

VLADIMÍR STUPKA

DRAMATIK ARMAND SALACROU V LETECH TŘICÁTÝCH

Poměrně pozdě a málo poznalo naše divadelní obecnstvo dramatické dílo Armanda Salacroua, dnes člena Akademie Goncourtů a významného pokrokového činitele v soudobé francouzské dramatičce. V l. 1937—1938 byla z jeho her uvedena na našich scénách jen dramata »Volná žena« (Une Femme libre), »Muž jako muž« (Un Homme comme les autres) a »Neznámá z Arrasu« (L'Inconnue d'Arras).¹ Všechny tři hry se dočkaly na našich jevištích úspěchu uměleckého, méně již divadelně pokladního. Pročítáme-li referáty o českém provedení těchto her, zjistíme, že většina našich divadelních kritiků tonula v rozpacích. Zvláště referenti buržoasního tisku si s dramaty Salacrouovými nevěděli rady, ačkoli přijímali s nemirnou chválou typické »výrobky« bulvárního divadla té doby, zakrývající své slabiny oslnivou, ale plytkou konverzační dovedností nebo »odvážností« námětu.

Třicátá léta jsou pro Armanda Salacroua dobou přelomu, v níž se konečně osvobodil z rozpaků jevištního hledání. Jeho raná díla jsou svědectvím tápání v chaosu surrealistických hříček a tvrdošijných pokusů o vlastní jevištní styl. Salacrou prošel těmito rozpaky mládí jako téměř všichni francouzští básníci jeho generace. Ani tak významní pokrokoví básníci jako Paul Eluard a Louis Aragon se jim nevyhnuli.

Ale surrealismus, jenž vystřídal ze Švýcar přenesený dadaismus, nebyl jen libovůlí či improvizací mladých lidí, usilujících za každou cenu o vzpuru původnosti proti literárnímu slohu a vkusu předchozí generace. Byl svědectvím hlubokého zneklidnění, úzkosti, překvapení a nesouhlasu mladých nastupujících umělců s tím, co tvořilo dědičtí »vítězná« světové války. Tito mladí lidé hledali viníky poválečně hmotné a citové bídě ve filosofických názorech svých bezprostředních předchůdců a svalovali na ně vinu za všechny politické i sociální důsledky právě ukončeného vojenského zápolení. Celé mladé pokolení básnické hledalo své nové zakončení ve světě i společnosti, protože se denně přesvědčovalo o zpuchřelosti buržoasní demokracie a cítilo, že Francie musí od základu rekonstruovat svoji politiku a vyřešit spoustu sociálních problémů. Avšak v této linii se Francie, klasická země revolucí v 19. století a sídlo Komuny z r. 1871, citelně opožďovala. Velmi silný byl ve Francii ohlas Velké říjnové socialistické revoluce.

Politický i hospodářský vývoj Francie v prvních letech po první světové válce šel jinou cestou a bylo třeba vynaložit velikého úsilí dělnické třídy, aby nedošlo k nastolení reakčního a protlidového režimu. V r. 1919 ovládly buržoasní strany francouzskou sněmovnu, v níž z 686 mandátů bylo 400 obsazeno živly konservativními, ochotnými zvrátit jakýmkoli prostředky společenský vývoj v zemi, vyčerpané po imperialistické válce. Celková hospodářská situace ve Francii byla velmi nepříznivá. Francie nesmírně trpěla za války i po válce. »Ti, kdož se vrátili do svých vypálených vesnic, hleděli v úžasu na „tuto zemi ležící v popelů, na kraj, posetý od Severního moře až k Vogesám mrtvolami, zrezivělým železem a páchnoucím bahnem jako věncem zhanobení“ (R. Lefebvre v projevu na sjezdu ve Strasbourgu). Je nutno obnovit zpustošené oblasti a ssutiny továren, vyrvané železniční kolejnice a podmínované a zatopené doly.« (Jean Fréville: Světlo se zrodilo v Tours, 66.) Tato rekonstrukce si žádala obrovské finanční náklady, došlo k opa-

kované inflaci a vzrůstu státního dluhu domácího i zahraničního. V kalných vodách spekulací přizívovali se četní dobrodruzi a přitom se Francie opožďovala technicky za ostatními zeměmi, kde lepší výrobní metody a dokonalejší stroje dovolovaly vyrábět laciněji. Objem zahraničního obchodu klesl se 108 na 30 miliard a stal se monopolem úzkého bankovního souručenství. Přitom však Francie měla k dispozici vysoce kvalifikované dělnické kádry, soustředěné ve významných výrobních střediscích. Leč pravicové vlády vedly politiku vysloveně namířenou proti dělnickým masám. Pod tlakem dělnické třídy a ožebračené drobné buržoasie byl odhlasován zákon o osmihodinové pracovní době. V téže době zmohutněla odborová organizace CGT. (V lednu 1920 čítá 2 a půl milionu členů, což nutí vládu k určité opatrnosti v protilidových opatřeních.) Aby odvrátila pozornost jinam a získala jak drobnou buržoasii, tak politicky méně vyspělý venkov, rozvířila pravicová vláda protibolševickou propagandu a připravila již v době demobilisace svým válečným loďstvem černomořskou intervenci na Krymu. Vzpoureu námořníků podnik ztroskotal. Marcel Cachin odhalil ve svém projevu v poslanecké sněmovně 24. března 1919 pozadí tohoto protisocialistického manévru. V únoru r. 1920 došlo ke generální stávce železničářů, kterou vláda nejružnějšími prostředky tvrdě potlačila. Během téhož a následujícího roku se Francie otfásala serií stávek, jimiž dělnická třída odpovídala na vládní útoky. V lůně socialistické strany došlo záhy k tříbení názorů. Vzrostl počet straníků, kteří žádali přistoupení socialistické strany k III. Internacionále, ustavené v Moskvě 4. března 1919. Na sjezdu strany v Strاسبourgu (25.—29. března 1920) byl vstup do III. Internacionály manévry pravicových socialistů odmítnut. Zatím M. Cachin navštívil Sovětský svaz a po návratu do vlasti zahájil informační kampaň mezi členstvem socialistické strany. Příklad země socialismu nabýval ve Francii stále více přitažlivosti. Sovětské úspěchy v průmyslu a zemědělství nebylo možno popřít a tak se stal vítězný ruský proletariát, budující svou socialistickou vlast, ve 20. století pro Francii podobným »irradiačním ohniskem jako buržoasní revoluce francouzská na úsvitu předchozího století« (A. Ribard: *La France. Histoire d'un peuple*, 548).

Teprve na sjezdu v Toursu 29. prosince 1920 byla získána většina delegátů pro vstup do III. Internacionály. Byla ustavena Komunistická strana Francie a poražená menšina socialistické strany ve vleku buržoasních stran se stala přísluhovačkou kapitalismu. Růžkol v dělnické třídě trval a oslabil možnosti společného boje dělnických mas proti pravicovým vládám. Ale ani KSF nebyla od počátku na vyšší svého bojového programu a setrávala ve svých starých omylech, jak ukázal J. Fréville (Světlo se zrodilo v Tours, 111 a n.). Ostatně nebylo ani možno okamžitě vytvořit revoluční stranu nového typu. »Přeměna evropské parlamentní strany starého typu — reformistické v činech a jen lehce zbarvené revoluční barvou — ve stranu nového typu, ve stranu opravdu revoluční a opravdu komunistickou, je dílo krajně obtížné. Příklad Francie snad ukazuje tuto obtížnost nejnázorněji.« (V. I. Lenin: *Spisy*, sv. 33, 183.) Nadšení členstva KSF nestačilo vyrovnat nedostatky ideologické uvědomělosti; mnozí jednotlivci setrávali v nové straně a přece vedli proti ní záškodný boj uvnitř strany, zatížení oportunistem a sektářstvím. Bylo třeba bojovat proti imperialistům a jejich dobovačným plánům, ale zároveň s revoluční bdělostí střežit linii politiky KSF, odhalovat a potírat úchylinky. »Hlavní úkol mladé KSF bylo navázat spojení se širokými masami dělnictva a pracujícího rolnictva a upevnit se ideologicky a organizačně oprostěním od reformistického a anarchosyndikalistického vlivu, který byl tehdy ještě značný.« (A. L. Jefimova: *Francie v letech 1918—1949*, s. 14.)

Na hospodářském poli byla Francie vystavena několikerému tlaku zahraniční soutěže a sputána povinností splácet válečné dluhy USA (4 miliardy dolarů). Přitom její britský soused sledoval s nedůvěřivostí francouzské pokusy o vybavení z peněžní i surovinové tísně. Již od r. 1919 měla londýnská City své zájmy na novém vzestupu německé buržoasie. Projevem naprostého nepochopení moderní ekonomiky se strany vedoucích vrstev francouzské buržoasie bylo vojenské obsazení Poruží r. 1923 za vlády Poincaréovy. Mělo se jím přinutit Německo k placení reparací a zároveň získat uhelná základna za nepostačující zdroje domácí. Byl to pokus úplně pochybený s mezinárodního i vnitropolitického hlediska, vytloukání klínu klínek. A přece již na sjezdu v Zimmerwaldu v září r. 1915 přesvědčoval Lenin francouzské delegáty o nutnosti míru bez anexí a reparací. Celých 14 let potřebovaly francouzské vládní kruhy k tomu, aby pochopily, že Německo reparace nezaplatí. Dawesův plán z r. 1924, Youngův plán z r. 1929 a konference v Lausanne 1932,

kde se Francie zřekla válečného odškodnění, byly postupné etapy zmoudření francouzských finančních donquijotů. Na druhé straně se Francie vydatně podílela na mezinárodních kartelech, exportovala kapitál v miliardových částkách za lichvářské úroky a pravicové vlády, v nichž zasedali vždycky exponenti bank a průmyslu, pomáhaly dorazit kapitálový liberalismus a přispívaly k fusi či zániku malých a středních podniků. V letech 1924—1929 byl u moci levicový kartel, který za vedení Edouarda Herriota se pokoušel o napravení chyb Poincaréových a zaujal i kladný postoj k SSSR. Teprve 5. března 1928 přijala sněmovna předlohy zákonů o sociálním pojištění, vstupující v platnost r. 1930; bylo to však hubené sousto ve spouště nedořešených problémů sociálních. Organisoanou panikou však reakční síly povylily r. 1929 levicový kartel a vystřídaly ho kabinety pravicovými. Briandovské řešení evropských problémů selhalo, přiostril se třídní boj a kapitalistické státy poznávaly na své kůži první příznaky světové hospodářské krise. Francie ji pocítila teprve r. 1930 v průmyslu a r. 1931 v zemědělství.

Evropská politická situace byla zachmuřena růstem fašismu v Itálii a Německu; jeho slabé ohlasy se projevíly též ve Francii. Vedle upevňujícího se hnutí Maurrasovy vyslovené reakční Action Française začínají své rejdy temné živly Ohnivých křížů a jim podobných skupin, živěné vesměs peněžní podporou z domácích i zahraničních kapitalistických zdrojů. Snahy o zabezpečení práce a života dělnické třídy mají soustavně finanční oligarchie, seskupená kolem Banque de France, Comité des forges, trustů těžářských a monopolistů těžkého průmyslu. Dočasně slábnou i tradiční kladné hodnoty francouzského lidu, jeho republikánství a revolučnost, udržované jen v řadách předvoje dělnické třídy a pokrokové inteligence, v KSF. Ale jak jsem sám poznal ve Francii v té době, vzrůstá obecná nedůvěra, nechuf i nezájem o veřejný život. I veliká většina francouzských spisovatelů projevuje nezájem o veřejné záležitosti a politický život ve Francii. Vůdčí osobnosti pokrokové literatury francouzské však nezahálejí: Henri Barbusse se skupinou Clarté měl nemalý podíl na vzniku KSF a zúčastnil se r. 1927 v Moskvě založení Mezinárodní unie revolučních spisovatelů. Romain Rolland, churavý a znechucený politickým vývojem ve Francii, vrátil se do Švýcar a zdůvodnil svůj definitivní odchod z vlasti pocitem mravní osamocенosti v době, kdy ve Francii vládne duchovní a politická reakce. Anatole France zemřel v říjnu r. 1924 a část literární mládeže si neodpustila »zúctovat« s dílem odeslého bojovníka. Od r. 1923 vychází revue Europe, jejímž iniciátorem byl R. Rolland a která dovedla sdrúžit sociální humanisty z okruhu bývalého créteilského Opatství s pokrokovými spisovateli Francie a celého světa. V téže době, kdy pravicové vlády zaměřují svou politiku pod diktátem kapitalistických exponentů ve vládě přímo proti dělnické třídě, rostou stíny nenasytného požitkářství těch, jimž režim dopřává a pomáhá, aby snadnými nebo bezpracnými zisky mohli ukájet všechna svá přání. Pagnolův Topaze a Tamise nebyly zjevny ojedinělými nebo vybájenými.

Dramatický pohled Salacrouův na současné dění společenské vyhrocuje se pod přímým nárazem těchto skutečností. Jako pokrokový novinář a člen redakce l'Humanité, jako divadelník a filmový pracovník měl Salacrou dosti možností, aby nahlédl pod povrch buržoasní společnosti, aby studiem lidí a mravů našel opět důvěrný kontakt s realitou a obnažil nejcitlivější místa chorého národního organismu. Poměrně snadno zbavil se Salacrou surrealistického okouzlení, které u něho zřejmě nebylo nikdy hluboko zakotveno. Omezilo se jen na rané pokusy scénické a později na možnost použití simultánního průběhu událostí v několika dějových a časových rovinách a oblastech duševna jednajících osob. Tato komposiční variace vsuvek, rozpolcujících běžný průběh dramatického děje, je příznačná zvláště pro Salacrouovy dramatické začátky. Ale Salacrou jí používá i v poválečných hrách (Le Soldat et la sorcière, 1945; Les Nuits de la colère, 1946), ba můžeme říci, že ji vypracovává k úctyhodné dovednosti jako svou charakteristickou metodu divadelní práce. Tento tvar jevištního podání, rozptylujícího touž skutečnost do několika dílčích výjevů buď s přímým průběhem děje, nebo sdělovaných prostřednictvím vzpomínky či snu, není však

útěkem před realitou. Salacrou je stále a bytostně svázán s onou skutečností rušného citového a mravního dění své doby a současné společnosti, z níž čerpá náměty svých prací. Nepromítá ji ani v abstrakci visionářství ani v uměleckou hříčku. Naopak, ustaluje ji v oné typické podobě, jak ji vidí a soudí přísný kritik silného realistického nadání a odvahy k upřímnosti. A právě těmito rysy se Salacrou sympaticky odlišuje od běžné dramatické produkce svých vrstevníků z francouzského bulvárního divadla.

Vývojový přelom v Salacrouově tvorbě lze sledovat již v dramatu »Pačuli« (Patchouli ou les Désordres de l'amour; psáno r. 1927; premiéra 22. ledna 1930.) Také zde mladistvý hrdina, psychologicky složitější, leč věrohodnější odlietek svých předchůdců z raných dramát Salacrouových; hledá a buduje individuální milostné štěstí v nezdravém iluzionismu svého vztahu k ženám. Teprve několikrát pohled na skutečnost mravního rozkladu měšťácké třídy, k níž sám náleží, ho poučí, že v této společnosti pustých kořistníků smyslů a peněz nelze dojít životního bezpečí. Otrárající barová scéna, v níž Pačuli nahlédne jako očitý svědek v otcovo hýření, či obraz z 3. dějství, pro něž Salacrou vydatně použil svých zkušeností z filmových atelierů, je ozdravujícím lékem pro mladého snílka. Salacrouův hrdina konečně prohlédne, že bloudil v izolaci svých historických studií i v sobeckém egotismu jako v začarovaném kruhu. Hledal své osobní štěstí mimo lidský kolektiv, aby nakonec ustrnul v bezvýhodné soutěse misantropismu.

R. 1929 se Salacrou konečně uvolnil z vysilující a těkavé práce u filmové společnosti. Bylo to v době intenzivnějšího přechodu od němému filmu k zvukovému. Salacrou, zajistiv si určitou hmotnou nezávislost, napsal v rodinném zátíší mimo Paříž dvě dramata, »Hotel Atlas« a »Zběsilé«, obě prý na objednávku. Touto poznámkou Salacrou narážel na své přátelství a důvěrnou spolupráci s pokrokovými a vynikajícími režiséry moderního francouzského divadla, Louis Jouvetem a Charles Dullinem. Styky s oběma divadelníky vynesly Salacrouovi mnoho cenných poznatků o skladbě dramatu i slohovém vybavení jevištního dialogu. Zvláště skvělá herecká družina Jouvetova a její styl jevištní reprodukce byla mu aspoň v předstávi, i když nikoli ve skutečnosti, zkušenosti scénou, na níž si Salacrou ověřoval jevištní pravdivost a životnost postav svých dramatických děl.² Vypjatá politická situace vnitřní i zahraniční přiměla autora, aby se vzdal definitivně svých surrealistických pokusů scénických. Přispělo to k jeho uměleckému zrání. Zřetelný ohlas tohoto rozhodného nárazu skutečna pozorujeme na radikální změně Salacrouových postav. Místo výjimečných, citově přepjatých lidských hrdinů prvních dramát, stavějících se v egoistickém anarchismu proti jakémukoli řádu, vstupují od této chvíle do Salacrouových dramát nikoli již romantičtí visionáři a sobečtí odbojníci, nýbrž skuteční lidé. Jejich povahy zkouší a tříbí Salacrou v četných ideologických a mravních zápasech. Jsou nositeli vyhraněného myšlení, bojují o ně v reálných životních situacích. Takto se zřetelně přetrhávají poslední volné svazky, které poutaly jejich autora k surrealismu v období raných pokusů dramatických. Proto je přehnané tvrzení některých francouzských literárních historiků, kteří v Salacrouově dramatickém díle vidí jen typické surrealistické drama.³

Jak »Hotel Atlas«,⁴ tak »Zběsilí«⁵ navazují na 3. obraz »Pačuliho«, na onu drtivou obžalobu kapitalistického filmového podnikání. V obou dramatech vystupují lidé z této pracovní oblasti. Stěží najdeme mezi nimi opravdu

kladnou postavu. Zdá se, že Salacrouovy praktické zkušenosti a zážitky opravňovaly básníka k tomuto zápornému hodnocení. Svědčí o tom nejedna zmínka v Salacrouových poznámkách k soubornému vydání dramatického díla, ale především pocit osobní úlevy a osvobození, jakmile se mu podařilo vymanit se z uchvátané a vysilující práce ve filmových atelierech. Salacrou se netají svou desilusí a odporem ke všemu tomu, co poznal v zákulisí filmového pracoviště. Uráží ho bezmezná prodejnost, vztah producentů k zaměstnancům a područí umělců. Cítí dobře, že v takových poměrech nemohou pracovat a tvořit lidé čestní a přímí, nýbrž jen takoví, kteří se slepě podřizují hrubému diktátu filmových magnátů a jejich vykořisťovatelským methodám. Celé třetí dějství »Pačulio« a drama »Zběsilí« je přímo nabito výmluvnými doklady o tom, jak vypadá skutečný rub kapitalistického filmového podnikání. Ale Salacrou tu protestuje také jako umělec proti neváznosti a kupeckému znehodnocování básnickova díla. Je pravda, že proti této smečce kořistníků, ochotných prodat a koupit vše, co se dá, Salacrou nepostavil bojovníky dosti ochotné bit se za každou cenu. Tento základní nedostatek již předem oslabil jednoho z obou činitelů dramatického konfliktu, určil jej apriorně k prohře a pádu a zbavil jej heroického tragična. Salacrou tu zřejmě ještě nedospěl k velkým postavám vrcholného období své dramatické činnosti.

V »Hotelu Atlas« umístil Salacrou děj do koloniálního marockého prostředí. Jeho hrdina August, bývalý zámožný inženýr, muž vymýšlející spoustu projektů a nápadů, které nemá kdy sám realizovat, rozestavěl na úpatí pohoří Atlasu hotel. Podle jeho představ bude to jednou zlatý důl příjmů, až se mu podaří dostavět tuto stavbu bez oken, dveří a stropů. S Augustinou, ženou obětavě sdílející s ním bídu a odřikání, žije na rozhraní stepi a pouště. Ojedinelí hosté nemohou však zastavit lavinu Augustových stále rostoucích dluhů. Každý jiný by odtud tisíckrát utekl, ale padesátiletý August stále jen tvoří ve své mysli nové plány, dře se do úpadu, jako krtek přerývá zemi, nedbá svého zdraví, nevnímá smutek a strádání své chřadnoucí ženy. Stačí sebemenší náhodný popud a August si k holým stěnám svého hotelu přimýšlí herny, zábavní místnosti i filmové ateliery. V Augustovy je něco zmodernisovaného donquijotství v tom, že přestal vnímat pravdivou skutečnost věcí a lidí v celém rozsahu složitých spojitostí. První etapou jeho postupného zmoudření je ona chvíle, kdy se selká tváří v tvář s exponentem brutálního buržoasního kořistnictví. Je to Albany, někdejší Augustinin zrádný manžel, kdysi průměrný veršotepec, ale teď velkovýrobce »úspěšných« románů a vlivný ředitel společnosti turisticky exploituující přírodní krásy Maroka. Proti takovému soku August málem ztroskotá a prohraje život i ženu. Tolik bidáctví, podplatnosti a mravního hnsu koloniálního kořistnictví nahromadil totiž Salacrou v těch několika postavách, provázejících Albanyho na jeho lupičských výpravách, že jim August nestačí čelit.

José Van Den Esch vykládá ve své jednostranně zaměřené monografii⁶ postavu Augustovu jen jako nové a moderní vtělení donquijotství. Je to výklad zjednodušující skutečný charakter hrdinův. August není pouze nepraktickým snilkem, mužem, který své nesčetné, zbytnělé a s časem nehospodařící projekty vymýšlí bez ladu a skladu. Jeho nápady mají jisté reálné perspektivy, leč nikoli v těch praktických podmínkách, jak je vidí August. Je základním omylem Augustovým, že úzkostlivě střeží své pro-

jekty, že je jimi omámen a nechce připustit, aby se uskutečnily organizovanou kolektivní spoluprací. Střeží je jako své osobní vlastnictví a nechce se s nikým podílet o ovoce svých plánů. S maníí vyhraněného egotisty si netroufá doznat, že sám nestačí uskutečňovat všechny velkolepé projekty, které vymylil, i když vlastníma rukama prokopal a proházel tisíce kubických metrů půdy k základům svých hotelových zámků. Teprve pozdě si August uvědomí, jakým nerovným sokem jsou mu temné síly trustů, anonymních společností a velikých bank. August je člověk plánů, ale také práce, kterou živelně miluje, kterou provádí pro užitek a krásu její služby lidem. Proto i v oné krátké chvíli, kdy projeví ochotu prodat hotel Atlas společnosti Albanyho, vyměňuje si na kupci závazek, že stavba bude dokončena podle jeho plánů. Dal se celý této práci, dal jí své zdraví a pohodlí, svůj život, své osobní štěstí a nedovolí, aby jí promarnili a znehodnotili. Augustův rys lásky k dělné práci ušel i jiným jeho vykladačům. Drobná poznámka doslovo v souborném vydání (II, 100) uvádí, že Salacrou nalezl námět hry v skutečném hotelu Atlas (i s tím jménem a krajovým umístěním), že objevil Augustovu postavu v skutečném hotelierovi s podobnými názory, povahou i výroky. Nemá tudíž zcela pravdu Gabriel Marcel, jenž v pronikavé jinak studii tvrdí, že Salacrou vkládá do hry »silácké kousky, vhodné jen k recitaci, ale nikoli k hraní, neprožitě, které tvoří cizorodá tělíska v tkáni dramatu«.7 Ale Salacrou dal Augustovi ušlechtilou a obětavou společnici, která zklamána v prvním manželství zapomíná na eleganci bývalé Marie Luisy a jako Augustina sleduje svého manžela v serií neúspěchů, zklamání a strádání. Augustina vychovává děti domorodců a učí je číst. Pečuje, pokud je to v jejich silách, o zvýšení životní úrovně marockých pastýřů stád, soustavně vykořisťovaných koloniálním systémem a jeho příživníky. Zakolísá-li pod úlisnými slovy svého někdejšího milence Albanyho, který jí chce Augustovi unést, vystřízliví okamžitě, jen co pozná skutečnou tvář a mravní prohnitost svého svůdce. Naopak je ochotna dále sdílet Augustův osud v suchopáru kraje i života. August má ovšem ještě daleko k tomu, aby se stal opravdu kladným hrdinou. Má své velké chyby, ale začíná si je uvědomovat. Chybí mu však síla a odvaha vyrvat se z jejich osidel a reálně využívat své iniciativní vynalézavosti v spolupráci s lidským kolektivem. Především se nevzdal sobeckosti, nepřestal domýšlet, co mu který z jeho projektů přinese užitečného. Zato marně čeká, až mu jeho »velkolepé« stavby a podniky vrátí, čeho v nich pozbyl. Jediný tropický příval vod stačí v krátké chvíli zničit lopotně vybudované terasy a základy hotelu Atlas.

Kompozičně rozvrhl Salacrou »Hotel Atlas« do tří jednání, z nichž první dvě, relativně objemnější, dovedou děj až ke kritickému bodu. Svěží a dovedná expozice přechází velmi plynule do obou pásem Augustova zápasu o hotel a Augustinu, aby vzápětí demaskovala skutečnou tvář Augustových protivníků. Do závěru prvního dějství umístil Salacrou rozhovor Albanyho s Augustinou a vyhrotil jej záměrně až k možnosti Augustinina útěku s jejím svůdcem. Zato 2. dějství je nepoměrně skrovnější svým dějovým obsahem a také jeho jevištní rytmus je citelně zpomalen. Scéna v šejkově stanu je rozvleklá a její přínos celkem slabý pro dokreslení Augustovynepřaktické manie. Je pravda, že se tu připraví léčka, v které má August uvážnout a pozbýt všeho. Leč teprve příchodem Augustiným děj ožívá a dává tušit, že Augustina prohlédla lákání Albanyho. A nadto ještě kameraman Toto

jim prozradí, jak odpornou mravní ssedlinou je celá banda Albanyho. Třetí dějství má jen kratičkou peripetii, po níž následuje mravní vítězství obou manželů. Velmi dovedně využil Salacrou mluvy postav, aby odstíněným rytmem a citovou modulací dokreslil jejich charaktery a nastínil vnitřní drama srdcí. Prudké, trhané, ale hned zase jako přival vod hrnoucí se věty Augustovy svědčí o erupтивnosti rodících se nápadů a dravé síle žít a tvořit. Celá tonina odstínů provází Augustininu mluvu od běžné sdělovací formy až k prudkému pathosu mravního zakolísání ženy, které život a láska zůstaly tolik dlužny. I třetí z protagonistů tróuhelníku, Albany, má několik dobře odstíněných rejstříků mluvy. Je zdvořilý, uhlazený, až přátelský; je rafinovaný svůdce v masce znovu okouzleného milence; je cynicky strohý a bezohledný, když útočí bez masky a málem naprosto jistý svým úspěchem.

Hra byla přijata celkem sympaticky, ale s určitým překvapením nad novou dramatickou linií, kterou Slacrou nastoupil po »Pačulim«. Pokud máme k dispozici divadelní referáty o premiéře, převládá v nich uspokojení, že se Salacrou rozluštil snad definitivně se surrealismem. Ch. Dullin jako představitel Augusta dosáhl velkého, málem triumfálního hereckého úspěchu.

Pětiaktové drama »Zběsilí« je plně soustředěno na svět filmových podnikatelů a pracovníků, jimž se umění zvrhlo v honbu za penězi, obracenými vzápětí v další bezohledné spekulace. Rychlost a povrchnost práce, libovůle režisérů, měnicích od základu libreta a scénáře natáčených filmů, sensace nových situací, tváří a těl, prodejnost a bezcharakternost, všechno to odporné a nedůstojné vykořisťování lidí a věci je společným znakem kapitalistického filmového podnikání, jehož jediným heslem a vládcem jsou peníze. Salacrou opravdu nešetřil v tomto dramatu bohatstvím získaných osobních zkušeností a — jak je patrné z Jouvetova váhání před inscenací — šel opravdu do živého. Na tomto rušném, rychle se odvíjejícím pozadí filmového pásu umístil Salacrou velmi skrovně, ale sporé drama čtyř lidí: nadaného režiséra Maxe Moranda a jeho mladé choti Jacqueliny, stažené do víru mravního rozkladu filmovým magnátem Lourdalecem a jeho snad již osmou ženou Alžbětou. V ní ožívá rafinovanější podoba démonické ženy předchozích dramát Salacrouových (zvláště Isabelly z »Tour à terre«, Mercedes z »Pont de l'Europe« a Fernandy Jadotové z »Pačulih«). Max byl před deseti lety Alžbětíým milencem v Hollywoodu, než ji tam objevil tehdy neznámý filmový producent Lourdalec, nejpropracovanější postava hry, bezostyšný a bezcitový netvor, drtící vše, co stojí v cestě jeho honbě za ziskem. Alžběta ze msty přiláká mladou a čistou Jacquelinu do atelierů, udělá z ní »nadějnou« filmovou hvězdu, přiučí ji manželské nevěře a málem ji uvede i do Lourdalecovy náruče jako svou bezděčnou nástupkyni. Jacquelina neodolá. A když Max, zvěděv o její nevěře, odmítne režimovat film, v němž se jeho vlastní žena má miliskovat se svým svůdcem před kamerou a jeho zrakem, Lourdalec ho propouští s cynickou poznámkou: »Kdybych měl žít jedinou hodinu jako vy, zabil bych se z omrzlosti« (II, 198). Lourdalec tedy vítězí: chvíli před tím vyštval také Alžbětu bez halče na ulici. Jacquelina, ozdobena zapůjčenými klenoty, nastupuje jako nastávající milenka Lourdalecova kariéru filmové hvězdy.

Je zřejmé, že tato skrovná, zhuštěná dějová zápleтка není základním pilířem dramatu. Je pouze jeho zevním vyvrholením, důsledkem příčin a sil, které všechny vyvěrají z nestvůrného zjevu Lourdalecova, odporného

produktu buržoasní společnosti. V něm Salacrou vymodeloval jedinečný typ svého druhu: skutečného zloducha, na povrchu elegantního zločince, kupčíka a kuplíře, v jehož žilách místo krve tekou peníze. Cynická bezohlednost dravce vede Lourdaleca od úspěchu k úspěchu. Není síly, která by zatím vyvrátila z kořene tento odporný nelidský zjev. Ožívá v něm celá galerie jeho literárních předků, kteří pro peníze byli schopni každého činu. Ale Lourdaleca neděsí Harpagonova hrůza o bezpečí pokladnice, nehromadí zboží a trofeje jako majetkem posedlý Gobseck. Vautrin ho naučil rozkoši zločinu. Lourdalec je zmodernisován, přizpůsobil se technickému pokroku své doby, vládne filmem a jako neomezený diktátor vnucuje ostatním svá přání. Což neříká o něm Alžběta: »Můj manžel dovede filmem podnitit stávkou; v jiném filmu upozorní na kolonii, v níž má své vlastní zájmy; třetím filmem propaguje mou oblíbenou voňavku, doporučuje jíst ryby nebo znechutí obecnstvu těstoviny podle svého bursovního rozmaru« (II, 117)? A Lourdalec sám se holedbá: »Nezapomeň, že nejprve zničím své dřívější druhy a soupevníky, než se vydám na cestu s novým společníkem« (II, 141). Snad je tedy aspoň jediné slabé, zranitelné místo na těle tohoto dobyvatele a filmového diktátora: jeho vztah k ženám? I tu je Lourdalec bytostí obchodní a sobeckou: jeho sedm žen bylo jen vývěsním reprezentačním štítem, který vyměnil, jakmile ho štít omrzela, jakmile ho přestal podněcovat k novým výbojům nebo nestačil obdivovat a utěšovat jeho samolibost. Jacquelina, oslněná pozlátkem svého úspěchu i nadějí na kariéru filmové herečky a Lourdalecovy milostnice, táže se ve flirtu Lourdaleca: »Chcete se mi dvořit? To by vám přišlo drahé.« — »Kdepak, stálo by mne to jen ránu karabáčem.« — »Tak vy bijete ženy?« — »Ale ne, je z toho mnoho rámusu, a jen se jich dotknete, už krvácejí.« (II, 195.)

Mravní cynismus, jímž Salacrou vybavil postavu Lourdalecovu, neohrožil její životnost a pravdivost. Autor v ní vytvořil typ oněch kořistníků, jímž třicátá léta umožnila slabostí a mravní laxností buržoasní demokracie ve Francii beztréstně zneužívat mocenské postavení peněžních magnátů. Ukázaly to soudobé korupční aféry a skandály, nejednou chráněné nebo utajované státním aparátem a jeho výkonnými orgány. V tomto ohledu a směru bylo Salacrouovo drama »Zběsilí« nepopíratelným přínosem společenské kritiky své doby, kritiky odvážné, mužné a nesmlouvavé.

Pět aktů, do nichž Salacrou rozvrhl děj »Zběsilých«, má plynulý a rychlý spád v obou dramatických střetnutích, kde střídavě Lourdalec a Alžběta jsou vedoucími činiteli. Alžběta mstí se Maxovi za jeho domnělou zradu, Lourdalec se zbavuje společnice, která ho omrzela. Leč teprve v 3. dějství Salacrou plně odestřel clonu kryjící Maxův vztah k Alžbětě reminiscencí na večer rozchodu před deseti lety. Učinil tak technikou ryze filmovou, a v tom je zřetelný rozdíl mezi touto hrou a podobnými scénami vybrané a oživené vzpomínky z autorových raných dramát. Neubral však tomuto 3. aktu poesie, když na ztemnělém pozadí promítací kabiny oživil hollywoodskou epizodu. Několika tahy i v ní vykreslil mravní otrlost světa filmových pracovníků, senační metody jejich reklamy a kupčíci prospěchářství, které z nich vyhnalo i skrovné zbytky citu lidskosti.

Úspěch hry byl jen prostřední. Ani sensace klíčového dramatu nepůsobila; naopak podnitila spíš rozpaky referentů. Salacrou, jak patrně ze zatrpklé poznámky (II, 239), nebyl provedením nadšen; čekal od kritiky přímé a rozhodné slovo o svém díle. Místo kritického soudu se však dočkal

jen ohlasu neobvyklé, málem sensační inscenace hry. Alžbětu, modelovanou pro Jouvetovu herečku Valentinu Tessierovou, hrála hvězda bulvárního divadla paní Spinelyová a jejím partnerem byl Ch. Dullin jako skvělý interpret Lourdaleca, ačkoli hrál na cizí scéně. Takovým soustem se plně vyčerpál zájem buržoasních kritiků o hru, která se dočkala premiéry teprve čtyři léta po svém vzniku. Mezitím se totiž hrála i Salacrouova protiměšťácká farce »Růžový život« (3. prosince 1931) a drama »Volná žena« (4. října 1934).

Po »Hotelu Atlas« a »Zběsilých« byl další vývoj Salacroua dramatika nejistý. Zřejmě stál na křižovatce cest a někteří kritikové soudili, že se přiblíží žánru bulvárního divadla s úspěšnými premiérami a desítkami repris. Ti ovšem neměli tušení, že zatím již Salacrou napsal prolog hry »Muž jako muž«, či že dokonce rozpracovává námět »Neznámé z Arrasu«. Že se zamýšlí mnohem vážněji než jeho úspěšnější generační druhové po anketě časopisu »Candide« nad problémem dramatu v této době, že koncipuje své pronikavé poznámky o divadle a divadelním obecenstvu, opíraje se o Diderota, Becqua a Rollanda. Tento úsek Salacrouovy cesty k dramátům vrcholného období se však již vymyká z časového a společenského rámce třicátých let.

P o z n á m k y

¹ Po osvobození se u nás r. 1947 hrál Salacrouovo partyzánské drama »Noci hněvu« (Les Nuits de la colère; franc. premiéra 12. prosince 1946).

² Shodou okolností někdy náhodných, jindy opodstatněných se stalo, že ani jedno z obou dramát nevedl na scénu racionalistický realista Jouvet, k němuž měl Salacrou větší důvěru, nýbrž vervní a citově výbojný Dullin, jehož obětavost a obdiv k Salacrouově dramatické práci neznaly mezí.

³ Tak Georges Pillement: Anthologie du théâtre français contemporain. I. Le théâtre d'avant-garde (Paris 1945), s. 338—342. Henri Clouard: Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours (Paris 1949), II, 436.

⁴ Salacrou dopsal tuto hru v zimě r. 1929, jak sám udává (II, 98). Premiéru měla 15. dubna 1931 v divadle Atelier za režie Dullinovy. Manželé Dullinovi hráli obě stěžejní postavy dramatu. Původní název hry »Têtes Brûlées« byl změněn v »Atlas-Hôtel« na Dullinovo přání asi 14 dní před premiérou, když se v Paříži promítal film téhož názvu. (Viz pozn. II, 101.) Definitivní text dramatu je zařazen do 2. sv. Théâtre, ss. 7.—98.

⁵ Salacrou uzavřel rukopis hry vročením »V létě 1929« (II, 199). Leč prvé provedení dramatu se zdrželo až do 5. prosince 1934, kdy je uvedl režisér Raymond Rouleau na scéně divadla Daunou. Jouvet byl zprvu hrou nadšen. Leč M. Renoir v něm vzbudil obavy z provedení dramatu, které svým námětem i nekompromisní kritikou filmového zákulisí mohlo podnítit u filmových magnátů represálie proti Jouvetovi. Také dravčí postava filmového ředitele Lourdaleca, jak ji Salacrou pojal a vyhotil, prozrazovala živou předlohu. Pro tehdejší »svobodu« francouzského divadla je příznačná Salacrouova poznámka o Jouvetově přání, vysloveném paní Salacrouové: »Přiměte Armanda, aby ze svého hrdiny udělal třeba velkoobchodníka sardinkami, a budu mu kus hrát.« (II, 200.) Bezmezně obětavý Dullin, ač v mnohem tíživější finanční situaci avantgardního režiséra než Jouvet, osvědčil opět své přátelství k autorovi a na cizí scéně vytvořil skvělým způsobem úlohu Lourdalecovu. Definitivní text hry je v 2. sv. Théâtre, s. 103.—199.

⁶ Armand Salacrou, dramaturge de l'angoisse. Éd. du Temps Présent, Paris, 1947, s. 105—117.

⁷ Gabriel Marcel: Singularité d'Armand Salacrou. Théâtre, 3e cahier, É. du Pavois, Paris, 1945, s. 67.

Tato stať je úryvkem z větší práce o dramatech A. Salacroua. Mladistvé scénické práce autorovy až po »Pačulih« jsem rozebral v přednášce »Mladé zápasy A. Salacroua« proslovené v brněnské odbožce KMF v prosinci r. 1954.

Souborné vydání Salacrouových her, revidované autorem a opatřené jeho poznámkami, vychází v nakl. Gallimard v Paříži. Z tohoto vydání jsou přeloženy užitě citace.

ДРАМАТУРГ АРМАН САЛАКРУ В 30-ЫХ ГОДАХ

К концу 30-ых годов драматургические произведения Армана Салакру характеризуются глубокой переменой в отношении сюжетов и формы. Драматург отказывается от сюрреалистических опытов начала своего поэтического творчества и начинает смотреть на современную жизнь с точки зрения метода критического реализма. Анализируя пьесы Patchouli или Les Désordres de l'Amour, (1927, 1930), Hôtel-Atlas, (1929, 1931), les Frénétiques, (1929, 1934), мы пытались показать, что этот важный сдвиг произошел под давлением политических и экономических событий, а также под влиянием опыта Салакру — автора кинофильмов.

Перевод Е. В. Пухлакова.

LES ANNÉES TRENTE D'ARMAND SALACROU

C'est vers la fin des années 30 que l'oeuvre dramatique d'Armand Salacrou accuse un changement profond quant aux sujets et à la forme. Le dramaturge renonce aux débuts scéniques d'un surréalisme poétique et se met à juger la vie contemporaine en y appliquant la méthode du réalisme critique. En analysant les pièces Patchouli ou les Désordres de l'Amour (1927, 1930), Atlas-Hôtel (1929, 1931), les Frénétiques (1929, 1934), nous avons essayé de montrer que ce changement décisif s'est effectué sous l'impulsion des événements politiques et économiques doublés par les impressions de Salacrou cinéaste.

V. S.