jest nejušlechtilejší, nejvíce unášející a nejšpatnější v bytosti ženské.“²⁵¹ U Nezvala nejsou takové tendence příliš zřejmé. Jak uvádí Adolf Hoffmeister, „Nezvalova Manon byla mravně výše než roztomilá Prévostova poběhlice. (...) Nezval Manon nekritizoval. Nekázal. Jemu se Manon líbila.“²⁵² K tomuto názoru se přidává i Pavel Janoušek, jenž tvrdí, že Nezval Manoniny hříchy často záměrně snižuje a její jednání ospravedlňuje tím, že „přesouvá provinění ze sféry naplněných skutků do sféry nenaplněného sklonu k těmto skutkům.“²⁵³ Ani to však nemění nic na tom, že Prévost vytvořil postavu snad největší svůdnice, jakou v literatuře nalezneme.

Nejsilnější stránkou Nezvalovy dramatizace Prévosta zůstává její jazyková složka, která svou osobitostí převyšuje původní dílo. Podle Pavla Janouška se právě jazyková složka zasloužila o to, že je Nezvalovo dílo považováno nikoli za pouhou dramatizaci, ale spíše za svébytné drama. Svě přesvědčení zdůvodňuje tvrzením: „Nezval je „nad“ předlohou a nepovažuje ji za cíl své dramatické práce, ale pouze za materiál. Převezme z ní naprosto vše, co se mu hodí, nicméně mu tato předloha není ničím víc, než inspirací k vlastní básnické produkci. Proto může zdánlivě paradoxně na základě poměrně malých zásahů do motivické a dějové stavby předlohy budovat svébytný, překvapivě koncizní a uzavřený tvar svého dramatu. (...) Jemu vlastní dovedná hra s rytmy, rýmy, refrény a s opakováním celých veršových bloků tu dostává v organizaci vyšších rovin jazykové promluvy svůj odpovídající prostor a rámeček; přestává být pouhým veršotepeckým, mechanickým přepisem děje předlohy.“²⁵⁴ Všemi zmiňovanými prostředky se tak má Nezvalovo drama úspěšně zbavovat své závislosti na originálu.

Z výše uvedeného citátu vyplývá, že původní román posloužil Nezvalovi pouze jako volná inspirace. Zásluhu na tom má především určitá míry volnosti, kterou Nezvalovi nabízela již původní předloha. F. X. Šalda ve svých kritických projevech let 1898 – 1900 napsal, že Prévostova Manon: „nemá vůbec žádné umělecké volné tendence a pevné struktury – každý může do ní vložit mnoho, kolik se mu líbí a odpovídá

²⁵⁰ PRÉVOST, A. F. Předmluva spisovatelova. In *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grioux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. s. 15 - 16.

²⁵¹ MAUPASSANT, G. de. Úvod. In PRÉVOST, A. F. *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grioux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. s. 9.

²⁵² HOFFMEISTER, A. Nezvalova Manon. In NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 19.

²⁵³ JANOUŠEK, P. *Dramatizace. Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s. 188.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 189.

*jeho názorům a zkušenostem – ona podvoluje se snadno výkladům a dohadům právě jako jev přírodní, sám o sobě neutrální a proměnný.*²⁵⁵ Podle Adolfa Hoffmeistera měla Prévostova Manon Nezvalovi nabídnout svobodu domyslet si ji podle svých představ. Patrně i z tohoto důvodu můžeme Manon považovat za Nezvalovo nejosobitější drama.

Nezvalova Manon Lescaut zdaleka předčila svou dávnější jmenovkyni. Hoffmeister považuje Nezvalovu hru dokonce za „*zlepšovací návrh Prévostovy Manon.*“²⁵⁶ Nezval dosáhl v Manon svého dramatického vrcholu, hra byla již v roce uvedení označena za „*nejdokonalejší a nejzralejší básníkovu dramatickou stavbu*“²⁵⁷, za což vděčí především své lyrické kompozici. Není proto divu, že je Manon Lescaut Nezvalovým doposud nejhranějším dramatem. Nezvalovi se podařilo touto hrou vystoupit ze stínu slavného předchůdce, vzhledem k osobitému pojetí a úpravám tak můžeme Nezvalovu Manon považovat za jeho vlastní dílo.

²⁵⁵ ŠALDA, F. X. Světová knihovna. *Kritické projevy* 4 (1898-1900). Praha: Melantrich, 1951. s. 177.

²⁵⁶ HOFFMEISTER, A. Nezvalova Manon. In NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 11.

²⁵⁷ BLAHYNKA, M. Zpěv navzdory /Poezie domova, lásky a svobody 1938-41/. *Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 147.

Závěr

Diplomová práce se zabývá českým spisovatelem Vítězslavem Nezvalem. V popředí Nezvalovy tvorby stojí především básnická díla, proto jsem se rozhodla zaměřit na jeho často opomíjenou dramatickou činnost. Podnětem k výběru tématu mi byla hra *Manon Lescaut*, která již před lety vzbudila můj zájem blíže poznat méně známou část Nezvalova díla. Jako další důvod bych uvedla také svůj kladný vztah k divadlu.

Práce nám představila básníka Vítězslava Nezvala v jeho dramatickém umění. Mohli jsme se přesvědčit, že divadlo hrálo v Nezvalově životě a díle významnou roli. Poznali jsme Nezvala nejen jako dramatika, ale i teoretika, herce, dramaturga, autora rozhlasových her a scénické hudby. Zároveň jsme zjistili, že se Nezvalova láska k divadlu, stejně jako k poezii, zrodila již v dětských letech. Jeho dramatika se prolínala celou literární tvorbou, byla navíc neodmyslitelně spjata s krásou poezie, kterou vnášel i do svých dramatizací, adaptací a vlastních her. Nezval byl ve skutečnosti velmi produktivním dramatikem, jeho hry se nicméně často potýkaly s neporozuměním a odmítáním ze strany oficiální scény. Mohli jsme se dále dozvědět, jaký postoj Nezval zaujímal k situaci tehdejšího divadla. V literárně-teoretických dílech prosazoval program české avantgardy, se kterou společně bojoval proti akademismu měšťáckých scén. Nezval se tak výrazně podílel i na formování meziválečného divadla, do něhož svým jedinečným pojetím her vnášel nový pohled na drama.

V Nezvalově dramatické činnosti jsem se pokusila nastínit vývoj jeho dramatiky od počátků až po vrcholná dramata. Byli jsme svědky Nezvalova výrazného tvůrčího vývoje, kdy od počátečních experimentů postupně směřoval až ke svým nejúspěšnějším dramatům. Při rozboru jednotlivých her jsme také mohli zaznamenat některé oblíbené prvky, ke kterým se Nezval opětovně vracel a rozpracovával je. Ačkoli napsal další poměrně úspěšné hry, jeho nejznámějším a nejocenenějším dramatem nadále zůstává *Manon Lescaut*, která překonala i Prévostovu původní románovou předlohu, a můžeme ji tedy považovat spíše za svébytné dílo.

Diplomovou prací jsem chtěla představit Nezvalovu dramatickou činnost a přiblížit její význam v životě i díle autora. Práce pro mě byla velkým přínosem, neboť mi umožnila lépe porozumět Nezvalovu literárnímu dílu jako celku.

Seznam použité literatury

Primární literatura

NEZVAL, V. *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou: hra o pěti obrazech*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1956. 111 s.

NEZVAL, V. *Eseje a projevy po osvobození (1945-1958)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1976. 552 s.

NEZVAL, V. *Zpěv míru. Historický obraz, Dílo IX*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1955. s. 151 – 181.

NEZVAL, V. *Loretka*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1955. 137 s.

NEZVAL, V. *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. 667 s.

NEZVAL, V. *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921-1930)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. 556 s.

NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. 229 s.

NEZVAL, V. *Praha s prsty deště. Matka Naděje: básně o ženě, o Praze a o matce, Dílo VI*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. s. 91 – 214.

NEZVAL, V. *Milenci z kiosku: komedie o třech jednáních*. 3. vyd., v Orbisu 1. Praha: Orbis, 1963. 211 s.

NEZVAL, V. *Moderní básnické směry*. 5. vyd. (v ČS 4. vyd). Praha: Československý spisovatel, 1979. 286 s.

NEZVAL, V. *Nový Figaro: komedie o třech dějstvích*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1962. 167 s.

NEZVAL, V. *Pět minut za městem*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1954. 183 s.

NEZVAL, V. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. 432 s.

NEZVAL, V. *Schovávaná na schodech: hudební komedie podle Calderonovy hry o 3 dějstvích a 4 obrazech*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1952. 177 s.

NEZVAL, V. Podivuhodný kouzelník. *Slovo básníka: Jiří Wolker, Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1971. s. 35 – 66.

NEZVAL, V. *Tři mušketýři: bohatýrsko-milostná hudební komedie o 12 obrazech podle románu Alexandra Dumasa*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. 222 s.

NEZVAL, V. *Z mého života*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. 343 s.

PRÉVOST, A. F. *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grioux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. 224 s.

Sekundární literatura

BĚHOUNEK, V. Knihovna. *Dělnická osvěta*, roč. 16, č. 3, 25.3.1930. s. 113 – 116.

BLAHYNKA, M. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972. 149 s.

BLAHYNKA, M. Poznámky a vysvětlivky. In NEZVAL, V. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 411 - 419.

BLAHYNKA, M. *Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. 219 s.

BLAHYNKA, M. Básník v boji proti fašismu a v kulturněpolitických zápasech 1945 – 1958. In *Vítězslav Nezval spolutvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 23 – 30.

BRUKNER, J. – FILIP, J. Balada francouzská (villonská). *Poetický slovník*. 1. vyd. v Mladé frontě. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0650-6. s. 56 – 57.

BURIÁNEK, F. *Česká literatura první poloviny XX. století*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1981. 345 s.

FRANCE, A. Dobrodružství abbého Prévosta. *Z francouzské literatury*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. s. 229 – 245.

FREJKA, J. Depeše na kolečkách (1926). *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-163-5. s. 266 – 268.

HÁJKOVÁ, A. Osobnost Vítězslava Nezvala. In *Vítězslav Nezval spolutvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 36 - 38.

HEŘTOVÁ, J. – KONIGSMARK, V. Adaptace. In VLAŠÍN, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 11.

HOFFMANN, B. Vítězslav Nezval: Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století: ukázky s komentáři*. 1. vyd. Praha: BLUG, 1994. ISBN 80-85635-12-7. s. 33 – 35.

HOFFMEISTER, A. Manon Lescaut před Nezvalem. In NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 25 - 39.

HOFFMEISTER, A. Nezvalova Manon. In NEZVAL, V. *Manon Lescaut*. 21. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. s. 9 – 24.

HOLÝ, J. Surrealismus. Nezvalovo surrealistické období. In LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8. s. 627 – 631.

HOLÝ, J. Mladá generace za války. In LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8. s. 704 - 706.

HOLÝ, J. Vítězslav Nezval. In LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8. s. 577 – 580.

JANOŮŠEK, P. *Rozměry dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. 304 s.

JELÍNEK, A. *Vítězslav Nezval*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. 117 s.

KÖNIGSMARK, V. Drama. In VLAŠÍN, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 81 - 83.

KÖNIGSMARK, V. Dramatizace. In VLAŠÍN, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 84.

KOPAL, J. Román. *Dějiny francouzské literatury*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1949. s. 275 – 283.

KOPECKÝ, J. Za větrem. *Studentský časopis 19*, č. 10, 10. 6. 1940. s. 307 - 310.

KRAUS, J. a kol. Vaudeville. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. 1. vyd. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1415-2. s. 846.

KRULICHOVÁ, M. a kol. Emil František Burian. *Depeše z konce tisíciletí: korespondence Vítězslava Nezvala*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1981. s. 100 – 111.

LÍVANSKÝ, K. Osvícenství (1715 – 89). In FISCHER, J. O. a kol. *Francouzská literatura (stručný nástin vývoje)*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1964. s. 72 – 90.

MATOUŠKOVÁ, H. Otázky nad kritikou Nezvalovy Atlantidy. *Literární noviny 5*, č. 26, 16.6.1956. s. 6.

MAUPASSANT, G. de. Úvod. In PRÉVOST, A. F. *Manon Lescaut: (příběhy Manony Lescautovy a rytíře des Grioux)*. Praha: Nákladem J. Otty, 1900. s. 5 – 14.

NEJEDLÝ, Z. Milenci z kiosku (1932). *O literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. s. 883 – 888.

PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PAVLOVSKÝ, P. a kol. Dramatizace. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, 2004. ISBN 80-7258-171-6. s. 93.

PERKNER, S. – HYVNAR, J. Svět rozhlasového dramatu. *Řeč dramatu (Umění vnímat umění)*. I, *Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1987. s. 250 – 278.

PEŠAT, Z. Vítězslav Nezval. In OPELÍK, J. a kol. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3, svazek I, M-O*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0708-3. s. 527-534.

PETŘÍČEK, M. Vítězslav Nezval. *Glosy k současné české poesii*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1957. s. 27 – 44.

- PÍŠA, A. M. Lyrik na scéně Vítězslav Nezval. *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 182 – 202.
- RENČ, V. Poznámky. *Akord*, roč. 5, 1932, s. 183.
- RUTTE, M. Divadlo není rým. *20 kázání o divadle*. Praha: Fr. Borový, 1940. s. 129 – 133.
- SCHERL, A. Měšťanské činoherní divadlo v letech hospodářské krize. In BRABEC, J. a kol. *Dějiny českého divadla IV: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. s. 238 - 270.
- SRBA, B. Bojující divadlo české divadelní avantgardy. In BRABEC, J. a kol. *Dějiny českého divadla IV: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. s. 445 – 461.
- SRBOVÁ, O. Divadlo. *Naše doba* 47, č. 9, červen 1940. s. 530 – 554.
- SÝS, K. Život a dílo V. N. In NEZVAL, V. *Básník v množném čísle (výbor z poezie)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1986. s. 245 – 267.
- ŠALDA, F. X. Světová knihovna. *Kritické projevy* 4 (1898-1900). Praha: Melantrich, 1951. s. 176 – 178.
- ŠIMEK, O. Román a novela. *Dějiny francouzské literatury v obrysech IV.: Literatura 18. a 19. století*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. s. 76 – 89.
- ŠRÁMEK, J. Literatura v době osvícenství (18. stol.). *Přehled dějin francouzské literatury*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1997. ISBN 80-210-1584-5. s. 48 – 63.
- ŠULAJOVÁ, I. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue* č. 4. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISSN 0862-5409. s. 46 - 61.
- TAUFER, J. *Vítězslav Nezval: literární studie*. 2. vyd. Praha: Práce, 1976. 189 s.
- TRÄGER, J. Divadlo. *Čin* 6, č.3, 18.1.1934, s. 70 - 71.
- TRÄGER, J. Ke zrodu dnešní divadelní konvence u nás (1943). *Dvě přednášky z války o divadle*. 1. vyd. Praha: Umělecká beseda, 1945. s. 5 – 51.

TRÄGER, J. Dramaturgie naší divadelní avantgardy. *Listy pro umění a kritiku*, roč. 3, 1935. s. 283 – 291.

VÁCLAVEK, B. Nové knihy. *Index*, roč. 2, č. 7, 28.6.1930. s. 55 – 56.

VŠETIČKA, F. Kompoziční výstavba dramatického díla. *Stavba dramatu*. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. ISBN 80-7067-625-6. s. 11 – 37.

VŠETIČKA, F. Kompozice Nezvalovy Manon Lescaut. In *Vítězslav Nezval spoluvůrce pokrokové kulturní politiky: sborník z konference, Brno 20. května 1985*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1986. s. 97 – 104.

Elektronické zdroje

BLAHYNKA, M. – GABRIEL, V. Nezvalův Figaro knižně i na jevišti. *Kultura* 6, č. 24, 14.6.1962 [online]. s. 4 [cit.2016-03-13].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Kult/6.1962/24/4.png>

JELÍNEK, H. Divadlo. *Lumír* 53, č. 4, 3.6.1926 [online]. s. 223 [cit. 2016-03-10].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/53.1926-1927/4/223.png>

JELÍNEK, H. Divadlo. *Lumír* 60, č. 3, 22.1.1934 [online]. s. 174 [cit. 2016-03-11].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/60.1933-1934/3/174.png>

JELÍNEK, H. Divadlo. *Lumír* 60, č. 8, 29.6.1934 [online]. s. 456 [cit. 2016-03-13].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/60.1933-1934/8/456.png>

KOPECKÝ, J. Iniciativa a problémy. *Rudé právo* 42, č. 181, 3.7.1962 [online]. s. 3 [cit. 2016-03-13].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1962/7/3/3.png>

OPAŤSKÝ, J. Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. *Rudé právo*, roč. 36, č. 92, 1.4.1956 [online]. s. 4 [cit.2016-03-15].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1956/4/1/4.png>

PAULÍK, J. J. Divadlo. *Rozpravy Aventina* 6, č. 33, rok 1930/1931 [online]. s. 395 [cit. 2016-03-12].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/6.1930-1931/33/395.png>

PEŠAT, Z. Vítězslav Nezval. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. [cit. 2016-01-11]. Dostupné

z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1085&hl=nezval+>

POLAN, B. Nezvalův Strach na jevišti. *Literární noviny* 6, č. 4, březen 1932 [online]. s.5 [cit.2016-03-11].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitN/6.1932/4/5.png>

PYTLOUN, L. Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta: Problém převodu prozaického díla do dramatické formy. *Tvar* č. 6, 1997. 20. března 1997 [online]. s. 13 [cit.2015-11-29].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1997/6/13.png>

SMEJKALOVÁ, I. *Tisková zpráva: Vítězslav Nezval - Manon Lescaut (pdf)* [online]. 6 s. [cit.2016-02-16].

Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/uploads/assets/manon-lescaut-tz.pdf>

TRÄGER, J. Divadlo. *Literární noviny*, roč. 6, č. 5, březen 1932 [online]. s. 6 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitN/6.1932/5/6.png>

Anotace

Jméno a příjmení:	Bc. Radka Kocourková
Katedra:	Katedra českého jazyka a literatury
Vedoucí práce:	Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.
Rok obhajoby:	2016

Název práce:	Nezval dramatik
Název v angličtině:	Nezval the playwright
Anotace práce:	Diplomová práce je zaměřena na známého českého spisovatele Vítězslava Nezvala. Cílem práce je představit Vítězslava Nezvala jako dramatika. Práce je rozdělena do čtyř kapitol. První kapitola popisuje proces dramatizace, druhá kapitola pojednává o Vítězslavu Nezvalovi jako umělci obecně. Třetí kapitola se zabývá Nezvalovou dramatickou činností, závěrečná kapitola je pak věnována hře Manon Lescaut a jejímu srovnání se slavným Prévostovým románem.
Klíčová slova:	Vítězslav Nezval, dramatizace, adaptace, poetismus, surrealismus, socialistický realismus, avantgardní divadlo, Antoine Fraçois Prévost, Manon Lescaut
Anotace v angličtině:	The thesis is focused on a well-known Czech writer Vítězslav Nezval. The aim of this thesis is to introduce Vítězslav Nezval as a playwright. The work is divided into four chapters. The first chapter describes the process of dramatization, the second chapter presents Vítězslav Nezval as an artist in general. The third chapter deals with Nezval's plays, the last chapter is dedicated to his play

	Manon Lescaut and its comparison with Prévost's famous novel.
Klíčová slova v angličtině:	Vítězslav Nezval, dramatization, adaptation, poetism, surrealism, socialist realism, avant-garde theatre, Antoine Fraçois Prévost, Manon Lescaut
Přílohy vázané v práci:	-
Rozsah práce:	89 stran
Jazyk práce:	čeština