

Nezvalova Depeše na kolečkách: manifest avantgardního pojetí dramatu

Author(s): Pavel Janoušek

Source: *Česká literatura*, Vol. 50, No. 1 (2002), pp. 54-63

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/42686731>

Accessed: 16-02-2019 11:48 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Česká literatura*

Pavel Janoušek

Nezvalova *Depeše na kolečkách*: manifest avantgardního pojetí dramatu

Dramatika¹ avantgardy je – ostatně stejně jako celá avantgardní literární tvorba – v závislosti na čase velmi proměnná a různorodá, plná rozporů, extrémů, ba i slepých uliček. V první polovině dvacátých let měly jednotlivé divadelní texty charakter větší či menší provokace: byly odmítnutím standardní dramatické poetiky a demonstrativní prezentací zcela jiného typu pojetí dramatické výpovědi. Avantgardní dramatici se pohybovali na úzké hranici mezi dramatem a lyrickou poezií, a nejednou také na hranici srozumitelnosti pro běžné publikum. Proto také později, ve třicátých letech, kdy postoupili od studiových experimentů ke spolupráci s předními českými jevišti, byl tento jejich krok spjat také s nelehkým hledáním cesty k divákovi a s propojováním avantgardních východisek s tradičnějším tvarem. Výsledkem toho bylo několik her, jež se staly trvalejší součástí českého repertoáru, ale v mnoha případech též pokles původního experimentu na úroveň jazykového a básnického ornamentu. Součástí avantgardního proudu dramatické a divadelní tvorby však bylo i Osvobozené divadlo V + W, tedy divadelní aktivita, v níž se avantgardní impulz a kreativita tvůrců proluly s tradicí kabaretu a dalších forem lidového hudebního divadla. A poněkud jiný rozměr měly dozvuky avantgardní poetiky v poválečných letech – ať už šlo o tvorbu Divadla satiry, nebo o Nezvalovy pokusy propojit avantgardní formu se socialistickým realismem, anebo o opětovný návrat k dramatickému experimentu tak, jak jej prezentuje společná rukopisná tvorba surrealistů Karla Hynka a Vratislava Effenbergera.

Jakkoliv je tedy avantgardní dramatika velmi proměnná, je příznačné, že většina jejích rysů, většina toho, co bylo v jejím rámci objeveno, rozvinuto a rozmanitými způsoby realizováno, byla v zárodečném stádiu přítomna již v první avantgardní hře, v *Depeši na kolečkách*.

Tuto poetistickou hříčku s hudbou Jiřího Svobody chápal její autor, Vítězslav Nezval, jako dramatický manifest zcela nového přístupu k umění a životu. Poprvé ji otiskl ve druhém svazku sborníku *Život* (1922) a později zařadil do básnické sbírky s divadelním – a příznačně ne-dramatickým – titulem *Pantomima* (1924), kterou věnoval „své múze“ a programovému vůdci generace, Karlu Teigemu. Na inscenaci a divadlo schopné ji nastudovat pak *Depeše na kolečkách* musela čekat až do 17. dubna 1926, kdy měla premiéru na jevišti Osvobozeného divadla v režii Jiřího Frejky.

¹ Tento příspěvek byl přednesen na kolokviu *Akrobat na laně času*, o němž přinášíme zprávu v tomto čísle.

Pro sejetí avantgardy s politickou levicí je charakteristické, že dějovou osou nepřilíš rozsáhlého textu utváří motiv evropské (respektive celosvětové) revoluce nahlížené z perspektivy jakési zámořské kolonie. Hra je *zprávou* o této revoluci – záměrně však není zprávou věcnou a popisnou, nýbrž metaforickým *poselstvím svobody*, kterou dle autorova přesvědčení revoluce přináší. Metaforický pohled na téma je zakódován již v samotném titulu, jehož možný výklad naznačil Nezval tím, že za text své hry přiřadil jako vysvětlující dodatek tento citát z Guillauma Apollinaira: „Když chtěl člověk napodobiti chůzi, utvořil kolo, které se již nepodobá noze, on tím dosáhl nadrealismu, aniž o tom věděl. / Divadlo není více životem, jež interpretuje, než kolo nohou“ (P: 49; dále cit. jen čís. stránky.). *Depeše na kolečkách* tedy programově nemá život napodobovat a opisovat, ale má být vyšším a dokonalejším výrazem reality.

Depeši na kolečkách Nezval demonstroval svůj odstup od velmi silné touhy české dramatiky počátku dvacátých let stvořit velké společenské umělecké drama a od aspirací na velkou tragédii zástupů. S dramatiky, jako byli Arnošt Dvořák, F. X. Šalda, Otokar Fischer či Jiří Wolker, jej sice spojoval shodný zájem o téma lidského kolektivu a revoluce, chápané jako nutná vzpoura proti zastaralému, degenerujícímu společenskému řádu, současně se však Nezval od nich zásadně lišil. Záměrně neusiloval o analýzu sociálního konfliktu, jeho příčin a důsledků pro individuum a celou společnost. Nechtěl pitvat, ale vzývat. Cílem jeho dramatického gesta proto byla exprese, emotivní vyjádření zcela jednoznačně kladného vztahu k vyvolávané potenciální společenské změně. Zřetelně to v knize *Pantomima* naznačil, když za libreto k pantomimě *Historie řadového vojáka* přiřadil další z Apollinairových myšlenek, citát začínající slovy: „Mohl bych napsati ideové drama a lichotiti vkusu soudobého publika, jež si rádo dává zdání, že myslí. Já dám raději volný běh té fantazii, která je mým způsobem interpretovati přírodu, fantazií, jež podle okolností se projevuje víc nebo méně melancholií, satirou nebo lyrismem...“ (111).

Ve svém poselství Nezval vědomě abstrahoval od rozpornosti světa a jednotlivých jevů. Toto je zvláště evidentní, srovnáme-li – jako dvě fáze ve vývoji české literární levice – *Depeši na kolečkách* s dramatikou Jiřího Wolkera, zejména s jeho hrou *Nejvyšší oběť*. Soudě podle tohoto dramatu s tématem politického atentátu na představitele moci, tedy hry o činu, který lze klasifikovat i jako terorismus, je revoluce pro Wolkera krvavou sebeobranou trpících. Její tragičnost vyrůstá z povinnosti překračovat, ve jménu sebeobranu a rodícího se nového řádu, i ta nejzákladnější příkázání. Autor zde uznává právo člověka v zájmu spravedlnosti a šťastné budoucnosti jednat a zabíjet,

současně ale takové jednání hodnotí jako velkou, ba nejvyšší oběť, jako hřích, který individuum uvrhá do zatracení. Rozhodnutí individua přidat se na stranu revoluce je tak pro Wolкера (ale i další tehdejší dramatiky) otázkou velmi bolestivého vnitřního přerodu a odhodlání k činům, které jsou ospravedlnitelné jen vyšší hodnotou, než je jedinec a jeho soukromé štěstí, tedy povinností odstranit utrpení mas.

Nezval naopak revoluci, která je snad nejkonfliktnějším projevem sociálních vztahů, vnímá jako samozřejmost, jako zcela přirozené vítězství dobra. Revoluce pro něj není střetnutím mezi několika stejně oprávněnými silami. Pochyby o jejím smyslu, o tom, zda skutečně směřuje ke kýženému dobru a zda nutné oběti jednotlivce a společnosti jsou vyváženy tím, co revoluce ve výsledku přinese, stojí zcela mimo dramatikův způsob myšlení. Slova, jako jsou bolest, utrpení, hřích či oběť, naprosto nepatří do jeho slovníku.

Tomu odpovídají i zbraně, jimiž jeho revoluce vítězí a likviduje protivníky. Nejsou to pušky, děla, násilí či teror, nejsou to ani řeči a slova, Nezvalova světová revoluce je revoluce veselosti: „Radost a smích radost a smích / ó nač těch tragédií je to tak samozřejmé / radost a smích!“ (39). Řečeno slovy obchodníků, kteří tu zosobňují kapitalismus, revoluce se zvrhla v maškarádu, proti níž není obrany: „To je velmi zlé. Dokud tekla krev, / měli jsme po ruce vojsko. – Ano, dokud takzvaní revolucionáři / plačtivě spílali, bylo dobře. – Veselost jest zbraní, proti které jsme bezmocní“ (42). Taková revoluce smíchem nevyžaduje žádné činy, ani hrdiny. Když je osvobozen lid, pro nějž se tato revoluce dělá, jeviště se naplní – jak je určeno scénickou poznámkou –, *maškarami všeho druhu*. Takovou revoluci nikdo neprobojovává a ani probojovávat nemusí, neboť ji nikdo skutečně ani nebrání. Její účastníci nemusejí zabíjet, stačí jim jen zaujmout svobodný emocionální postoj a nepřátelé normality sami ustupují. A protože se proti takové revoluci nedá bojovat, její odpůrci – obchodníci – se sami zlikvidují a vzájemně postřílejí.

Motiv smíchu jako zbraně ze všech nejsilnější, která má sílu osvobozovat tvůrce i diváky a spoluvytvářet předobrazy spravedlivého světa, bude patřit ke stálému repertoáru avantgardy a nejvýrazněji se projeví v poetice Osvobozeného divadla V + W. V listopadu roku 1922, kdy Nezvalova hra vznikla, nebyl ovšem v české dramatice tak zcela nový. Již v únoru téhož roku byla Dvořáková a Klímova hra *Matěj Poctivý* postavena na stejném provokativním motivu. Hlavní hrdina dramatu, které vyvolalo skandál, cenzurní zákaz a následné četné diskuse, chce ovládnout svět. Pokouší se o to různým způsobem, ale dokonale se mu to podaří teprve v okamžiku, kdy poslechne rady Světlušky: „Udělej dlouhý nos na celý svět, jako’s ho právě

udělal na sebe, – vždyť beztoho nestojí za víc a krásným se stane teprve tehdy, až na něj ten nos uděláš! Ze všeho si dělej blázny, všemu se směj –: pak nemusíš prstem hnout, nepotřebuješ žádných armád, žádných státních pokladů – celý svět je tvůj“ (MP: 33). *Matěj Poctivý* náležel ovšem k expresionistickým groteskám a závěrečná absurdní scéna, v níž se svět titulnímu hrdinovi klaní, vyrůstala z Klímovy filozofie: je to svět nicoty, který si nezaslouží nic než pouze *výsměch* a adresátem tohoto výsměchu je i samo publikum.

Naopak veselost a radost v Nezvalově hříčce je opakem výsměchu, je to prostředek osvojení světa. Obdobně emocionálně, bez zatížení marxistickými teoriemi, proto Nezval formuluje i cíl revoluce. Jestliže jej ústy postavy Námořníka pojmenovává jako „válku za (blíže neurčenou) svobodu“, v následující replice se postava Prodavačky ptá: „Svoboda, to je něco jako volná konkurence?“ (44). V závěrečné scéně pak Námořník Prodavačku symbolicky vyzdvihuje ke hvězdám, ta se však chce vrátit na zem a smysl revoluce materializuje do malého „rozkošného domečku na kolečkách“ představujícího místo pro pozemskou lásku. Je ovšem příznačné, že Prodavačka v tento domeček „věří“ a vyvolá jej slovy: „Jinak by ta revoluce nestála ani za to. Přece jsme ji nedělali kvůli myšlence. Ne (směje se), já podnikla tu revoluci, poněvadž se chci mít dobře na zemi. [...] já jsem tu mezi těmi hvězdičkami jako v pohádce! Teď bych chtěla zas chvilku na zem. Domečku, já po tobě toužím: vidíš vidíš, tak, tak, tak moc po tobě toužím!“ (49). Na její přání a za zvuku zvonků domeček jako *deus ex machina* shůry sjíždí na jeviště.

Revoluce jako konflikt, střet a zdroj bolesti je takto proměněna v radostnou slavnost (použijeme-li poněkud slovo frekventované o několik desítek později), v happening, jenž chce být pro autora i pro adresáty „zdravou ventilací přetopeného mozku, dezinfekcí proti bakteriím trudnomyslnosti a hmyzu existenčních starostí, výbornou kanalizací úzkosti a chmur“ (Teige 1928: 26). Divák nemá být provokován, má být do hry vtažen. Nemá svět „řešit“, nýbrž má nad ním spolu s autorem zvítězit. Řečeno slovy Karla Teiga „oddat se pošetilosti“, a alespoň na chvíli „zakoušet štěstí, nejvyšší velebnou spokojenost, žití na vrcholcích radosti momenty naivní a svobodné veselosti“ (Teige 1928: 26).

V rámci poetického zaujetí pro volnou asociační hru s významy slov lze titul Nezvalovy hry číst i jako parafrázi výrazu „dům na kolečkách“, tedy jako odkaz na poetiku cirkusu. Cirkus se svou stylizovaností, nadsázkou, metaforičností a také svou lidovostí avantgardě jevil jako jedna z přitažlivých alternativ k popisnosti tradičního umění a jeho prestižních forem. Do *Depeše na kolečkách* se poetika cirkusu promítla nejenom prostřednictvím jednotlivých

postav, ale především v celkové stylizovanosti jednotlivých scén a výstupů.

Již jsem naznačil, že *Depeše na kolečkách* demonstruje dramatikův odstup od prestižních a tradičních koncepcí umění. To dal Nezval najevo tím, že svou hříčku v podtitulu označil jako vaudeville, tedy nezávaznou hudební komedii, a tematizoval to také v první scéně. Na jeviště tu přivádí život metaforicky zhmotněný v (namalovaný) dav a dává také prostor pro proud zpráv z celého světa, o nichž postava Radiotelegrafisty praví, že jsou „o trochu víc nežli jakési umění“ (36). Přesto však tím, kdo v *Depeši na kolečkách* nakonec vítězí, je – doslova i obrazně – Umění napsané jako na pestrobarevném šatu cirkusového paňácy.

Je to ovšem jiné umění, které tu vítězí, než to tradiční, které se na počátku ústy divadelního portýra pokoušelo jeviště ovládnout. Před dramatickou analýzou stavěnou na principu kauzality a pravděpodobnosti dramatik dává přednost básnické, tj. tematizované subjektivní organizaci textu, která jej zbavuje povinnosti dodržovat pravidla kauzality a pravděpodobnosti a dává mu možnost na projektovaném divadelním jevišti přímo vyjádřit svou vizi. Z dramatu mizí dramatický konflikt či problém. Takovýto způsob výstavby dramatického textu umožňuje vědomá proměna postavení interního autorského subjektu v dramatu a jeho dominanci. Nový významový rozměr dostává jazyk hry, neboť děj i ostatní objektivní složky dramatu jsou zjevně podřízeny tomu, co navzdory všem vnitřním protikladům avantgardní dramatické tvorby postupuje celým jejím vývojem a ovlivňuje všechny její proměny – dominací aktu výpovědi. Genetickou i významovou prvotnost, dominanci tohoto aktu později Nezval zřetelně pojmenoval v předmluvě k prvnímu vydání *Milenců z kiosku*:

Ráz každého uměleckého díla je dán do značné míry prostředky, kterých jsme použili při jeho konstrukci, a nikoliv také tématem, neboť konečná a výsledná podoba tématu se řídí hmotou, z níž budujeme. Jakmile řekneme první verš, všechno se změní. Z žebráka, proslulého v naturalistických brách, je někdo jiný. Vyslovíme-li alexandrin, všechno ztuhne. Patos s přísadou vážnosti nebo komiky podrobí si všechna hnutí postavy a dá podklad pro jistý druh fabulace. [...] Moderní doba dala podnět k verši mnohostranně uvolněnému, kde kadencované věty připouštějí novou, nikdy před tímto útvarem se nevysskytující rétoriku, vhodnou k vyslovování materialistických, stroze řezaných a neproblematických Idejí, zatímco strofa, takřka trikem vpletená do tohoto svobodného pásma kadencované díkce, navodí prudce koncentrovaný lyrismus, náhlou ironii, nenadálý refrén a dráždivou bádankovitost.

(MK: 15–16)

Dominance interního subjektu nad objektem výpovědi v praxi znamená, že subjekt autora získává naprostou nadvládu i nad těmi veličinami, s nimiž by se v bytí jen o něco méně subjektivizovaných dramatických projevech musel vyrovnávat, neboť by si vynucovaly, aby v tě či oné míře dodržoval jejich objektivní logiku a kauzalitu, tedy nad prostorem, časem a dějem, ale i postavami a jejich monology a dialogy.

Dramatickým prostorem *Depeše na kolečkách* je – v duchu avantgardního exotismu rodícího se z touhy odpoutat se od svazující přítomnosti – blíže neurčená kolonie. Tento prostor je však textem definován velmi neurčitě – tak, že je naprosto neztotožnitelný s jediným iluzivně nebo znakově vymezeným místem. Na jedné straně autor zvýznamňuje realitu jeviště jako ohraničeného prostoru, na němž se něco předvádí, na straně druhé se tento dramatický prostor prostřednictvím hlásných trub a gramofonů proměňuje v prostor neohrazený, zobrazující de facto celý svět – přesněji řečeno: celý svět kromě místa, v němž se nachází autor a jeho potenciální diváci, tj. kromě Evropy. Takovýto prostor již ovšem není vytvářen pouze textovou projekcí vizuálních scénických znaků (kulis, rekvizit), ale i dramatickou akcí a promluvami postav. A obdobně je tomu i s časem, jenž má v *Depeši na kolečkách* podobu jakési ahistorické přítomnosti.

Naproti tomu objektivní čas fabule (čas, v němž by mohla revoluce proběhnout) je v Nezvalově hře zcela podřízen času syžetu, je „zhuštěn“, syntetizován do reálného času potenciálního představení. Takové podřízení má přitom konkrétní významovou platnost, dává Nezvalově výpovědi dynamiku, jíž by nemohla docílit, kdyby autorský subjekt nepřevzal iniciativu. To je patrné již z „rozporu“ mezi dynamickým vyzněním hry a razantním potlačením děje, tedy prvku, který je v méně subjektivizovaných dramatech vždy nositelem dynamiky. Syžet *Depeše na kolečkách* totiž nevzniká ani tak z dynamiky revoluce probíhající kdesi za scénou, jako spíše ze způsobu řazení jednotlivých výstupů, promluv a motivů a z prezentace rekvizit. Jinými slovy: způsob významové organizace dramatického textu se velmi blíží způsobu výstavby asociativní poezie, a to především toho žánru, který má v moderní poezii dvacátých let jedno z nejvýznamnějších postavení, – žánru polytematického pásma.

Vysoká míra nasazení autorského subjektu v Nezvalově básnickém dramatu je jen důsledkem a zároveň způsobem organického překonání vědomí statičnosti reality, k níž se autor dramatem vyjadřuje. Působivost Nezvalovy dramatické výpovědi vyrůstá z nezastřené, organicky demaskovaného aktu výpovědi jako nástroje, jímž je utvořen určitý subjektivní, smyslově konkrétní model světa – model vypovídající o autorově angažovanosti při prosazování

konkrétní, historicky dané podoby humanistických ideálů. Zároveň si dramatikova výpověď diktuje i způsob, jakým by měla být vnímána: zřetelně dává najevo, že nemá být s realitou poměřována v každé jednotlivé složce, ale jako umělecky, a tedy uměle vytvořený produkt daného subjektu.

Jsem v pokušení říci, že má být vnímána jako celek, kdyby tomu ovšem do značné míry nebylo naopak. Zatímco tradiční, absolutní drama nemohlo existovat bez co nejsilnější kauzální vazby mezi jednotlivými prvky a celkem díla, a divák si tudíž mohl každý prvek dramatu vykládat pouze z celku (a naopak), tak „básnickou“ tematizací subjektu autora přestává už toto pravidlo platit. Při nahrazení objektivní kauzality principem subjektivní asociace se jednotlivé složky dramatické struktury významově značně osamostatňují.

Zřetelně je to vidět například na rovině promluv postav, z níž se v *Depši* ztrácí jak tradičně pojatý dialog, tak i monolog. Dialog mizí, protože jednotlivé repliky s expresí interního subjektu již nesměřují od postavy k postavě, ale od autora k potenciálnímu divákovi, čemuž ostatně napomáhá i četná frekvence veršovaných pasáží. Monolog pak ztrácí charakter slovní explikace myšlenkových pochodů postav a mění se v deklaraci jednotlivých hesel a přímočarých prohlášení. Významové osamostatňování jednotlivých replik – ať už dialogických, nebo monologických – navíc zvětšuje již zmíněný asociativní způsob výstavby, v němž repliky nejsou řetězeny podle objektivní logiky mezilidské komunikace, ale podle vůle interního subjektu autora stojícího kdesi za postavami.

S proměnou jednotlivých replik ve slovní prezentaci autorského subjektu dále úzce souvisí i absence vnitřního rozměru dramatických postav. Postavy tu nejsou mnohotvárnými obrazy lidských individuí v celé jejich šíři, ale pouze dramatickými znaky. Poetické drama bezprostředně navazuje na předchozí proměny dramatické postavy. Ve srovnání např. s expresionismem však již poetické dramatické znaky (a to nejenom znaky postav) nejsou tak přímočaré v označování věcí a jevů; autoři dávají přednost mnohorozměrné metaforičnosti, menší převoditelnosti výpovědi do „racionálního jazyka“. Před postavami přímočaře představujícími osoby určitého sociálního zařazení, určitého povolání, určité vlastnosti Nezval preferuje postavy-masky z avantgardního rejstříku konkrétních, srozumitelných, a přece na jedinou vlastnost nepřevoditelných symbolů: klaun, černochoch, námořník, květinářka, radiotelegrafista. Jakkoliv se totiž poetické drama s groteskami expresionismu shoduje co do vysokého podílu emocionálního faktoru na procesu vzniku a působení díla, přece jenom je oproštěno i od – pro grotesku takřka závazné – racionální spekulativnosti.

Ve formulaci jednotlivých myšlenek i v celkové kompozici textu je emocionalita poetistického dramatu emocionalitou uvolněnou, realizující se nikoliv skrze racionální kalkul, ale skrze spontánní, svébytné, konkrétní výpovědní gesto, jehož slova (obrazně řečeno) neplatí ve svém abstraktním slovníkovém významu, ale jsou materiálem, nástrojem a předmětem relativně nezávazně významotvorné hry, zdrojem přirozeného emočního uvolnění. Sémantizace výpovědního aktu má za následek vzrůst významu prostředků, na něž je tento akt vázán, což se v celé avantgardní dramatičtě projevuje dvojím, zdánlivě protichůdným způsobem.

Zprv se s růstem významu slov celý text výrazně zliterárníje, což umožňuje i to, aby drama bylo publikováno jako součást básnické knihy *Pantomima* označené podtitulem *Poezie*. Sémantizuje se i jeho grafická podoba. Například volání Hlásné trouby „T. S. F. Eifelka“ je (bezpochyby pod vlivem Teigovým, jenž *Pantomimu* knižně upravil) vysázeno do podoby Eifelovy věže:

S.
T. F.
E
I
I
I
F E L
K A

Zadruhé se zároveň – jak jsme již naznačili –, celý text výrazně zdivadelňuje, přičemž ani tento rys není specifický jen pro některé Nezvalovy hry, ale vyjadřuje obecnou tendenci avantgardní dramatiky. Nezval při vědomí významotvornosti divadelního způsobu komunikace zabudovává znakovou realitu jeviště v *Depeši na kolečkách* jak do časoprostoru hry, tak i do jejího děje. Hru zahajuje zpěvem davu namalovaného na plátně s vystřiženými otvory pro hlavy herců a promluvou Divadelního portýra k divákům; zakončuje ji pomocí již připomenutého *deus ex machina* – domečku, jenž se snese z provaziště.

Zajímavým prvkem, poukazujícím na postup, jenž v příštím vývoji českého divadla (od šedesátých let 20. století) sehraje značnou roli, je okamžik, kdy je namalovaný dav na jevišti sbalen (v doslovném i obrazném slova smyslu) a odnesen do vězení. V důsledku přeměny dramatické postavy ve znak se totiž tato postava stává jakoby pouhou rekvizitou, s níž manipuluje v rámci dramatu autorský subjekt a v rámci divadla subjekt režiséra-loutky. Souběžně

se ale vytvářejí podmínky i pro postup opačný: pro růst významu rekvizity, která se může stát až rovnocennou dramatickou postavou. V *Depeši na kolečkách* jsou projevem tohoto postupu „mluvící“ předměty: hlásná trouba ve funkci posla přinášejícího zprávy o revoluci či gramofony evokující svými reklamními výkřiky atmosféru moderního života.

Výstup se srolováním namalovaného davu naznačuje ještě vyšší stupeň sémantizace rekvizity; je příkladem postupu, v němž třetí z možných subjektů divadelní výpovědi – herec manipuluje přímo před zraky diváků s neživou dramatickou postavou. Činí nástrojem své výpovědi nikoliv své vlastní tělo, ale tuto postavu, a tak de facto sám sebe odhaluje a tematizuje jako její subjekt.

Řekl jsem, že literarizace a teatralizace avantgardních dramatických textů mají stejnou příčinu: větší sémantickou zatíženost přímého výpovědního aktu. V poetické tvorbě dvacátých let nabývá divadelní aspekt textu jednoznačně převahu. *Depeši na kolečkách* je možno interpretovat také jako projev situace, za níž už dramatikům avantgardy nezbyvá mnoho, aby si uvědomili fakt, že drama má poněkud jiné možnosti než divadlo a naopak. K uvědomění skutečnosti, že pro vyjádření přímočarého subjektivně emocionálního vztahu ke světu, který chce svět neanalyzovat, nýbrž zasahovat do něj tím, že vytvoří svět nový (byť zatím pouze v rovině uměleckého díla), má divadlo jiné výrazové prostředky než drama, vázané víceméně vždy na omezené možnosti slova a na precizní formulaci idejí. Básnická dramatika avantgardy tak ve dvacátých letech jako by směřovala k popření sebe sama – k přeměně v takový typ dramatického textu, v němž již slovo a dialog nejsou nezbytné, a ke ztrátě literární svébytnosti dramatu.

Toto byl významný impuls pro další proměny českého divadla, a to jak pro období meziválečné, tak pro divadelní tvůrce, kteří na avantgardní poetiku začali navazovat od počátku šedesátých let 20. století. Nicméně tento impuls neodsunul drama jako specifický literární druh a typ dramatického textu na smetišť dějin. Důkazem toho je tvorba českých avantgardních dramatiků, a zejména samotného Nezvala, ve třicátých a čtyřicátých letech, kdy se s úspěchem pokoušejí spojit tvarové experimenty s návratem k pevnějším a tradičnějším dramatickým formám.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

PRAMENY

NEZVAL, Vítězslav

DK 1922 *Depeše na kolečkách*: vaudeville, který adresuje autor Karlu Teigemu, in sborník *Život*, sv. 2 (Praha: Umělecká beseda)

P 1924 *Pantomima* (Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství)

- MK 1932 *Milenci z kiosku* (Praha: F. Borový)
WOLKER, Jiří
TH 1923 *Tři hry* (Nusle: F. Svoboda)
DVOŘÁK, Arnošt - KLÍMA, Ladislav
MP 1922 *Matěj Poctivý* (Praha: B. Kočí)
TEIGE, Karel
1928 *O humoru, klaunech a dadaistech*, sv. 1, *Svět, který se směje (1924–26)*
(Praha: Jan Fromek)

LITERATURA

- BLAHYNKA, Milan
1972 *Nezval dramatik* (Praha: Divadelní ústav)
JANOUŠEK, Pavel
1989 *Rozměry dramatu* (Praha: Panorama)

SUMMARY

Nezval's *Depeše na kolečkách* [Dispatches on Wheels] is the first Czech avant-garde play. It was published in 1922, and premiered at the Osvobozené divadlo [Liberated Theatre] in 1926, under the direction of Jiří Frejka. Made to contrast with contemporaneous attempts to write great social drama, *Depeše na kolečkách* exhibits the avant-garde conception of drama in the first half of the twentieth century. The play, which depicts the arrival of news of a revolution in an unnamed colony, is not an analysis of social conflict; instead, its creative principle is the emotional, which is expressly exhibited at all levels of the work. As dramatic conflict vanishes, authorial subject dominates. By means of the semantic organization of the dramatic text *Depeše na kolečkách* approaches the method of constructing associative poetry, the genre of poly-thematic miscellany. Later, other avant-garde dramatic texts would also employ expressive elements of poetry and theatre, brought about by placing greater emphasis on the unmediated utterance. The poetic drama of the avant-garde thus seemed to be aiming at denying itself - which is another reason dramatists between the two world wars, and later in the early 1960s, tried to link formal experiment with a return to the „well-formed play“.