

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Mgr. Tomáš Vokáč

Angažované drama všedního dne

(Francouzské sociálně angažované drama přelomu 19. a 20. století)

Engaged Drama of Everyday Life

(Socially Engaged French Drama of the late 19th and 20th Century)

Disertační práce

vedoucí práce - Prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

2012

Poděkování

Rád bych touto formou poděkoval svému školiteli Prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc. za vedení této disertační práce, za jeho cenné rady, připomínky a návrhy, i za to, že si mne v průběhu výzkumu vzal pod svůj patronát, čímž mi umožnil dokončit tuto práci. V tomto smyslu můj velký dík patří také Prof. PhDr. Evě Stehlikové a PhDr. Petru Pavlovskému. Za cenné konzultace děkuji také vedoucímu katedry divadelní vědy Mgr. Petru Christovovi Ph.D. a dále Mgr. Radce Běhalové a Mgr. Barboře Sedlářové. V neposlední řadě patří velký dík mojí manželce a mým dvěma dětem za podporu a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. 3. 2012

.....

Mgr. Tomáš Vokáč

Abstrakt

Práce popisuje zásadní ontologickou proměnu charakteru francouzského dramatu na přelomu 19. a 20. století a na základě analýzy příkladových dramát určuje sociálně angažovanou a společensko-kritickou tematiku, které je východiskem pro moderní francouzské drama 20. století. Práce definuje základní vývojovou linii společensky angažovaného dramatu, která začíná tvorbou naturalistických autorů Émila Zoly a bratrů Goncourtů, pokračuje v podobě dramatiky Henryho Becquea, odhaluje divadelní autory seskupené kolem Théâtre Libre André Antoinea, především dílo Jean Julliena a jeho teorii „živého divadla“ a vyúsťuje v definici dramatu Eugèna Brieuxa, Françoise de Curela a částečně i Octava Mirbeaua. Jako pandán k této linii je pak popsán opačný charakter francouzského divadla a dramatu konce století. Práce nabízí srovnání s dobovým vlivem bulvárních a subvencovaných divadel, odkazuje k symbolistickému divadlu, k tvorbě pozdních parnasistů a detailněji popisuje drama veršovaného neoromantismu prezentované tvorbou Edmonda Rostanda, Jean Richepina a dílčím způsobem i Théodora de Banvillea.

Zároveň práce zasazuje linii sociálně angažovaného dramatu do kontextů myšlenek moderny v kontrastu s definicí podstaty umění v postmoderním diskursu. Jako spojnice sociálně angažovaných autorů pak slouží koncept každodennosti a všedního dne, který umožňuje přesah k divadlu a dramatu 20. století. Sociálně angažované drama se zasazuje do dobového rámce Druhého císařství a Třetí republiky a celkové atmosféry Belle Époque. V práci sledujeme společenské a kulturní aspekty nově se formující kapitalistické společnosti, které ovlivňují tvorbu tehdejších dramatiků. Akcentována je zejména diferenciací podstaty divadelního umění v rámci konceptu umělecké avantgardy a na druhé straně nastupující komercializace divadla. Práce kombinuje širší obecný výklad s rozбором několika děl klíčových dramatiků na základě vytyčené teze sociálně angažovaného dramatu všedního dne, které nejlépe ujednocuje žánrovou i stylovou rozličnost studované etapy a přesahuje svým horizontem k francouzskému dramatu 20. století.

Klíčová slova

sociálně angažované drama, společensko-kritické drama, naturalistické drama, realistické drama, hra na tezi, divadlo idejí, „*krutá hra*“, „*živé divadlo*“, bulvární divadlo, veršované drama, neoromantismus, každodennost, všední den, divadelní průmysl, komercializace umění, Belle Époque, Théâtre Libre, André Antoine, Émile Zola, Edmond Rostand, Jena

Richepin, Edmond de Goncourt, Henry Becque, Jean Jullien, Eugène Brieux, François de Curel, Octave Mirbeau

Abstract

This thesis describes the fundamental ontological change in the character of the French drama of the 19th and 20th century which became the basis for the modern French drama of the 20th century. The thesis is based on the analysis of the selected plays with the focus on socially engaged and socio-critical themes. This thesis defines the basic line of development of the socially engaged drama that begins with the work of naturalistic writers Émile Zola and the Goncourt brothers, continues in the form of Henry Becque's playwrights and the authors grouped around Andre Antoine's Théâtre Libre, especially Jean Jullien and his theory of "*live theatre*", and results in the definition of Eugène Brieux's, François de Curel's and partly Octava Mirbeau's drama. The opposite character of French theatre and drama at the turn of the 19th and 20th century is described as the counterpart to this line. The thesis provides comparison with the contemporary influences of commercial and subsidized theatres, refers to the symbolist theatre and to the work of late Parnassians. It also closely describes Neo-Romanticism Drama in verse represented by the works of Edmond Rostand, Jean Richepina and, partially, Theodore de Banvillea.

At the same, the thesis places the socially committed drama into the context of modern ideas in contrast to the definition of the nature of art in the postmodern discourse. The concept of everyday life and everyday then serves as the connecting element of the socially engaged authors. Moreover, this concept allows the overlap to the theatre and drama of the 20th century. Socially engaged drama is given a contemporary framework of the Second Empire and Third Republic and the overall atmosphere of Belle Époque. The social and cultural aspects of the newly formed capitalist society that influence the creation of contemporary playwrights can also be traced in this thesis. The emphasis is then placed on the differentiation of the nature of theatre arts within the concept of artistic avant-garde on one hand, and the rising commercialization of theatre on the other hand. Following its main thesis of the socially engaged drama of everyday life, this thesis presents a combination of a broader general interpretation and a closer analysis of several plays written by the key dramatists of that period. Socially committed drama provides a solid framework for the variety of genres and styles that were present in the studied period and its broad horizon also allows drawing

connections to the French drama of the 20th century.

Keywords

socially engaged drama, socio-critical drama, naturalistic drama, realistic drama, a play on the idea, the theatre of ideas, "cruel play", "live theatre", commercial theatre, verse drama, neo-romanticism, everyday life, theatre industry, commercialization of art, Belle Époque, the Théâtre Libre, André Antoine, Emile Zola, Edmond Rostand, Jena Richepin, Edmond de Goncourt, Henry Becque, Jean Jullien, Eugène Brieux, Francois de Curel, Octave Mirbeau

Obsah

Angažované drama všedního dne.....	1
(<i>Francouzské sociálně angažované drama přelomu 19. a 20. století</i>)	1
Engaged Drama of Everyday Life.....	1
(<i>Socially Engaged French Drama of the late 19th and 20th Century</i>).....	1
1. Úvod	9
1.1 Základní východiska práce.....	9
1.2 Základní cíle práce	11
1.3 Základní rozdělení práce	12
1.4 Práce se zdroji	13
2. Předpoklady sociálně angažovaného dramatu	14
2.1 Umělci pod tlakem dynamického vývoje Belle Époque	16
2.2 Divadlo na přelomu století jako výdělečný podnik	18
2.3 Nástup realistické, společensko-kritické tematiky na scénu	20
2.4 Vliv tisku, kritiky a salonů na umělecký diskurz přelomu století	22
2.5 Postavení divadla a dramatu ve francouzské společnosti přelomu století	24
2.6 Francouzské drama mezi modernou a postmodernou na pozadí filozofického diskurzu	26
2.7 Podstata umění v éře modernismu a postmodernismu	30
2.8 Každodennost a všední den jako základ sociálně angažovaného dramatu	36
3. Analýza sociálně angažovaného dramatu	42
3.1 Francouzské drama na přelomu století.....	42
3.2 Vaudeville a „dobře udělaná hra“ a náznaky realistické tematiky	42
3.3 Veršované drama přelomu století.....	46
3.4 Edmond Rostand – poslední záchvěv neoromantismu	47
3.4.1 <i>Cyrano de Bergerac</i> - znovuzrození veršovaného heroického dramatu	48
3.4.2 <i>Orlík</i> – angažované nacionálně-patetické veršované drama.....	51
3.5 Veršované drama v Théâtre Libre?	55
3.6 Jean Richepin – na cestě mezi veršovaným dramatem a naturalismem	56
3.6.1 Jean Richepin a jeho divadelní tvorba.....	58
3.6.2 Richepinova tvorba v kontextu uměleckých kroužků doby	60
3.6.3 Richepinův neoromantický <i>Tulák</i> a Coppéeův romantický <i>Poutník</i>	62
3.7 François Coppée a nacionálně patetické veršované drama.....	67
3.8 Théodore de Banville a nezlomná síla veršovaného dramatu	70
3.9 Nová dramatika přelomu století - naturalismus a realismus vstupuje na scénu	72
3.10 Émile Zola – skutečný <i>Naturalismus na divadle?</i>	75
3.10.1 <i>Magdalena</i> – Zolův melodramatický naturalismus	77
3.10.2 <i>Zabiják</i> - vliv Zolova románu na divadlo	82
3.10.3 <i>Renée</i> - pokus o rozbití antické symboličnosti a Zolův divadelní neúspěch	85
3.10.4 <i>Rabourdinovi dědicové</i> – Zolova molièrovská fraška	89
3.10.5 <i>Tereza Raquinová</i> – skutečný pokus o naturalistické drama.....	92
3.10.6 Zola jako zakladatel moderního realistického dramatu	107
3.11. Divadelní tvorba Edmonda a Julese de Goncourtů	108
3.11.1 Neúspěšná divadelní cesta bratří Goncourtů	109
3.11.2. Zola a bratři Goncourtové, odlišný koncept dramatu?	111
3.11.3 <i>Henrieta Marechalová</i> – každodennost pařížských plesů	113
3.11.4 <i>Henrieta Marechalová</i> – proměna féerie na milostné drama	115
3.11.5 <i>Henrieta Marechalová</i> - divadelní neúspěch a <i>Germinie Lacerteuxová</i> - románový úspěch.....	118
3.11.6 <i>Henrieta Marechalová</i> – dva netradiční prvky dramatu.....	123
3.11.7 Drama bratrů Goncourtů v Théâtre Libre.....	125
3.12 Henry Becque – nástup moderního realistického dramatu	126
3.12.1 První Becqueova dramata.....	131
3.12.2 <i>Michel Pauper</i> – první Becqueův pokus o sociálně angažované drama.....	133
3.12.3 <i>Krkavci</i> – Becqueův pesimistický obraz francouzské společnosti	137
3.12.4 <i>Pařížanka</i> – Becqueův společensko-kritický obraz francouzské společnosti.....	144
3.13 Théâtre Libre – nástup sociálně angažované dramatiky	153
3.13.1 První program Théâtre Libre	154

3.13.2 Druhý program Théâtre Libre - eklektický repertoár pokračuje	155
3.13.3 Zrození nového dramatu v Théâtre Libre	158
3.14 Jean Jullien a rehabilitace monologu.....	159
3.14.1 Jullienovo „živé divadlo“ aneb výsek života převedený na scénu pomocí umění	161
3.14.2 <i>Serenáda</i> – Jullienova studie buržoazie aneb příkladová „krutá hra“ (comédie rosse)	163
3.14.3 <i>Moře</i> - Jullienova syntéza naturalistické a symbolistické hry	168
3.16 Sociálně angažované drama v Théâtre Libre - Eugène Brieux a François de Curel.....	174
3.16.1 Brieuxova společensko-kritická „tezovitá hra“	176
3.16.2 <i>Syfilitici</i> – Brieuxův tezovitý apel společnosti	180
3.16.3 <i>Nová modla</i> - Curelovo psychologické a filozofické „divadlo idejí“	182
3.16.4 <i>Červený talár</i> – Brieuxovo soudní drama versus politika	185
3.16.5 <i>Bělinka a Rub světice</i> – Brieuxova a Curelova emancipovaná hrdinka vstupuje na scénu	189
3.17 Další společensko-kriticky angažovaní dramatici Théâtre Libre	194
3.18 Přejchod sociálně angažované dramatiky do velkých pařížských divadel	199
4. Syntéza sociálně angažovaného dramatu	203
4.1 Podobnosti naturalistického dramatu přelomu století s dramatikou konce 20. století.....	203
4.2 Existence francouzské naturalistického dramatu – skutečnost či pověra?	206
4.3 Divadelní symbolismus kontra divadelní naturalismus	207
4.4 Komeracionalizace divadla a dramatu, vzestup moderního režiséra.....	208
4.5 Základní tematické okruhy sociálně angažovaného dramatu přelomu století	212
4.5.1 Žena jako základní téma sociálně angažovaného dramatu	213
4.5.2 Téma dětí v sociálně angažovaném dramatu.....	217
4.5.3 Téma sociální a společensko-kritické.....	218
4.6 Závěr	223
5. Prameny a literatura	225

1. Úvod

1.1 Základní východiska práce

Základním východiskem této práce je autorova původní rozsáhlá studie o současném francouzském dramatu s názvem *Dva specifické případy současného francouzského dramatu - Xavier Durringer a Valère Novarina*¹, která byla jako diplomová práce obhájena v roce 2005 na Katedře divadelní vědy FF UK, a které bylo ve stejném roce uděleno Teatrologickou společností první místo v Ceně Václava Königsmarka a zároveň byla nominována na Cenu Jana Palacha na FF UK. Během prvotního výzkumu divadelních textů Valèra Novariny a Xaviera Durringera se, zejména u Xaviera Durringera, ukázaly některé patrné podobnosti a odkazy na francouzskou dramatiku všedního dne, etapu francouzského divadla, která se formuje v 70. a 80. letech 20. století, a kterou ve Francii symbolizuje zejména objemná společensko-kritická tvorba Michela Vinavera. Zároveň se při rozboru Durringerových sociálně angažovaných, neonaturalistických her poprvé objevila patrná souvislost s divadelním naturalismem a realismem přelomu 19. a 20. století.

Z těchto základních poznatků a odkazů pak vzešel původní cíl této disertační práce, totiž průzkum dramatické tvorby Michela Vinavera a vliv jeho dramatu každodennosti, respektive divadla všedního dne, na současné francouzské drama a divadlo. Primárním cílem práce bylo analyzovat jednotlivá dramata Michela Vinavera od počátečního textu *Dnes nebo Korejci* (Aujourd'hui ou Les Coréens, 1956), kde se již rozpoznatelně formuje téma každodennosti až po definici nejnovějších divadelních textů Michela Vinavera, které se stále více dotýkají závažných politických a společenských problémů současnosti. Rozsáhlá teoretická činnost Michela Vinavera pak měla být do práce zakomponována jako nezbytný podklad, přesto tato součást nebyla primárním cílem výzkumu s ohledem na fakt, že ve stejné době již byla dokončena disertační práce Petra Christova², která se teorií analýzy dramatu Michela Vinavera zevrubně a detailně zabývala.

Během následujícího dvouletého studia základních teoretických a zejména většiny uměleckých textů Michela Vinavera se postupně ukázalo, že bude nezbytné, a pro český

¹ Obě části práce byly otištěny v Divadelní revue v roce 2005. (*Současné francouzské drama I. - Valère Novarina: (od stvoření po smrt a zpět pomocí slova a jazyka.* In Divadelní revue Roč. 16, č. 2, 2005, s. 47-68.; *Současné francouzské drama II. - Xavier Durringer: (od smutné reality k blyskavé hyperrealitě a zpět pomocí ne-komunikace a médií* In Divadelní revue Roč. 16, č. 3, 2005, s. 54-66.)

² Christov, Petr. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980 – 2005*. Disertační práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2005.

teatrologický diskurs zásadní, přesněji vymežit a definovat některé předchozí etapy francouzského divadla a dramatu, které již v sobě prvotní aspekt dramatu každodennosti a divadla všedního dne nesou. Byl proto stanoven základní teoretický rámec, kterým se další výzkum ubíral, tedy provést analýzu předchozích divadelních etap a pokusit se určit dramatické autory a jejich divadelní texty, které zobrazují každodennost současného či tehdejšího člověka v rámci angažovaného, společensko-kritického či politicky vyhraněného přístupu. Výzkum se zaměřil zejména na rovinu tematickou a provedla se primární analýza francouzských divadelních textů, které reálně zobrazují postavy v rámci jejich každodennosti a zároveň je z děl patrné, že autorovo umělecké zaměření není prostá reprodukce reality převedená do formy dramatu s jednoduše konverzačním či prvoplánově realistickým zacílením, ale že texty fungují či jsou vytvářeny v kontextu angažovaného autorského postoje, ať již je explicitní či nikoli. Ostatně divadelní texty Michela Vinavera v sobě všechny tyto aspekty propojují a staly se tak obsahovým a tematickým východiskem v první fázi výzkumu.

Na základě analýzy mnoha divadelních textů bylo brzy zřejmé, že podobný koncept angažovaného dramatu všedního dne vytváří souvislou na sebe navazující linii, která by zároveň mohla sloužit jako jednotící vodítko při vědeckém výzkumu. Z důvodu jasnějšího vymezení dramatu a divadla všedního dne se pak pozornost výzkumu logicky posunula z dramát Michela Vinavera hlouběji do francouzského divadla a dramatu 20. století. Vedle tzv. „*nového divadla*“, respektive absurdního divadla, kde proběhla pouze částečná analýza textů Eugèna Ionesca, Arthura Adamova a Jeana Geneta, se pozornost soustředila zejména na detailní studium existencialistického dramatu Jeana-Paula Sartra a Alberta Camuse a jejich silně společensky angažované tvorby. Zároveň byla věnována důsledná pozornost divadlu surrealismu a dadaismu, které, ač textově nepříliš bohaté, vykazovalo a naplňovalo stanovenou vědeckou tezi. Společně s dramatem existencialistů započal také dílčí průzkum francouzského dramatu těsně před a po první světové válce, který zahrnoval zejména dramatiky „*unanimistů*“, jmenovitě Charlese Vildraca, Julese Romainse či z dramatického hlediska méně známé Georgese Duhamela či Martina Rogera du Garda.

Stále více také vycházelo najevo, že pro pochopení tvorby Michela Vinavera a dalších dramatiků všedního dne a pro vytvoření smysluplnější vývojové linie bude třeba postoupit ve výzkumu ještě dále, až k tvorbě naturalistů a realistů přelomu 19. a 20. století. Výzkum se tak definitivně ustálil na základní linii, která zahrnuje drama přinášející každodenní společenskou realitu a zároveň skrze autora promlouvá ke společnosti, zobrazuje či komentuje sociální, společensko-kritická či politická témata. Tato linie je platná i v této disertační práci, kde

analyzujeme dramata Émila Zoly, bratrů Goncourtů, Henryho Becqua, dramatiků Théâtre Libre, zejména Jeana Julliena, Eugènea Briexe, Françoise de Curela a částečně i Paula Hervieuho či Octavea Mirbeaua. Protože rozsah dramatické tvorby přelomu století je obrovský, byli tito autoři vybráni jako jakýsi prototyp autorů, na kterých lze definovat nejen vytyčenou vývojovou linii, ale zároveň poukázat na jejich stylové, žánrové či obsahové odlišnosti.

Zároveň bylo nezbytné alespoň částečně nastínit opačnou stranu sociálně angažovaného dramatu. Větší pozornost je tak záměrně věnovaná literárně ucelenému veršovanému neoromantickému dramatu, které se stává jednoznačným ztělesněním francouzské divadelní tradice druhé poloviny 19. století a jejíž vliv je po celou dobu velmi významný, a to i v okamžiku, kdy nastupuje nová tematika, volný verš, rozbíjející tradici alexandrinu či protipozitivistická bergsonovská filozofie, která odmítá plochý, rádoby objektivní racionalismus a obrací pozornost umělců směrem k intuici a subjektivnímu vnímání reality. V práci se tak záměrně věnuje větší prostor zejména tvorbě Edmonda Rostanda a Jeana Richepina.

1.2 Základní cíle práce

Prvotním cílem této práce bylo postihnout základní charakteristiky sociálně a společensky angažovaného francouzského dramatu přelomu 19. a 20. století a určit přechodové oblasti mezi tím, co nazýváme nebo se pokoušíme pojmenovat pod pojmy drama naturalistické a realistické, co se před námi vyjevuje pod žánrovými definicemi „*drama idejí*“ (pièces d'idées), „*hra na tezi*“ (pièce à la thèse) či tzv. „*krutá hra*“ (comédie rosse). To vše zasazujeme do kontrastu k heroickému veršovanému dramatu, k melodramatickým vaudevillům, ke scribeovsky „*dobře udělané hře*“ (pièce bien faite) či dáváme alespoň částečně do protikladu k divadlu symbolismu, které přináší, na rozdíl od objektivizovaného zolovského konceptu sledování každodenní faktů mallarméovskou, duchovně metafyzickou rovinu umění. Pojem angažované drama všedního dne pak chápeme tak, aby obsáhl nejen sociální či společensko-kritické konotace dramatické tvorby realistických autorů Belle Époque, rozličné námětové postuláty, ale také v sobě co nejjasněji zahrnoval stylové, formální a žánrové rozlišnosti.

Druhým cílem naší práce je pak sestavit studii, která se neomezuje pouze na zevrubný výklad jednoho autora, ačkoliv některá dramata jsou detailně, zejména obsahově a tematicky rozebírána, nebo studii, která chce realizovat nekontextový, tedy pouze teoretický či

lingvistický rozbor některých vybraných, příkladových textů, ale snažíme se vytvořit komplexnější obrázek francouzského dramatu přelomu 19. a 20. století. V českém teatrologickém diskursu již existují významnější studie pojednávající či odkazující alespoň částečně na divadlo a drama přelomu století či oblasti pozdější, připomeňme zde alespoň práce Marie Voždové *Francouzský vaudeville – geneze a proměny žánru*³, Miloše Mistríka *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*⁴ nebo Jana Hyvnara *Francouzská divadelní reforma - Od Antoina k Artaudovi*,⁵ detailnější zpracování této stěžejní etapy evropského divadla v českém teatrologickém diskursu nicméně schází. O dramaticích typu Jean Julliena, Eugèna Brieux, Françoise de Curela, ale vlastně i o tvorbě Henry Becquea či dramatech Émila Zoly se toho z českých zdrojů vskutku příliš nedozvíme a s vynikajícím Šaldou a jeho statěmi *Boje o zítřek – Duše a dílo*⁶ či výboru *O věcech divadelních*⁷ již nevystačíme. Ačkoliv si uvědomujeme nebezpečí interpretační, kontextové vědecké studie, která pojímá širší zkoumané období, ve které vždy dochází k jistému zevšeobecnění či obecnému zjednodušení faktů, přesto považujeme systematičtější uchopení některých teatrologických témat pro český vědecký diskurs za zcela nezbytné. Práci chápeme také jako stěžejní východisko pro další teatrologický výzkum v prvotně vytyčené linii.

1.3 Základní rozdělení práce

Práce je rozdělena do tří základních částí. V první části popisujeme zmiňovaný dobový kontext, pokoušíme se zasadit dramatické umění do doby přelomu století a odhalit vliv salonů, kritiky a tisku. Postihujeme komerční proměnu divadla, proti níž se formuje a vystupuje nově vznikající avantgarda. Zároveň také definujeme pojem drama a zasazujeme ho do filozofického diskursu moderny a postmoderny, stejně jako určujeme pojmy každodennosti a všedního dne.

Druhá část se již věnuje konkrétním dramatikům a jejich tvorbě, a to z perspektivy základního myšlenkového postulátu práce o angažovaném dramatu všedního dne. Detailně se zabýváme některými vybranými dramatiky a jejich texty. Snažíme se nalézt základní rysy každodennosti a angažovanosti v studovaných dramatech a poukázat na jejich společenské či sociální

³ Voždová, Marie. *Francouzský vaudeville - Geneze a proměny žánru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

⁴ Mistrík, Miloš. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*, Slovenská teatrologická spoločnosť, Bratislava 2006.

⁵ Hyvnar, Jan. *Francouzská divadelní reforma, Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.

⁶ Šalda, F. X. *Boje o zítřek – Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973.

⁷ Šalda, F. X. *O věcech divadelních. Výbor ze statí o dramatu a divadle*. Praha: Estetika divadelní a filmové tvorby, Melantrich, 1987.

konotace. Posuzujeme dramata na základě tehdejší ohlasů a pramenů, ale zároveň se snažíme pojmout jejich obsah z hlediska dnešního pohledu.

Třetí částí je tematická analýza poznatků z předchozích dvou částí, kde se soustředíme zejména na obecné shrnutí angažovaného dramatu všedního dne a jejího tematického a společenského zacílení. Přistupujeme také k dílčímu srovnání tvorby tehdejších dramatiků se současným divadlem a dramatem, čímž navazujeme na původní kapitolu o filozofickém rozměru dramatického textu.

1.4 Práce se zdroji

Hlavní těžiště práce je postaveno na zkoumání primárních zdrojů, tedy na samotných divadelních textech vybraných dramatiků, na jejich teoretických a kritických statích, memoárech a zároveň na divadelních recenzích. Studium výrazně usnadnilo elektronické zpracování téměř všech primárních zdrojů, kterou jsou pro tuto etapy dostupné v Bibliothèque Nationale. Komplikací byl pak samozřejmě fakt neuvěřitelné obsáhlosti zdrojů a posouzení jejich relevantnosti. V některých případech je proto přebíraná raději sekundární literatura, jejíž informace byly vždy ověřeny alespoň ze dvou dalších nezávislých zdrojů. Při výzkumu primárních zdrojů, téměř výhradně zahraničních, se totiž v některých případech vyskytly i studie, které měly některé části textově téměř totožné.

Veškeré překlady textů, u kterých není v poznámkovém aparátu určen překladatel, přeložil autor této studie.

2. Předpoklady sociálně angažovaného dramatu

Základní filozofická východiska a teorie francouzského dramatu konce 19. a začátku 20. století s poukazem na nezměrnou obsáhlost a tradici psaní dramatických textů odhalují nejen proměnu divadelních textů z hlediska obsahu, námětu a tematiky, ale i jejich zakódovanou repetitivnost, tedy možnost žánrového, formálního či tematického opakování. To, co vytvářejí dramatici naturalismu, pokud některé můžeme vůbec pod tuto definici pojmout, popírají symbolisté, to, co vytvoří symbolisté, vystřídá předválečný i poválečný divadelní humanismus a neoidealismus. To, co osvítlí decentní unanimitismus vedle formujícího se nábožensky přísně zacíleného claudelismu, pak zároveň přehluší a popře bezstarostná hravost, ale i bezmezný nihilismus dadaismu či prvotní spontánnost a následná bigotní radikálnost surrealismu. Skepse a strohost existencialismu vyústí v bezvýhodnost absurdní dramatiky a společenská krize šedesátých let pak v dramatiku všedního dne let sedmdesátých a osmdesátých. Povšechnost, neuchopitelnost i umělecké pozlátko tohoto dvacetiletí pak zradikalizuje umění let devadesátých a vrátí koloběh dramatu, ale i celé literatury zpět k neotřele syrovému neonaturalismu přelomu dvacátého a jednadvacátého století.

Divadelní text, drama, všechny tyto etapy projde bez větší strukturální újmy, především díky své ustálené (až rigidně dodržované) formě, jež vyplývá ze samotné podstaty divadla. Co více, s železnou pravidelností se bude žánrově či námětově opakovat, ačkoliv ve společenském diskurzu zaznamená od konce 19. století několik významových i hodnotových posunů.

Podobný vývoj se odráží také v proměnách či variabilitě divadelních žánrů, které jsou v jedné etapě chápány jako novátorské, aby byly v další etapě zapomenuty či negovány a v té následující opět vzkříšeny a vydávány za netradiční, neokoukané a obsahově odlišné. Pro francouzské divadlo je na souboji divadelně-literárních stylů nesporný fakt, že se realizují v rámci literárního pole různých avantgard, které u každého literárního druhu vždy zákonitě vznikají, a nikoli na tradiční trase oficiálního (klasického) a neoficiálního (neklasického) divadla. Symbolisté se tak radikálně vymezují proti divadlu naturalistů a pozitivismu dramatické poezie parnasistů, nikoli proti konvenčnímu deklamačnímu měšťanskému vaudevillovému divadlu. Paul Fort s Théâtre d'Art a Lugné-Poe s Théâtre de l'Oeuvre se staví do protikladu vůči Antoineovu Théâtre-Libre a snaží se realizovat divadlo imaginace a náznakovosti proti divadlu objektivně pozorované skutečnosti a reálnosti, divadlo metafyzické nadpozemskosti a snovosti, divadlo duše a ducha proti divadlu prostého a pudového fyzického, divadlu prazákladních lidských emocí a elementárního lidského jednání.

Vůči nově se formujícímu bulvárnímu divadlu a jeho veseloherním, plytce moralistním dramatikům není odpor divadelního „undergroundu“ zase až tak vehementní a přímý.

Tato paradoxnost je však pochopitelná, pokud si uvědomíme společenské postavení divadla a dramatu konce 19. století ve Francii. Oficiální divadlo, které nově se formující divadelní bohéma touží proměnit či se k němu alespoň částečně vyhranit, narušit ho a popřít, je pro ně příliš spjaté s ekonomickým aspektem a pragmaticky funkčním momentem umění.

Divadlo ve Francii od začátku 50. let 19. století zaznamená neskonalý rozkvět, ačkoliv, jak už bývá dobrým zvykem, se mluví o jeho nepřetržité krizi. Pro naturalisty či symbolisty pak znamená pouhý prostředek uměleckého výdělku, stává se výdělečným podnikem, chcete-li neotřelým divadelním průmyslem, na kterém divadelní „underground“ nechce, a ani ze své podstaty nemůže (alespoň zpočátku) participovat. Nicméně i zde dochází k postupnému stírání rozdílů a Antoineovo původní prosté a chudé Théâtre Libre se nakonec promění ve výdělečné Théâtre Antoine. Žádná umělecká avantgarda pochopitelně nezakládá svoji existenci na materiálních statcích, které tak často kritizuje a odmítá, a tak chudoba, i když někdy vskutku relativní, je primárním atributem nového naturalistického a symbolistního divadla Belle Époque.

Divadelní podnikání jako pandán k samotné podstatě divadelního umění je pro autory divadelní avantgardy natolik povšechná, marginální a zejména bezhodnotová entita, že nemají příliš velké nutkání se vůči ní vyhraňovat a raději reagují nesouhlasně na esteticky odlišnou, ale s uměleckým cílem pojímanou tvorbu „skutečných“ umělců. Tím ale netvrdím, že podobné reakce vůbec nevznikají, právě naopak. Jak uvidíme dále, zejména Zolovy teoretické postuláty nového dramatu se k oficiálnímu divadlu výrazně vyhraňují a připravují tak cestu k definitivní, razantní změně divadelní praxe v podobě nekonvenčního Théâtre-Libre. Cesta to není jednoduchá, protože, jak píše Pierre Bourdieu při popisu struktury literárního pole ve Francii přelomu devatenáctého a dvacátého století, „[...] divadlo – oblast dosud vyhrazená spisovatelům měšťanského původu – se rovněž mění v útočiště romanopisců a smolařských básníků pocházejících vesměs z maloměstského či lidového prostředí. Ti přitom ovšem narážejí na vstupní závoru, která je pro tento žánr příznačná, totiž na ony jemné vylučovací zábrany, jež uzavřený klub divadelních ředitelů, stálých autorů a kritiků staví do cesty ctižádosti nováčků. Je tomu tak parně i proto, že divadlo je mnohem bezprostředněji vystaveno zákonitostem poptávky, a to poptávky obecnstva tvořeného hlavně (přínejmenším na počátku) měšťanstvem. [...]“⁸ Není proto divu, že cesta nového typu dramatiky bratrů

⁸ Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010, s. 163.

Goncourtů, Zoly, Becquea a dalších předchůdců dramatu všedního dne do oficiálního divadla je složitá a krkolomná a divácky i kriticky neúspěšná.

2.1 Umělci pod tlakem dynamického vývoje Belle Époque

I když se divadelní režiséři i dramatici budou vyhraňovat vůči sobě v srozumitelné umělecké perspektivě, řekněme v rámci avantgardního prostředí, a nikoli k tvorbě oficiálního umění, přesto jen málo z nich vynechá koncept angažovanosti a koncept každodennosti ve smyslu celkového přístupu ke společenskému paradigmatu tehdejší doby. Není divu. Vývoj francouzské společnosti, často překotný a dynamický, ve svých jednotlivých historických fázích musí bezesporu ovlivňovat všechny dramatiky a umělce, kteří v dané době pracují a píší. Nutí je proměňovat či si udržovat svoje ustálené teoretické definice, zažitá konvence a obsahové postuláty a najít a vymezit pro sebe nový, či obhájit si stávající společensko-umělecký prostor.

Všichni autoři Belle Époque, přelomu století ale svojí činností bezvýhradně formují nově vznikající obsahový, tematický i formální základ umění pro autory 20. století. Bez deskripce a znalosti jejich tvorby pak nelze definovat nejen divadelní postupy dadaistů, surrealistů či existencialistů, ale i absurdních dramatiků a v neposlední řadě ani tvorbu Michela Vinavera, Jeana-Paula Wenzela, Jacquese Lassalla nebo Michela Deutsche, autorů posledního myšlenkově ucelenějšího francouzského dramatického diskursu, nesoucího příznačný název drama či divadlo všedního dne.

Nikdy jindy než na přelomu 19. a 20. století nebudou umělci pod takovým tlakem společenských proměn, pod takovým vlivem dynamiky každodenního života jako právě v této etapě. Život zůstává sice ontologicky neměnný, ale axiologicky se proměňuje s téměř nezachytitelnou živelností a urputností. Nové strukturální modely, ať již ekonomické, literární, filozofické, politické či společenské vstupují na scénu a přináší s sebou potřebu nové definice vlastního životního prostoru umělecké komunity. Je to potřeba radikálního vyhranění se k nově bohatnoucí měšťanské společnosti, či naopak potřeba rychle se přizpůsobit a přijmout její životní styl. Tato snaha splynout, nebo odlišit se zapříčiní nebývalý rozvoj literárního milieu konce století, ale i jeho výraznou diferenciaci a paradoxnost. Mnoho literátů kritizuje měšťáckou společnost nové Paříže, ale zároveň bez problémů využívá jejích všech dostupných výhod. Přesto je rozchod umělců s vládní třídou, rozchod s měšťákem, alespoň v literárním poli, základním atributem umělců typu Baudelaira, Flauberta, Banvillea či Théophilea Gautiera, ač se v tomto prostředí dovedou (i díky svému původu) dobře pohybovat.

Měšťák každopádně není preferovaným společníkem novodobých dramatiků, protože „[...] literární a umělecké pole se jako takové utváří v protikladu a protikladem ke světu ‘měšťáckému’. Ten dosud nikdy tak neurvale nevnucoval své hodnoty a nárok na ovládnutí mechanismů veřejného uznání jak v oblasti umění, tak literatury, dosud nikdy se tisk a různí pisálkové tolik nesnažili prosadit pokleslou a ponižující představu o umělecké tvorbě. [...]“⁹

V nové společnosti, která se formuje po potupně prohrané válce s Pruskem v roce 1870, a která zažívá od osmdesátých let průmyslovou i ekonomickou revoluci, začne nadvláda peněz a kapitálu být zcela evidentní a nezpochybnitelná. Čirý kapitalismus s sebou pochopitelně přináší jak věci pozitivní, zejména ve formě vědeckého a technického pokroku, kterými jsou mnozí umělci doslova uneseni, tak svou zcela odvrácenou stranu sociální segregace, diferenciací či hodnotovou paušalizací, definovanou bezskrupulózní honbou za ziskem, mocí a nabitím potřebného vlastnictví. Společnost je fascinována novými automobily, první Peugeot spatří světlo světa v roce 1895, mnozí literáti jsou mimochodem členy automobilového klubu, objeví se Tour Eiffel, zmizí ruiny starého paláce d’Orsay a na jeho místě vyrostě přepychové nádraží s hotelem, po celé Francii se začne telefonovat, v Paříži si sjedeme první linkou metra (1900), železniční síť zhoustne téměř dvojnásobně a první vlak vrazí mezi šokované diváky z plátna bratří Lumièrů v sále Grand-Café 28. prosince 1895.

Na druhou stranu zde jde o jeden z největších úpadků morálky a vzestupu povrchnosti. Veškeré politické dění ovládá podnikatelská lobby, a partikulární zájmy politiků a prospěchářství dominují nad zájmy státu. Společnost se pak poměrně jednoznačně a navždy rozdělí na chudé a bohaté, na ty, kteří mohou, a ty, kteří nikoliv. Úpadek celého konceptu a podstaty státu Třetí republiky je bezprecedentní, politické vraždy a atentáty jsou na denním pořádku, o nemohoucí republiku se pokoušejí monarchisté, nacionalisté, socialisté, boulangéristé či anarchisté. Celá politická blamáž pak vyvrcholí ostudnou antisemitistickou štvanicí na kapitána Dreyfuse, která rozdělí na dlouhou dobu celou francouzskou společnost, tu intelektuální a uměleckou nevyjímaje. Jako přídatek ke všem politickým skandálům se objevuje na konci století obligátní strach z konce světa, a tak není divu, že mladý Sigmund Freud, pozdější miláček André Bretona a myšlenková základna surrealistů, ač jimi poněkud nepřesně a chybně vykládaná, v dopise Minně Bernaysové z roku 1885 píše: „[...] Při celkovém pohledu na Paříž bych snadno mohl začít básnit a přirovnat ji k obrovské vyparáděné Sfinze, která sežere každého cizince, když neuhádne její hádanku [...] v tomto městě i s jeho obyvateli nenacházím nic uklidňujícího, lidé na mě působí, jako by patřili k úplně jinému druhu než my, připadají mi posedlí tisíci zlých duchů a (úplně) je slyším

⁹ Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010, s. 85.

křičet: 'Na lucernu s ním!' a 'Na smrt s ním' místo toho, aby řekli 'Pane' a tady máte 'Echo de Paris'. [...] ¹⁰ Ostatně neradostnou perspektivu Paříže nabízí například i postava Julie ve hře Françoise de Curela *Rub světice*, když mladé Kristině s odporem líčí hlavní město.

„[...]”

Julie (*vášnivě*): Vrátili se do Paříže!... [...] Ó, drahé dítě, věz, že Paříž zabíjí duše, které jí svěřujeme... Pokušení jsou tam tak veliká!...

[...]

Paříž je sídlem korupce, o jaké my zde nemáme ani nejmenšího zdání. Všecko, co odtud vychází, přináší s sebou již zárodek nepravosti [...] ¹¹

Jak uvidíme později, zlý duch pak posedne nejen postavy ze Zolovy *Terezy Raquinové*, nejexpresivnějšího dramatu naturalismu, ale i daleko mírnější postavy ze hry Jean Julliena *Serenáda*. Tato první hra Théâtre-Libre označovaná jako tzv. *krutá hra* (comédie rosse), potvrzuje radikální společenskou atmosféru, když obchodní společník Poujade radí bez jakýchkoliv emocí otci rodiny, aby svoji manželku a jejího mladičkého milence bez slitování zabil. V Paříži konce století to zkrátka vše a pulzuje.

2.2 Divadlo na přelomu století jako výdělečný podnik

‘Účel světi prostředky’ a ‘peníze vládnou světem’ mohou být dvě základní motta ovládající nově se rodící Paříž Třetí republiky. Divadelní umění nezůstane touto materialistickou a racionálně pragmatickou životní filozofií nezasazeno. Ať už ji skrze morálně naučná dramata kritizuje a odmítá, či tento systém plně využívá ve svůj prospěch. V poli umění se ekonomický koncept stává jednoznačnou daností, vznik komerčního umění, které se řídí vždy a pouze požadavky měšťanského publika a požadavky výdělku, je bezprecedentní. Umělci se v této nové skutečnosti musí zorientovat a naučit se v ní umně a diplomaticky pohybovat. Nejedná se však o to, zda se přidají k vládnoucí třídě, k pařížské zbohatlické společnosti, mezi dramatiky totiž není snad jediný, kdo by se v ní nepohyboval, či ji a priori v rámci své literární perspektivy dlouhodobě odmítal. Jde o definici vlastní pozice ve světě, který se ptá zejména na osobní prospěch a zisk, kde se formuje komerční umělecký trh, divadelní i literární, a navždy tak určí nový vývojový směr umění.

¹⁰ Freud, Sigmund. *Correspondance 1873-1899*. Paris: Gallimard, 1966, p. 200.

¹¹ Curel, François de. *Rub světice (Jeptiška)*. Přel. František Sekanina. Praha: Nákladem J. Otty, 1903, s. 34-35.

Divadlo patří mezi umění, které tato horečnatá doba, kdy se hledá nespoutaná, nenáročná a okázalá zábava, nebývale prospívá. Divadlo se tak stává, alespoň to oficiální, klasickým symbolem měšťanské kultury, ze kterého plynou nebývalé zisky a v uměleckých kruzích i společenská prestiž. Konkurence je nicméně vysoká. Divadlům silně šlapou na paty paradivadelní žánry, jako jsou café-concerty, cirkusy nebo music-hally. V roce 1902 tak například celková tržba 90 nejvýznamnějších pařížských divadel činí 37 258 233 franků, z toho si cirkus Barnum, lehkovážný a čistě zábavný americký žánr začínající se siamskými dvojčaty, mužem-opicí či živým slonem „ukradne“ vskutku nemalou částku 1 343 488 tehdejších franků. Comédie-Française pak vydělá 2 170 013 franků a Opéra má obrát 3 092 237 franků.¹² Pro srovnání ještě uvedme, že v roce 1906 má Comédie-Française příjem 2 252 148 franků na rozdíl od Théâtre Antoine, které dosáhne pouze na 791 811 franků či Vaudevillu s tržbou 957 573 franků. I z dalších dostupných čísel¹³ vyplývá, že největší příjem dlouhodobě drží prestižní Opéra a Opéra-Comique, divadelní domy, které v roce 1906 mají příjem 3 190 608 franků pro první a 2 576 534 franků pro druhou scénu. Následovány jsou subvencovanou Comédie-Française a přes milion ještě vydělají divadla Châtelet a Variétés. Tento žebříček také kopíruje noblesu a eleganci jednotlivých divadelních scén, od těch neluxusnějších po ty obyčejnější. A tak zatímco do Variétés můžete přijít ve vycházkovém oblečení, do Opéry je pro dámy předepsána „[...] večerní toaleta s hlubokým výstřihem, velkolepé diamanty či perly podle vlastního výběru [...]“¹⁴ a pro pány „[...] oblek, bílá kravata, hedvábný klobouk či cylindr, bílé ozdobné knoflíky, velmi elegantní hůl.“¹⁵ Ostatně nejen o vhodném divadelním oblečení se dočteme v této kouzelné pařížské příručce *Paris-Parisien* z roku 1896. Vedle popisu všech divadel a jejich programů nám autoři udělují i rady vzhledem ke společenské komunikaci, takže máme „[...] mít rádi staré francouzské tradice, umět hovořit o Wagnerově hudbě, anglickém malířství, skandinávské literatuře [...] a o Nietschem, Ibsenovi a Darwinovi a chodit na mši. [...]“¹⁶

Pro dramatiky pak přicházejí výhody z divadla pojatého jako výdělečný průmysl nejen v podobě členství v různých oficiálních organizacích, například ve Francouzské akademii¹⁷,

¹² Leroy, Géraldi – Sabiani-Bertrand Julie. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 17.

¹³ Op. cit., p. 61-65.

¹⁴ *Paris-Parisien*. Paris: Ollendorff, 1896, p. 357-359.

¹⁵ Op. cit., p. 357.

¹⁶ Op. cit., p. 332-333.

¹⁷ Do Francouzské akademie jsou postupně přijímáni dramatici Eugène Labiche (1880), Henri Lavedan (1898), Paul Hervieu (1899), Edmond Rostand (1901), Maurice Donnay (1907), Eugène Brieux (1909) atd.

čímž se zvyšuje důležitost jejich společenského postavení,¹⁸ ale také v podobě finančního zisku. V okamžiku, kdy Scribe spolu s dalšími autory aktivuje v roce 1829 asociaci, která se později promění na *Společnost dramatických autorů a skladatelů* (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, SACD)¹⁹, rozbíhá se skutečná profesionalizace dramatické tvorby a z dramatiků se stávají díky pravidelným tantiémám právoplatní účastníci divadelního průmyslu. Každé z divadel tak má stanovený svůj základní tarif, kterým určuje odměnu dramatiků, v průměru něco kolem 10-12% z příjmu, objem, který se zachoval až do dnešních dní. V Comédie-Française si dramatik například přijde v tehdejší době až na 15%, což znamená zhruba 1 500 franků za jeden večer.²⁰ I proto mnoho dramatiků usiluje o to, aby byli v tomto divadle co nejvíce uváděni, a uzpůsobují tomu i své dramatické texty. Ne každému se to však poštěstí, a tak pouze pár vyvolených si dramatickou tvorbou může slušně vydělávat. Příjem Edmonda Rostand za *Cyrana z Bergeracu* se do roku 1903 počítá na 600 000 tehdejších franků, Octave Mirbeau získá za hru *Obchod je obchod*, jak příznačný název, 300 000 franků a příjem Georgette Feydeau se odhaduje na přibližně 5 000 000 franků ročně při hodnotě francouzské fraku v roce 1998.²¹ Ostatně ze statistik z roku 1907 a 1911 vyplývá, že na roční příjem nad 100 000 franků dosáhne pouze sedm dramatiků z přibližně pěti set autorů²², mezi nimi například právě Edmond Rostand, Arman de Caillavet, Henry Bernstein nebo Henri Bataille, tedy mimo Rostanda autoři volnějšího mondénního žánru s ústředními sentimentálními a patetickými milostnými náměty.

2.3 Nástup realistické, společensko-kritické tematiky na scénu

Peníze, manželství a rodina, její finanční zabezpečení, počestnost a výchova slušných a spořádaných potomků, Coppéeových pokorných francouzských občanů, to jsou základní myšlenkové postuláty nastupující dramatiky 50. let 19. století - dramatiky idealisticko-realistické, velmi didaktické, moralistní s melodramaticky pozitivními závěry v podání Françoise Ponsarda, Alexandra Dumase ml. či Émila Augiera, a té neidealisticko-realistické,

¹⁸ Christophe Charle ve své knize *Paříž na přelomu století (kultura a politika fin de siècle)* například poukazuje na to, že v okamžiku, kdy dramatici jako Édouard Pailleron, Victorien Sardou, Jules Lemaitre nebo Georges Feydeau dosáhnou určitého společenského postavení, stanou se členy Francouzské akademie či jiných vážených spolků nebo je jejich díla s konečnou platností proslaví, okamžitě se stěhují do nejnoblesnějšího pařížského obvodu č. 8 poblíž Champs-Élysées a Madeleine. (Charle, Christophe. *Paříž na přelomu století: Kultura a politika fin de siècle*. Přel. Pavla Doležalová. Brno: Barrister a Principal, 2004, s. 51.)

¹⁹ Za založení SACD se považuje datum 3. července 1777, kdy při společné večeři asi třiceti autorů navrhuje Beaumarchaise vznik tohoto sdružení. První zákon na ochranu autorských práv je pak přijat až v roce 1791.

²⁰ Leroy, Géraldi – Sabiani-Bertrand Julie. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 63.

²¹ Op. cit., p. 68.

²² Op. cit., p. 65.

nebo alespoň pokusu o ní, velmi kritické a ironické, jakou částečně nacházíme v dramatech Émila Zoly a později u Henryho Becquea, Eugène Brieuxe, Émila Fabrea či Octavea Mirbeau. Navíc přibude ještě jedno téma, které se vehementně řeší v „zhýralé“ Paříži a můžeme ho jednoznačně položit do protikladu k nezpochybnitelné a potřebné počestnosti rodinného krbu, totiž téma prostituce. Žena nicméně není líčena pouze jako záletnice, kurtizána a nevěrnice jako v Goncourtově *Henrietě Marechalové*, Becqueově *Pařížance* či Jullienově *Serenádě*, ale divadlo jí celkově věnuje ústřední pozornost a stává se jednoznačným symbolem veškerého uměleckého a společenského dění konce století.

Tato témata, která zde definujeme jako základ repertoáru pařížských divadel, překvapivě nepatří pouze na scénu bulvární, kde se nahlíží optimisticky a končí vzájemným usmířením či na scénu avantgardní, kde dominuje pohled spíše pesimistický, ale také na scénu subvencovanou, do Comédie-Française či Odéonu, ačkoliv vstup těchto témat je zde velmi pozvolný a opatrný. Repertoár bulvárních divadel i subvencovaných divadel je tak paradoxně tematicky velmi podobný a rozdíly mezi divadlem bulváru a divadlem, které sponzoruje a dotuje stát, začínají pozvolna splývat.

Émile Augier je v tomto smyslu klasickým symbolem nástupu realistických námětů do divadla a hlavní představitel tzv. „divadla zdravého rozumu“ (*l'école du bon sens*). Od roku 1853, kdy se jeho veršovaná dramata mění na dramata psaná prózou, se již objevuje daleko kritičtější přístup ke skutečnosti a řeší se zneužívání tisku, negativní vliv podvodně vydělaných peněz na rodinu, zasahování církve do politiky, falešné jednání na základě finančních úplatků a podvodů. Augierova hra *Zlatý opasek* (*La Ceinture dorée*, 1855) tak líčí dceru pochybného finančníka, kterou si nápadníci chtějí vzít pouze pro majetek jejího otce. Podobné téma trpícího potomka se přetřásá ve hře *Pán Guérin* (*Le Maître Guérin*, 1864) a v *Chudých lvicích* (*Les Lionnes pauvres*, 1859), kde Augier ukazuje, jak majetek a bohatství ničí spořádanou rodinu. V hrách *Manželství Olympie* (*Le Mariage d'Olympe*, 1855) a *Krásné manželství* (*Un beau mariage*, 1859) se zase líčí návraty či fungování „padlých“ žen ve spořádaném životě a společnosti. Olympie je například bez příkras líčená žena, kurtizána, podobné té z Dumasovy *Dámy s kaméliemi*, která rozvrátí svým sňatkem aristokratickou rodinu. V textech *Drzouni* (*Les Effrontés*, 1861) a *Giboyerův syn* (*Le Fils de Giboyer*, 1862) pak sledujeme zneužívání tisku mocnými podnikateli a útok na klér. Giboyerův syn se dostane na scénu až po zásahu samotného Napoleona III. Ačkoliv Dumas ml. a Augier vstupují s těmito společensko-kritickými náměty na scénu, budou přesto, a jejich vaudevilloví kolegové a přátelé Labiche, Sardou či Feydeau ještě více trnem v oku ostatním dramatikům, zejména těm naturalistickým a realistickým. Nejen že mají divadelní úspěch, ale fungují také

jako symboly měšťácké dramatiky, která je zcela poplatná hodnotovému žebříčku novodobé šlechty, měšťanstva, podnikatelů a finančních spekulantů. Život, který popisují, mravy buržoazie se Baudelairovi, Flaubertovi, Zolovi, Goncourtům či Becqueovi budou zdát jako zcela nepravděpodobné a nerealistické, jako příliš příkrášlené a idealizované, i když Zola například o hře Chudé Ivce, kde srovnává postavy s Flaubertovou Paní Bovaryovou, mluví jako o „[...] jedné z nejlepších her moderního repertoáru [...], která ho zaujme [...] jednoduchostí děje, silou provedení [...] a mistrovskou jednoznačností závěru, jedno z nejpřirozenějších a nejpatetičtějších vyústění, jaké znám. [...]“²³ Společnost sice kritizují, jejich záměr je však tehdejší stav skrze komedii mravů napravit a upozornit na nekalosti, nikoli systém jakýmkoliv způsobem bořit či snad popírat. Gustav Flaubert se tak například netají pohrdáním, které uplatňuje vůči tvorbě Ponsarda, Augiera či Sardoua, snad i z toho důvodu, že on sám je jako dramatik zcela neúspěšný. Jak píše další kritik měšťáckých dramatiků Charles Baudelaire o Augierovi: „[...] Od jisté doby propadlo divadlo a také román nesmírné vášni pro počestnost [...] Jeden z nejpýšnějších pilířů měšťácké počestnosti a rytíř zdravého rozumu Émile Augier napsal hru *Bohulav* (La Cigüe, 1844, autorova prvotina – pozn. autora), kde vidíme, jak se mladý výtržník, požitkář a pijan [...] zamiluje do nevinných očí jedné dívky. Už jsme zažili, jak velcí zhýralci hledají askezi [...] Ale to by bylo nadctnostné schopnosti diváků pana Augiera. Chtěl myslím dokázat, že je nakonec vždy nutné *usadit se* [...].“²⁴

2.4 Vliv tisku, kritiky a salonů na umělecký diskurz přelomu století

Augier nebude první autor, který přinese kritičtější společenská témata a který si uvědomí a popíše sílu a moc tisku, zaznamenávajícího vedle divadla i díky novým technikám vydávání a díky novému zákonu z roku 1881 omezující cenzuru v této době nebyvalý boom. Podnikatelé, kteří postupně ovládnou politiku v rámci nově zformovaného poslaneckého systému, pak společně s politiky převezmou moc nad touto významnou, dosud nedoceněnou informační veličinou, kterou v Paříži formuje velká „novinová čtyřka“ čítající *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Journal* a *Le Matin*.²⁵ Nejen že se tisk radikálně diferencuje podle politického smýšlení vydavatelů a šéfredaktorů, mezi novinami najdeme konzervativní *Le Galois*,

²³ Zola, Émile. *Nos auteurs dramatiques*. Paris: G. Charpentier – Éditeur, 1881, p. 104-105.

²⁴ Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976, Tome II, p. 79-80.

²⁵ V roce 1914 vychází ve Francii na 350 deníků, z nichž právě tato velká čtyřka má nejvyšší náklad. *Le Petit Parisien* 1 600 000 výtisků, *Le Petit Journal* přibližně 1 000 000 výtisků, *Le Journal* a *Le Matin* kolem 800 000 výtisků. (Leroy, Géraldi – Sabiani-Bertrand Julie. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 103.)

nacionálně tradicionalistické *L'Écho de Paris*, republikánské *Le Figaro* či provládni *Le Temps*, ale dává také novinářům a kritikům obrovskou moc. Během Třetí republiky jsou to vedle herců právě novináři a kritici, kteří se stávají skutečnými hvězdami pařížského literárního prostředí. Divadelní recenze jsou klasickým příkladem jejich vzrůstajícího vlivu. Divadlo, které má punc nejprogresivnějšího umění a objevuje se na mnoha stránkách novin, někdy i titulních, půjde ruku v ruce s rozvojem divadelní kritiky. Její vliv a moc bude z našeho dnešního hlediska téměř nepředstavitelná. Pokud si druhý den po premiéře přečtete negativní recenzi na svůj divadelní kus, ať už jako herec, divadelní ředitel či dramatik, lze vaši inscenaci ihned stáhnout z repertoáru, protože následující večer bude sál již poloprázdný. V okamžiku, kdy o vaší hře Francisque Sarcey v *Le Temps*, Émile Faguet v *Le Journal des débats*, Henry Bauër v *L'Écho de Paris*, Adolphe Brisson v *Les Annales politiques et littéraires*, Léon Kerts v *Le Petit Journal* či Barbey d'Aurevilly v *Le Figaro* napíší, že nestojí za nic, může se se ziskem i slávou rozloučit. Nicméně první zmíněný, Francisque Sarcey, bude kritikem nejvěhlasnějším a samozřejmě i nejjízlivějším a dějiny divadla druhé poloviny 19. století by byly bez jeho recenzí poloviční a neúplné. Za svoji téměř čtyřicetiletou kariéru se účastní podle propočetů více než 15 000 představení a jeho pravidelný pondělní divadelní fejeton v *Le Temps* čítá více než 700 řádků.²⁶ Sarcey, známý pod přezdívkou „strýček“, kterou údajně získává od Rodolphe Salise, ředitele *Chat noir* preferuje zejména poetiku zdravého rozumu, logiky a racionality, i proto tolik oceňuje Labiche, Scribea či Sardoua a má odpor k modernímu divadlu, Ibsenovi a Maeterlinckovi, zná v divadelním prostředí kdekoho a nejednou ovlivňuje celé divadelní zákulisí. I proto je třeba zavítat ještě před samotnou premiérou hry do mondénních kaváren, klubů či nejlépe salonů a pokusit se dopředu si domluvit úspěch, pokud nemáte již divadlem zaplacenou kalku. A to nehledě na fakt, zda jste autor oficiálního či neoficiálního proudu. Jak uvidíme později, kdyby nebylo věhlasného salonu princezny Mathildy, drama bratrů Goncourtů *Henrieta Marechalová* by prošlo přes cenzuru jen stěží a na scénu by se pravděpodobně ani nepropracovalo. Divadelní diplomacie je v této době stejně podstatná jako obsah díla samotného.

Ostatně umělecký i politický život této doby se odehrává „na ulici“, respektive v pověstných kavárnách, nejčastěji umístěných na levém břehu Seiny, zvláště v Latinské čtvrti, a pak v mondénních salónech. Zde dochází k propojení vládnoucí třídy, politiků a podnikatelů, novinářů s umělci, zde se setkávají všichni, ať už se cítí být součástí uměleckého trhu, oficiální literatury, nebo se k ní negativně vyhraňují v rámci svého avantgardního postoje.

²⁶ Leroy, Géraldi – Sabiani-Bertrand Julie. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 297.

Mezi nejvýznamnější salony své doby patří salon princezny Mathildy, zmiňované ochránkyně bratrů Goncourtů; paní Auberon de Nerville, přísné milovnice divadla, u které se setkávají umělci od Sarah Bernhardtové, přes Gabriellu Réjanovou až po rivaly Alexandra Dumase ml. či Henryho Becquea; salon paní Caillavetové, manželky vaudevillového dramatika Armana de Caillaveta, kde najdeme mnohé umělce, mezi jinými například Anatole France a kam všichni přesídlí po smrti paní Auberon de Nerville (1897) z jejího salonu či salon paní de Loynes, který se stává hlavním protihráčem salónu paní de Caillavet, a vyprofiluje se na rozdíl od salonu paní de Caillavet jako hlavní centrum odpůrců kapitána Dreyfuse. V takovém salonu pak nemůžeme očekávat nikoho jiného než Gustava Flauberta, Hippolytea Tainea či Victoriena Sardoua.

Skladba účastníků všech salonů je vskutku pestrá. Politici, novodobí podnikatelé a šlechta navštěvují salony, aby si zajistili podporu tisku, získali si nějaké své umělce, šéfredaktoři novin a kritici pak sbírají všelijaké důležité kontakty a bývají jedněmi z nejčastějších, nejváženějších i nejdůležitějších účastníků. Umělci v salonech navazují přátelství či se rozcházejí, kritizují díla svých protivníků nebo hledají náměty pro svá budoucí díla jako je tomu u symbolu a účastníku všech salonů Marcela Prousta, který zde nachází nepřeborné množství podnětů a motivů ke svému velkolepému dílu *Hledání ztraceného času*.

Umělci samozřejmě nenavštěvují salony pouze z uměleckých důvodů, aby nezůstali stranou společenského života Tout-Paris, ale i z důvodů zcela ziskových, když hledají mecenáše či ochránce pro své umění. Pokud se chtějí vyhranit vůči měšťákovi a částečně tak pohrdnout jeho penězi, musí za nimi stát nějaký vstřícný sponzor, nebo se musí narodit do dobrých rodinných poměrů, jako to je například u Gustava Flauberta a Leonta de Lislea, pocházet ze starého šlechtického rodu jako Villiers de l'Isle-Adam, mít původ ve venkovské šlechtě jako Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly nebo bratři Goncourtové. Všichni však nemají takové štěstí, a tak Théophile Gautier musí psát den co den recenze do *La Presse*, aby se uživil, a bída Henryho Becquea je téměř pověstná.

2.5 Postavení divadla a dramatu ve francouzské společnosti přelomu století

Francii konce století dominují kromě absolutně rozvrácené a nepřehledné politiky veličiny jako jsou peníze, tisk, salony, romány a samozřejmě divadlo. Na rozdíl od autorů poezie, která je vždy spojována s rebelstvím, bohémou a skandály romantismu, zažívají romanopisci, dramatici a novináři nejslavnější a nejvlivnější etapu svého působení, ačkoliv román je považován zprvu i přes úspěch Balzaca za podřadný literární žánr. Zatímco náklad na

básnické sbírky na konci století bývá zhruba kolem stovky, jsou romány vydávány v rozsahu 1000 až 10 000 výtisků.²⁷ Zrození intelektuála, pochopitelně salonního, zde myšleno nikoli pejorativně, je logickým výsledkem. Intelektuála, který se zapojí nejen umělecky, ale později i politicky jako v případě Émila Zoly a jeho aktivní účasti v Dreyfusově aféře. Zolovo angažmá v kauze nespravedlivě odsouzeného poručíka generálního štábu Dreyfuse, které začíná nabírat na dynamice po zveřejnění slavného článku v novinách *l'Aurore* *Žaluji...!* (*J'accuse...!*) 13. ledna 1898, poté, co již Dreyfus sedí mnoho měsíců ve vězení, znamená skutečný začátek angažované tvorby, zrození angažovaného umělce, který hlasitě vyjadřuje své názory a postoje, který se vyhraňuje proti politické reprezentaci a hodnotám společnosti. Emancipace umělců je pro angažovanou tvorbu podstatná a stává se důležitým vzkazem pro vládnoucí třídu, že umělci se nebudou bát do budoucna ozývat, i když jim za to hrozí soudní tahanice, nebo i odsouzení jako v případě Émila Zoly. Ostatně odsouzení spisovatele Jeana Gravea²⁸ v roce 1894 vyvolává odpor 127 spisovatelů, kteří volají po svobodě vyjadřování a svobodě slova. V momentu angažovanosti samotného umělce je pak již krátká cesta k angažovanému dílu, drama a divadlo nevyjímaje.

Podobná tematika se ale do divadla a dramatu bude dostávat velmi pozvolna. Divadlo, nejdělečnější umělecké odvětví této doby, je bezesporu symbolem Belle Époque a pod tíhou této definice také společensky působí a je vytvářeno. Jeho základní problém spočívá v již zmíněném aspektu pojetí divadla jako uměleckého produktu zábavního průmyslu. Ten je navíc hodnocen pouze skrze konvenční optiku měšťanské společnosti, a tak úspěch nových dramatiků s neotřelými sociálně-kritickými tématy je velmi komplikovaný, ne-li nemožný. Dramatikům nestačí pouze napsat kvalitní divadelní text, musí se také vejít do scénických konvencí tehdejšího divadla, žánrově se zacílit na divadla bulvární, klasická, subvencovaná, vaudevillová, nebo zábavní varieté a každý den podstupovat již zmiňovanou umnou divadelní diplomacii, zejména u všemocných divadelních ředitelů, kterým je nutné mnohdy dramatická díla předčítat. Bez znalostí hereckých hvězd, divadelních ředitelů, bohatých mecenášů či některých divadelních recenzentů nemá dílo na uvedení v obrovském přetlaku autorů prakticky šanci. Psaní divadelních textů v této době neznamena žádný přespřílišný umělecký renomé, nicméně vysoké zisky, které z uvádění divadelních her plynou, lákají nejednoho literáta. Sami autoři intelektuální avantgardy, jako jsou Zola či Becque, často ve svých

²⁷ Leroy, Géraldi – Sabiani-Bertrand Julie. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 17.

²⁸ Jean Grave (1854-1939) důležitá postava anarchistického hnutí ve Francii. V roce 1892 publikuje text *Umírající společnost a anarchismus* (*La société mourante et l'anarchie*, 1892), za kterou je odsouzen na dva roky do vězení a pokutě 1000 franků za urážku a pobuřování.

polemikách vypočítávají finanční výnosnost při uvedení svých textů a na základě tohoto odvozují jejich divadelní úspěch. Jak opět definuje Pierre Bourdieu ve stěžejním teoretickém vymezení struktury umění přelomu století, hierarchie ekonomického zisku jdoucí po trase divadlo, román a poezie se kříží s hierarchií literárního věhlasu, který jde po linii zcela opačné, tedy poezie, román, divadlo.²⁹ I proto je vznik Théâtre-Libre, které bude v práci ještě několikrát připomenuto, natolik stěžejním aktem ovlivňujícím celou francouzskou divadelní kulturu na konci století.

Činnost Théâtre-Libre je skutečný protipól deklamačního a bulvárního divadla, které je založené na základní myšlence divadla jako podnikání, divadla jako businessu. I Théâtre-Libre bude nucené vydělávat, nicméně již jen jeho společenská nálepka sociálně vyloučeného divadla Montmartru, Montparnassu či bulváru de Strassbourg, tedy avantgardního divadla, vysokým příjmům rozhodně nepomůže, i když geograficky není příliš vzdálené samotnému centru Paříže. Ne že by André Antoine, zakladatel Théâtre Libre peníze nepotřeboval, divadlo se snaží vést ekonomicky vcelku spořádaně, i přesto jeho činnost skončí obrovským dluhem, nechce však, aby divadelní tvorba, kterou bude nabízet, byla finančním i politickým kapitálem jakkoliv ovlivňována. Formuje se tak divadlo salonních intelektuálů a vybraného intelektuálního publika, ale také divadlo intelektuálního vzdoru vůči nově se formující kapitalistické společnosti vytvářené na materialistickém a pozitivistickém základě. Zde začíná, společně s dramatikou bratrů Goncourtů, Émila Zoly, Henryho Becquea či Octavea Mirbeaua, cesta angažovaného dramatu popisující všední den dynamicky se rozvíjející kapitalistické společnosti. Linie, která je patrná ve francouzském dramatu dodnes, a kterou je tolik ovlivněno například divadlo všedního dne Michela Vinavera či moderní drsná dramatika.

2.6 Francouzské drama mezi modernou a postmodernou na pozadí filozofického diskurzu

Dříve však, než přejdeme k hledání kořenů sociálně a společensky angažovanému dramatu přelomu století, v podstatě kořenů postmoderního dramatu, které vyrůstá z divadla moderny, je třeba definovat diskurz francouzského dramatu jako takového.

Zmiňme tedy pouze okrajově prvotní, pro naši práci nepříliš závažný teoretický problém, a to nekonečné diskuse o tom, zda je dramatický text potenciální hrou „*jeu en puissance*“, elementární hrou, směřující k dokonalé jednotě a harmonii, kdy na počátku stojí jednající

²⁹ Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010, s. 158.

slovo, jak tvrdí jeden z průkopníků moderní francouzské divadelní teorie Henri Gouhier ve své trilogii *Podstata divadla*³⁰, tedy partiturou, pouhým východiskem k další realizaci, složkou budoucího uměleckého díla, nebo je druhem integrálně básnickým, tedy samostatným uměleckým dílem. Obě teoretické roviny jsou pro identitu dramatu podstatné. Divadelní teoretik Jiří Veltruský vytváří definici dramatického textu jako svébytného uměleckého díla srozumitelný pandán k pojetí Otakara Zicha, aniž by se mu přihodilo to, co tak kritizuje Jean-François Lyotard na francouzském strukturalismu raného Rollanda Barthes³¹, kdy převaha strukturálního modelu, sémiologické analýzy, ustrnula v dogma. A právě tento dogmatický, příliš racionalistický model někdy připomíná zevrubná vědecká analýza dramatického textu Michela Vinavera, aniž bychom tvrdili, že tento postup nemá své opodstatnění a logiku. Vinaverova metoda je založena na detailním, hlubinném rozpitvání dramatického textu, postupném a pomalém čtení v rámci tří rovin rozlišených v dramatickém textu: roviny mikroakcí, roviny detailní akce a roviny celkové akce. Není náhoda, že na začátku uvádím Jiřího Veltruského a jeho definici dramatu, protože teorie Michela Vinavera se k jí v mnohém přibližuje. V první řadě a nejjednodušeji v tom, že Vinaver nerozlišuje rozdíl mezi vedlejším a hlavním textem, dramatický text pro něj podobně jako pro Veltruského představuje integrální celek. Pro Vinavera je dramatický text „soubor promluv (paroles) fikčních postav“³², snaží se nalézt jednání v rámci repliky, ke kterému napomáhají již zmiňované tři roviny dramatického textu.³³

Z hlediska filozofických předpokladů dramatu ale není tento teoretický problém příliš významný. Především neexistuje filozofie, kterou bychom mohli vykládat a charakterizovat jako strukturalistickou, protože strukturalismus je především vědecká metoda, ačkoliv, jak naznačuje jeden ze současných francouzských filozofů Vincent Descombes, „je tu nepopíratelné působení strukturalismu na filozofický diskurs.“³⁴ Dále pak jsou „nekonečné spory o povaze dramatu, zda je to literární druh či dílo divadelní, jsou naprosto neplodné. Jedno totiž druhé nevyklučuje. Drama je svéprávné literární dílo [...] Zároveň je to text, který může a většinou má být použit jako slovní složka divadelního představení“³⁵. Pozoruhodný je na tomto tvrzení fakt odlišnosti chápání dramatu na přelomu 19. a 20. století a následně ve

³⁰ Gouhier, Henri. *L'Essence du théâtre*. Paris: Flammarion, 1943.

³¹ Lyotard má především na mysli Barthesův text z roku 1953 *Le degré zéro de l'écriture* u nás přeložený pod názvem *Základy sémiologie – Nulový stupeň rukopisu*, Praha 1967.

³² Christov, Petr. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980 – 2005*. Disertační práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2005.

³³ Více o Vinaverově analýze dramatického textu In. Christov, Petr. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980 – 2005*. Disertační práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2005.

³⁴ Descombes, Vincent. *Stejně a jiné: čtyřicet pět let francouzské filozofie (1933 – 1978)*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995, s. 81.

³⁵ Veltruský, Jiří. *Příspěvky k teorii dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 78.

dvacátém století samotném. Jak již bylo řečeno, společnost Belle Époque sice ráda do divadla chodí, nepovažuje ho za hodnotný druh umění. V této souvislosti pak nebude považovat ani drama za literárně nejhodnotnější dílo. Rozhodně však nepůjde o dílo integrálně básnické, protože jeho zamýšlená funkce je stát se uměleckým podkladem pro následné uvedení, pro divadelní představení, nikoli pro literární četbu, ačkoliv některé scény z her jsou publikovány v denním tisku. Téměř každý dramatik té doby, snad s výjimkou symbolistů, píše divadelní hry s jednoznačnou představou o jejich uvedení a veškeré formální náležitosti se tomu snaží přizpůsobit, i když Goncourtové s *Henriétou Marechalovou* mluví o vytříbeném uměleckém díle. Postmoderní diskurs se pak potýká s problémem opačným. Drama je již bezesporu integrálním básnickým dílem, jeho identita jako umění již není zpochybňována, problém však tkví v jeho formální a divadelní nerealizovatelnosti. Postmoderní drama ztrácí příběh, paušalizuje postavy, bortí danosti výstavby dramatického textu a ulpívá v jazykovém, nikoli dějovém konceptu a stává se tak těžko hratelným a pochopitelným. To se však dramatu přelomu století, ať již přináší náměty seberůznější v výjimkou symbolistů nikdy nestane.

Vycházím tak z Veltruského definice dramatu a pojmám divadelní text jako plnohodnotné, samostatné umělecké dílo, které nejen u Michela Vinavera, ale i dalších francouzských dramatiků prošlo hlubokou krizí jazyka, formy i techniky psaní, ze které se mnohdy dodnes nevzpamatovalo, a přežívá povětšinou ve formě fragmentu či roztržitého sledu klipovitých scén a výstupů, čímž nám poměrně přesně vymezuje rozdílnost dramatu přelomu 19. a 20. století a vytváří z tehdy odmítaných realistických a námětově rozčilujících textů ukázky velmi umně používané dramatické techniky. Pokud tedy budeme dále kritizovat Zolu za žánrovou nevyrovnanost jeho dramát, bude to v kontextu textové neuspořádanosti postmoderního dramatu výtkou vskutku malicherná.

Přesto, ať už se jedná o drama postmoderní, či drama moderny, základní interpretační teze dramatického textu zůstává vždy stejná a lze ji společně s teatroložkou Irenou Slawińskou postavit na konstatování, že „plné pochopení uměleckého díla by mělo spojovat filozofický komentář s onirickou interpretací, *lecture en Animus* (racionalizované, intelektuální pochopení) a *lecture en Anima* (pochopení mimorozumové, participující na duševní zkušenosti)³⁶, čímž poněkud upozadujeme otázku teoretickou a preferujeme otázku interpretační, tedy subjektivní. Ostatně objektivní filozofie, ve smyslu nehodnotící filozofie, přece neexistuje, stejně tak jako neexistují dokonalé, objektivní analýzy dramatického textu, i když jsou jejich metody sebedůkladnější a preciznější. I nejsystematičtější, nejpropracovanější a nejdědečtější metody analýzy dramatického textu, vlastně jakéhokoli uměleckého textu, ať

³⁶ Slawińska, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002, s. 89.

už se jedná o vycizelované francouzské studie Michela Vinavera³⁷, Patrice Pavise³⁸ nebo Jean-Pierra Sarrazaca³⁹ a mnoha dalších jako Anne Ubersfeldové nebo Jean-Pierra Ryngaerta, jsou vždy nutně hermeneutické, tedy žádají porozumění smyslu napsaného a jsou na něm založeny. Paradoxní na těchto analýzách zůstává fakt, že ačkoliv zejména Vinaver a Pavis nabízejí univerzální metody analýzy dramatického textu, kterou se lze „naučit“ a vcelku přesně, podle jejich návodů, aplikovat, málokdo podle nich postupuje a dodržuje je. Jedná se tedy o svěbytná teoretická díla, ukazující možnosti interpretace dramatu, jejichž teoretický a strukturální přínos je nesporný, ale jejichž reálná funkčnost, praktičnost i prostupitelnost mimo francouzský kulturní rámec, ve kterém dominuje specifická daného jazykového kódu, je velmi nízká či zanedbatelná. Oba, a nejen oni, jsou ve svých analýzách zaskočeni postmodernou a její bezmeznou pluralitou forem a obsahů, jejím frenetickým a neustávajícím tvořením, v její perspektivě se jeví jejich důsledná a detailní forma analýzy dramatu jako sisyfovská práce, která sice drama rozpitvá na nejnižší prvotní a součásti, aby nám umožnila co nejpřesněji dramatický text analyzovat, v návalu informací a nových podnětů je však není schopná smysluplně sestavit zpět, dojít ke Slawińskou avizovanému uvolněnému, mimoracionálnímu, emočnímu pochopení, nikoli k racionalistickému konstrukt. I proto Vinaver i Pavis, a Ryngaert není výjimkou, ukazují svoji teorii pouze na výňatech dramatických textů, větší celek v pulzující současnosti nejsou schopni zaznamenat. Umění zkrátka není stroj, je potřeba novarinovské uvolněné ruky⁴⁰, připomínající v základu tvorbu dadaistů a surrealistů, i když oni sami různé stroje tak rádi do svých testů vkládají či jejich technické parametry ironicky či s fascinací komentují.

Logicky se pak nabízí elementární, ale zásadní otázka, zda je dramatická tvorba obecně popsitelná a definovatelná, zda lze vůbec nalézt některé společné principy a jmenovatele dramatu přelomu století a současného dramatu, souvztažná centra a body, či snad dokonce styly a školy, pokud víme, že žijeme v tzv. postmoderní epoše, kdy „[...] umění, móda a reklama se přestávají zásadně lišit [...]“, kdy „[...] v umění otevřeně vítězí proces vytrácení podstaty [...]“ a kdy se „[...] umění, ať provozované avantgardou či 'transavantgardou', řídí toutéž logikou prázdnoty, módy a marketingu jako velké ideologie.“⁴¹ A zda je možné mluvit o filozofii a historii dramatu, pokud přijímáme, sice neochotně, ale zcela logicky a bez možnosti věrohodného popření postupný, ale stále evidentnější rozklad a rozptyl umění

³⁷ Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud, 1993.

³⁸ Pavis, Patrice. *Le théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan, 2002.

³⁹ Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*, Paris: Circé, 2005.

⁴⁰ Více o Valèru Novarinovi v mé práci *Současné francouzské drama I. – Valère Novarina (od stvoření po smrt a zpět pomocí slova a jazyka)*, *Divadelní revue 16*, 2005, č.2, s. 47 – 68.

⁴¹ Lipovetsky, Gilles. *Èra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003, s. 170.

v globálním světě informací. Jsme přítomni degradaci kultury, realizované v rámci postmoderního diskurzu, který svou rozsáhlostí, zasahující do všech odvětví lidské činnosti, kde ta kulturní patří mezi nejdůležitější, odebírá umění a kultuře hodnotu duchovna a výjimečnosti, řekněme nadneseně nepopsatelný metafyzický horizont, čímž velmi znesnadňuje interpretaci nejen její současné podoby, ale i její podoby minulé. Ostatně i na konci francouzské Třetí republiky, před více než sto lety, se mnozí intelektuálové trápí stejnou myšlenkou, mluví o krizi umění i celé společnosti a s obavou očekávají avizovaný konec světa.

2.7 Podstata umění v éře modernismu a postmodernismu

Při ontologické ztrátě podstaty umění však nedochází pouze k deformování umění na prostoduchou sériovou zábavu, téměř identickou té, která se vytváří na konci 19. století v bulvárních divadlech, cirkusech, varieté a café concertech, ale k nebezpečnější přeměně vlastního obsahu umění v jeho pouhou simulaci. Na baudrillardovskou hyperrealistickou simulaci, ve které umělecký výtvar za pomoci bezobsahové slovní výplně vypadá nebo je označován jako umění, ačkoliv jeho vnitřek je již zcela vyprázdněný a předstíraný. Tato idea prázdnoty umění je však dokonale zakryta jeho obecností a masovostí, protože v západní, na materialisticko-ekonomické bázi založené společnosti „happening“, „ulice“ či „scéna“ mají být arénou nikoli umění, ale života samého.⁴² Z tohoto důvodu je pak postmodernismus v umění, jak naznačuje Stanislav Hubík, nevyhnutelně ztělesněním kulturní logiky pozdního kapitalismu.⁴³ Pozvolna se rodí a vyplývá z celkové kulturně-existenciální krize západní civilizace, která postrádá elementární záchytné body, mezi nimi i pevnější jádro umění, krize, na kterou již ale upozorňovali různé směry od počátku dvacátého století.

Umění je precizně uschováno a pohlceno v mohutném, pulzujícím a různorodém toku nových informací, komunikačních možností a indiferentních forem, které nejsme schopni definovat, a proto je masově, ale nestále a těkavě následujeme, obklopujeme se jimi a vzýváme je. Zatímco modernismus, onen souhrn několika směrů v umění, vedl alespoň svou vyhraněnou formou a obsahem, svými nekompromisními avantgardami k racionálnímu řádu společnosti, postmodernismus nejen boří a překračuje veškeré hypotetické hranice, ale původní, „pevně“ definované formy umění zcela rozrušuje. Jsme uvrženi do „kulturního“ světa nelogičnosti, nespojitosti, epizodičnosti a fragmentárnosti, jazykové nesouvislosti plné anagramů,

⁴² Bell, Daniel. *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha: SLON, 1999, s. 72.

⁴³ Hubík, Stanislav. *Postmoderní kultura, Úvod do problematiky*. Olomouc: Mladé umění k lidem, 1991.

oxymóronů, paradoxů a perzifláží, ve kterém ale nejsme s to nalézt nějaké obecně platné umělecké vzorce, univerzálně aplikovatelnou kulturu, ačkoliv z vrozené lidské systematičnosti po ní toužíme. I proto se v umění postupně stáváme člověkem čtyř baumanovských vzorců, specifických modelů 'postmoderní' osobnosti, totiž uměleckého zevlouna, uměleckého tuláka, uměleckého turistu a konečně „uměleckého“ hráče, kde každý z nás bloumá širokým prostorem postmoderní kulturní velkoleposti.

Z toho pak vyplývá jednoduchý závěr, že funkce a význam umění v epoše postmodernismu je zcela evidentním popřením funkce a významu umění v modernismu. Postmodernismus je světem nekonečné různorodosti, mnohosti a anarchie, neustálého kladného nutkání tvořit, zatímco u modernismu by se mohlo zdát, že těmito pozitivními prohlášeními a manifesty dán není, ale že se stává, jak tvrdí Theodor Adorno, momentem bezmezného a úplného, sebedestruktivního negace. To je však dosti zkreslený pohled, protože modernismus není primárně vytvořen na neustálé touze bořit, ale naopak na neustálé touze přicházet s novými koncepty. Je sice pravda, že modernismus „[...] svým způsobem stále ještě stojí na straně řádu a ne-li obsahem, pak alespoň formou na straně racionality [...]“⁴⁴ a tento řád nijak radikálně nerozbíjí, nicméně začíná pozvolna přestupovat do dalších oblastí, začíná se angažovat a nikoli pouze literárně. Postmodernismus se naopak iracionálně stává vším, ale svojí nepopsatelností a neurčitostí samovolně potvrzuje, že není ničím. Jeho hodnota, ať už kulturní, či jakákoli jiná, je rozmělněná a nezřetelná, stejně jako je rozmělněné a nezřetelné jádro umění v něm. V tomto zdánlivě pestrobarevném kulturním toku, nazývaném jednoduše oním moderním zaklínadlem 21. století postmodernismus⁴⁵, při vysněném a všemi dostupnými prostředky vydobytém materiálním kapitálu, ze kterého se tak jednostranně odvozuje společenské postavení a prestiž jedince, je na první pohled možné vše a zdá se, že neexistují hranice, mnohdy je však možné jediné, totiž jednoduchá, bezmyšlenkovitá zábava a podívaná. Veškeré původní, tradiční vztahy, vazby, hierarchie i protiklady se rozpadly, všechny umělecké formy se vyčerpaly a tento pozoruhodný a svůdný „karneval významů se končí bezvýznamností a nesmyslem [...]“, protože „[...] chce-li vše být nositelem významu,

⁴⁴ Bell, Daniel. *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha: SLON, 1999, s. 72

⁴⁵ Přesněji postmodernismus kultury a umění, příkladově definovaný ve Velkém sociologickém slovníku: „V oblasti kultury odmítá postmodernismus, resp. postmoderní kultura hierarchizaci umění a tvorbu podle klasických pravidel nahrazuje potenciemi uvolněné fantazie. [...] Postmoderní životní postoje a tvůrčí stanoviska charakterizuje postup krajností, hybridizace, paradox, místo 'velkých vyprávěnek' či 'nadpříběhů' osvícenské provenience jsou její doménou jazykové hry, reflexe schizoidních 'já-struktur', mísení posvátného a profánního, minulého a budoucího, komického a tragického, kultu primitivismu a estetické rafinovanosti, záliba v mýtech a archetypech, neurčitost hranic sémantického pole [...] happening v divadelním i politickém provedení apod.“ *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996, s. 812.

pak význam nenesou nic.⁴⁶ Tato Zygmuntem Baumanem popisovaná nasycenost subjektu, v jehož nitru kraluje prázdnota, nejen smyslová a významová, ale i emocionální, pak odkazuje k dalšímu zásadnímu problému umění a kultury v postmodernismu. Vedle rozměňování hodnot a z toho plynoucí emocionální apatie jedince k jedinci dalšímu, vlastně k celému světu, ať již vlastnímu, vnitřnímu, či vnějšímu, dochází k přisuzování hodnoty a duchovního rozměru subjektům, které hodnotu a duchovno zcela postrádají. A tak chrámem hodnot našeho každodenního života, kam míříme o nedělích, již není kostel, ale mohutné obchodní centrum, přičemž výšková rozměrnost vnitřních prostor zůstává jediným společným atributem. Záměna kostela za supermarket je pak identická i ve sféře umění, kdy „konzumní éra nejen diskvalifikovala protestantskou morálku, ale zrušila hodnotu i existenci zvyků a tradic a vedla ke vzniku celostátní a vlastně mezinárodní kultury založené na podněcování potřeb a informací.“⁴⁷ Dramatický text není výjimkou, již jen tím, že se dramatik radikálně soustředí na diváka, na to, aby byl recipient co nejvíce zasažen a konfrontován novou formou, netradičním dějem, přičemž obsah většinou uniká či ho nejsme schopni v množství dílčích epizod rozpoznat, nebo hůře vůbec dekodovat. Podobné starosti ale máme s dramatem modernismu, dramatem přelomu století, snad s tou výjimkou, že dekodování dramatické promluvy nebylo, při záměrné jednoduchosti obsahů, nijak složité. „S postmodernou přišla doba, kdy drama [...] opět hledá svoji identitu, mimo jiné i tím, že s divadlem – a také prózou a poezií – soupeří o vlastní uznání, které je uznáním samostatnosti jako literárního druhu,“⁴⁸ věc v modernismu málo diskutovaná. Obecně bychom pak mohli podle této duchovní záměny rozdělit dramatické texty na dramata hraná v soukromých (bulvárních) divadlech - supermarketech, kde obalem lákavé a dostupné produkty vábí svým zevnějškem, chutnají, ale příliš rychle se zkonzumují a vyčerpají a na druhé straně na dramata uváděná v divadlech subvencovaných – kostelech, kde vnější, povrchové stránky jsou daleko méně zářivé a vnitřek je hutnější, často však také nepropracovaný a nesrozumitelně poschovávaný po různých zákoutích chrámových lodí. Definice platná jak pro drama moderny, tak i postmoderny, jen s tím rozdílem, že chrámem divadla na konci 19. století a na začátku 20. století budou avantgardní divadla Antoineta, Forta, Lugné-Poea a samozřejmě Jacquesa Copeaua, rovnou na podobné myšlence vystavěné, protože divadla subvencovaná se svým repertoárem radikálně přibližují divadlům bulvárním. Ačkoliv i zde je opět nutné mít na zřeteli, že prostupnost a nestálost těchto hranic je velmi rozsáhlá a mnohdy se kostel podobá supermarketu a naopak

⁴⁶ Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995, s. 38.

⁴⁷ Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003, s. 146.

⁴⁸ Jungmannová, Lenka. *Krise racionalismu a dramatický paradox*. In. *Podoby soudobého evropského dramatu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2001, s. 10.

nebo se obě varianty zcela propojují jako ve slavné hře francouzské dramatičky Yasminy Rezy *Obraz* (L'Art, 1994) o krizi každodennosti i krizi přátelství tří mužů středního věku, postmoderního zevlouna, tuláka a hráče. Reza dokonale propojuje formu *dobře napsané hry* s vážnějším, duchovnějším obsahem a její text netrpí tím, co je pro postmoderní drama tak příznačné, tedy snaha o „[...] nalezení nových forem, které by z estetického hlediska snížily postmoderní pocit vymykání se a izolace.“⁴⁹ Autorka pro nás také může být klasickým příkladem, kdy se z dramatičky uměleckého, intelektuálního divadla, tematizují poměrně kriticky naši současnost, stává díky lehce plynoucí, konverzační formě textu úspěšná dramatička bulváru a nejen tohoto francouzského. Jak drama *Obraz*, tak text *Tři verze života* (Trois versions de la vie, 2000), klasické téma nefungující rodiny, uspějí dokonce na Broadwayi a implikují podobnou situaci z přelomu století, kde se prosazují do bulvárních divadel dramatici Eugène Brieux nebo François de Curel, kteří začíná v umělecky zacíleném divadle Antoina, tedy v Théâtre Libre.

Nicméně při četných, ale v širokém postmoderním uměleckém diskurzu nepatrných pokusech o iluzi kostela, tedy při pokusu o jakýkoli hlubší přesah údajně nekonečných hranic univerzálního světa obecně přijatelného a přijímaného umění, následuje strmý pád na dno nezájmu. Dramatičtí autoři píšící formálně i obsahově netradiční texty se často setkávají s projevy explicitního odmítání, mediálního opomíjení a s uměleckými předsudky, ačkoliv dodejme, že mnohdy je jejich tvorba příliš uměle uměle, kde stále přežívají zbytky idealistických myšlenek a manifestů modernismu. A opět, pokud pohlédneme zpět, do avantgard přelomu století, je tento popis současného společenského a filozofického diskurzu umění téměř totožný, působící jako naplněná předpověď.

V postmoderním světě proklamované kulturní plurality se vedle konvenčních předsudků objevují dvě jiné zásadní překážky pro inteligentní, „vážné“ umění. Jedná se o esenciální absenci dvou podstatných momentů uměleckého díla, totiž možnost pochopení a důraz na smysl výpovědi na rozdíl od srozumitelné naturalistické divadelní avantgardy. Proud postmoderní řeky, nikdy nekončícího přívalu zábavy, radovánek a informací plyne příliš strmě a přímočaře. Následná intelektuální snaha propasírovat hodnotu a smysl do hyperrealistického světa podružností, majících masku zásadního a nezpochybnitelného, je nejen krkolomná a poněkud strojená, ale není ani uskutečnitelná, protože roztěkaní postmoderní lidé, indiferentní masy s preferovanou životní touhou hromadit, „[...] chtějí podívanou. Žádná snaha je nedokáže přimět k tomu, aby obrátili svou pozornost k vážnosti

⁴⁹ Simard, Rodney. *Postmodern drama (Contemporary Playwrights in America and Britain)*. New York: University Press of America, 1984, p. 131.

obsahu, dokonce ani k vážnosti kódu. Dostává se jim sdělení, avšak masy chtějí znak, zbožňují hru znaků a stereotypů, zbožňují všechny obsahy jen tehdy, pokud se rozvíjejí ve spektakulární serialitě. Nějakou 'dialektiku' smyslu masy zcela odmítají.⁵⁰

Existuje ale i druhá, pozitivnější, lyotardovská varianta postmodernismu, která ovšem vychází z reality konce sedmdesátých a osmdesátých let, zatímco pozdější kritici postmodernismu, respektive postmoderní společnosti, Gilles Lipovetsky a Jean Baudrillard, nikoli však kritici Jean-Françoise Lyotarda, vycházejí z reality let devadesátých. Lyotardovo nazírání postmodernismu, lépe postmoderní situace⁵¹, kdy postmoderní „označuje stav kultury po [...] proměnách, které prodělala pravidla hry u vědy, literatury a umění od konce 19. století,⁵² je z divadelního hlediska i z hlediska dramatického textu a vlastně celého umění a kultury zajímavé dvěma momenty. Lyotardovy názory se stávají zřetelnou obhajobou avantgardy, nikoli snad pro její uměleckou hodnotu, ale pro její rozličnost a rozdílnost umožňující pluralitu názorů, zobrazení, přístupů a interpretací. Tato lyotardovská pluralita se staví proti jakémukoli jednostrannému výkladu světa textovým konstruktem, proti doktríně velkých příběhů, proti preferenci jednoho myšlenkového projektu naší společnosti, připomínající způsobem pojetí intelektuální textový fetišismus, s čímž souvisí i odmítání „[...] různých 'filozofií historie', v nichž vidí jakési metanarativní příběhy, 'nadpříběhy', které mají shrnovat rozptýlené narativo lidských příběhů ve všezahrnující jednotu. A zrovna tak i [...] odmítání role, kterou intelektuálové přisuzovalo 19. století a kterou se v našem století snažili brát občas na sebe filozofové jako Sartre nebo v jednom období Foucault, přičemž se jim podařilo pouze dokázat, k jakým groteskním politickým omylům taková snaha nevyhnutelně vede [...]"⁵³. Známa je především Sartrova téměř trucovitá obhajoba a idealizace stalinistického Sovětského svazu, nepopírající sice existenci koncentračních táborů, ale zcela tuto otázku přehlížející a zastiňující, vrcholící ve slavném sporu s Camusem a v kritické polemice Raymonda Arona nazvané *Opium intelektuálů*, publikované v roce 1955, která analyzuje přikrášlené mýty francouzských levicových intelektuálů o marxisticko-komunistických ideologiích reálně praktikovaných na východ od země, kde si o skutečném fungování těchto systémů mohou, snad kromě André Gidea, nechat naivně zdát. Nutno však dodat, že Sartre je, po dramatice Françoise de Curela a jeho filozofických začátcích, a několika náznacích v dramatice Jeana Anouilhe, prvním autorem, který dává drama do

⁵⁰ Baudrillard, Jean. Ve stínu mlčících většin, *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 3, s. 6.

⁵¹ Sousloví vycházející z Lyotardova spisu *La Condition postmoderne* (Postmoderní situace, 1979). In. Lyotard, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: FÚ AV ČR, 1993.

⁵² Lyotard, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: FÚ AV ČR, 1993, s. 97.

⁵³ Jiří Pechar v předmluvě ke knize: Lyotard, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: FÚ AV ČR, 1993, s. 9.

přímého kontaktu s filozofií, pochopitelně existencialistickou, a převádí angažovanost své tvorby do prostoru dramatického psaní, čímž nenápadně vytyčuje jeden z budoucích prvků estetiky postmoderního dramatu.

Podstatný je i druhý moment lyotardovského pojetí postmodernismu, který se však s prvním úzce propojuje, totiž jeho výrazné vyhranění se vůči textu. Textu, který ukazuje či se navíc téměř pyšní tím, co je jeho úmyslem a účelem, ale postrádá to, co po něm Lyotard důsledně žádá, totiž aby obsahoval náboj, kterým je schopen aktivovat, kterým je schopen podněcovat a vzrušovat, nikoli verbálně cizelovat. Jistě, tato lyotardovská teze v žádném případě není vztahována k dramatu či k dramatickému psaní obecně, ale k vědeckému psaní intelektuálů, tedy k těm intelektuálům, kteří jsou přesvědčeni o výlučnosti svého výkladu, o jedinečnosti interpretace reality světa v rozpracovaném, jednolitém celku nadměrného metanarativního superpříběhu psaného nesrozumitelnou Novořečí⁵⁴, ve které dochází k zániku srozumitelného jazyka, ačkoliv „[...] podle Lyotarda není důvod stavět intelektuální naraci nad naraci každodenního světa.“⁵⁵

Text jako danost je zkrátka pro Lyotarda zcela nepřijatelný, a i proto si může dovolit tvrzení, pro současné drama zcela příznačné, že „[...] postmoderní umělec, postmoderní spisovatel je v situaci filozofa: text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými, a nemohou být posuzovány tím, čemu Kant říká soud určující, tak, že na tento text, na toto dílo budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá. Umělec a spisovatel pracují tedy bez pravidel a proto, aby ex post byla stanovena pravidla toho, co bude vytvořeno.“⁵⁶ Snad jako by si mnoho dramatiků v duchu neustále Lyotardovo vymezení textu opakovalo a nikoli pouze v myslích, ale i přímo v dramatech tyto teze potvrzovalo. Ačkoliv jedna z postav britského dramatu 90. let Mark Ravenhill v diskutovaném a kontroverzním textu *Shopping and Fucking* přímo v jedné z replik vyzývá k opaku, čímž nenápadně paroduje současný postmoderní diskurz. Ravenhillova postava, jakýsi Robbie, nechce lyotardovské popření nadpříběhu, negaci velkých příběhů, naopak touží po nich, i když okamžitě dospívá ke zjištění, že nejsme těchto velkých příběhů

⁵⁴ Pro současnost příznačný termín, který Lyotard dále rozvádí: „Člověk bojuje proti zajizvení události, proti jejímu zařazení do rubriky ‘dětinskosti’, aby iniciaci uchránil. Tento boj je právě oním bojem, který akt psaní vede proti byrokratické Novořeči. Ta má zastřít zázrak, že se něco (vůbec něco) může udát. V guerille lásky proti citovému kódu běží právě o tohle, zachránit okamžik proti zvyku a proti tomu, co má už svoji konotaci.“ [...] V Novořeči není místa pro idiomy, jako v tisku a v sdělovacích prostředcích není místa pro akt psaní. Tou měrou, jak se Novořeč šíří, kultura zaniká. *Basic language* je jazykem kapitulace a zapomnění.“ Lyotard, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: FÚ AV ČR, 1993, s. 79-81.

⁵⁵ Hubík, Stanislav. *Postmoderní kultura, Úvod do problematiky*. Olomouc: Mladé umění k lidem, 1991, s. 41.

⁵⁶ Lyotard, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: FÚ AV ČR, 1993, s. 28.

schopni⁵⁷. Bezděčně a laicky tak potvrzuje lyotardovy myšlenky o malých, každodenních příbězích, z nichž se však paradoxně onen velký nadpříběh navzdory Lyotardovi znovu, i když pozvolna, skládá.

Postmoderní formy a obsahy v dramatu, které vynikají ironií, post-absurditou, tragikomičností, vypjatým subjektivismem, izolací postav, které dosahují k limitám a konečným hranicím svého jednání a chování, kde se prodíráme obtížným intertextuálním labyrintem, mají další závažný rys a charakter. Tematizují zcela otevřeně a realisticky, či dokonce naturalisticky naši každodennost, náš všední den podobně jako to dělají v 80. letech 19. století hry Henryho Becquea či dramatiků vycházejících z repertoáru Théâtre Libre. Postmoderní dramatik na rozdíl od toho modernistického nectí pravidla a formy divadelního textu, během své tvorby je teprve bezděčně vytváří. A tak zatímco drama Belle Époque má problémy zejména s nečekaně přímými obsahy a tématy, které přináší a na které upozorňuje, postmoderní drama se musí potýkat od počátku již jen se svou fragmentární formou vyplývající z neschopnosti sestavit ucelený příběh či výpověď. I přesto drama postmoderny musí svůj prapůvod námětově hledat v dramate moderny, v dramate společensko-kritického realismu, počáteční ironické deskripce kapitalismu, který podrobně a nedramaticky vystupuje na scénu znovu o mnoho let později ve Vinaverových hrách.

2.8 Každodennost a všední den jako základ sociálně angažovaného dramatu

Ať již realistické a naturalistické drama či komedie mravů a hry na tezi přelomu století, ať již postmoderní drama, obě mají jeden primární, společný základ. Vycházejí vždy z reality všedního dne, z paradigmatu každodenního fungování společnosti a zaujímají k ní určitý vyhraněný kritický postoj a názor. Každodennost nebo jednodušeji realita všedního dne zde úzce souvisí s pojmy každodenní život nebo životní svět a může být chápána jako soubor pravidelně se opakujících činností člověka, které jsou předvídatelné, rutinní a racionalistické, a které jsou zároveň ovlivněné dobovou atmosférou a nastaveným společenským a politickým systémem. I v tomto světě mechaničnosti a obeznamenosti, ve světě ustálených norem a pravidel, kde „[...] věci, lidé, pohyby, úkony, okolí, svět nejsou vnímány v původnosti a autentičnosti, [...], nýbrž *prostě* jsou a přijímají se jako inventář, jako součásti *známého* světa

⁵⁷ **Robbie:** „[...] podle mě všichni potřebujeme příběhy, vymýšlíme si příběhy, abychom mohli žít dál. A podle mě to kdysi dávno byly velký příběhy. Příběhy tak velký, že v nich moč prožít celý život. Mocné ruce bohů a osudu. Cesta k osvícení. Pochod k socialismu. Ale všechny umřely anebo svět dospěl nebo zeslenil, anebo je zapomněl, takže teď si všichni vymýšlíme svoje vlastní příběhy. Malý příběhy. Ale každému máme jeden. [...]“
Ravenhill, Mark. Nakupování a šoustání. Přel. Jitka Sloupová. *Svět a divadlo 12*, 2001, č. 4, s. 133.

[...]“⁵⁸, lze objevit svět svátečnosti, výjimečnosti a tragičnosti, ale opět pouze v perspektivě každodennosti. V tomto kontextu je pak srozumitelné teoreticko-filozofické dílo Jean-Marie Domenacha *Návrat tragického* (Le retour du tragique, 1967) z roku 1967, kdy se hlavní tragédie každodennosti dvacátého století, *Smrt obchodního cestujícího* (Death of a Salesman, 1949) Arthura Millera, označuje jako tzv. „*podtragédie každodennosti*“ (infra-tragédie du quotidien), kdy všední lidé všedního života prožívají všední tragédie ve své nezpochybnitelné každodennosti. Vyvázání se z tohoto stereotypu každodenních situací není však možné, protože svět každodennosti je svět, ve kterém není místo pro zpochybňování lidského údělu, svět, ke kterému člověk zaujímá ryze pragmatický a praktický postoj. Jak píše Jan Jandourek, „každodennost je obtížné definovat, spíše bychom se měli snažit ji chápat jako proces, neboť – jak již říkal Nietzsche – co má historii, nemůže být definováno. Každodennost ježitý svět a zároveň základna (nebo spíše nejpůvodnější zdroj) pro naše konceptualizace, definice a vyprávění. [...] Každodennost je obyčejný svět, který je nedotčen velikými událostmi, a tento svět je zaměřen na přítomnost, není nikterak vážně zpochybňován, řídí se řadou nepsaných norem a je vyjadřován běžným jazykem.“⁵⁹ Potvrzuje tím, jak lyotardovské pluralitní chápání postmoderny, tak i to, že principy postmoderny i každodennosti v umění jsou detailně zaměřeny na přítomnost a budoucnost, minulost je nezajímá. Mnoho současných dramatiků pak z tohoto konceptu vychází, postavy žijí přítomností či verbalizací snů o budoucnosti, přičemž v jejich nepatrných, všedních příbězích se, ať již zřetelně, přiznaně, nebo skrytě a v náznacích, formuje subjektivně vyhraněný, často velmi angažovaný a kritický autorský názor na celou společnost.

Termín každodennosti, který lze bezpochyby užít pro současné evropské drama, není nějakou umělou smyšlenkou, ale má svoji historii a tradici, formuje se již na počátku 70. let v dílech francouzských autorů, jako jsou Michel Deutsch nebo Jean-Paul Wenzel, a následně pak v rozsáhlých textech Michela Vinavera. Jejich dramatická tvorba, jako i tvorba mnoha dalších dramatiků, je zřetelným návratem k realismu a naturalismu přelomu století, alespoň po stránce tematické, vytvářena nikoli na dramatických situacích, ale na dialogu všedního dne, respektive na zbytcích těchto dialogů, ve kterých se forma textu rodí samovolně z donekonečna omílaného, bezcílného, každodenního mluvení. Dialog vyrůstá z koláže banalit všedního dne, přičemž lyotardovská Novořeč není a priori novým nesrozumitelným argotem,

⁵⁸ Kosík, Karel. *Dialektika konkrétního (studie o problematice člověka a světa)*. Praha: Československá akademie věd, 1965, s. 53. Podobný výklad každodennosti ve Francii prezentuje Henri Lefebvre v rozsáhlém spise *Critique de la vie quotidienne* (I. Introduction 1958, II. Fondaments d'une sociologie de la quotidiennité 1961, III. De la modernité au modernisme, 1981).

⁵⁹ Jandourek, Jan. „Obyčejný člověk“ (*Každodennost totality v díle Josefa Škvoreckého*), *Souvislosti*, 2000, č. 2 s. 186.

ale je to současná řeč v situaci, kdy se s ní jedinec snaží vypořádat, ale svým samotným neustálým mluvením, plným nedořečeností a necelistvostí ji sám činí nesrozumitelnou. Ostatně Vinaverovy nehratelné politické texty jsou roztrženy jak po stránce jazykové a formální, tak i po stránce obsahové a mnoho nových dramát k nim má, především svou explicitní nedějovostí, velmi blízko. Děj je vystřídán dialogem s tematizací základního momentu každodennosti, totiž touhy člověka Mít. Frommovské Mít je jedno ze základních paradigmat současnosti, Být je až na druhém místě, ačkoli v současném dramatu jsou obě tyto roviny rozpracované a úzce se propojují. Zjišťujeme, že „[...] blahobytná společnost [...] vytrhla člověka z místních souvislostí a z ustálenosti každodenního života, z pradávne nehybnosti vztahů k předmětům, k bližním, k vlastnímu tělu i k sobě samému. Po ekonomických a politických revolucích 18. a 19. století a po umělecké revoluci přelomu 19. a 20. století nastává revoluce každodenního života.“⁶⁰ Právě převaha materiálního vlastnictví nad vlastním bytím je opět téma postmoderním dramatem převzaté od realistů začátku 20. století. O čem jiném mluví Mirbeau ve svém dramatu *Obchod je obchod*, než o definitivní a nezpochybnitelné převaze materiálních statků nad statky duchovními. Kde jinde peníze tak přehlušují morálku a rozrušují charakter člověka než v Becqueových *Krkavcích*. Vedle touhy Mít se objevuje však ještě touha silnější, a to bezmezně si nabytý hmotný statek užívat. V postmoderní době platí nejen, že Mít je více než Být, ale také, že Užívat si je víc než Žít, což přímo vede k dalšímu stěžejnímu rysu postmoderní společnosti a v ní se realizující a dominující každodennosti, k vzájemné mezilidské apatii a rezignaci. Ale nejinak tomu je opět během „fin de siècle“, které si snad hmotné statky umí užívat ještě ve větší míře než současný, roztěkaný člověk.

Z dominance materialistického a racionalistického modelu společnosti pak vyplývá totální lidská rezignace a apatie jednoho jedince k jedinci dalšímu. V dramatu je podobná charakteristika současných her pojmenována podle tvorby britských autorů 90. let jako tzv. „*Cool Britania*“, „*in-yer-face theatre*“ či u nás zažité „*coolness*“ dramatika. „Cool“, které se stává trefným synonymem a pokračovatelem tzv. *comédie rosse*, tedy krutých her, inscenovaných od roku 1887 v Théâtre Libre. V žádném případě to však neznamena, že autoři tzv. drsné školy vytváří pouze neomalené, zdrogované postavy naturalisticky zasazené na okraj společnosti, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale znamená především odhalování typu indiferentního postmoderního, u naturalistů moderního člověka. Lipovetsky ho trefně označuje jako narcistického člověka „[...] jehož způsob bytí a konání je zcela uvolněné, cool, osvobozené od veškerých pocitů viny [...]“, narcistického člověka, který „[...] snadno podléhá úzkosti a

⁶⁰ Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003, s. 146.

tísni; starostlivě pečuje o své zdraví a riskuje život na dálnicích nebo na horách; vyrostl ve vědeckém světě a je o něm informován, a přesto je přístupný, i když možná jen na povrchu, všem významovým novinkám, ezoterismu, parapsychologii, různým médiím a guru; ve věci vědění a ideologií je velmi pohodlný, zato ve sportu a kutilství náramný perfekcionista; nemá rád žádné úsilí ani přísné a tvrdé normy, ale sám je vyhledává, když jde o diety a hubnutí, o určité druhy sportu, trekking nebo o mysticko-náboženské rozjímání; ve věcech smrti je zdrženlivý a v mezilidských vztazích se ovládá, a při nových druzích psychoterapií naopak křičí, zvrací, pláče a nadává; je proměnlivý, je 'in', je produktem mezinárodních módních vzorů, a přitom se nadchne pro menšinové okrajové jazyky, rodný kraj, některé lidové nebo náboženské tradice.⁶¹ - poněkud nadnesená a neúplná, ale zcela přesná definice postav současného evropského dramatu i dramatu zmiňované „coolness“ dramatiky. Člověk Belle Époque podobné vymoženosti samozřejmě nemá, sociologicky je jeho umístění v podstatě zcela identické. Prázdnota lidské každodennosti vrcholí v absolutní lhostejnosti a Lipovetsky pak může zcela po právu provokovat tvrzením, že Bůh je mrtev, ale všem je to jedno. „Nechť naši metafyzikové a antimetafyzikové prominou, ale začněme chápat, že teď už lze žít bez cíle a beze smyslu v jakémsi sledu jednotlivých záblesků. [...]“⁶² A mnoho postav současných divadelních her tuto tezi svým jednáním i svojí pouhou existencí bezděčně potvrzuje. Postavy sice žijí dynamicky, nebo alespoň dynamiku předstírají, jejich jednání ale bohužel postrádá smysl. Nemožnost jeho nalezení pak vede k pocitům hořkosti z vlastního individualismu a osamocení, které si hrdina nedokáže srozumitelně vysvětlit a překonat. Díky médii přikrášené „realitě“ se mu vše jeví pozitivně a samozřejmě, ale navázat prostý mezilidský vztah se mu nedaří. V současném dramatu se autoři snaží tento základní problém řešit ironickým, velmi konkrétním a detailním popisem malých příběhů všedního dne. Pochopitelně, protože již dávno skončila doba becketovského čekání nebo emocionální tělesnosti artaudovského divadla s cílem navrátit se ke kořenům, k přirozenosti, podstatě člověka, k prožití skutečné katarze, duševního i fyzického uvolnění v rámci asociálních rituálů v čele se slavným Living Theatre. Na Godota již nikdo nečeká, není čas, a v katarzi již dávno nikdo nevěří. Dramatičtí autoři tak bezděčně lavírují mezi těmito několika polohami postmodernismu, hledají neznámé mýty i nenápadné, každodenní příběhy, ale nejsou schopni je v přívalu nových inspirací, způsobených bezmeznou, tolik Baudrillardem kritizovanou pluralitou obsahů, forem a inscenačních možností, napsat. Rukama jim protéká zásadní symbol

⁶¹ Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003, s. 152-153.

⁶² Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003, s. 54.

postmoderny, fragment. Navíc texty současných dramatiků nedokáží odolat silnému proudu komercializace kultury, této destrukci tradic, mýtů a příběhů. Počáteční vzdor je postupně odhalen a zahuben, ať již konvencemi podporovanými státním byrokratismem, připomínajícím svou absurditou a neproniknutelností kafkovský Zámek, či pro autory a umělce tak svůdným komerčním materialismem nadnárodních mediálních a kulturních korporací. Autoři pak mají dvě východiska, totiž přizpůsobit se, mediálně se profilovat, vyhovět toku a náladě světových komunikátorů, stát se součástí světa úspěchu a vymanit se z uměleckého a myšlenkového suterénu, nebo vzdorovat, tedy uzavřít se do vlastního světa. Takový svět dramatu je těžko prostupný, těžko inscenovatelný textový labyrint, kam neviditelná ruka masové společnosti nedosáhne a nepronikne, a nemůže ho jednoduše absorbovat, vypočítat a pohltit. Je to ale vzdor neúplný, již jen proto, že samotná existence, naše bytí tady a teď, neumožňuje nikdy zcela úplnou negaci toho, co mnozí pseudolevicoví salonní intelektuálové, rádi a plně využívající „výdobytky“ kapitalistické společnosti, tak vehementně kritizují, totiž globální komercializaci a kulturní degradaci umění. Opět se tak opakuje podobný model, který zažívají autoři modernismu. I zde média začínají hrát svoji stěžejní roli, již zmiňovaná moc novin a jejich recenzních rubrik je neoddiskutovatelná. I zde má umělec či dramatik možnost si zvolit, pokud je nadán alespoň částečným talentem, protože prosadit se v přemíře autorů je skutečně obtížné, a zvolit si cestu krátkodobého, ale velkolepého úspěchu bulvárního umění nebo se protloukat po uměleckých divadlech bohémy.

Tvorba dramatiků posledních třiceti let je tedy jednak bezděčná, impulzivní a tříští se do fragmentárních textových výkřiků reagujících zrychleně na dokonalý dynamický tok současného médií uzurpovaného světa, jednak je to ale také tvorba komplexnější a promyšlenější, obtížně vyvzdorovaná právě v opozici k nynější mnohosti a různorodosti euro-americké řeky hodnotové beznaděje, „[...] kde za oním druhem šosáctví, jež spočívalo v 'nekulturnosti' a vulgárnosti, následoval velice rychle další vývoj, kdy se společnost naopak začala o všechny takzvané kulturní hodnoty zajímat až příliš[...]“, kdy „[...] společnost začala kulturu monopolizovat k vlastním cílům, k nimž patří například společenské postavení, společenský úspěch.“⁶³ Ostatně toto je jeden z dalších důvodů, proč umění začíná ztrácet na své spontánnosti a bezprostřednosti a stává se jak v oblasti textové, tak i inscenační promyšlenou konstrukcí, čímž se paradoxně přibližuje k popisované doslovnosti, tezovitosti a

⁶³ Arendtová, Hannah. *Mezi minulostí a budoucností*. Přel. Tomáš Suchomel a Martin Palouš. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002, s. 176-177.

účelovosti uměleckého artefaktu. Nic již není zvláštní a nečekané, vše je příliš samozřejmé a vysvětlitelné, protože vše je pohlcené postmoderním diskurzem.

Cesta k postmodernímu dramatu však začíná na přelomu 19. a 20. století a nezačíná ničím jiným, než vymezením se k tomu, co popisuje Arendtová výše, tedy k umění a kultuře, které se stává uměleckým produktem, sloužící k vlastnímu výdělku a společenskému postavení.

3. Analýza sociálně angažovaného dramatu

3.1 Francouzské drama na přelomu století

Nástup naturalismu a následně realismu do divadla a dramatu ve Francii, ale i v Evropě, bývá někdy vykládán jednostranně a poněkud velkoryse. Zdá se, jako by oba směry ovládly kompletně scénu posledních dvaceti let devatenáctého století, jako by Zolova tvorba i tvorba jeho přímých či nepřímých pokračovatelů zastínila ostatní dramatické autory, snadno pronikla z Théâtre Libre do pověstných pařížských divadelních domů, byla přijata s nadšením nejen intelektuální pařížskou bohémou, ale také širokým obecnstvem, jako by se v salónech a kavárnách již nemluvilo o ničem jiném a mocní kritici na ni pěli ódy. Opak je pravdou. Naturalistický koncept dramatu v této době, na rozdíl od stále se více emancipujícího románu, radikálně neuspěje. Nicméně definuje, pomocí předmluv, polemik, esejí, kritik a vlastně i pomocí veskrze neúspěšných divadelních textů, základní prvky moderního francouzského dramatu, dramatu, jehož linie směřuje až do současnosti a kterou si dovoluji nazvat angažovaným dramatem všedního dne. Dříve však, než dospějeme k autorům, kteří tuto koncepci na konci století začínají záměrně, či bezděčně formovat, je třeba poodhalit jejich někdy mnohomluvné, někdy patetické, někdy nenávislné, někdy přátelské, vždy však díky dramatické zručnosti a formální preciznosti velmi silné, protože protivníky.

3.2 Vaudeville a „dobře udělaná hra“ a náznaky realistické tematiky

Prvním a jednoznačným protivníkem naturalismu a skutečného realismu je tzv. *dobře udělaná hra* a vaudeville, ve všech svých formách, ve kterých se v devatenáctém století objevuje. K nim se ještě připojují žánry melodramatu, komické opery, operety a café-concertů, obdoby anglického písničkového music-hallu. Kolem roku 1894 je v Paříži například stejně kabaretních café-concertů jako samotných divadel a konkurují divadlům nejen svižným střídáním různých výstupů, kde se objevují od songů přes pantomimu až po baletní a klaunská vystoupení, také cenou. Zatímco do slavného café-concert Folies-Bergère zaplatíte v roce 1896 2 franky, do Théâtre du Vaudeville, pokud toužíte alespoň něco vidět, si již připlatíte. Průměrná cena vstupenek se pohybuje kolem 8 franků.⁶⁴ Scéně této doby však dominuje na dokonalé formě založená, lehkovážná, vaudevillovská komedie, základ bulvárního divadla, která je bezesporu nejoblíbenějším žánrem Druhého císařství. Její dlouhý vývoj začíná již v

⁶⁴ *Paris-Parisien*. Paris: Ollendorff, 1896, p. 75-94.

30. letech 19. století a vrcholí právě v Belle Époque, na začátku 20. století, kdy je s konečnou platností vystřídán zábavnou, noblesní konverzační hrou.

Linii zábavného dramatu začíná formovat v prvních padesáti letech 19. století Eugène Scribe (1791-1861) se svojí „dobře udělanou hrou“, aplikovanou autorem na všechny divadelní žánry počínaje satirami z tehdejšího života a konče výpravnými historickými hrami. I proto Adolphe Thalasso, příznivec naturalistického divadla, píše ve své knize věnované Théâtre Libre, hlavnímu protivníkovi vaudevillu, že Scribe „[...] napsal neblahé dílo. Nejen svým divadelní formou, která je opakem podstaty, ale také jeho dramatické umění otrávil scénu naší doby a zamořilo nadlouho naše divadlo. [...]“⁶⁵ Formou zde Thalasso jednoznačně myslí precizní Scribeovu dramatickou výstavbu, která se realizuje v rámci záměrně zvýrazněné dějovosti a která nabízí nejen strojově precizní zápletku, ale i nenucenou, hovorovou mluvu měšťanského salónu plnou vtipu, dynamiky, slovních přesmyček a překvapivých, efektních závěrů. Nicméně již u Scribea, autora asi 400 her, mnohdy napsaných sériově ve spolupráci s dalšími autory, se objevuje moment objektivnějšího pozorování skutečnosti, realističtější zacílení dramatu, zejména v popisu všedních postav malých, nevýznamných lidí, vedoucích svůj prostý život na základě individuálního, prospěchářského hlediska. Tyto *komedie mravů* (*comédie de mœurs*) mají dokonale propracovanou expozici, vykreslující precizně jednotlivé postavy. Ty jsou popsány nikoli charakterově, ale skrze jejich motivaci k činu, aby se následně vrhly do víru zápletek, vrcholící nečekanými divadelními zvraty (*coup de théâtre*). Za všechny uvedme alespoň hry *Ctižádostivec* (*L'Ambitieux*, 1834), *Pomluva* (*La Calomnie*, 1837) a text *Řetěz* (*Une Chaîne*, 1841), kde se již řeší pragmatické, materiální zájmy jako peníze či politika. Scribe je v roce 1836 zvolen do Francouzské akademie, což je jím samotným a jeho příznivci považováno za rehabilitaci a uznání umělecké kvality vaudevillu, který je do té doby často chápán jako podřadné umění. Scribeova volba do Francouzské akademie nbourá tak ustálenou představu vaudevillovského autora jako pouhého divadelního rutinéra, sériového výrobce dramát, mající armádu spolupracovníků, kteří vytvářejí jednotlivá dějství podle zaběhnutých šablon a jejichž konečné dílo není umělecky nijak závažné. Scribeovy hry musíme nicméně chápat ve smyslu obchodní komodity a díky své neměnné struktuře si získávají punc tradičního, kvalitu si stále držícího zboží. Však také autor jako jeden z prvních dramatiků psaním divadelních textů zbohatne a vydělá značný majetek. I díky

⁶⁵ Thalasso, Adolphe. *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*. Paris: Mercure de France, 1909, p. 17.

svému angažmá v sdružení SADC, které zprofesionalizuje postavení dramatiků a zformuje jejich finanční požadavky vzhledem k divadelním ředitelům.

S podobnou realističtější tematikou přichází také Alexandre Dumas ml. (1824-1895), který šokuje celou Paříž adaptací svého románu z roku 1848 *Dáma s kaméliemi* (*La Dame aux camélias*, 1852)⁶⁶ o zamilované „lepší“ prostitutce, která se vzdává kvůli společenským konvencím lásky k mladíkovi Armandovi Duvalovi, aby nebyla překážkou ke sňatku jeho sestry. V *Dámě s kaméliemi* sledujeme ještě doznívající vliv romantismu a kulminujícího idealismu. Příběh umírající, tuberkulózou nakažené „počestné“ kurtizány je vysoce sentimentální a realističtější prvky vstupují do Dumasových her až později, v druhé polovině 50. let. Nicméně první přirozenější dialogy se v některých scénách již objevují, zejména tam, kde autor brání předem vytyčenou tezi. Ostatně Dumas ml. neřeší v *Dámě s kaméliemi* pouze vztah dvou pro společnost nepřípustných milenců, ale kritizuje obecně slabé postavení žen v tehdejší společnosti. Téma, které budeme řešit například i Eugène Brieux, François de Curel a mnoho dalších dramatiků na přelomu století. Premiéra, v hlavní roli s Eleonorou Duseovou jako Margueritou Gautierovou se odehraje 2. února 1852 a zaznamená značný úspěch

Klasickým obrazem mondénní pařížské společnosti je také další Dumasova hra *Polosvět* (*Le Demi-monde*, 1855), termín, který sám Dumas vymyslí či texty zabývající se ožehavým tématem pozdějších realistických her, totiž motivem rodinného života a negativního vlivu peněz na něj. Klasickým příkladem Dumasovy „společensko-kritické“ hry je drama *Otázka peněz* (*La Question d'argent*, 1857) či texty *Nemanželský syn* (*Le Fils naturel*, 1858) a *Marnotratný otec* (*Un Père prodigue*, 1858) zabývající se tématem nemanželských dětí. Dumasova tvorba je přesto vytvořená na značně idealistickém základu, a není proto divu, že skutečné temné naturalistické drama, Tolstého *Vláda tmy* (1886), které zhlédnou Augier i Dumas ml. téměř o třicet let později v Théâtre-Libre, odmítají jako ponuré, příliš pesimistické a ve Francii v podstatě nehratelné. „[...] Více než divadelní hra je to román v dialozích, jehož délka je pro francouzskou scénu nesnesitelná [...]“⁶⁷ píše Augier a Dumas ml. přidává, že: „[...] z pohledu naší francouzské scény, nevěřím tomu, že Tolstého *Vláda tmy* je uveditelná. Je příliš temná; žádná postava není sympatická, a jazyk, kterým například mluví Akim (hraný André Antoinem – pozn. autor), bude zcela nesrozumitelný. [...]“⁶⁸

⁶⁶ Premiéra se koná 2. 2. 1852 v Théâtre du Vaudeville a drama je inspirováno skutečnou historií kurtizány Marie Duplessis, která nějakou dobu pobývá s Dumasem otcem i synem. Později se stává i inspirací pro Guisepe Verdiho a jeho operu *La Traviata* (1853).

⁶⁷ Thalasso, Adolphe. *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*. Paris: Mercure de France, 1909, p. 159.

⁶⁸ Op. cit., p. 159.

Po smrti Scribea v roce 1861 v tradici pokračuje Eugène Labiche (1815-1888) érou bezstarostných vaudevillů, tzv. *comédie-vaudeville*, typu *Slaměný klobouk* (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1851), prvního významného autorova úspěchu. Nejen ve *Slaměném klobouku*, ale i v dalších hrách vidí mnozí umělci či kritici tragičtější rozměr Labicheovy tvorby. Upozorňují na některé absurdní, bláznivé a tragikomické prvky rádoby rozverných komedií, které mohou implikovat pozdější díla surrealistů, a chápou Labicheovy postavy jako loutky, jimiž se stávají svým setrvačným, mechanicky jednáním.⁶⁹ Jak upozorňuje Marie Voždová ve svém obsáhlém rozboru Labicheových komedií, samotný Claude Lévi-Strausse, slavný francouzský sociolog a antropolog, vykládá Labicheův *Slaměný klobouk* jako paralelu antické tragédie *Král Oidipus*.⁷⁰ Pro nás je však podstatnější, že v rámci Labicheových vážných tzv. „*vysokých komedií*“ (*grande comédie*) nebo komediemi mravů se řeší mravní úpadek střední třídy, měšťanstva, pro které se stává jediným smyslem života majetek a peníze. Toto klasické téma se objevuje zejména v hrách jako *Cestu pana Perrichona* (*Le Voyage de monsieur Perrichon*, 1860), *Prach v očích* (*La Poudre aux yeux*, 1864), *Kasička* (*La Cagnotte*, 1864) či *Miláček Célimare* (*Célimare, le bien-Aimé*, 1863). U Labiche, jehož tvorba funguje na podobném principu jako Scribeova dramatická továrna na dobře promyšlenou zápletku, kdy své komedie nechává částečně psát svými spolupracovníky, se tak opět objevují figurky z měšťanské společnosti, které se v dokonalém dialogu *situační komedie* (*comédie à quiproquo*) pomocí mnoha záměn postupně ironicky odhalují a poněkud i zesměšňují. Přes jemnou ironii pařížské střední třídy a veškeré snahy o hlubokomyslnější výklady Labicheovy tvorby, zůstane u Labiche vždy dominantní koncept komičnosti a zábavnosti jeho her, které mají v první řadě pobavit a rozesmát, a nikoli morálně poučit či vychovávat. Již jen dodejme, že Labicheovi pak bude zdatně konkurovat jiný, oblíbený žánr, a to operety Jacquese Offenbacha (1819-1880) a jeho dvorních libretistů Ludovica Halévyho (1834-1908) a Henri Meilhaca (1831-1897).

Vše vyvrcholí na přelomu století tvorbou miláčka bulvárního divadla, mistra tříaktových rozšafných komedií plných záměn a zápletek Georgese Feydeau (1862-1921). Nikoli nastupující naturalistická a realistická dramatika, scéně konce století kraluje doznívající úspěch vaudevillu a situační komika precizně napsaných Feydeauových her, zkrátka divadlo, které mluví, zpívá a tančí, bulvární divadlo, které zaznamená rozkvět zejména po roce 1862 díky radikálnímu zásahu barona Haussmanna do architektonické a katastrální struktury Paříže,

⁶⁹ Corvin. Michel. *Lire la comédie*. Paris: Dunod, 1994, p. 136-137.

⁷⁰ Voždová, Marie. *Francouzský vaudeville, Geneze a proměny žánru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, s. 77-79.

přinášející velkolepé bulváry a s nimi stejně velkolepé divadelní domy. Divadlo, které je od roku 1864 praktikovatelné díky novému zákonu, který uvolní mnoho divadelních zákazů, mimo jiné zruší povinnost střídání zpěvu a slova, a tím otevře cestu k přeměně vaudevillu na sofistikovanější žánry typu situační komedie.

3.3 Veršované drama přelomu století

Druhým protivníkem nastupující realistické, a později sociálně-kritické dramatiky je veršované, lyrizující drama. Drama, bytostně spjaté s tradičními a konvenčními hodnotami, jehož formální základ můžeme hledat ještě v racinovském klasicismu a jehož obsahový základ vyplývá z tvorby parnassistů a romantických autorů. Ve veršovaném dramatu se oba tyto literární směry propojují, ačkoliv víme, že parnassisté se proti přehnanému lyrismu romantických děl negativně vyhraňují. Ostatně nemálo autorů i ke konci století bude hnutím parnassistů⁷¹ v čele s Théophilem Gautierem a jeho základní tezí „*umění pro umění*“ stále ovlivněno. I když Gautierův vliv na divadlo je nepodstatný, píše zejména balety, pak autoři jako Théodore de Banville či Catulle Mendès budou toto stylově vytříbené hnutí, ke kterému patří i prokletí básníci typu Paula Verlaine či Arthura Rimbauda reprezentovat na divadle i ke konci století.

Nejsou to pouze bulvární divadla s hereckými hvězdami a velkolepou výpravností, nejsou to pouze kabarety, komické opery, operety a velmi jednoduchá zábavná představení v café-concert, reakce naturalistů a realistů se vztahuje také i na slovitnou Comédie-Française, ve kterém má veršované drama hlavní místo. Zde se na repertoáru i dlouho po roce 1900 budou neustále opakovat klasici svého žánru Molière, Corneille či Racine v doprovodu idealizované, „*dobře udělané hry*“ Scriba, Labiche, Dumase ml. Mnozí věhlasní dramatici, rekrutující se z bývalých parnassistů stále píšící a uznávají apollinskou formu jazykově vytříbeného veršovaného dramatu a volají po návratu přísné klasicistické tradice s uvolněně dějovým a romanticky epickým obsahem. A tak Comédie-Française, symbol vypjatého tradicionalismu, snad rozčiluje pařížskou intelektuální bohému ještě více, než samotná bulvární divadla, u nichž by se dal snad komediální žánr z logicky jejich diváckého zacílení ještě ospravedlnit. Pro dekadenci, symbolisty, naturalisty a konečně i realisty je právě toto druh umění, velmi

⁷¹ Připomeňme zde alespoň stěžejní sbírku celého hnutí vydanou Alphonsem Lemerrem *Současný parnas* (Le Parnasse contemporain, 1866), která vychází v roce 1866 a zahrnuje 37 básníků a na 200 básní. Následující sbírky pak vyjdou v letech 1871 a 1876, přičemž do druhé sbírky posílá mladičkový Arthur Rimbaud tři básně k otištění, ale právě Théodore de Banville, mající tuto sbírku na starosti, je nakonec do vydání nezařadí.

povrchní, vnějškový, nepravděpodobný a sentimentální, kterému je nutné z avantgardní perspektivy radikálně vzdorovat.

3.4 Edmond Rostand – poslední záchvěv neoromantismu

Nejvýznamnějším příkladem nečekaného nástupu divácky opěvovaného neoromantismu na scénu je Edmond Rostand (1868-1918). Charismatický a bohatý elegán se stává hlavním představitelem heroického, veršovaného dramatu konce století a symbolizuje jeho poslední pokus setrvat i nadále na scéně. Dramatická tvorba je pro Rostanda spíše celoživotním utrpením než radostí, doprovázená neustálými pochybnostmi o napsaném. Začátky nejsou nikterak snadné a prostinký vaudeville *Červená rukavice* (*La Gant rouge*, 1888)⁷², Rostandova divadelní prvotina plná prvoplánové lásky a zatoulaných milostných dopisů, kterou sestaví s nevlastním bratrem své budoucí manželky Henry Leem, je hotový propadák. Čtvrté dějství se již dohrává téměř bez diváků⁷³ a kritika dílko, připomínající Labicheovy texty, zcela odmítne. Slovný kritik Francisque Sarcey, který bude později jásat a vzývat *Cyranu z Bergeracu*, pak svým osobitým, velmi přímým a zároveň jízlivým způsobem dílko odsoudí, protože „[...] zde se nesetkáte ani s jediným duchaplným slovem. Ani jediným nápadem během čtyř dějství, věc vsutku nevídaná a pozoruhodná. [...]“⁷⁴

Zatímco spolupráce s Henry Leem je historicky i umělecky bezvýznamná epizoda, Rosemonda Gérardová, Rostandova budoucí manželka se naopak stává onou pověstnou 'femme fatale'. Právě ona jej přivede, po sňatku v roce 1890, do prostředí pařížských literárních kruhů. Vzdává se alespoň částečně své vlastní úspěšně se rozvíjející a již oceňované literární kariéry⁷⁵ a umožní tak Rostandovi jeho postupný umělecký vývoj. Úspěchy se ale dostávají pozvolna. Poprvé na sebe Rostand upozorní alespoň částečně hrou *Romantické* (*Les Romanesques*, 1894), parafrází Shakespearovského tématu Romea a Julie o zakázané lásce. V této hře však rodiče předstírají vzájemnou nenávisť, aby své děti sblížili,

⁷² Hra je dlouho považována za ztracenou a je nalezena v roce 2009 v Archives nationales znalcem Rostandova díla Michelem Forrierem.

⁷³ Vitu, August. *Le Figaro* 25. 8. 1888.

⁷⁴ Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, 1902, p. 200.

⁷⁵ Rosemonda Gérardová (1871- 1953), vlastním jménem Louise-Rose-Étiennette Gérardová pochází z významného francouzského rodu. Je vnučkou maršála Étienne Maurice Gérarda, hrdiny z bitvy u Wagramu (1809), jejím učitelem je Alexandre Dumas ml. a kmotrem Leconte de Lisle. V roce 1889 získává za svou básnickou sbírku *Píšťaly* (1889, *Les Pipeaux*) cenu za poezii a s těmito milostnými, sentimentálními bravurně veršovanými básněmi, plnými zahrad, zvířat, letních nocí a úsvitů, slaví značný úspěch. Později píše divadelní hry, některé ve spolupráci se svým synem Mauricem Rostandem, za všechny připomeňme alespoň veršované *Večerní šaty* (1925, *La Robe d'un soir*) nebo opět veršovanou jednoaktovku *Natáčky* (1931, *Les Papillotes*), obě hrané v Théâtre de l'Odéon.

protože milenci Percinet a Sylvetta potřebují ke své lásce nějakou tu „romantickou“ překážku. Tragédie se ale nekoná a vše skončí vzájemným usmířením. Podruhé pak zaujme *Vzdálenou princeznou* (La Princesse lointaine, 1895) a následně *Samaritánkou* (La Samaritaine, 1897). Divadelní hry to jsou tematicky relativně originální, ale bytostně nedramatické a kontemplativní. Střídá se v nich postromantická posmutnělost, snovost a poněkud zbytnělý mysticismus umožňující však velkolepé, heroické divadlo. *Vzdálená princezna*, o jejímž zhudebnění uvažuje Claude Debussy, je symbolické zpracování mytického příběhu trubadúra Jaufreho Rudela a jeho nenaplněné lásky k hraběnce Hodierny de Tripoli.⁷⁶ Hra je kombinací velkého neoromantického gesta a slovníku Marivauxových her s propracovanými dialogy. *Samaritánka* je pak veršované evangelium ve třech obrazech o obrácení rozmařilé samaritánky na víru po jejím setkání s Kristem. Problém *Samaritánky* spočívá v tom, že Rostand převádí do dialogů klíčovou scénu mezi Kristem a Photinou, která se v evangeliu v podstatě odehrává beze slov a o jejíž dramatickosti, a což teprve dějovosti, lze úspěšně pochybovat. Oba texty se tak spíše než literární či divadelní kvalitou vyznačují tím, že v nich vystupuje ikona francouzského divadla a stále jedna z hlavních postav pařížské scény konce století, Sarah Bernhardtová. *Vzdálená princezna* je ještě finanční neúspěch a celkové zklamání, skončí se se ztrátou kolem dvou set tisíc franků⁷⁷, a to i díky velkolepé výpravě, na které nespolupracuje nikdo jiný než mladý český malíř Alfons Mucha. *Samaritánka* již dopadne ve všech směrech lépe, především díky oceňovanému výkonu Bernhardtové a Rostandova kariéra se i za jejího přispění může dále rozvíjet ve světě výpravného divadla pařížské lepší společnosti.

3.4.1 *Cyrano de Bergerac* - znovuzrození veršovaného heroického dramatu

Když ale Rostand uvádí hned vzápětí po *Samaritánce* na sklonku roku 1897 na scénu donquichotskou postavu platonického milovníka *Cyrana z Bergeracu* (*Cyrano de Bergerac*, 1897), reálnou, historickou, zcela však zapomenutou postavu z doby Ludvíka XIII., která v sobě snoubí tragiku, grotesknost, eleganci, švih, odvahu a dílem i uslzený návrat romantismu a sentimentalismu, podpořený klasickou dramatickou antitezí romantického díla o nevhledném hrdinovi a velké platonické lásce, zazáří Rostandova divadelní hvězda poprvé

⁷⁶ Jaufre Rudel je princ z Blaia a trubadúr žijící v první polovině 12. století. Zahyne pravděpodobně během Druhé křížácké výpravy a pověst vypráví, že se rozhodne pro účast na této výpravě poté, co se doslechne o kráse hraběnky de Tripoli. Při cestě však onemocní a do Tripoli přijíždí již smrtelně nemocný, aby zemřel v náručí své milované.

⁷⁷ Trousson, Raymond. *Un succès inusable: Cyrano de Bergerac* [online]. [cit. 1.4.2011]. URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume62/rt.html>.

a vlastně i naposledy s plnou silou. A to, jak bývá autorovým dobrým zvykem, propadá Rostand před samotnou premiérou stavům vrcholné úzkosti, pesimismu a je sžírán obavami z kardinálního neúspěchu. Snad jediný Coquelin starší⁷⁸, ředitel krachujícího Théâtre de la Porte-Saint-Martin a zároveň první Cyrano, pro kterého je hlavní role napsaná, věří, i když s postupujícími zkouškami také s obavami, v úspěch, který se nakonec dostaví a bude srovnáván s úspěchem premiéry Hugovy hry *Hernani aneb Kastilská čest* (*Hernani, ou l'Honneur Castillan*, 1830). Ostatně připomíná ho již zmiňovaný guru francouzské divadelní kritiky druhé poloviny devatenáctého století a ztělesněný zastánce tradicionalistického sardouovského divadla Francisque Sarcey, který s neskrývaným entusiasmem oceňuje novou Rostandovu hru a talent autora samotného, když píše: „[...] Jaké štěstí! Jaké štěstí! Konečně se zbavíme skandinávských mlh, detailních psychologických studií a záměrné brutálnosti realistického dramatu. Konečně se po dlouhé noci na horizontu zjevuje radostné slunce staré dobré Galie. Jaká radost, jaká nová krev do našich žil! [...]“⁷⁹ A podobnou radost vyjadřuje i další obávaný kritik tehdejší doby Henry Bauër, který v *l'Echo de Paris* oslavuje příchod nového heroicko-komického autora. „[...] Včera, na scéně divadla Porte-Saint-Martin, před nadšeným publikem, získal jeden velký heroicko-komický básník své trvalé místo v současné dramatické literatuře; a toto místo není pouze nějakým místem mezi princí lyrického, sentimentálního a nápaditého slovesného umění, je to místo první. [...]“⁸⁰ Ačkoliv úspěch hry je velkolepý a gratulují k němu mnozí rozliční autoři jako například Jules Verne, Alphonse Allais nebo Octave Mirbeau, přesto se objevují i některé negativní či rezervované postoje, zejména v časopisech *la Revue Blanche* nebo v časopise *le Mercure de France*⁸¹, kde André-Ferdinand Herold, jeden z hlavních autorů tohoto časopisu, významný básník symbolismu, pravidelný účastník Mallarméových „úterků“ a zapřísáhlý dreyfusovec, píše

⁷⁸ Benoît-Constant Coquelin (1841 – 1909) je jedním z nejvýznamnějších francouzských herců druhé poloviny 19. století. Již v devatenácti letech vstupuje do Comédie Française (1860) a během svého více než dvacetiletého působení tam ztvárnil mnoho zejména komediálních rolí. Známy pod jménem Coquelin starší je ztělesněním klasické francouzské komické školy.

⁷⁹ Sarcey, Francisque. *Quarante ans de théâtre. (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politiques et littéraire, 1902, p. 224. In Těž. *Le Temps* 3 janvier 1898.

⁸⁰ Bauër, Henry. *L'Écho de Paris* 28 décembre 1897. In Těž. Trousson, Raymond. *Un succès inusable: Cyrano de Bergerac* [online]. [cit. 1.4.2011]. URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume62/rt.html>.

⁸¹ *La Revue Blanche* a *le Mercure de France* se stávají od roku 1890 dvěma renomovanými, konkurenčními periodiky, která sdružují mnoho významných umělců konce století. Ostatně název *la Revue Blanche* (1890-1903) bratrů Natansonových, polských Židů, vzniká v reakci na nafialovělou obálku časopisu *le Mercure de France* (1890-1904), obnoveného Alfredem Valletem s pomocí jeho snoubenky Rachildové a vůdčí osobností Remy de Gourmontem. *La Revue Blanche* se brzy po svém vzniku stává důležitou platformou různých politických, literárních i uměleckých diskusí. Řeší se francouzská a evropská politika pohledem anarchistů a socialistů, Dreyfusova aféra, kolonialismus, oceňuje se nová dramatika Ibsena, Strindberga či Čechova a možnosti nového divadla u Antoineta a Lugné-Poea. Prostor dostávají autoři jako Proust, Gide, Claudel, Jarry, Mirbeau, Proust nebo Appollinaire. Zatímco *le Mercure de France* se zpočátku úzce profiluje jako platforma symbolismu. Ale i zde pochopitelně najdeme Gidea, Jarryho, Claudela či Appollinairea, abychom uvedli alespoň některé autory spjaté s divadlem.

v únoru 1898 zdrcující recenzi, ve které kritizuje celé Rostandovo dílo, tématem počínaje a samotnými verši konče. „[...] Rostand stejně špatně veršuje, jako píše. A protože ušlechtilí básníci již dávno osvobodili alexandrin od starých pravidel a na svých dílech ukázali, že harmonie nezávisí pouze na přísném oddělování slov, myslí si Rostand, že mu proto, aby vytvořil verš, postačí zrýmovat každou dvanáctou slabiku. Výsledkem tohoto systému je, že se postavy Cyrana z Bergeracu vyjadřují v těžkopádné a nejasné próze. [...]“⁸²

I přes Heroldův záměrně vyhocený názor, psaný zcela zřetelně ze symbolistické perspektivy, je možné tvrdit, že *Cyrano z Bergeracu* je dojemný, efektně napsaný divadelní text ve stylu španělských hrdinských „her pláště a dýky“ s dominantním cílem zapůsobit skrze dokonalou nápodobu vysokého dramatického umění. Je to také text určený pro nejširší pařížské, při premiéře tolik nadšené publikum, text, za nějž následně Rostand získává od francouzského prezidenta Félix Faurea řád Čestné legie⁸³.

Text navíc oprašuje a rehabilituje tradici alexandrinu v jeho neoklasicistní formě a z našeho pohledu na něm není, a to zcela záměrně, ani nit všedního či angažovaného. I když herecky i divácky oblíbená komická scéna u cukráře a paštikáře Ragueneaua ve druhém dějství by alespoň částečně mohla všední život evokovat.

Cyrano z Bergeracu se stává vrcholem a zároveň posledním záchvěvem dramatu sentimentálního neoromantismu. Nejedná se pouze o krátkodobé znovuzrození staré racinovské veršové tradice, nebo spíše dynamičtější romantické varianty střídající trojdobé a vícedobé verše v kombinaci s precizní hrou slov a výrazů, ale také o zviditelnění klasické výstavby dramatu s čitelnou zápletkou, srozumitelným a jednoznačným charakterem postav a poněkud tradicionalisticky zaměřenými hodnotami. Až na to, že chladný, sošný a mnohomluvný racinovský kalkul či romantickou tragickou předurčenost a corneillovskou osudovost postav u Rostanda nahrazuje svižnější, dynamičtější, i když mnohem lapidárnější dějová složka. Je to přece jen text pošilhávající po vaudevillu, veselohře, rytířské hře, hrdinském eposu a velké tragédii zároveň, který se má líbit, má pobavit, má dojímat, má roztesknit a v neposlední řadě má také suplovat již zmíněné velké umění, jakýsi „haute culture“ francouzského divadla. A musí také samozřejmě obstát v pařížské konkurenci, která je v čase premiéry vskutku nemalá a ve které se již formují na zcela jiný žánr zaměřeni dramatici. Ve stejném týdnu uvádí Théâtre de l'Odéon hru Georgese de Porto-Riche *Minulost*

⁸² Herold, André-Ferdinand. La Critique. *Mercure de France*, février 1898. In. Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris: Éditions Gallimard, 1999, p. 447.

⁸³ Často se traduje romantická historka o udělení řádu Čestné legie Rostandovi přímo na premiéře *Cyrana z Bergeracu* osobně prezidentem Félix Faurem (v českých zdrojích mylně vydávaného za ministerského předsedu). Samotný řád je udělen a stvrzen dekretem až čtyři dny po premiéře a navíc se Félix Faure neúčastní samostatné premiéry, ale až představení 6. ledna 1898.

(Le Passé, 1897), v Théâtre Libre hraje André Antoine hru Françoise de Curela *Lví hostina* (Le Repas de lion, 1897), která je však přijata rozpačitě, a na divadelní scéně debutuje Octave Mirbeau se sociálně-kritickou hrou *Špatní pastýři* (Les Mauvais Bergers, 1897) v Théâtre de la Renaissance. Curelova i Mirbeauva silně sociálně laděná, řekněme společensko-kritická tematika, o obou textech i autorech bude ještě řeč, je v podstatě jednoznačným protipólem Rostandovy estetiky a příkladně potvrzuje nejen nastupující vlnu společensky angažovaného, ale také širokou různorodost dramatického repertoáru konce století. Nehledě na to, že se rok před *Cyranem* uvádí ona „neuvěřitelná“ fraška, bufonáda, výsměch všem dobrým mravům Druhého císařství, *Král Ubu* (Ubu roi, 1896) Alfréda Jarryho. Rostandův text je oproti těmto hrám zcela jednoznačně selankovitým, patetickým, hrdinským bulvárem.

A přesto už i zde lze nalézt skrytý národnostní, vlastenecký podtón, nenápadný, zatím nikoli příliš angažovaný či záměrně vyhocený a čitelný nacionalismus, který následně naplno rezonuje v další Rostandově hře *Orlík* (l'Aiglon, 1900). Rostand není nikterak krutě radikální nacionalista, přesto se však silné vlastenectví a bonapartistické smýšlení nezapře a v jeho textech, ať již úmyslně nebo částečně bezděčně se odrážejí události doby. Ohlas prusko-francouzského konfliktu v *Cyranovi* je pro nás z dnešního hlediska naprosto marginální, těžko rozpoznatelný a vlastně zcela nepodstatný, pro francouzské publikum konce století je však zcela srozumitelný, ačkoliv již od bolestivé porážky Francie uplynou při premiéře *Cyrana* téměř již tři desetiletí. Co jiného totiž může být slavná tiráda velebící gaskoňské kadety než národnostní výzva k sebeurčení, hrdosti, činu a odvaze, a i proto již v případě *Cyrana* nacionalistický tisk hru oceňuje jako srozumitelný protest proti dekadenci a zároveň manifestaci francouzského ducha proti vlivu ducha německého.⁸⁴ U *Cyrana* není zcela jistě Rostandovým záměrem napsat historické drama, které by se mělo jakýmkoliv způsobem skrze historizující fabuli explicitně vyjadřovat ke společenským nebo politickým událostem tehdejší doby, nicméně autor rozhodně touží zahrát na city diváků, dojmout a snad i donutit publikum k nějaké té vzpomínce na francouzské vojenské hrdinství.

3.4.2 Orlík – angažované nacionálně-patetické veršované drama

A tak zatímco v *Cyranovi* ještě Rostand kombinuje vážné a lehkovážné, tragiku i žert, grotesknost s decentností na pozadí pseudohistorické fabule, v *Orlíkovi* se již diváci příliš nezasmějí a bohužel pro ně si ani moc nepopláčí. Paříž netrpělivě očekává novou Rostandovu hru, ale uběhnou celé tři roky, než Rostand přichází s *Orlíkem*. Příběh o synovi Napoleona I.,

⁸⁴ De Margurie, Caroline. *Edmond Rostand ou le baiser de la glorie*. Paris: Éditions Grasset, 1997, p. 120.

Františkovi, vévodovi z Reichstadtu, řečeném Orlik, kterého střeží kníže Metternich, se však nepodaří ani dramaticky, ani literárně. První dějství je poměrně zdlouhavá a upovídaná expozice, která nás dosti neobratně a krkolomně uvádí do děje a seznamuje s hlavními postavami hry, a i následující dramatičtější pasáže o nevydařeném vévodově útěku, který se stává zbytečným gestem nemohoucího mladíka, se nesou na vlně přehnaně patetické tesknivosti, rétoričnosti a rozervanosti hlavního hrdiny. Mladičkový vévoda, srovnáván často, byť zcela nepatříčně, se Shakespearovým Hamletem, je typickým příkladem posmutnělého romantického hrdiny, který se však díky autorovi realizuje zejména dutou a patetickou mnohomluvností, o dramatičnosti postavy nemůže být řeč. U vévody bez identity a bez jakékoliv schopnosti k jednání se sice střídají klasické romantizující stavy mysli od odevzdané apatie, projevující se neúměrným slovním sebetrýzněním, po jisté náznaky odhodlání a radikální bojovnosti, Schillerovi Loupežníci to ale rozhodně nejsou. Vrcholem tohoto jazykově vykonstruovaného dramatu, kde chybí bezprostřední emoce a cit v podobě pro romantické dílo tak prazákladních složek, jako jsou milostný konflikt či příběh nenaplněné lásky, jsou pak vévodovy vidiny na pláni Wagramu, kam se symbolicky dostává během svého naivního útěku. Na pláni, na níž tak slavně bojoval maršál E. M. Gérard, dědeček Rostandovy manželky Rosemondy Gérardové, jemuž je, mimo syna Maurice, celá hra dedikována. Jako bychom sledovali poblouzněného Krále Leara bloudícího po nehostinných pláních své země, v tomto případě ale nepříliš věrohodného a nedramatického. A tak místo velkolepého dramatu, navazujícího na úspěch *Cyrana*, se jedná spíše o nadměrnou slovní exhibici Rostanda nad omšelými tématy trpkého údělu osudu a nekonečnosti věcí pozemských.

Vévoda: [...] Když mezi nebesy a zkrvácenou plání
svou duší, tělem svým jsem vzpřímen v odříkání,
když zahaluje mne ta mlha prořídla,
jak běloskvoucí dým velkého kadidla,
tu cítím, že mne pláň pozvedá za oběť
k smířeným nebesům, jež vstříc se níží teď,
tu vím, že moudré jest a že je spravedlivé,
by k nebi bojiště mne v oběť zvedlo dřívě,
bych po té oběti, po tom Pozdvihování,
svou slávu čistou nes' a pyšnit směl se na ni! [...]⁸⁵

⁸⁵ Rostand, Edmond. *Orlik*. Přel. Jaromír Jahn. Praha: Zátíší, Knihy srdce i ducha, 1920, s. 271.

Samozřejmě k podobnému archaickému vyznění přispívá i neuspořádaný český překlad, nicméně tento krátký výsek vévodovy nekonečné tirády o sebeobětování, kterých je text plný, zřetelně ukazuje mnohomluvnost a patetičnost Rostandova dramatu.

Z našeho hlediska je ale podstatnější celkové angažované vyznění textu. *Orlík*, text, který se oproti *Cyranovi* již daleko více nese na nacionálně-patetické vlně, se stává jedním z typů angažovaného dramatu, nikoli takového, po kterém zde pátráme. Angažovaný text počátku století totiž na základě příběhu, který je často potlačen či marginalizován, účelově reflektuje a zviditelňuje určitý společenský problém, určitou společenskou tezi či teze a aplikuje do textu případná srozumitelná morální poučení, někdy i velmi svérázné autorské názory. To u *Orlíka* neplatí. Text je angažovaný politicky, nikoli společensky, jedná se tedy o angažovanost, která se brzy projeví u realistických a naturalistických autorů. Sporný je opět záměr samotného Rostanda. Zdá se, že spíše touží napsat velkou dramatickou historizující fresku a la *Cyrano*, než poskytnout municí dychtivým francouzským nacionalistům, ačkoliv již výběrem historické události si musí být vědom toho, že drama bude mít právě v těchto kruzích velmi pozitivní ohlas. I proto je pod samotnou dedikací hry autorem připsáno, na údajnou radu socialisty Jeana Jaurèse, krátké čtyřverší, které má zpolitizování výkladu textu již dopředu zabránit.

Můj Bože! Já nebráním tu nic
A neútočím na nic na světě
To, o co mi tu pouze jde
Je příběh ubohého dítěte.⁸⁶

To ale zcela jistě nikdo při uvedení hry nečte, a proto se nelze divit tomu, že podobné téma a Rostandem vybraná historická etapa řadí autora bezvýhradně k tradicionalistickým uměleckým kruhům.

Orlík, dílo, které pod názvem *Král římský* (*Le Roi de Rome*, 1898) již v roce 1898 neúspěšně nabízí Émile Pouillon Sarah Bernhardtové a které rok předtím píše se zcela identickým názvem *Král římský (1811-1832)* (*Le Roi de Rome (1811-1832)*, 1897) historik Henri Welschinger⁸⁷, autor, který je pro Rostanda jedna z nejvýznamnějších inspirací, je tak bezesporu jistou částí společnosti chápáno jako zřejmý příspěvek k vypjatému nacionalismu konce století. Poprvé a nikoli naposled si připomeňme, že se nacházíme v atmosféře roku

⁸⁶ Rostand, Edmond. *L'Aiglon*. Paris: Éditions Gallimard, 1986, p. 27.

⁸⁷ Henri Welschinger (1846-1919), historik, novinář a kritik, který se zabývá Francouzskou revolucí a dobou Prvního císařství. Z divadelního hlediska je zajímavý rozsáhlou, více než pětisetstránkovou detailní studií divadla Francouzské revoluce s názvem *Le Théâtre de la Révolution 1789-1799* (1881).

1900, kdy nepřetržitě doutná mohutná vlna nacionalismu a neustále v ní pulzuje již několik let probíhající Dreyfusova aféra, která fatálně ovlivňuje nejen francouzskou společnost a politiku, ale i celou kulturu. I proto nacionalističtí autoři jednoznačně *Orlika* vítají a opačně smýšlející inteligence Rostanda varuje a žádá ho, aby se od nich do ničeho nenechal zatáhnout.⁸⁸ A i když je Rostand tzv. „*dreyfusard*“, tedy sympatizant nevinně odsouzeného plukovníka generálního štábu, je *Orlik* proslavený více než politickou rovinou opět tím, že hlavní mužskou postavu mladičkého vévody hraje ve svých padesáti šesti letech Sarah Bernhardtová jako jednu ze svých pověstných kalhotkových rolí, k nimž patří již úspěšně ztvárněné postavy Lorenzaccia či Hamleta. I přes údajně skvělý výkon Bernhardtové je ale drama i divadelní představení přijato poněkud rozpačitě, a to i u blízkých přátel Rostanda, jako je například věčně na Rostanda žárlivý Jules Renard, který poznamenává: „[...] Zázrak, trochu dlouhý, virtuózní. Je to ohromující krása a také trochu nuda. Obdiv ale bez emocí. Úžasné a banální. Hra, u které budou lidé předstírat obdiv. Je to jako krásný vodopád, ze kterého chceme brzy utéci. [...]“⁸⁹

Nic naplat, i díky *Orliku* se nakonec Rostand dostává do Francouzské akademie, ačkoliv ani tolik tradicionalistická tvorba jako je ta jeho, nemá vstup do této slovné společnosti předem zajištěný. Jeho jméno jako kandidáta zaznívá ihned po smrti Henriho de Borniera⁹⁰, mimo jiné také autora veršovaných dramát. Nakonec je do této mondénní a přísně konzervativní společnosti přijat v roce 1901, až po šestém kole hlasování v poměru sedmáct pro a čtrnáct proti jako její nejmladší člen. Zařazuje se tak jednoznačně mezi klasiky francouzské literatury a nic na tom nezmění ani časté parodie Rostandovy tvorby, ani spis Jehana Rictuse, který zdrtí autora z anarchistické perspektivy pamfletem s názvem *Literární bluff: kauza Edmond Rostand* (Un „bluff“ littéraire: le cas Edmond Rostand, 1903). Jeho stěžejní roli v oblasti postromantické literatury přelomu století není nutné popírat, leda že by se zjistilo, že za něj jeho texty píše jeho tolik talentovaná manželka.

Rostandovu tvorbu nelze samozřejmě považovat za sociálně angažované drama všedního dne, které by směřovalo pomocí angažovaného tónu k deskripci životní reality konce století.

⁸⁸ Rostand, Edmond. *L'Aiglon*. Paris: Éditions Gallimard, 1986, p. 406-407.

⁸⁹ Renard, Jules. *Journal*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, p. 574. In Těž. Rostand, Edmond. *L'Aiglon*. Paris: Éditions Gallimard, 1986, p. 407.

⁹⁰ Henri de Bornier (1825-1901) dramatik, romanopisec, divadelní kritik v časopise *la Nouvelle revue* v letech 1879-1887, dlouholetý zaměstnanec knihovny Arsenal, kde začíná jako knihovník a následně se vypracuje v roce 1889 až na jejího ředitele. Z jeho divadelního díla můžeme považovat za významnější pouze hru *Rollandova dcera* (La Fille de Roland, 1875), která je uvedena v roce 1875 v Comédie-Française. Úspěch, který ji provází, je ale způsoben spíše tím, že hlavní roli zamilované dívky Berthy ztvární Sarah Bernhardtová, než kvalitou samotného textu klasicistického ražení s hlavními corneilleovskými atributy jako jsou láska a čest. Bornier podobně jako později i Becque, píše libreto k opeře Victorina Jonciéra *Dimitrij* (Dimitri, 1876). V roce 1893 je zvolen do Francouzské akademie.

S realitou nemá pranic společného, ba co více, je od ní úspěšně odtržená. Politicky angažovaná tematika, i když vzniká nezáměrně až při samotné divadelní interpretaci her, zejména *Orlíka*, je však již patrná. Neangažovat se, literárně či politicky, znamená na konci století společensky nebýt. A o to Rostand rozhodně nestojí. Nicméně jeho tvorba je v době, kdy na divadelní scény již bez uzardění vstupuje realistická hra s tezemi a morálním poučením, klasickým symbolem konzervativní dramatické tradice, a přesto, nebo právě proto, svým lyrickým, melodramatickým charakterem stále stojí v popředí zájmu diváků i kritiky.

3.5 Veršované drama v Théâtre Libre?

Cyrano z Bergeracu, fenomenální úspěch vyumělkovaně působícího neoromantického stylu napodobující a oživující dlouholetou francouzskou tradici vysokého veršovaného umění, není, jak by se mohlo na první pohled zdát, posledním a jediným divadelním a dramatickým výkřikem. Edmond Rostand není v „boji“ za obnovu vysokého umění úplně osamocen a forma veršovaného lyrizujícího dramatu má na přelomu století ve francouzském divadle přeci jen stále svou váhu, mnoho podporovatelů a zejména zcela nepochybně silné divácké zázemí. Kdo by přeci pravidelně chodil na naturalistické podivnosti a obhroublosti do Théâtre Libre, fragmentární obrázky ze života spodiny a luzy nebo na symbolistické nesrozumitelnosti do amatérsky vedeného Théâtre d'Art, když je zde normám vkusu odpovídající divadlo s tradičně vystavěným příběhem, přesnou dramatickou formou, velkolepou výpravou a zvuknou, rytmickou mluvou.

Ani u André Antoina, který v roce 1887 zakládá pověstné Théâtre Libre, budeme se mu dále podrobně věnovat, vznikající jako reakce na vyumělkované deklamační divadlo velkého gesta a oslňující výpravnosti, se ale nehrají pouze sociálně kritické či naturalistické hry, i když mají samozřejmě převahu. Antoine na příklad v jednom z dopisů Stephanu Mallarmému, který není vskutku žádným příznivcem naturalistického divadla, ba právě naopak, píše, že by byl rád, aby Mallarmé, jako jeden z autorů, kteří byli při samotných začátcích Théâtre-Libre, něco pro divadlo sestavil, protože první série představení chce poskládat eklekticky, z dramát naturalistických a veršovaných.⁹¹ Z více než osmdesáti uvedených her v období 1887 - 1894⁹², z nichž mnozí dramatictí autoři zde debutují, protože jsou jinde odmítnuti, můžeme devět považovat za texty, které vypadají nebo jsou záměrně napsané jako hry romantické

⁹¹ Mallarmé, Stéphane. *Correspondance III (1886-1889)*. (Ed.) Henri Mondor – Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1969, p. 122-123.

⁹² Podrobná analýza repertoáru Théâtre Libre v článku Bohrn, Patricia. La diversité du répertoire d'André Antoine. *Revue d'Histoire du Théâtre*, janvier-mars 54, 2002, n.1/2, p.79-84.

nebo pseudoromantické, z toho některé jsou pak dokonce sestaveny ve verších.⁹³ Například slavná postava commedie dell'arte Pierrot se objevuje hned ve třech z těchto devíti textů, počínaje pohádkově rozvernou féerií *Polibek* (Le Baiser, 1888) staré parnasistické školy Théodora de Banvillea a konče černou groteskou Paula Marguerittea *Pierrot, vrah své ženy* (Pierrot Assassin de sa Femme, 1882). Zde ale již Pierrot vystupuje jako šílená, zlá, podivínská postava a ztrácí tak záměrně veškerý svůj vtip a eleganci, dokonce i své pierrotovské atributy, tedy svou základní typologii. V Théâtre Libre nicméně nezpochybňují další divadelní tradici. V případě postav italského improvizovaného divadla, sleduje Antoine, pověstný svojí až krutou přísností k hercům, spíše větší interpretační možnosti pro svůj herecký soubor, vyšší diváckou odezvu a následkem toho i lepší příjem pro samotné divadlo. O kritiku commedie dell'arte vskutku nejde. Není žádným tajemstvím, že se Théâtre Libre po celou dobu své existenci potýká s výraznými finančními problémy.

3.6 Jean Richepin – na cestě mezi veršovaným dramatem a naturalismem

Kauza *Cyrana* z *Bergeracu* tak není jediným vzkříšením postromatického dramatu, ačkoliv je to příklad nejexemplárnější a ve své podstatě i nejúspěšnější. Podobně hlasité ovace jako se dostanou Rostandovi, slaví ve stejném roce i Jean Richepin (1849-1926) se svojí hrou *Tulák* (Le Chemineau, 1897), ačkoliv jsou to pro Richepina velkolepé divadelní ovace jediné. A to téměř celý rok před slavnou premiérou *Cyrana*. Premiéra *Tuláka* se koná v Théâtre de l'Odéon 16. února 1897, tedy téměř 10 měsíců před premiérou *Cyrana*.

Ve Francii pozapomenutý, divadelní historiografii opomíjený⁹⁴ svérázný autor mnoha veršovaných dramát, románů a básní je všestranný spisovatel, který začíná jako prokletých básník symbolista, aby následně lavíroval mezi naturalistickou popisností všedních věcí a prostých lidí a zároveň básnický vytříbenou, lyrickou poetičností svých veršovaných příběhů. Údajně geniální, ale poněkud nezvladatelný student, absolvent École Normale Supérieure,

⁹³ Jedná se o hry *Bergamská noc* (La Nuit bergamasque, 1887) Emila Bergerata a *Milenka Krista* (L'Amante du Christ, 1888) Rodolphe Darzense, se kterou v Théâtre Libre jako s první náboženskou hrou debutuje.

Émile Bergerat (1845-1923) básník, dramatik, novinář (sloupkař ve *Voltaire* a *Figaru*), řečený Caliban, známý pod pseudonymy *Maskovaný muž* (l'Homme masque) nebo *Ariel*, který si bere dceru Théophile Gautiera. Na divadle debutuje veršovanou jednoaktovkou *Přítelkyně* (Une Amie, 1865), která je uvedena v Comédie-Française, největší úspěch však zaznamená s veršovanou heroickou hrou *Kapitán Fracasse* (Le Capitaine Fracasse, 1896), napsanou podle románu Théophile Gautiera a uvedenou v Odéonu v roce 1896.

Rodolphe Darzens (1865-1938) symbolistický básník, ovlivněný Rimbaudem, sekretář André Antoina v Théâtre Libre, překladatel Ibsena, mimo jiné přeloží pro Antoina Ibsenovy *Strašidla*, a Strindberga, sportovní novinář a vášnivý automobilový závodník.

⁹⁴ O díle Jean Richepina existují dosud pouze dvě významné studie Jean-Louis Lecomtea s názvem *Jean Richepin, son oeuvre, ses idées et son inspiration* (Paris, 1950) a kniha Howarda Suttona s titulem *The life and work of Jean Richepin* (Genève, 1961).

zakončenou titulem z filozofie, nevázaný dobrodruh, člověk mnoha řemesel, od vojáka v prusko-francouzské válce, přes poměrně úspěšného novináře v radikálních, společensko-kritických novinách jako jsou *Le Corsaire*, *La Vérité* nebo *La Tribune* až po námořníka či dokaře, prochází literárními styly stejně snadno a uvolněně jako jeho rychle vznikají kvalitativně rozporuplná díla. Excentrik s hřmotnou postavou a mohutným vousem, pověstný od konce šedesátých let 19. století od Latinské čtvrti až po Montmartre pro své bohémství, pro výsměch měšťáckému realismu či Françoisovi Coppéemu, tolik oblíbenému terči všech spisovatelů stojících mimo hlavní proud, se v první fázi své tvorby stylizuje do pozice kritika a narušitele všeobecně platné morálky a revoltuje proti měšťákům a církevnímu pokrytectví. Jakmile se na literární scéně objevují naturalistické tendence, přiklání se k nim a ve svých dílech nešetří argotem, všední mluvou, prokládanou velmi hovorovými někdy až vulgárními výrazy, vždy však v dokonalé básnické formě. I když to na začátku tvorby tohoto temperamentního Alžířana narozeného v Médee vůbec nevypadá na úspěšnou uměleckou kariéru a první díla spíše signalizují dalšího z mnoha průměrných francouzských autorů velké pulzující Paříže přelomu století, s postupným příklonem k naturalismu se jeho umělecká kariéra začíná obracet. Zlom se pro Richepina, který se aktivně zapojuje do prusko-francouzské války, aby následně, stržený Pařížskou komunou a revolučními myšlenkami spisovatele Julesa Vallèse⁹⁵, žil kočovný, rozháraný život, odehraje v roce 1876, kdy vychází jeho sbírka básní *Píseň žebráků* (*La Chanson des Gueux*, 1876). Ze dne na den se z tuctového básníka stává slavná a známá osoba a přiřazuje se k autorům, jako je například Émile Zola, proti kterým je kvůli jejich literární či novinářské tvorbě veden soudní proces. Richepin je nařčen z poškozování dobrých mravů, kniha je zcenzurována, autor odsouzen k pokutě 500 franků a měsíčnímu žaláři, které si skutečně ve věznici Sainte-Pélagie odsedí. Z díla musí kompletně zmizet několik textů, jako jsou *Balada o veselém životě* či báseň *Dívčin bratr*, některé pasáže musí autor vypustit z básní *Idyla chudých*, *Bratře, je třeba žít a Darebák*. Paradoxně je tak rozsudek o mnoho přísnější než to je například v případě Baudelairovy sbírky *Květy zla*, za kterou Baudelaire obdrží pokutu 300 franků a musí vynechat nepoměrně méně básní než samotný Richepin. Richepin se samozřejmě brání v již zmiňovaných novinách

⁹⁵ Jules Vallès (1832-1885), francouzský novinář a spisovatel, kritik poměrů Druhého císařství, obviněný z konspirace proti Napoleonovi III. Zapřísáhlý antimilitarista, odpůrce prusko-francouzské války, literárně proslavený zejména pateticky oslavnými fejetony o vzpurné inteligenci pod názvem *Odpírači*, (*Les Refractaires*, 1865). Jeden z mluvčích a hlavních postav Pařížské komuny (1871) především díky svým novinám *Křik lidu* (*Le Cri du Peuple*) s podtitulem Politický deník, které zakládá v únoru 1871. Jeho románová tvorba je v podstatě fragmentární, mnoho jeho textů je nedokončených a je z nich patrná snaha o velkou románovou fresku, která vlivem různých okolností zůstává nedokončená. Forma je nicméně blízká v popisu faktů a reality naturalistům, ale na rozdíl od nich Vallès přidává svůj velmi subjektivní, emotivní názor. Často se pak díla překlápí do melodramatických a patetických závěrů, protože Vallès v sobě nikdy nedokáže popřít náklonost ke všem buřičům, rebelům a odvrženým společnosti.

*la Tribune*⁹⁶, když na svou obranu uvádí: „[...] Vykreslil jsem bezvýznamné lidi, tuláky, lidi, kteří umírají hlady. Pokusil jsem se ukázat bahno, v kterém je tato společnost donutila žít; vypral jsem tohle špinavé prádlo cynickýma, ale soucitnýma rukama. Chtěl jsem mezi ně nechat sestoupit paprsek slunce; a pak jsem zjistil, že je to nezdravé, nemorální a ohavné. [...]“⁹⁷ Ve svém článku také obviňuje tehdejší společnost, která před problém vyloučených jedinců zavírá záměrně oči, a navzdory Francouzské revoluci nemá stále Francie svobodu slova a možnost beztrestně vyjádřit svůj názor. Připomíná také Beaumarchaisova slova o tom, že můžeme mluvit o všem, jen když nemluvíme ani o tom, ani o tom, ani o tom dalším.⁹⁸ Jak dodává Howard Sutton v Richepinově životopise, pařížská společnost zkrátka není připravena u *Písně žebráků* na poměrně agresivní autorský styl z prostředí vagabundů, zlodějů, prostitutek, kteří bydlí ve slumech na okraji Paříže.⁹⁹ Přitom jde pouze o syrový, nicméně básnicky vytríbený popis předměstí každodenní Paříže, na tehdejší dobu deskripce však velmi radikální a těžko stravitelná. Ostatně ani recenze na dílo nejsou jednostranné, záleží zejména jakou politickou stranu či literární směr kritik nebo novinář zrovna vyznává a pro jaký typ novin píše, takže kniha je například považovaná za ohavnou a čtenářům se radí, ať si udělají zásobu chlóru, než budou otáčet další stránky knihy.¹⁰⁰ Vedle *Písně žebráků* je nutné ještě připomenout Richepinovu nihilistickou sbírku *Rouhání* (*Las Blasphèmes*, 1884), vrchol autorova jednoznačného ateismu a naturalismu, z dnešního pohledu možná opět příliš krotkého.

3.6.1 Jean Richepin a jeho divadelní tvorba

Na divadle Richepin debutuje v roce 1873 s hrou *Hvězda* (*L'Etoile*, 1873), kterou napíše ve spolupráci s André Gillem¹⁰¹, vynikajícím karikaturistou a ilustrátorem populárního sešitového vydání Zolova *Zabijáka*. Ve hře si také zahraje jednu z rolí, stejně jako později ve

⁹⁶ *La Tribune* je jeden z mála tehdejších deníků, který hlásá revoluční, socialistické a protináboženské názory.

⁹⁷ Zevaès, Alexandre. *Les Procèses littéraires au XIXe siècle*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1924, p. 216. In Týž. *La Tribune* 28. 8. 1876.

⁹⁸ Zevaès, Alexandre. *Les Procèses littéraires au XIXe siècle*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1924, p. 215-216. In Týž. *La Tribune* 28. 8. 1876.

⁹⁹ Sutton, Howard. *The life and work of Jean Richepin*. Genève: Librairie E. Droz, 1961, p. 13.

¹⁰⁰ Zevaès, Alexandre. *Les Procèses littéraires au XIXe siècle*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1924, p. 204.

¹⁰¹ André Gill (1840-1885) vlastním jménem Louis-Alexandre Gosset de Guînes, pseudonym Gill si vybírá podle jednoho ze svých hrdinů. Proslaví se zejména karikaturami v novinách *La Lune*, kde pracuje až do roku 1868, kdy je časopis editora Francise Poloa zakázán kvůli karikatuře Napoleona III. Kreslí následně pro časopis *L'Eclipse*, pro slavné *Le Charivari* a *La Lune rousse*, kde je editorem. Jeho karikatury jsou typické vykreslením osob s velkou hlavou a malým tělem, nejsou nijak drastické a urážlivé, i proto se mnoho předních umělců chce od Gilla nechat nakreslit, mezi jinými Émile Zola, Sarah Bernhardtová, Victor Hugo či Charles Dickens. Gill je ztělesněním klasického bohéma 19. století, je mimo jiné autorem obrazu králíka, vyskakujícího z pánve, symbolu pozdějšího slavného montmartreského klubu *Lapin agil*

svém dramatu *Nana-Sahib* (1883), přímo po boku Sarah Bernhardtové. Výrazněji se autorsky prosazuje až v roce 1892 s dramatem *Mečem* (*Par la glaive*, 1892), kde hlavní roli Pietra Strady ztvární v Comédie-Française slavný herec Mounet-Sully¹⁰². Za zmínku snad ještě stojí dramata *Mučednice* (*La Martyre*, 1898) hraná opět v Comédie-Française či *Cikánka* (*La Gitane*, 1900) hraná v Théâtre Antoine a několik další libret zpracovaných na základě jeho her. Vysokou dramatickou i uměleckou kvalitu ale na rozdíl od básní těmto romantizujícím tirádám přisuzovat nelze. Vedle adaptací *Macbetha* (1884), opět v hlavní roli jak jinak než se Sarah Bernhardtovou jako Lady Macbeth nebo dramatu *Don Quichotte* (1905), je nicméně stěžejní Richepinovo alegorické drama *Tulák* (*Le Chemineau*, 1897).

Richepinovy divadelní texty tak působí v kontextu jeho básnické tvorby velmi rozlišně. Dramatická tvorba a některé romány stojí ve zřetelném protikladu k literárně oceňovaným sbírkám typu *Píseň žebráků* či *Rouhání*. Jsou příliš mnohomluvné a obsahově povrchní. Je to způsobené tím, jak snadno Richepin tvoří. Slova a verše se kupí téměř samovolně na jeho stránkách a někdy autor zapomíná na dějovost, která ustupuje, podobně jako u Rostanda, jiným základním prvkům veršovaných dramát, tedy rétorickým, lyrikou prošpikovaným monologům psaným pro účel efektní deklamace. Nechybí také romantické gesto, řečnické tirády, patos a všudy přítomné lyrické zbarvení promluv postav či detailní, ale poeticky pitoreskní vykreslení prostředí.

Richepin napíše za svůj život třikrát více her než Rostand a umným, bezprostředním veršováním dává prostor pro vyniknutí tehdejších hvězdám pařížské scény, jako jsou Mounet-Sully, Coquelin starší a mladší či Sarah Bernhardtová. I z tohoto důvodu je umělecká kvalita Richepinových dramát poměrně slabá, významově spíše podřadná, tedy s výjimkou úspěšného *Tuláka*. Mnohé z divadelních textů pak sám Richepin přepracuje na libreto a pronikají na scénu jako operní díla, ačkoliv i zde neslaví žádný podstatný úspěch. Příkladem za všechny může být hra *Piráta* (*Le Flibustier*, 1888), kterou po pěti letech Richepin přepíše na libreto a do opery, která je s malým spěchem uvedena v Opéra-Comique, ho převede César Cui¹⁰³. Podobný osud má i *Tulák*, tentokrát je libreto zhudebněné Xavierem Lerouxem¹⁰⁴.

¹⁰² Jean Sully Mounet (1841-1916) je jeden z hlavních francouzských tragédů přelomu století. Má se stát právníkem, ale obrací se k divadlu, kde debutuje v roce 1868. V roce 1872 vstupuje do Comédie-Française jako Orestes v Racinově *Andromashe* v režii Émila Perrina, hlavního administrátora Comédie-Française. Hraje nepřetržitě až do roku 1913 nejrůznější tragické role Rodriga (Cid), Hamleta, Hippolyta (Faidra) a stává se ztělesněním velkého francouzského tragického divadla a předním interpretem Hugových her. Již v roce 1874 se stává v CF sociétairem.

¹⁰³ César Cui (1835-1918) je přední skladatel romantismu a hudební recenzent, extrémně plodný autor, který publikuje mezi lety 1864 až 1918 kolem 800 hudebních statí a kritik, některých velmi podnětných, i když často psaných sarkastickým, jízlivým stylem. Debutuje v roce 1869 s operou *Willima Ratcliff*, dílem, které zaznamená velký úspěch.

Velmi často také opačně Richepin převádí své romány na dramata či opery, jako příklad uveďme román *Vějička* (Le Glu, 1881), který převede na stejnojmenné lyrické drama v roce 1883 nebo *Miarka, medvědí dcera* (Miarka la fille à l'ours, 1883) převedená v roce 1905 na operu. Ostatně vysoká melodičnost a zvukomalebnost je jedním ze základů Richepinovy tvorby a není divu, že mnoho autorů zhudebnil jeho básně.

3.6.2 Richepinova tvorba v kontextu uměleckých kroužků doby

Richepinova tvorba je pro autory přelomu století příznačná. Jak je v této době zvykem, zakládá se svým nerozlučným přítelem Raoulem Ponchonem¹⁰⁵ skupinu *Vivants* poté, co je již členem vyhlášeného uměleckého kroužku *Vilains Bonshommes*, ve kterém se negativně vyhraňuje proti tehdejším uměleckým konvencím. Právě díky sdružení *Vilains Bonshommes* můžeme Richepina nalézt ve vybrané společnosti Paula Verlaina, Charlese Crose, Catulla Mendèse, Théodora de Banvillea, Stéphana Mallarméa či již zmiňovaného Françoise Coppéa, kterého tolik zprvu haní. Mnozí z těchto autorů však mají na přelomu století již nejlepší umělecká léta za sebou nebo se stávají terčem útoků a výsměchu mladé nastupující generace. Jen připomeňme, že vliv podobných literárních kroužků jako jsou *Oškliví bonviváni* (*Vilains Bonshommes*), *Zutisté*, *Hydropati* (*Hydropates*) či *Falanstéri* (*Phalastériens*) je značný a formuje celou uměleckou komunitu nové Paříže. Stejně literárně smýšlející autoři se scházejí po kavárnách a recitují či předčítají si svá díla, o nichž pak následně diskutují a vedou polemiky. Vedle zpěvu, přednášek či poezie se při setkávání pařížské bohémy dostává také na divadelní výstupy a vzniká tak paradivadelní žánr dramatických monologů, při kterých autoři prezentují úryvky ze svých vytvořených či právě vytvářených děl.

Richepin také zároveň patří k silné opozici právě vůči některým umělcům ze sdružení *Vilains Bonshommes*, tedy vyhraňuje se vůči umění parnasistů v podobě tzv. *Kroužku zutistů* (1871-1872, Le Cercle des poètes Zutiques) - *Zutisté*, v českém překladu něco ve smyslu *Ale houbelec!*, *To tak!*, nebo možná ještě expresivněji *A dost!* či *Dejte pokoj!* Zutisté jsou sdružení

¹⁰⁴ Xavier Leroux (1863-1919) francouzský skladatel oper, proslavený právě zhudebněním *Tuláka*. Představení se hraje v Opéra-Comique 106 krát od svého uvedení v roce 1907 až do roku 1945. Znamé jsou ještě jeho opery na libreta Louise de Gramonta *Královna Fiammette* (La reine Fiammette, 1903) nebo *William Ratcliff* (1906).

¹⁰⁵ Raoul Ponchon (1848–1937) je klasický pařížský bohém konce století, který se pohybuje v literárních a výtvarných salonech, zejména ve slavném salonu Niny de Callias (1843-1884), známé také jako Nina de Villard, manželky bohatého lyonského advokáta, milenky Charlese Crose, básnířky, vyobrazené na jednom ze slavných pláten Edouarda Maneta. Ponchon Richepinovy považuje za svou druhou rodinu, je kmotrem Richepinovy dcery a básně dedikuje každému z jeho čtyř synů. Za jeho života vychází jediná sbírka básní *Múza v kabaretu* (1920, La Muse au cabaret), kterou dedikuje právě Richepinovi. Sám sebe však vidí jako druhořadého až třetířadého spisovatele, který vyniká zejména jako glosátor v tehdejších novinách, když píše tzv. "gazette rimée". K dvojici Richepin, Ponchon ještě patří také jejich nerozlučný přítel Maurice Bouchor, jeden ze zakladatelů skupiny *Vivants*.

umělců bez jakéhokoli manifestu či přísně aplikovaného programu. Scházejí se v L'Hôtel des Étrangers a zakládají svůj protest na sžíravé parodii umění parnasistů, v čele opět se sarkasticky vysmívanou obětí a hlavním terčem literárních útoků Françoisem Coppéem. Hlavní sbírka *Album Zutique* se Coppéeovi vskutku až nemilosrdně věnuje, nicméně z našeho pohledu je tento kroužek důležitý až z hlediska svého zřejmého „předchůdcovství“ tvorby dadaistů a surrealistů, založené na podobném principu.

Richepin tak na jedné straně píše parnasisticky lyrizující, umělecky druhořadá veršovaná dramata a romány a na druhé straně „rebeluje“ svými básnickými sbírkami, aby se nakonec podobně jako mnoho dalších nezvladatelných bohémů „probil“ v roce 1908 (ve čtvrtém kole, osmnácti hlasy z dvaatřiceti) do Francouzské akademie, kde vystřídá jako první Alžířan zemřelého André Theurieta, a přiřadí se tak navždy k oficiálnímu, tradičnímu proudu francouzské literatury.

Vraťme se ještě krátce ke skupině *Vilains Bonshommes*, v překladu Oškliví chlapíci či snad nejlépe bonviváni - termín vystihující nejdokonaleji hlavní území, na kterém se dotyční nejraději shlukují a občerstvují. Sdružení se formuje v Paříži už v roce 1869, ale daleko slavnější než jeho samotný vznik je spíše jeho „neslavný“ konec. Zánik *Vilains Bonshommes*, který nastává v roce 1872, přinese mladičkový nespoutaný rebel Arthur Rimbaud, kterého do skupiny přivádí Paul Verlain. Při jedné seanci neustálým přerušováním recitace Augusta Creisselse (některé zdroje uvádějí Françoise Coppéa) způsobí rozvrat celého již tak nesourodého sdružení a ukončí tyto zábavné intelektuální dýchánky. Z divadelního hlediska je ale podstatnější vznik celého sdružení, protože souvisí s nadmíru úspěšnou premiérou hry Françoise Coppéa (1842-1908) *Poutník* (*Le Passant*, 1869), kde roli poutníka Zanetta nehraje při prvním uvedení opět nikdo jiný než tehdy neznámá debutantka Sarah Bernhardtová. Coppée, tento mistr prostinkého divadla plného srdceryvných scén, nacionalistického étosu, rychle vzplanuvších vášní, skrytých záhad a tajemství vystupujících na povrch za měsíčných nocí u zřícenin starobylých hradů, slaví s kratinkou hrou o dvou osobách, Zanetta a Silvii, obrovský úspěch, údajně zinscenovaný dobře připravenou klakou, kterou následně ironicky a sarkasticky zparoduje Victor Cochinat, divadelní kronikář *Le Nain jaune* výrokem o „vilains bonshommes“, v překladu ošklivých bonvivánech. „[...] A byli tam všichni, Parnasisté, obklopující svého holohlavého Apollona, Théodora de Banvillea, nesoucí lyru pod svými pláštiky a myrtovou korunku rozkvetlého břechťanu pod svými cylindry... Oh! Jaké to bylo

krásné shromáždění tolika ošklivých bonvivánů [...],¹⁰⁶ píše Cochinat a svým povzneseným postojem k celému večeru doplňuje názory dalších recenzentů.¹⁰⁷ Coppée se však hrou jednoznačně proslaví, a jak píše jeho současník Adolphe Lescure v obsáhlé knize věnující se Coppéeovu životu a dílu¹⁰⁸, poblázní celou Paříž, protože „[...] uprostřed času politické korupce a dekadence, je to sen lásky a mládí, idealistická, melancholická serenáda. [...]“¹⁰⁹

3.6.3 Richepinův neoromantický *Tulák* a Coppéeův romantický *Poutník*

Coppéeova hra *Poutník* nám pak nabízí příkladové srovnání s Richepinovým *Tulákem*, dvou blízkých, ale již evidentně odlišných poetik, a to jak ve fázi tematické, obsahové, tak i ve fázi stylové. Ostatně oba texty, staromódní, melodramatický Coppéeův a ten modernější, postromantický Richepinův, dělí téměř dvacet osm let. Hlavní hrdina je nicméně v obou hrách identický, typově velmi podobný. Postavy tuláka či poutníka jsou u obou autorů klasickým ztělesněním romantické perspektivy odlišnosti, individuálnosti, ale zejména touhy po volnosti života i myšlení.

Děj Richepinova *Tuláka* se odehrává v přítomnosti, v reálném prostředí burgundské vesnice, i když popisem idealizované. V prvním jednání se například nacházíme na mýtině na pokraji lesa, na úpatí svahu plápolá ohniček, v popředí je mohutný kmen pokáceného stromu, v pozadí se táhnou obilné lány, na obzoru pak stráně posázené révou a dole je vesnička s červenými střechami a zvonící, nebe je modré, slunce svítí a z dálky je slyšet Tulákův zpěv a ruch žní,¹¹⁰ zkrátka venkovská, až bukolická idyla. Celý příběh pak končí nejen dojemným happy-endem, ale opět se odehrává zaobalen do romantického hávu. Tentokrát jsou Vánoce, venku padá sníh, slyšíme zvuk kostelních zpěvů, zvonů a písní koledníků,¹¹¹ při kterých se Tulák pln melancholie vydává na další nikdy nekončící pout' životem. Děj Coppéeova

¹⁰⁶ Cochinat, Victor. Le Foyer des artistes. *Le Nain jaune* 17. 1. 1869. In Těž. Teyssèdre, Bernard. La soirée des Vilains-Bonshommes à l'Odéon [online] [cit.22.11.2011].UR< <http://bteyssedre.blog.lemonde.fr/2011/05/14/la-soiree-des-vilains-bonshommes-a-lodeon/>>.

¹⁰⁷ Recenze na obě představení píše jak pověstně přísný a krutě polemický kritik Jules Barbey d'Aureville, tak shovívavější Edmond Lepelletier. Úryvky obou recenzí též < <http://bteyssedre.blog.lemonde.fr/2011/05/14/la-soiree-des-vilains-bonshommes-a-lodeon/>>. Pro úplnost je třeba připomenout, že v ten samý večer, tedy 14. 1. 1869, se společně s Coppéeovým textem uvádí také hra anti-parnasisty Jeana du Boys *Komedie lásky* (1869, La Comédie de l'amour).

¹⁰⁸ Lescure, Adolphe-Mathurin. *François Coppée, l'homme, la vie et l'oeuvre (1842-1889)*. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur, 1889.

¹⁰⁹ Lescure, Adolphe-Mathurin. *François Coppée, l'homme, la vie et l'oeuvre (1842-1889)*. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur, 1889, p. 117.

¹¹⁰ Richepin, Jean. *Le Chemineau*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1926, p. 1.

¹¹¹ Richepin, Jean. *Le Chemineau*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1926, p. 155-156.

Poutníka pak začíná a celý se odehrává, jak se na pseudoromantické dílo sluší a patří, v zasněném hávu měsíční noci na terase šlechtického letohrádku.

Krajina v záři měsíce. Napravo elegantní letohrádek vystavěný
na terase sestupující mírnou rampou v popředí jeviště. U paty terasy
stará lávka. V pozadí nejasný pohled na Florencii. Nebe plno hvězd.¹¹²

Rozdílnost obou textů tak není ani ve způsobu, jakým je prostředí popsáno, ani v jazyce, jazyk je přikrášlený a lyrizující u obou, ale v prostředí samotném. Jednou jsme na vesnici, v přítomnosti, podruhé v italské renesanci poblíž Florencie, v minulosti.

I postavy samotné již zaznamenávají jistý posun. V Richepinově *Tulákovi* se rekrutují z nižších vrstev venkovanů, obsah jejich hovoru je přirozený, provinční, někdy až argotický a venkovsky přímý. Náznakem se také objevují klasická témata, která již v té době přináší naturalismus, kde se zveličující některé biologické, fyziologické i sociální danosti, jako je třeba nevyhnutelnost dědičnosti a z ní pramenící problémy alkoholismu, problematika nevlastních dětí, následného vydědění či problematika vyloučení ze společnosti. V *Tulákovi* se podobná tematika také částečně objevuje, ale v žádném případě není hlavním cílem výpovědi. Explicitně se neřeší problém alkoholismu, ostatně mladý Toinet pije, protože je vyděděn a nešťastný, nikoli proto, že by byl nějak negativně, degenerativně ovlivněn prostředím, ve kterém žije, či že by byl zasažen nějakou nešťastnou rodinnou predispozicí. Ani venkovské prostředí není nijak drsné a hrubé, naopak je vyličeeno veskrze pozitivně a působí téměř poklidným dojmem. Děj je přesto zasazen do realističtějšího rámce, čímž se zřetelně odlišuje od her svých postromantických předchůdců.

Hlavním tématem je tak u Richepina oslava nevázaného života svobodného člověka, který svou neustálou veselostí a pozitivním přístupem ke všem věcem, které život přináší, dokáže překonat různé překážky - jednoznačný idealismus, který by v jiném žánru, například tom naturalisticky „objektivním“ a deskriptivním, dopadl mnohem fatálněji, ne-li rovnou tragicky. I proto dominuje melancholicky zbarvená fabule, příběh není nikterak vyhocený či ibsenovsky pochmurný. V textu se také stále mluví nejen ve verších a hra má klasickou výstavbu, ale postavy jsou, snad mimo Tuláka, i charakterově jednoznačné, typově schematické - zlý sedlák Pierre, poctivá a oddaná, ale poněkud naivní děvečka-sirotek Toinetta, postarší hodný čeledín François, který si Toinettu vezme za ženu, nevlastní syn Toinet, pracovitý, mrštný a energický hoch, který se zamiluje do dcery sedláka Pierra, či

¹¹² Coppée, François. *Poutník*. Přel. Antonín Váňa. Praha: nákladem vlastním, 1892, s. 5.

bodrá, rázná hospodská. Nenajdeme zde žádná tajemství, žádné psychologicky komplikované charaktery, žádné nevyřešené otázky, trýznění nitra či atmosféru bezvýchodnosti.

Postavy v *Poutníkovi* jsou pak ještě více schematické, prvoplánové a splňují veškeré atributy postromantických hrdinů. Silvie je chladná, krutá a zároveň krásná panovnice, která se neskonalé nudí.

Silvie (*sama*): „[...] Buď láska prokleta! Již nelze plakat ani.

(*Sestupuje zvolna po mírném svahu.*)

Já v mládí žila jen pro hold a zbožňování,

jsem nyní mrazivou a krutou panovnicí.

Jak kněžně líbají mi ruku s úctou v líci,

Aniž by jedenkrát v svém vítězícím chvění

Až k srdci mému vzplál žeh těchto políbení. [...]"¹¹³

Během náhodného setkání s potulným hudebníkem Zanettem se ale odhaluje její pravá tvář nešťastné ženy, která hledá pravou lásku a pravý cit. Zanetto pak, podobě jako Toinetta z *Tuláka*, je sirotek, typ již a priori vyloučený ze společnosti a pohybující se na jejím okraji, který se již přes dvacet let toulá po světě. Svůj osud ale přijímá pozitivně a nekritickou samozřejmostí.

Podobnost některých detailů s *Tulákem* snad není již pouze náhodná, Richepin, jak již bylo řečeno, patří ke skupině *Vilains Bonshommes* a Coppéeovu jednoaktovku musí dobře znát. Zanetto mluví o dvaceti letech potulného života, Tulák odchází z vesnice na dvacet let pryč. Zanetto opěvuje volnost a svobodu svého konání, stejně jako Tulák. Oba rádi používají přirovnání k přírodě, zejména svobodný let ptáka je příkladovou, i když poněkud ohranou, metaforou. Oba dva se také nebojí práce a všem problémům se staví čelem, svůj životní osud berou jako danost, kterou přijímají a proti které žádným způsobem nebojují.

Tulák: Ostatně, jaké jsou má povolání, ptáte se?

Žádné nemám a mám jich kupu. Žít je třeba.

Kde naučil jsem se je? V žádné knize nesnaž se je hledat!

Chvilku to a chvilku tamto, náhoda mě vede dál

Stejně jako písně moje, tady tuhle, tam zas jinou zazpívám.

[...]

A na úplném konci mého cestování

Budu melodie znáti všechny, stejně jako povolání. (Richepin)¹¹⁴

¹¹³ Coppée, François. *Poutník*. Přel. Antonín Váňa. Praha: nákladem vlastním, 1892, s. 5-6.

¹¹⁴ Richepin, Jean. *Le Chemineau*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1926, p. 16-17.

Zanetto: Ó ano. Nemám proč se zapřít. Zvěte to.

Jsem bludný hudebník, mé jméno Zanetto.

Od dětství cestuji, kam zve mne touha mladá

jak kočovník. Můj život, to je promenáda.

Já nikdy nepřespál snad tři dny v jednom místě,

a žiju z řemesel, jichž přes dvacet je jistě,

a o něž nikdo nestojí. Však zbytečností

těch nad vše třeba jest v tom světě bez radostí.

[...]

A umím v znělku hravou

tkát zlatozvuký rým a zapět píseň smavou,

a dále, posuďte, co zásluh pospolu:

jsem mistr kytary, cvičitel sokolů. (Coppée)¹¹⁵

Oba také, nepřekvapivě, rádi zpívají. Ostatně transformovaná a upravená vaudevilleová píseň je nedílnou součástí podobných her a objevuje se identicky v obou textech

Syžetová skladba *Tuláka* se rozděluje do dvou rovin. V první sledujeme svižnější dějové pasáže, kde se dozvídáme o nemanželském dítěti Toinetty, které před dvaceti lety vzniklo z lásky k Tulákovi, kde řešíme vyhnání Toineta Françoisem, když mu sedlák Pierre záměrně prozradí, že Toinet není jeho dítě, a kde v neposlední řadě řešíme lásku Toineta k Alině, dceři sedláka Pierra, ke které nakonec napomůže jako deus ex machina vracející se Tulák. Zde text nejvíce pokulhává ve srovnání s nastupující moderní ibsenovskou dramatikou té doby a vrací se někam k jarmarečnímu divadlu, které, zjednodušené až k úplné elementárnosti, vypráví o tom, jak ochotný tulák zlému sedlákovi vola vyléčil a ten se mu za to dobře odměnil. Ve druhé rovině, a pro Richepina daleko zásadnější, se pak vedou promluvy Tuláka o životě, lidském osudu a touze po svobodě. Skrze ně se realizuje autorova myšlenková koncepce svobodného a pozitivního pojetí života, která se znovu objeví ve francouzském dramatu až po první světové válce, obohacená o daleko silnější, nezměrný idealismus her Charlese Vildraca. Posun od přehnaného sentimentalismu je nicméně v tom, že Tulák není žádný románový patetik a i přes delší monology vnáší na scénu energii, eleganci a vtip. Charakterová podobnost k Cyranovi je v těchto částech zcela zjevná. O milostný cit, který ale cítí Cyrano k Roxaně, zde nejde. Toinetta není Tulákovi zcela jistě lhostejná a náhodné společné setkání otce a syna ve vesnické putyce během třetího jednání rozjitří city všech, zejména vždy bezstarostného hlavního hrdiny.

¹¹⁵ Coppée, François. *Poutník*. Přel. Antonín Váňa. Praha: nákladem vlastním, 1892, p. 13.

Tulák: „ Jaký strach mám, že ho uvidím.
 Jestli je mé dítě, pak... Věru! Co já vím!
 Dítě! Jaký nápad! Já a typ rodinný?
 Tou myšlenkou jsem však již zcela posedlý
 Odkud pak k tobě přichází, pobudo ty veselý,
 Touha ta, co vhání slzy do očí tvých?
 [...]
 Ano, jak může provonět život můj... (*povstává*)
 No tak, ty blázne starý! Syn kohokoli, tulák, co jde dál stůj co stůj,
 Že zrovna ty sníš o dětech a krbu rodinném
 Když hnízda nejsou pro tebe, to zvíře toulavé
 A i kdyby to bylo dítě tvé!...Bud' jak bud'!...Pak?
 Být otcem, otcem skutečným, mohl bys být snad?
 Běda! (*udělá několik kroků*) Osud volá. Běž tuláku, je třeba jít!
 Oh, ne, ne! Jaká ostuda! Cožpak jsem nějaký darebák?
 Chtít utéct. Ty zůstat musíš. Musíš ho uvidět.
 A poprvé tak zjistit, co povinnost tvá jest
 Je třeba splnit ji, ať trýzní tě to sebevíc,
 Udělám to teď a již nezastaví mě nic.“¹¹⁶

Tulák je v podstatě hrdým a milujícím otcem Toineta a jeho matka si přeje, aby s nimi zůstal, nicméně vztah navráťivšího se otce, jeho syna a jeho matky není opět základním Richepinovým tématem. Tulákovou základní přirozeností je volnost a nespoutanost. A tak vyhoví alespoň částečně, aby pomohl ke sňatku svého syna a Aliny. Jakmile však vše funguje a život by měl upadnout do všedních, každodenních kolejí, i přes lásku k ostatním, se vydává opět na cestu. Jeho předurčeností je věčný pohyb, cesta za novým a nepoznaným, svoboda. Happy-end tak není jednoznačný, a Richepin může nechat vyznít dokonale hlavní premisu textu a vlastně celého svého dramatu o nikdy nekončící, svobodné cestě za osudem, volnosti, odpoutání se od hodnot pozemských statků.

V Coppéeově *Poutníkovi* jsou pak fabule i děj zcela marginální. Poutník netuší, že Silvii, kterou náhodně potkává, hledá, aby se k ní dal do služby, a Silvie v něm naopak poznává přirozený cit a čistou lásku. Dlouhé monology jsou však psány zejména s cílem dobře posloužit hereckým hvězdám, připravit jim dojemné, emotivní tirády. I proto Coppée tolik děkuje Sarah Bernhardtové, a zejména tragédce Agarové, s jakým že to „[...] žářem velké a ušlechtilé umělkyně jste nastudovala, hrála a vytvořila postavu Silvie, která, díky Vám, se

¹¹⁶ Richepin, Jean. *Le Chemineau*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1926, p. 92-93.

před divákem objevila tak úžasně krásná a tak noblesně patetická. [...]“¹¹⁷ I když se jedná o Coppéeovu divadelní prvotinu, podobný vznosný styl si autor uchová i v dalších svých divadelních textech a není tak divu, že je tento úředník ministerstva války, jeden z předních parnasistů a od roku 1878 hlavní archivář Comédie-Française, nazýván básníkem pokory a skromnosti podle své sbírky z roku 1872 *Pokorní lidé* (*Les Humbles*, 1872), ačkoliv pokora je tolik zidealizovaná a nevěrohodná.

Zatímco u Coppéa tak stále převládá, zejména u *Poutníka*, chápání dramatického textu jako pouhého podkladu pro následnou hereckou interpretaci, u Richepina, řečeno s Veltruským, již dramatický text funguje jako integrálního díla básnické. Samozřejmě, že Richepin touží po tom, aby jeho divadelní hry pronikly na velké divadelní scény tehdejší doby, a nejde pouze o prestiž, ale dílem také o obživu, je však patrné, že divadelní text se začíná již zřetelně osamostatňovat a jeho funkce svébytného uměleckého žánru nebude tolik zpochybňována.

V *Tulákovi* samozřejmě nelze mluvit o přehnaně realistickém zobrazení, veršovaná forma promluv to ostatně nedovoluje, nicméně tematický posun od historizující fabule Rostandova *Cyryana* či *Orlíku* nebo Coppéeova *Poutníka* k poměrně reálnému příběhu je již zcela patrný. *Tulák* se stává, jako jedno z mála Richepinových dramát, propojením neoromantického veršovaného konceptu a nastupujícího konceptu realistického, i když v tomto případě druhá charakteristika platí pouze částečně a ve hře není třeba zbytečně hledat nějakou angažovanost či každodennost. Ta se projeví naplno až u autorů písničích v kontextu myšlenek Zolovy koncepce literárního díla.

Richepina lze považovat z hlediska jeho divadelní tvorby za autora, který stále náleží ke skupině lyrického veršovaného dramatu a stojí tak v protikladu k tvorbě nové naturalistické generace. V *Tulákovi* se nicméně začíná proměňovat jak prostředí hry, tak zejména slovník hrdinů a odhaluje se tak obsahová neudržitelnost podobného veršovaného dramatického konceptu v následujícím století.

3.7 François Coppée a nacionálně patetické veršované drama

Ještě se však na chvíli vraťme k již zmiňovanému Françoisovi Coppéeovi, údajnému obdivovateli Flauberta i Zolových románů. Pokud u Rostanda hovoříme o náznacích angažovanosti u *Cyryana*, zejména během jeho divácké percepcce, a dílem nechtěné, dílem záměrné angažovanosti u *Orlíka*, Coppée nezůstává v tomto směru příliš pozadu, právě naopak. Jako budoucí halasný a vehementní nacionalista, který patří na sklonku svého života

¹¹⁷ Coppée, François. *Le Passant*. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur, 1889, p. 1.

k nejradikálnějšímu a nejtvrďšímu křídlu nově vzniklé *Ligue de la Patrie Française*¹¹⁸, tedy k zapřísáhlým odpůrcům kapitána Dreyfuse, realizuje své divadelní texty právě v tomto patriotistickém a přehnaně národnostním politickém konceptu. Inspiraci Sardouovým, v té době velmi populárním, vlasteneckým dramatem *Vlast!* (*Patrie!*, 1869), zobrazujícím povstání Holanďanů proti španělským okupantům, rozhodně nezapře. Ať již jsou to tedy krátká dramata *To je má povinnost* (*Fais ce que je dois*, 1871) a *Šperky osvobození* (*Les Bijoux de la Délivrance*, 1872), vznikající na pozadí onoho pro Francii tak bolestného konfliktu s Pruskem, kde utrpí francouzské velmocenské ambice fatální ránu, nebo ať již je to hra *Modlitba* (*La Pater*, 1889), která se vrací k událostem Komuny a která je jako jediné Coppéeovo drama cenzurou zakázaná. Pro autora samotného je podobný postup šok, neboť patří a právem se počítá k oficiálnímu proudu francouzské literatury a na podobné zákazy není jednoduše zvyklý. Vždyť se také v předmluvě samotné hry patřičně rozčiluje a nechápe, jak může být hra zakázaná, když jednohlasně prošla výborem Comédie-Française a je schválena k provedení. Rychle ale také dodává, že ho sice zákaz rmoutí, ale nechce vyvolávat žádný politický skandál, protože celý život proti takovýmto postupům protestuje.¹¹⁹ Podobný postoj Coppéea se však dá v kontextu jeho politických názorů očekávat. Na Coppéeovu obranu je třeba dodat, že cenzura zakazuje hru pravděpodobně a priori, bez hlubšího zkoumání, a nevhodná je pro ni již jen tím, že se vůbec ostrakizovanému tématu Komuny věnuje. I při zběžné četbě je patrné, že *Modlitba* je hra namířená silně a zcela jednoznačně proti Komuně. Ba co více, hra je až radikálně pro-katolická, ukazující pravé křesťany v puritánsky čistém světle jejich počestného počínání. A tak posloucháme nekonečné tirády slečny Rose, oddané křesťanky, které revolucionáři zabijí jejího bratra, opata, jenž jim pomáhá a souzní s nimi. Její monology jsou nejdříve žalozpěvem nad ztrátou bratra a následně bojovnou touhou po pomstě. Do děje však náhle vstupuje Jacques Leroux, člen Komuny, který prchá před vojáky a který se skryje právě v domě slečny Rose. Ta se rozhodne, po jistém váhání, Lerouxovi pomoci a půjčí mu bratrovy šaty a tím mu zachrání život. V závěru pokleká a modlí se otčenáš za odpuštění - patetické, nedramatické a účelové drama.

Podobně umělecky povrchní jsou pozdější Coppéeova historická dramata, opět napsaná ve verších, jako *Madame de Maintenon* (1881), *Severo Torelli* (1883), *Jakobíni* (*Les Jacobites*,

¹¹⁸ *Ligue de la Patrie Française* vzniká v roce 1898 v souvislosti se stále probíhající Dreyfusovou aférou. Jejím cílem je shromáždit a zorganizovat antidreyfusovce, ale celkově není toto sdružení příliš aktivní. Hlavními myšlenkovými vůdci jsou spisovatel Maurice Barrès a literární a divadelní kritik Jules Lemaître. Mezi umělci dále LPF podporují Paul Bourget, Edgar Degas či právě François Coppée.

¹¹⁹ Coppée, François. *Théâtre 1885-1895. Le Pater. Pour la Couronne. L'Homme et la Fortune*. Paris: Alphonse Lemerre, 19??, p. 3-4.

1885)¹²⁰ nebo *Pro Korunu* (Pour la Couronne, 1895). Zatímco Coppéeovi sentimentální, melodické básně jsou v době vrcholného parnasismu čtené a oblíbené, mluvíme zde zejména o období konce šedesátých a začátku sedmdesátých let, úspěch s přehnaně patetickými, historizujícími divadelními freskami je relativní - chvilkově divácky úspěšné, umělecky ale zcela podřadné. I přesto, že Jules Lemaître, jeho budoucí společník z nacionalistického hnutí *Ligue de la Patrie Française* a známý divadelní kritik *Journal des Débats*, řídící se zejména dojmy a pocity, píše o textu *Pro Korunu* jako o „[...] krásném dramatu francouzském, napsaném ve francouzštině, s naivní upřímností, s francouzskou ušlechtilostí, s francouzským zápalem a s francouzskou jasností, napsaném Pařížanem pro Paříž. [...]“¹²¹. Zmiňované pařížské publikum již začíná vzývat jiného dramatického autora, který se v této době dostává na vrchol své slávy, Georgese Feydeaua. Právě Georges Feydeau (1862-1921) je klasickou uměleckou ikonou Paříže konce století. Vysedává v pověstné kavárně u Maxima a ohromuje nejen svým vzhledem, elegancí a chováním odměřeného šlechtice a svou do detailů propracovanou zábavnou zápletkovou divadelní hrou, ale také jměním, které si psaním této burleskní, formálně dokonalé, veselé komedie vydělává. A tak zatímco bulvární divadlo konce století nezná hranic, to naturalistické a symbolické již dávno skomírá.

Úspěch Feydeaua a jemu podobných autorů je ale opět poněkud relativní, jelikož, jak již bylo řečeno, bulvární komedie či vaudevilly jsou v tehdejším uměleckém světě považovány z hlediska takové Francouzské akademie za podřadné žánry, psané automaticky, se strojovou mechanicitou, pouze pro pobavení publika, nikoli proto, aby se mohly ucházet o naději v Comédie-Française či jiném subvencovaném divadle.

Coppée je tak klasickým příkladem povrchně efektní, rádoby vážné, emocionálně vypjaté, mnohomluvné dramatiky, utíkající k historickým nebo romantizujícím tématům a nelze se proto divit, že se stává hlavním terčem různých parodií mladých autorů nové generace. Ideálním příkladem je jeho prostinká, do češtiny přeložená, hra *Poklad* (Le Trésor, 1879) o tajném, avšak fiktivním pokladu a lásce vévody Jana k prosté Veronice, která nakonec dojde, i přes klasickou romantickou peripetii, naplnění. Pokud pak čteme surrealistický *Poklad jezuitů* (Le Trésor des Jésuites, 1928) André Bretona a Louise Aragona, je zcela zřejmé, jaký typ literatury si vybírají k záměrné parodii a ke svým surrealistickým slovním experimentům, ačkoliv v tomto žánru je jejich největším vzorem Horace Walpole s gotickým románem

¹²⁰ Všechny tři hry označuje Adolphe Mathurin ve své monografii o Coppéem za hlavní a nejúspěšnější autorova díla. (Lescure, Adolphe-Mathurin. *François Coppée, l'homme, la vie et l'oeuvre (1842-1889)*. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur, 1889, p. 393.)

¹²¹ Lemaître, Jules. *Impressions de théâtre, IX*. Paris: Boivin & Cie Éditeurs, 1920, p. 215.

Otranský zámek (The Castle of Otranto, 1764). Podobně pak paroduje Coppéa již daleko dříve nespoutané dítě nové Paříže Arthura Rimbaud ve zmiňovaném *Album Zutique*.

Coppée nicméně ztělesňuje určitý typ angažovaného dramatu, jehož angažovanost je vysoce propolitická, explicitní a zejména populistická. Hned v prvním plánu, a to zcela bezelstně a nepokrytě, má sloužit posílení národnostních nálad, francouzskému patriotismu a nacionalismu, a nemá tak v žádném případě nic do činění s novou realistickou tematikou dramát přelomu století, po kterých zde pátráme a kde bude angažovanost spíše sociální.

3.8 Théodore de Banville a nezlomná síla veršovaného dramatu

Již jen dodejme, že ke klasikům svého žánru, tedy k dramatické veršované škole patří v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století stále i autoři jako Théodore de Banville (1823-1891), přítel Victora Huga a Charlese Baudelairea, parnasista každým coulem, člen *Revue fantaisiste*, založené Catullem Mendèsem, uznávaný pro svůj vybroušený, formálně dokonalý styl a literární vzor pro Mallarméa, Verlaina a svého času i Rimbauda, autor, propojující poezii parnasistů s romantismem, písíci komedie molièrovského ražení a těšící se i na sklonku života a sklonku století stále velké popularitě. Divadelně debutuje v roce 1852 v Théâtre de l'Odéon. Za svůj život napíše 14 divadelních her, vesměs veršovaných. Úspěšná je zejména jeho heroická hra o dvou aktech *Diana v lese* (Diane au bois, 1863), veršovaný text s antickou tematikou *Jablko* (La Pomme, 1865), uváděný pětáctyřicetkrát v Comédie-Française, či hra *Gringoire* (1866), která je dedikovaná, jak jinak, Victoru Hugovi a vypůjčuje si postavu básníka Gringoira z románu *Zvoník od Matky Boží*. Významný úspěch také zaznamená *Sokratova žena* (Socrate et sa femme, 1885), která vydrží na repertoáru Comédie-Française celých dvanáct let a je oceňována nejen diváky, ale i tehdejší kritikou. Banville se mimo jiné věnuje také divadlu jako kritik v různých periodikách, nejvíce, celých deset let, v *Le National*, kde rediguje a píše články o divadle.

Jak již bylo řečeno, jeho „antinaturalistickou“ hru *Polibek* uvádí například André Antoine v Théâtre-Libre, kde sám vystupuje v roli Pierrota. Je provedena pouze jednou, ale i přesto potvrzuje, alespoň částečně, různorodost repertoáru Antoineova divadla, protože tato pohádkově roztomilá jednoaktovka, éterický kousek jako vystřižený ze Shakespearova *Snu noci svatojánského*, nemá s realistickým či naturalistickým divadlem pranic společného. Jak sám Banville v předmluvě k této dramatické hříčce píše, vybásnil ji „[...] na březích malé říčky Abron, kde se zjevují víly a kde jsem každý dnem se vzrušením pročetl Hugův *Les po*

dešti. [...]“¹²² Děj tomu pak zcela odpovídá. Pierrotovi se v krásném lese zjevuje čarodějnice, která ho prosí o polibek. Když se tak stane, promění se v éterickou vílu, kterou si Pierrot touží okamžitě vzít za ženu. Víla již skoro podléhá jeho svodům, dokonce tvrdí, že je do Pierrota zamilovaná, když náhle uslyší hlasy svých sester, a mizí v nenávratnu. Vskutku rozkošný a syrový naturalismus, probíjející se na scénu Théâtre Libre.

Mezi autory veršovaných dramát stojí z našeho hlediska ještě za povšimnutí Eugène Manuele (1823-1901), poetický autor, univerzitní profesor, činný zejména politicky. Jeho politická kariéra je spojena s republikou, v roce 1870 se stává ředitelem kabinetu Julese Simona a zastává například funkci hlavního inspektora veřejného vzdělávání (Inspecteur général de l'instruction publique), pozici, na které je možné mimo jiné rozhodnout o uvedení či neuvedení divadelní hry. Jeho hlavními dramatickými náměty jsou láska a rodina. Vedle mnoha sentimentálních básní napíše také dvě jednoaktovky ve verších, *Dělníci* (Les Ouvriers, 1870) a *Nepřítomný* (L'Absent, 1873). Text *Dělníci* je uveden v Comédie-Française v roce 1871 a je jednou z prvních ukázek pronikání sociální tematiky do francouzského dramatu. Půjde však o příběh vysoce sentimentální a dělnické prostředí zde vzhledem k charakteru postav nehraje žádnou zásadní roli. Sentimentální promluvy čtyř osob by se mohly bez problémů odehrávat i v daleko noblesnějším prostředí než v levném bytě na předměstí. Příběh je tradičně velmi jednoduchý, charaktery ploché a veršované dialogy slouží spíše jako podklad pro snadnou scénickou interpretaci.

Již je dodejme, že nejuvěrnějším zastáncem veršovaného dramatu zůstane nakonec Catulle Mendèse (1841-1909), další z významných parnassistů, který ještě v roce 1906 píše své drama *Svatá Tereza* (Sainte Thérèse, 1906) stále ve verších. Mendèsovým hlavním tématem je láska ve všech podobách a jeho nejslavnější hra uvedená jak v Théâtre Libre Antoinem, tak v Odéonu, *Královna Fiammette* (La Reine Fiammette, 1898), není výjimkou. A podobně pak jako Richepinův *Tulák* i Mendèsova hra bude zhudebněna Xavierem Lerouxem.

Richepin i Rostand svými dramaty a Banville a Coppée svým literárním i uměleckým vlivem tak potvrzují, že na konci století mají stále silný vliv na drama i divadlo, či umělecký život vůbec, což potvrzuje i fakt, že se proti dvěma posledně jmenovaným stále objevují mnohé parodie i sarkasmy.

¹²² Banville, de Théodore. *La Baiser*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1899, p. 5.

3.9 Nová dramatika přelomu století - naturalismus a realismus vstupuje na scénu

Nový typ dramatiky, kterou můžeme již směle nazvat angažovanou, či lépe sociálně angažovanou, a která popisuje bez obalu, někdy krutě a drsně, někdy pouze stroze realisticky, někdy bez emocí, někdy povrchně či s ironickým nadhledem a někdy komicky až fraškovitě, každodenní lidské konání, všední dny obyčejných lidí, se začíná výrazněji prosazovat na začátku 80. let 19. století. Nelze samozřejmě mluvit o nějakém masovém diváckém zběhnutí od tehdy preferovaného, v devadesátých letech dominujícího krále pařížských divadel Georgea Feydeaua a jeho neméně úspěšných, dnes již možná neprávem zapomenutých současníků a pokračovatelů, jako jsou Maurice Donnay, Tristan Bernard, Robert de Flers, Gaston Arman de Caillavet či Georges Courteline, k tvorbě Émila Zoly, Henryho Becquea nebo Octava Mirbeaua. Právě naopak, v 80. a 90. letech se vehementně chodí vedle Feydeaua na romantizující historické fresky či vaudevillovské komedie Victoriena Sardoua, populární je zejména jeho *Tosca* (La Tosca, 1887)¹²³ či *Madam Sans-Gêne* (Madame Sans-Gêne, 1893), ačkoliv Sardou je první z dramatiků, který nechává v historických hrách své postavy mluvit reálným jazykem a přibližuje tak různé krále a císaře obyčejnému divákovi. Ještě úspěšnější jsou snad vaudevilly¹²⁴ oblíbeného Henriho Meilhaca a Ludovika Halévyho a samozřejmě zhýčkané herecké hvězdy. Za všechny uvedme již mnohokrát připomínanou, divadlo ovlivňující femme fatale, Sarah Bernhardtovou, která právě rolí Florii Toscy slaví v divadle Porte-Saint-Martin obrovský úspěch, neméně uchvacující Gabrielu Réjaneovou¹²⁵, dominující pro změnu opět v Sardouově *Madam Sans-Gêne* v roli Kateřiny v Théâtre de Vaudeville v roce 1893, která se dočká více než 500 repríz. Z herců pak scéně vládne Edmond Got, Constant-Benoît Coquelin či Mounet-Sully, abychom zmínili alespoň nejzářivější hvězdy 2. poloviny 19. století.

¹²³ Samotná hra je vydána až v roce 1909, ale již předtím se proslaví daleko více operním zpracováním Giacoma Pucciniho v roce 1900.

¹²⁴ Historii vaudevillu, jeho genezi a hlavním představitelům toho žánru, který přerůstá do forem „dobře udělané hry“, „zápletkové komedie“, „bulvární hry“, ale i „komedie mravů“ se detailně a precizně věnuje ve své nejnovější práci Marie Voždová (Voždová, Marie. *Francouzský vaudeville, Geneze a proměny žánru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009). Za zmínku stojí i monografická studie Henryho Gidela (Gidel, Henry. *Le Vaudeville*. Paris: Presses universitaires de France, 1986) a zejména vydání tematického čísla časopisu *Europe* (Le Vaudeville. *Europe* 72, Octobre 1994, n. 786).

¹²⁵ Gabrielle Réjane (1856-1920), vlastním jménem Gabrielle-Charlotte Reju, hlavní konkurentka Sarah Bernhardtové, manželka Paula Porela, mocného ředitele Odéonu, se kterým se v roce 1905 rozvádí. První velký úspěch zaznamená ve hře *Moje kamarádka* (Ma camarade, 1883) Henriho Meilhaca v roce 1883, ale největší slávy se dočká se Sardouovou hrou *Madame Sans-Gêne*, uvedenou v Théâtre du Vaudeville v roce 1893, se kterou se proslaví i v Anglii a USA. Ovlivněná nastupujícím naturalismem hraje také Germinii Lacerteuxovou (1888) ve stejnojmenné hře bratrů Goncourtů, kterou prosadí díky svému manželovi Paulu Porelovi do Odéonu nebo Clotildu v Becqueově *Pařížance* v roce 1893. V roce 1906 si zakládá vlastní divadlo s názvem Théâtre Réjan. Réjanová se také stává předlohou pro herečku Bermu, o které sní postava Vypravěče v Proustově *Hledání ztraceného času*.

Je však bezesporu, že skandální premiérou Becqueových *Krkavců* (*Les Corbeaux*, 1882), kteří jsou odmítnuti hned devíti divadelními řediteli, a nakonec pronikají na scénu nejkonzervativnější, do Comédie Française, především díky Eduardovi Thierryemu, kterému je hra i připsána, definitivně na francouzské jeviště vstupuje realismus, a to nikoli ve formě moralistních, didaktických komedií Augiera či Dumase ml., ale ve formě nepříjemně otevřené a lakonicky strohé, nikoli však nedramatické deskripce každodenní reality. Dumasova *Dáma s kaméliemi* (*La Dame aux camélias*, 1852), dobrosrdečná „prostitutka“ má do Becqueovy *Pařížanky* (*La Parisienne*, 1885), bezcitné a vypočítavé intrikánky, vskutku hodně daleko, i když obě hry, jimž je společný moralistní apel, způsobí ve své době pro své vykreslení reality mnoho zlé krve. Na Augierovi a Dumasovi ml. však mnozí realisté oceňují spíše fakt, že oba dva poprvé zavádí do dramatu reálné, živoucí postavy a nikoli statické romantické hrdiny.

Dříve než ale přejdeme k Henrymu Becqueovi, je třeba se zastavit u samotného otce naturalismu, Émila Zoly. I s tím vědomím, že Henry Becque a vlastně i další pokračovatelé realistického, sociálně angažovaného dramatu za žádné přesně definované naturalistické autory považovat nelze. Sám Becque to ostatně celý život vehementně popírá. Tito autoři, kteří se snaží vylíčit novou realitu přelomu století, píší různými, osobitými styly a explicitně se nehlásí k žádnému manifestu, i když alespoň částečná příležitost by tu v podobě Zolova *Naturalismu na divadle* (*Le Naturalisme au Théâtre*, 1881) bezpochyby byla. Nikde se také účelově nesdružují, pokud tedy nebereme v potaz tzv. „médanskou skupinu“, vytvořenou kolem Zolova pověstného domu v Médanu, který kupuje za 9000 franků v roce 1878 a kde najdeme autory jako Joris-Karla Huysmanse, Henryho Céarda, Léona Henniquea nebo Paula Alexise, výrazné stoupence Zolovy naturalistické estetiky. Ostatně pojmy realismus a naturalismus nejsou přesně vymezeny až do prvního románu rougon-macquartovského cyklu, *Šťěstí Rougonů* (*La Fortune des Rougon*, 1871) a používají se značně nahodile či nekoncepčně. Naturalistický diskurz proto nebude nikdy plně homologický. Podle Henriho Mitteranda se slovo naturalistický poprvé se objevuje několik týdnů po vydání Zolovy knihy *Moje nenávisti* (*Mes Haines*, 1866) a později v článku pro časopis *L'Événement* z 25. 7. 1866, kde Zola pojmenovává Hippolyta Tainea naturalistou morálního světa.¹²⁶

Na druhou stranu jsou některá naturalistická a realistická témata pro tyto autory společná a formují tak i do budoucna zřetelnou linii dramatických textů, ve kterých můžeme mluvit o angažovaném postoji vystavěném na deskripci každodenní reality. Všední den, každodenní Balzacovská lidská komedie různých společenských tříd druhé poloviny 19. století, je prvním

¹²⁶ Mitterand, Henri. *Zola et le Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 21.

jednoznačným znakem těchto děl; s tím rozdílem, že naturalisté jako Zola nebo bratři Goncourtové ukazují život „lidových mas“, spodní třídy, dělníků, zejména v románech, zatímco realisté jako Becque, de Curel, Hervieux či Brieux zůstávají v prostředí měšťácké, chcete-li buržoazní, rodiny, vykreslují třídu střední. Všichni však poměrně kriticky popisují morálku tehdejší společnosti, ať už se pohybujeme na bezvýhodné periferii velkoměsta či v nudou prostoupených salónech a měšťanských bytech pařížské lepší čtvrti. Obrázek to mnohdy není příjemný, popisuje se necelistvá, roztržitá rodina, kde se manželství stává celoživotním utrpením nebo monotónní nutností, ze které se není možné vyvázat. Rozvod nefungující domácnosti je v době druhého císařství něco nemyslitelného, a tak se v realistických textech sahá převážně k účelové, často finančně motivované nevěře a v naturalistických textech pak k řešení daleko radikálnějšímu, řekněme krajnímu, jako je například vražda. Vztahy hrdinů jsou narušené, bez citů, laskavých slov, či dokonce lásky, mnoho prvoplánových svazků ovládá a drží pohromadě touha jediná, peníze či zachování si dobrého společenského postavení. Peníze, které se postupně dostávají z Molièrových kasiček a truhliček, zakopaných Harpagonem kdesi na zahradě, do Becqueových nebo Mirbeauových akcií, finančních obchodů a transakcí, do kapitalistické společnosti.

Realisté pak vedle peněz a morálky řeší také historickou, ibsenovsky podanou, determinaci postav, předem dané vlastnosti, prožitou bolestnou zkušenost či psychickou nebo fyzickou újmu, kterou si hrdinové ze své minulosti stále nesou s sebou ve svém nitru. Naturalisté tuto charakteristiku doplňují navíc o detailně popisovanou lidskou tělesnost, tělo žhnoucí, toužící a energické, řekněme nervní, ale i tělo nemocné, deformované či obtloustlé. Stále více se také v románu verbalizuje lidská sexualita, téma na přelomu století stále tolik nestoudné, neslýchané a narušující dobré mravy, nicméně nejedná se o žádnou radikální expanzi tělesnosti na divadlo. Tato tematika bude ještě dlouho zcela nepřijatelná jak ve velkých bulvárních divadlech, tak v domě vysokého umění, jako je Comédie-Française, i když některé pozdější lechtivé konverzačky, v tomto divadle tak úspěšné, si s podobnou charakteristikou vskutku nezadají. Jakási skrytá vulgárnost námětů tak přetrvává tam, kam odjakživa patří, na „periferii“, v Ambigu-Comique, v divadlech jednotlivých pařížských čtvrtí nebo v nově vznikajícím Grand-Guignolu, který otevírá své brány v roce 1895.

Jednoznačný prim pak v tomto pesimistickém světě hraje žena, komplexně zkoumaná ze všech možných úhlů pohledu, zasazená do rámce specifického Tainovského milieu. Žena se tak stává hlavní postavou Belle Époque, ať již je to ta, která se pohybuje v lepších kruzích, měšťanských i literárních, mající stále více práv a možností, nebo žena tvrdě pracující, spíše otročící v různých dílnách za mrzký peníz a žijící v nedobrych sociálních podmínkách.

Emancipace však dynamicky postupuje, a tak Marguerite Durandová, bývalá sociétairka¹²⁷ Comédie-Française zakládá v roce 1897 první časopis pro ženy, který je vedený a připravovaný pouze ženami *La Fronde*. Zaznamenáváme první pokus o divadlo pro ženy v podobě Théâtre féministe, vedené Maryaou Chéligaou v letech 1897 a 1899, i přesto, že na konci století panuje rozšířené přesvědčení, že ženy nemají pro dramatické umění žádné nadání či čteme pravidelné divadelní sloupky Catulle Mendèsové v časopisu *Femina*.

3.10 Émile Zola – skutečný *Naturalismus na divadle?*

Všechna tato témata nalezneme u hlavního představitele naturalismu a v podstatě i zakladatele tezí realismu Émila Zoly. Zolův literární přínos je obrovský, ten dramatický však velmi rozporuplný. Kvalitativní rozdílnost románů a dramát je zcela markantní, nicméně co nevychází Zolovi v samotných divadelních textech a jejich uvedení, je nahrazeno jeho divadelní teorií a formulacemi nového pojetí dramatu. Jeho myšlenky jsou v tomto směru pro moderní francouzské drama vskutku zakladatelské. Je to právě Zola, který přichází s novou definicí dramatu, jeho věrohodnosti, pravdivosti a exaktnosti dramatu, které má odhalovat realitu všedního dne. Je to Zola, kdo se snaží v rozsáhlých předmluvách či statích pregnantně, srozumitelně, mnohdy emotivně, nijak přehnaně učeně, ač by po tom možná toužil, zdůvodnit novou realistickou podobu divadla. A i když se praktická realizace jeho naturalistického konceptu dramatu i divadla nakonec v podstatě neuskuteční či spíše neuspěje, angažované drama všedního dne začíná svoji cestu právě u Zoly.

Naturalismus na divadle (Le Naturalisme au Théâtre, 1881) pak bude z divadelního hlediska jeho stěžejní dílo, zejména první část, ve které se věnuje jednotlivým složkám divadla od otázek po pravdivosti díla a vlivu dramatických konvencí, přes rozbor talentu autora, až po strukturu a nálady publika. Podstatnou část zabírají také rozbor divadelních subvencí a zejména požadavky na skutečně vypadající scénu, omezenou na nezbytně nutnou dekoraci a doplňující skutečné prostředí, či realistický kostým, který odpovídá časovému rámci příběhu. V druhé části s názvem *Příklady* pak Zola velmi detailně provádí rozbor jednotlivých žánrů na základě divadelních textů různých významných i zcela podružných a dávno zapomenutých dramatiků. Rozsáhlé recenze, které se přelívají částečně do analýzy dramatu a do teoretizujících statí, aby se vrátily zase zpět ke klasické divadelní kritice, postupují od

¹²⁷ V Comédie-Française se rozdělují herci do dvou kategorií. Sociétairů, kteří mají v rámci divadla nezpochybnitelné a výsadní postavení a čekatelů na podobný post, tzv. pensionnaireů. Pozice sociétairů je velmi podstatná. Nejen že jsou tito herci obsazováni prioritně do hlavních rolí, ale mají zajištěný také vysoký příjem, který vyplývá z podílu na zisku celého divadla a v rámci Výboru Comédie-Française mohou spolurozhodovat o repertoáru divadla, zamítat či schvalovat texty, které se v divadle objeví.

tragédie, historického, vlasteneckého a vědeckého dramatu, přes drama a vážnou hru až k vaudevillu, pantomimě či operetě, abychom zmínili alespoň některé ze žánrů.

V *Naturalismu na divadle* Zola volá po novém člověku, který vyčistí jeviště. Revoluci v divadle pak považuje za zcela nezbytnou, a to jak dramatickou, námětovou a obsahovou, tak divadelní, inscenační a interpretační. Při tvorbě dramatu je třeba především provést zevrubnou a přesnou analýzu prostředí a člověka, odpoutat se od historického dramatu velkých slov a velkých obrazů, které lže a které Zola nazývá dramatem okázalosti (*le drame à panaches*)¹²⁸. Avšak romantismus, který podobnou tematiku přináší, účelově nekritizuje. Vidí v něm předchůdce naturalismu, protože romantismus porušuje přísnost klasicistních jednot, ustálené umělecké konvence a zajistí tak konečně svobodu umělci i umění jako takovému. Přináší navíc na scénu jednání, smích a slzy a nově pracuje s kostýmem, v čemž Zola spatřuje další porušení tradičního dramatického úzu a další zjevný posun k naturalistické dramatice. Zola tvrdí, že je třeba ukázat člověka z masa a kostí a nikoli ho pouze vyobrazit jako idealizovanou bytost. Neznamená to nicméně, že by brojil proti poezii či uměleckému výrazu jako takovému, jak se často vykládá. Temperament autora bude jeho hlavním uměleckým postulátem. Poezie se však pro Zolu tvoří a odehrává v přítomnosti, v realitě všedního dne. „[...] Studujme současný život, každodenní život, ten, který se běžně odehrává před našima očima. [...] Převeďme situace do života. [...]“¹²⁹ Přiznává sice, že francouzské drama má dramatiky, kteří ukazují určitou svoji dovednost a dramatickou zručnost jako Sardou, Dumas ml., Labiche, Meilhac či Halévy, v jejichž textech se objevují i náměty ze současnosti, nicméně dramata jsou to pro něj vyprázdněná, bez obsahu, mechanická, psaná všechna stejným strojovým stylem. Stejně kritický je pak ke kostýmu či scéně, respektive dekoracím ze 17. století, ve kterých postavy současného nového dramatu vypadají směšně. Naturalistická revoluce má začít na jevišti, „[...] přísnou reprodukcí prostředí. [...]“¹³⁰ Jeho požadavek prázdné realistické scény nedráždí pak o nic méně.

Zola neopomene zmínit ani divadelní kritiku, se kterou svádí nejeden polemický souboj. Kritika líčí jako člověka, který po letech dospěje k úplné lhostejnosti, k vysoce vyhraněnému egoismu. Kritici tehdejší doby podle Zoly postrádají metodu, logický systém posuzování děl a řídí se mnohdy pouze názorem diváků a jejich reakcí. Odpověď kritiků na sebe nenechá dlouho čekat a nemůže přijít od nikoho jiného než od jízlivého, ale někdy krutě pravdivého

¹²⁸ Zola, Émile. *Le Naturalisme au théâtre*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1895, p. 17.

¹²⁹ Op. cit., p. 42-43.

¹³⁰ Op. cit., p. 87.

Francisque Sarcey. Sarcey v polemice s názvem *Divadelní předmluvy Émila Zoly*¹³¹ píše, že Zola se ještě jako dramatik nenašel nebo že se rovnou pro divadlo nenarodil, protože každý autor, který má touhu psát předmluvy a obhajovat v nich své dílo, je ve své podstatě špatný autor. K Zolovým názorům na kritiky pak svérázně dodává: „[...] Celá předmluva k *Rabourdinovým dědicům* by se mohla shrnout slovy: všichni jste kretěni! A ta v *Poupěti* pak říká: všichni jste pakáž! Chudáci kritici! [...]“¹³² Nakonec pak Zolu vyzývá, ať napíše pořádnou hru a všechny invektivy z *Naturalismu na divadle* na adresu kritiků budou odpuštěny. Jak uvidíme vzápětí, vytvořit úspěšné a silné drama se Zolovi, na rozdíl od románů, nikdy nepodaří. Jeho koncepce dramatu zůstane tak spíše v rovině teoretické než praktické.

3.10.1 *Magdalena* – Zolův melodramatický naturalismus

Émila Zolu (1840-1902) si často připomínáme jako váženého a všeobecně uznávaného autora naturalistických románů, houževnatého žurnalistu, neochvějného obhájce kapitána Dreyfuse a hlavního představitele naturalistické literatury konce 19. století. Zapomíná se však, že tento syn italského inženýra François Zoly to nemá na začátku své kariéry vůbec snadné. Mladík z venkova, již v osmnácti vážně nemocný, prodělá pravděpodobně břišní tyfus, o rok později dvakrát vyhozený od maturity, kterou pak nikdy úspěšně neabsolvuje, protečně získává místo u pařížské společnosti Docks de Paris, odkud po dvou měsících prchá. Následně se ocitá zcela bez práce i prostředků, nicméně již s francouzským občanstvím, o které si v roce 1861 požádá. Na budoucí úspěšnou uměleckou kariéru to vskutku nevypadá a mladistvá četba Sandové, Shakespeara či Micheleta, prvních literárních inspirací, ho ani nezachrání, ani neživí. Dva roky tak žije v bídě a protlouká se po Paříži, jak se dá, aby se nakonec jeho osud definitivně zlomil přijetím do sice nezajímavého oddělení expedice, ale prestižního nakladatelství Hachette. 1. března 1862 tak Zola nastupuje k Louisi Hachetovi¹³³ za 100 franků měsíčně, který si ho hned vzápětí všimne a postupně mu začne svěřovat i důležitější úkoly. Zolovi se tak pozvolna otevírá cesta do světa velké literatury, do světa vydavatelství a novinových redakcí, k dalším literárním inspiracím. Pro Hachetta a jím založenou *Revue de*

¹³¹ Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, Volume 7, 1900- 1902.

¹³² Op. cit., p. 4.

¹³³ Louis Christophe François Hachette (1800 – 1864) je významný francouzský nakladatel. Vydavatelství Hachette společně s knihkupectvím zakládá již v roce 1826 a soustředí se na vydávání široké škály publikací od učebnic, přes slovníky, moderní literaturu, klasickou literaturu, ilustrované knihy pro mladé, časopisy, až po vědecké eseje. Od roku 1863 vydává *Slovník francouzského jazyka* (le Dictionnaire de la Langue française), na osvětě spolupracuje s dalšími vydavateli intelektuály, jako jsou Pierre Larousse nebo Jules Hetzel, vydavatel Julese Vernea.

l'Instruction publique například zpracovává výtahy děl Aristofana, Molièra, Bruyèra, Le Sage. Současně čte Stendhala a Flauberta, kterého si vybere za svého mistra, začíná psát vlastní povídky a přispívat do regionálních deníků. V roce 1864 v nakladatelství povyšuje, stává se šéfem reklamy a literárně se začíná definitivně přiklánět k realismu, respektive naturalismu. Následující rok pak sepisuje první divadelní hry, *Ošklivku* (*La Laide*, 1865), napsanou původně ve verších a následně přepsanou do prózy, která je odmítnutá v Théâtre de l'Odéon a hru *Magdalena* (*Madeleine*, 1865), která si ale na své uvedení bude muset počkat celých dvacet dva let. Obsahově totožný román *Magdalena Fératová* (*Madeleine Férat*, 1868), dedikovaný Édouardu Manetovi, zapřisáhlému realistovi a prvnímu francouzskému „modernímu malíři“¹³⁴, vychází na pokračování v časopise *L'Événement illustré*. Divadelní hra, na rozdíl od dramatu *Tereza Raquinová*, v tomto případě předchází samotnému románu. Text *Magdaleny*, považovaný Zolou za ztracený, je totiž mnoho let ukrytý v jednom ze Zolových náhodně nalezených sešitů. Divadelní premiéra se tak uskuteční až v roce 1889, jak jinak v Théâtre Libre u André Antoina, který ztvární jednu z hlavní postav, nešťastného manžela Francise. Při premiéře, která se koná 3. 5. 1889, se hraje ještě veršovaná jednoaktovka Léona Cladela *Stařík* (*L'Ancien*, 1889), ve které starý otec spáchá sebevraždu, aby jeho syn nemusel nastoupit na sedmiletou vojnu, a tříaktová hra *Nerozdělitelní* (*Les Inséparables*, 1889) Georgese Anceyho, jednoho z dramatiků, kterého preferuje André Antoine a hojně ho uvádí v Théâtre Libre.

Recenze na *Magdalenu* jsou nečekaně pozitivní, na rozdíl od ostatních tehdejších kritik Zolových dramatických pokusů. Příčinou relativně shovívavého ohlasu je již nabyté autorovo umělecké renomé způsobené čtenářským úspěchem jeho naturalistických románů a na druhou stranu Zolovo mládí, kdy samotný text píše. *Magdalenu* vytvoří ve svých pětadvaceti letech a kritika ho tímto blahosklonně omlouvá. Dalším důležitým aspektem jednoho z mála mírnějších kritických přijetí je i doznívající Zolova romantická stylizace textu, která v sobě neustále odráží vliv předchozí hugovské a dumasovské epochy a potvrzuje autorovu dramatickou nevyzrálou, jak věkovou, tak formální a stylovou.

¹³⁴ Není bez zajímavosti, že Édouard Manet (1832-1883), který chce zobrazovat svět takový, jaký je a stává se jedním z prvních realistických malířů ve Francii, nesnášející bohému a skandály (paradoxně jeho obrazy jako *Piják absintu* (1859) či *Snídaně v trávě* (1863) jich několik způsobí), je prosazován mnoha významnými francouzskými autory. Počínaje právě Émilem Zolou, který o Manetovi publikuje mnoho článků nejen v souvislosti se *Snídaní v trávě*, která je odmítnutá na Salon de Paris. Jako by si již při této polemice připravoval Zola půdu k pozdější aktivní obhajobě kapitána Dreyfuse. Dalšími podporovateli jsou Baudelaire, Proust, Mallarmé, France či Leconte de Lisle. Sám Zola se pak na druhou stranu netají sympatiemi i k impresionistům a jejich dílům, které by měl již z podstaty své literární estetiky odmítat. Připomeňme jen, že vedle Maneta a dalších malířů preferuje Zola zejména Paula Cézanna. Tento vztah vydrží až do roku 1886, kdy Zola vydává román o malířích *Dílo* (*L'Oeuvre*, 1886) a Paul Cézanne se údajně poznává v postavě Clauda Lantiera, vždy nespokojeného malíře, a přerušuje se Zolou veškeré styky.

V textu samotném sledujeme klasické až melodramatické utrpení, deziluzi a následný tragický konec života mladé ženy Magdaleny, která místo svého manžela Francise neustále miluje jeho nejlepšího přítele Jakuba. Již velmi brzy, v páté scéně prvního dějství, toto tajemství během dialogu obou manželů vyplývá na povrch a hra předčasně graduje. Střídají se emotivní výlevy, popsané scénickou poznámkou, kdy Magdalena pláče nad budoucím osudem jejich dcery či klečí na kolenou a spílá minulosti, která manželství bez lásky dostihla.¹³⁵ Zola tak již zde, a bude to typické pro všechny jeho divadelní hry, lavíruje mezi melodramatickou patetičností a naturalistickou tematičností. Na jednu stranu se popisem emotivního jednání, jako jsou pláč či úpěnlivé prosby na kolenou, blíží k postromantické expresi, velkému, dramatickému gestu tehdejšího divadla, na druhou stranu odkazuje k minulosti, predestinaci lidského jednání, doplněné realistickým popisem prostředí. Směřuje tak k jedné ze základních premis své naturalistické poetiky, totiž tématu nemožnosti jedince vyvázat se z daného konceptu života, ovlivněného navíc fatálním vlivem nepřátelského prostředí. V druhém dějství pak tento pel-mel naturalistické tematičnosti, melodramaticky romantizujícího, nikoli však nedramatického, děje a depresivně líčeného prostředí, plného zcela čitelných symbolů, ať již scénických nebo verbálních, v podstatě hra znovu předčasně vrcholí. Jsme v obyčejném velkém studeném pokoji v zájezdním hostinci¹³⁶, v příkladně nevábém *genius loci* naturalistické perspektivy. Pouze obrazy na stěnách narušují náš dojem z nevlídného prostředí. Nezobrazují totiž nic jiného než příběh veronských milenců Romea a Julie a jsou tak evidentním a zcela čitelným symbolem následujícího děje i srozumitelnou, avšak banální předpovědí toho, jaká že událost se zde, v tomto pokoji, zanedlouho odehraje či v minulosti odehrála - něco na způsob Čechovovy pověstné pušky v *Rackovi*, zavěšené viditelně na zdi domu Sorinova panství již od prvního dějství, která však působí daleko méně nápadně a doslovně než explicitní výjevy Shakespearových milenců. V Zolově případě je tento symbol vyobrazen příliš čitelně, jednoznačně implikuje, kam se bude konání trojice hrdinů ubírat. Právě Jakub a Magdalena, Zolovi novodobí odloučení milenci, se v tomto pokoji za svitu svíček znovu osudově setkají. Jako by tento symbol Zolovi nestačil v predestinaci dalšího děje či postav a v první scéně druhého dějství nás opět prostřednictvím slov Jakuba musí ještě jednou přesvědčit o bezvýchodnosti situace obou hrdinů. Nechává Jakuba číst až úsměvně účelový, téměř středoškolskou láskou zavánějící nápis v pokoji, vyškrapaný Magdalenou na dřevěném stole, „miluji Jakuba“ a opět tak symbolicky naznačuje, jak příliš bolestné vzpomínky na minulost zůstávají uchované ve stěnách tohoto potměšlého pokoje.

¹³⁵ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Madeleine*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 19-21.

¹³⁶ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Madeleine*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 25.

„[...]“

Josef: Vezmete si tenhle pokoj, pane?

Jakub: Ne... Rozhodně ne. Je moc studený. Všechno je tu mrtvé a mé srdce tady mrzne.

Josef: Mohl bych rozdělát oheň.

Jakub: To by mě nezahřálo, děkuji... Zůstanu na čísle osm... Tam bude oheň a světlo, ne?

[...]“¹³⁷

Není nutné Zolu zbytečně kritizovat za prvoplánové scénické symboly ve vedlejších či hlavním textu, dílo vzniká skutečně na začátku jeho tvorby a je v něm patrná určitá naivnost či nevyzrálost, nicméně přílišná doslovnost je jedním z hlavních rysů Zolových dramát. Plakátovost některých scén naopak kompenzuje Zolova schopnost vystavět několik střídavých, dramatických scén, ačkoliv jde většinou pouze o izolované výstupy, které celek pohromadě udržet nedokáží. Všechny Zolovy hry budou vždy kritizovány za volbu tématu, za užitou formu, za krutý, nepravděpodobný příběh, prostoduché zápletky či nevěrohodnou charakterovou nízkost postav, na druhou stranu se v téměř každém jeho dramatu objevuje pokus o dramatickou zkratku, dominuje Zolova touha po vyobrazení temperamentu a povah hrdinů, patrný je i osobní autorský vklad, který se ale snaží ctít a zachovávat objektivnost popisovaných jevů. Díky tomu si hry udržují notnou dávku napětí, dynamiku i dějový spád, podobný tomu, který nacházíme v Zolových románech. Ne nadarmo se proto mnoho románů dočká svých dramatisací a scénických uvedení, mnohdy daleko úspěšnějších než u divadelních textů. Je nicméně nutné okamžitě dodat, že scénické úspěchy Zolových románů na divadle, navzdory všem Zolovým představám, jsou v tomto období způsobeny zejména drastickým převedením Zolova konceptu do velkolepé naturalistické výpravnosti, podpořené radikálním zjednodušením děje, zaměřeným na vnějškový efekt a melodramatické vyznění popisovaných událostí. Zolův „dvorní“ adaptátor William Busnach¹³⁸ dělá ze Zolových románů kriminální historiky a prostoduché, melodramatické vyprávěnky z periférií à la nejnovější zprávy z černé kroniky a v divadle Ambigu-Comique, a následně i v jiných divadlech, je pak převádí do scénicky neuvěřitelně reálných a odvážných obrazů. Na scéně dámy kouří, převlékají se (*Nana*), třese se s jablečným stromem, ze kterého padají skutečná

¹³⁷ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Madeleine*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 26.

¹³⁸ William Busnach (1832-1907), dramatik a divadelní ředitel (Théâtre de l'Athénée 1867-1868), alžírský Žid, známá postava bulváru a terč karikaturistů, proslavený zejména jako adaptátor a inscenátor Zolových románů.

jablka, jezdí se na koních a nechybí ani opravdová voda.¹³⁹ Busnach takto úspěšně a efektně převádí na scénu zjednodušeného *Zabijáka* v roce 1879, *Nanu* v roce 1881, *Pod pokličkou* v roce 1883, *Břicho Paříže* v roce 1887 či *Germinal* v roce 1888, abychom uvedli alespoň některé z případů, a realizuje tak, s nadsázkou řečeno, daleko dříve a daleko důsledněji scénický naturalistický dramatický koncept, ještě než Antoine stihne vůbec otevřít brány svého Théâtre Libre. Podobně úspěšný je Zola později i s lyrickými dramaty *Sen* (Le Rêve, 1891), *Útok na mlýn* (L'Attaque du Moulin, 1893), *Lazar* (Lazare, 1894) nebo *Messidor* (1897), především díky zhudebnění Alfreda Bruneaua, se kterým naváže úzké přátelství. Významný podíl na úspěchu těchto textů má i libretista Louis Gallet, který doplňuje toto překvapivé hudebně-melodramatické trio. Zatímco však tvorba Busnacha je pro Zolu nezáměrná, on sám ničím k adaptacím nepřispívá, zde je Zolova tvorba záměrná, ačkoliv známe jeho rezervovaný vztah k hudbě. Kdo si však chce uchovat Zolu v mysli jako prototyp naturalistického autora, měl by se těmto libretům zdaleka vyhnout.

Magdalena tak již naznačuje, že neúspěšná Zolova dramatická tvorba nebude naturalistický koncept realizovat s takovou silou, přesvědčivostí a přesností, kterou nacházíme právě u románů typu *Zabijáka* či *Germinalu*, pokud si odmyslíme Busnachovi scénické přepisy pro masové publikum. Přísně aplikovaný naturalistický koncept totiž podstatě dramatického textu příliš nevyhovuje, iluze reality je zde nadmíru iluzivní, ač být nemá, a emoce příliš emocionální. A tak Henry Céard jeden z členů „*medanské skupiny*“ a dlouholetý stoupenec a přítel Zoly, o *Magdaleně* píše, že „[...] první dějství je okouzující hroživou důvěrností; druhé je tragické, podobně jako bude později v Tereze Raquinové a třetí nezvýšilo pocit naší spoluúčasti kvůli poněkud chladné novosti diskutované a zdůvodňované sebevraždy [...]“¹⁴⁰. A jeho kriticky mnohem ořeřejší a slavnější kolega Henry Bauër pak v *l'Echo de Paris* dodává, že *Magdalena* je dílo mládí, ale oceňuje kvality, které se ve hře objevují, především „[...] pravdivost analýzy citů, exaktnost prostředí, zdrženlivost a přesnost výrazu [...]“¹⁴¹. Nezapomene nicméně zmínit onen romantický zápal, který ve hře vybuchuje i přesto, že se ho Zola podle Bauëra snaží ve svých dramatech tolik uhasit¹⁴². A konečně Francisque Sarcey, obránce francouzské dramatické tradice, srozumitelnosti, logičnosti a dějové posloupnosti divadelní hry, zapřísáhlý Zolův protihráč, tvrdí, že dílo s odvážnou expozicí svědčí o jisté

¹³⁹ Mortier, Arnold. *Les Soirées parisiennes, par un Monsieur de l'orchestre*. Paris: E. Dentu, 1875-1884, p. 42-49. In. Schumacher, Claude. *Naturalism and symbolism in European Theatre 1850-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 72-74.

¹⁴⁰ Céard, Henry. *Le Siècle* 3. 5. 1889. Též In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 681.

¹⁴¹ Bauer, Henry. *L'Echo de Paris* 3.5.1889. Též In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 682.

¹⁴² Op. cit., p.682.

autorově dovednosti a že by bylo ve své době ve svém žánru stejně úspěšné, jako jsou nyní jeho romány.¹⁴³

Magdalena je tak první divadelní hra, ačkoliv uvedená s mnohaletým zpožděním, na které se projevuje problematičnost naturalistického konceptu dramatického textu, obtížnost zachování si objektivního, pozorovatelského náhledu a formální i stylové vytříbenosti. Závěr, kdy Magdalena spáchá sebevraždu před očima svého manžela, je z dnešního hlediska více úsměvný než naturalistický, dílem tragický, plynoucí z bezvýchodnosti situace nešťastné ženy, dílem komický ve způsobu a slovníku, jakým se sebevražda realizuje. S romantickými tragédiami či plačtivými melodramaty, kterými naturalismus tolik pohrdá, a příliš emocionální stylizací děje i jazyka, které tak kritizuje, si vskutku nezádá.

„[...]

Magdalena: Ty si nepamatuješ na ten pokoj v hostinci? Obrázky, které mě rozplakaly, červené závěsy, které jsem roztahovala za dusných nocí?

Francis: Ne, miluju tě.

Magdalena: Ty si nepamatuješ na ten stůl a doznání, které je na něm napsané? [...] 'Miluji Jakuba!'

Francis: Ó! Běda!

(Pustí ji, spadne do křesla a vzlyká, zatímco ona naráz vypije malou lahvičku.)

Magdalena: Nyní tě můžu políbit, Francisi... Umírám.

(Přijde k němu, on ji chytí do náručí a posadí ji na křeslo.)

Francis: Jaké neštěstí! Co jsme to udělali? Cos to udělala? Nemáme protijed... To je příšerné, to já sám jsem vrah, když jsem dovolil takovou smrt!

Magdalena: Ne, to je trest za vinu... Ó, jak trpím, pálí mě na prsou! Poslyš, jakmile zemřu, zakryj mi tvář. Aby mě Jakub nepoznal, až přijde... Ó, jak trpím, jak trpím!

[...]“¹⁴⁴

3.10.2 *Zabiják* - vliv Zolova románu na divadlo

Od roku 1866, kdy Zola definitivně opouští Hachette, autorova cesta nezadržitelně směřuje na jedné straně k práci novinářské, kritické a polemické, především v člancích, které věnuje literatuře či politice, jako divadelní kritik je například v této době již poměrně známý. Na druhé straně pak směřuje k neméně vzrušující tvorbě umělecké, té úspěšné, románové, odkazující samotným Zolou k inspirátorům Balzacovi či Flaubertovi a k jeho

¹⁴³ Sarcey, Francisque. *Le Temps* 6. 5. 1889. Též In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 683.

¹⁴⁴ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Madeleine*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 44-45.

přátelům, dokud se s ním po úspěchu *Terezy Raquinové* nerozchází, Edmondu de Goncourtovi či Alphonsu Daudetovi, a té neúspěšné, divadelní.

Zola je na jednu stranu vynikající pozorovatel všedního dne v jeho neúprosné každodennosti a umí tento zdánlivě suchý a jednotvárný koncept, založený na předem deklarovaném objektivním, faktografickém, i když tak působivém, temperamentním a vzrušujícím pozorování skutečnosti brilantně převést do románové podoby. Obrovská románová freska rodu *Rougon-Macquartů*, naplánovaná v Zolových třiceti letech, s příznačným podtitulem *Přírodopisná a sociální studie jedné rodiny za druhého císařství*, je důkaz více než pádný. Na druhou stranu je Zola také, alespoň podle tehdejší divadelní kritiky, považován za mizerného a průměrného dramatika, který si nedovede poradit ani se správnou volbou žánru, ani s vybudováním věrohodné, realistické fabule, natož s realizací lehce plynoucí zápletky.

V románech pomocí dokumentární popisnosti, práce s faktem, syrovosti prostředí a jednoduchého, ale přirozeného jazyka zobrazuje ve výsecích reality, na marginálních příbězích malých lidí, bezvýhodné životní epizody neměnných a dopředu determinovaných charakterů. Postavy si své vlastnosti s sebou nesou již dědičně, fyziologicky i psychologicky zakódované ve svém nitru, a není možné je překonat. Jejich předurčenost je fatální, nelze se jí vyhnout. Fakta jsou nezpochybnitelná. I proto jeden ze Zolových hlavních odpůrců Ferdinand Brunetière¹⁴⁵ tvrdí, že pouhým „soupisem“ jevů a faktů nelze vytvořit realistický a ucelený obraz tehdejšího člověka. Silně negativní a deprimující vliv má také prostředí, ve kterém se hrdinové pohybují, jsou nuceni přežívat a mají definitivně předurčeno žít. Naprostá bezvýhodnost panuje všude kolem, na této periferii, mezi dělníky, lehkými děvčaty a odpadlíky, kde platí zákony silnějšího, zákony dluhů, lichvářů, prostitutek, sexu a samozřejmě chlastu. Alkohol, zabiják číslo jedna, nesmiřitelně destruuje lidské charaktery, osudy jedinců i osudy všech jejich blízkých. Zola si vybírá jednotlivce, zejména ženy, o kterých primárně mluví a píše, ale příběhem vždy formuje výpověď o celé tehdejší pařížské společnosti. V tomto *pars pro toto* nikdo nezůstane ušetřen. Toto *pars pro toto* je první vskutku dramatický, napínavý obraz všedního dne, i když by si snad Zola přál, aby se jeho percepce realizovala s co nejvyšší mírou objektivnosti, vědeckosti a exaktnosti, tedy vznikl onen pověstný zlomek přírody popsáný skrze autorův temperament.

¹⁴⁵ Ferdinand Brunetière (1849-1906) odpůrce impresionistické kritiky Jules Lemaitrea a Anatola France, razí teorii přísné objektivní kritiky, kde se má vše posuzovat, třídít a vysvětlovat. V roce 1874 se na doporučení Bourgeta objevuje v *la Revue des Deux-Mondes*, kam vstupuje ve svých 25 letech a kde získá obrovský vřelas. Díky němu může tento přísný klasifikátor umění vstoupit pouze s maturitou na půdu École normale supérieure, kde vyučuje mezi lety 1886-1904. Od roku 1894 až do své smrti v roce 1906 povede *la Revue des Deux-Mondes*.

Vědecký náhled je u Zoly jednak ovlivněn pozitivismem Augusta Comta a jeho šestisvazkovým *Kurzem pozitivní filozofie* (Cours de philosophie positive, 1830-1842), jednak vlivem v tehdejší době tolik diskutované vývojové teorie Charlese Darwina *O původu druhů přírodním výběrem* (De l'origine des especes par voie de selection naturelle, 1859), na základě kterého si může Zola definovat jednu ze svých hlavní tezí: metafyzický člověk je mrtvý, nastává doba člověka fyziologického. V neposlední řadě na něj významně působí i výzkum Clauda Bernarda¹⁴⁶ a jeho *Úvod do studie experimentální medicíny* (L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, 1865), na kterém Zola definitivně vystaví svoji teorii nového naturalistického románu. Do hry také vstupuje teorie Hippolyta Taina. Jeho vědecký náhled na literaturu, definovaný zejména v předmluvě k *Dějinám anglické literatury* (Histoire de la littérature anglaise, 1863), chápe umělecké dílo jako poněkud odlidštěný organický, logicky související celek, vyvstávající ze slavné Tainovy teoretické triády *rasa, prostředí a doba* (*race, milieu, moment*), a upozorňuje romantickou individualitu autora a wagnerovskou teorii *Gesamtkunstwerku*. Termíny je ale nutno chápat ve francouzském jazykovém úzu, pro náš významový i lingvistický kontext jsou příhodnější pojmenování jako *pokolení* či *generace* (*race*), tedy biologická determinace, *prostředí* (*milieu*), sociální determinace, a *doba zkušenosti* (*moment*), historická determinace ve smyslu dějinného okamžiku. Ostatně Taine patří k pečlivým a pravidelným čtenářům Zoly a *Terezou Raquinovou*, tou románovou samozřejmě, je uchvácen.¹⁴⁷

A tak ani Gervaisa Macquartová, stále doufající pradlena z románu *Zabiják* (L'Assommoir, 1877)¹⁴⁸, který má původně nést název *Prostý život Gervaisy Macquartové*, nebude v kontextu těchto teorií autorem shovívavě ušetřena a osvobozena z bezvýchodného světa odvrácené a neradostné tváře druhého císařství. Ačkoliv jí můžeme držet palce sebe víc a cítíme její neutuchající snahu o spořádaný život, u Zoly nemá pražádnou šanci. Úpadek jejího milého Coupeaua, zprvu vcelku nadějného dělníka, který se stará o celou rodinu, je zdánlivě pozvolný, ale ve skutečnosti neúprosně bleskurychlý. Stačí jeden okamžik, v románu Coupeauovo zranění, a vrozené osobní predispozice, osudová předurčenost i determinující

¹⁴⁶ Než se Claude Bernard (1813-1878) definitivně přikloní k medicíně, píše jako mladý vaudevilly a divadelní hry. V roce 1834 odjíždí do Paříže, aby se poradil s Saint-Marcem Girardinem, autorem známých přednášek o využití vášni v dramatu s názvem *Kurz dramatické literatury* (Cours de littérature dramatique, 1843-1863) o své další kariéře. Ten mu údajně doporučí místo divadla medicínu.

¹⁴⁷ *Une lettre d'Hippolyte Taine à Émile Zola*. In. Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: Pocket, 1998, p. 282-283.

¹⁴⁸ Jak již bylo zmíněno, je na divadle *Zabiják* poprvé uveden o dva roky později v roce 1881, Williamem Busnachem a Octavem Gastineuem v Théâtre de l'Ambigu, pomocí klasických *tableaux*, majících za úkol co nejpřesněji suplovat reálné prostředí, ve kterém se děj Zolova románu odehrává. Podle tvrzení Francisquea Sarceye trvá představení od tří čtvrtě na osm do půl druhé ráno, tedy celých pět a půl hodiny. (Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, Volume 7, 1900- 1902, p. 13)

vliv prostředí rozbíhají nezastavitelný strindbergovský tanec smrti, který končí, v případě Coupeaua, notorickým alkoholismem. Poslední části románu a popis Coupeauova stavu *deliria tremens* si v mnohém nezdají s lékařskou zprávou zachycující rozpoložení nejen lidského těla, ale zejména lidské duše uvězněné v zajetí alkoholového zabijáka.

Skandál v novinách při vydání *Zabijáka*, vychází v týdeníku *Le Bien public*, o kterém Zola v předmluvě píše jako o „[...] díle pravdy, první román o lidech, kteří nelžou a kteří páchnou lidmi [...],“¹⁴⁹ je obrovský, úspěch u čtenářů překvapivý. Měšťáci se pohoršují nad drsností, syrovostí a obscénností, nižší třída pak žehrá na přehnaný popis úpadku a odevzdanosti lidí, kteří musí dennodenně tvrdě pracovat. Jako by o rok předtím nestačil ten protiva Richepin s *Písní žebráků*. Toto přeci není ta Paříž, přebudovaná a deratizovaná baronem Hausmannem, Paříž vznikajících rozesmátých bulvárů rozprostírajících se od čtvrti Madeleine přes Capucins až po Monmartre, pulzující a velkolepé město plné kaváren, diskuzních kroužků, literárních redakcí, frivolní nevázanosti a nespoutanosti, Paříž kabaretů, vaudevillů plných komických záměn (*vaudeville à quiproquo*), mravoličných komedií (*comédie de mœurs*), zápletkových komedií (*comédie d'intrigues*), divadelních kaváren (*café-concerts*) či operety, nevýznamnější konkurentky vaudevillu. Tady se jde na dřev, do morku kostí, k prazákladním lidským pudům a nekontrolovatelným emocím, navíc popisovaným jednoduchým, každodenním, a proto neslýchaným slovníkem lůzy, spodiny společnosti, věčně špinavého služebnictva a dělníků.

3.10.3 Renée - pokus o rozbití antické symboličnosti a Zolův divadelní neúspěch

Na opačné straně oproti románům pak stojí Zolův již zmiňovaný dramatický i divadelní neúspěch, který není způsoben pouze odlišným diváckým vkusem tehdejší Tout-Paris nebo většinovým názorem oficiální divadelní kritiky, mající stále na osud uváděného kusu, tedy na počet repríz, jediný měřitelný faktor úspěchu, nemalý vliv. Neúspěch je dán podstatou dramatického textu, ve kterém je potřeba nejen mnohem hutnější, lapidárnější, méně popisná dějová složka, ale také znalost jeho formálních náležitostí. Ne že by oboje Zola úplně neuměl, ale jeho výrazové prostředky potřebují více prostoru pro detailní popis a exaktní vykreslení situací, nitra postav či charakteristiky prostředí. Podobný prostor se mu v divadelním díle zkrátka nedostává.

Dalším významným faktorem Zolova dramatického neúspěchu jsou divadelní i dramatické konvence tehdejší doby, které Zola sice odmítá a kritizuje, ale na druhou stranu s nimi v každém díle pracuje a v podstatě se jim přizpůsobuje bohužel nepříliš umně a

¹⁴⁹ Zola, Émile. *L'Assommoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1978, p. 18.

bezprostředně. Autor typu Scriba či Dumase ml., které Zola tak kritizuje za didaktičnost fabule, šablonovitost děje i postav, z něho rozhodně nebude. Logicky ale i jemu záleží na tom, aby byly jeho hry uvedeny ve významných pařížských divadlech, dosáhly úspěchu, byly oceněny uměleckou veřejností a přinesly i nezanedbatelný finanční užitek. Zola, jehož ambicióznost nelze popřít, zkrátka touží po tom, aby byl hrán, aby byl viděn a v neposlední řadě aby případnými početnými reprízami získal v tehdejší době nemalé tantiémy, které tak úspěšně již pár let žíví například Georgese Feydeaua a mnoho dalších bulvárních dramatiků. I proto je styl Zolových dramatických textů značně odlišný od toho, co hlásá a definuje ve svých divadelních manifestech, předmluvách či v polemikách s kritikou. I proto je Zola pro nás důležitější jako divadelní teoretik s propracovanou, někdy až příliš zdůvodňovanou a rozpitvávanou koncepcí naturalismu na divadle, než jako poněkud nešikovný divadelník, rozuměj dramatický, praktik.

V předmluvě k *Tereze Raquinové*, hlavnímu manifestu naturalistického divadla, například žádá, aby se divadlo a drama začalo zabývat pravdou v rámci ducha vědeckosti a experimentu, protože drama nezabíjí opereta či féerie, ale „[...] drama umírá svou krásnou smrtí, umírá výstřednostmi, lhaním a banálností [...]”¹⁵⁰. Přesná analýza faktů, vědomí si následků jednání a vlivu prostředí je pro Zolu jediná šance pro nové drama, které „[...] buď bude moderní a skutečné, nebo zemře. [...]”¹⁵¹ Minulost je mrtvá a je třeba popisovat realitu, osoby a prostředí, nikoli nějaké smyšlené báchorky. Na druhou stranu je patrné, že jakmile se přikloní více k divadelní praxi a ponechá zpět svou teorii naturalistické estetiky, začne zcela jednoznačně psát pro tehdejší divadlo a jeho divadelní hry se stávají konvenčními texty, odpovídajícím formálně tehdejšímu divadelnímu standardům. Fabule i děj se pak zdají někdy přespříliš banální či krkolomné, i když si je opět Zola nebezpečí podobného zjednodušení v předmluvě k *Tereze Raquinové* dobře vědom.¹⁵² Konkurovat „dobře udělané hře“ bulvárního divadla s téměř matematicky propočítanou zápletkou či patetickým veršovaným melodramatům ale nemůže a ani nechce, zvolená forma her k tomuto srovnávání však mnohdy vybízí. To, že Zolovi na diváckém i kritickém přijetí jeho her velmi záleží, potvrzují mimo jiné i dlouhé polemické předmluvy k jeho divadelním textům, kde vždy vehementně a s typickým zolovským zápalem své hry brání, jak po stránce obsahové a tematické, tak po stránce inscenační.

¹⁵⁰ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin. Préface*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. II.

¹⁵¹ Op. cit., p. III.

¹⁵² „[...] Divadlo a kniha mají podmínky existence tak absolutně odlišné, že samotný autor je nucen uplatnit na své vlastní myšlenky skutečně škrtý [...] krutě zacházet a znetvořit svoji myšlenku, a nechat ji vstoupit do nové formy. [...]” (Op. cit., p. I)

Podobně je tomu u dramatu *Renée* (Renée, 1881 napsané, 1887 uvedené), adaptace původního románu *Šťvanice* (La Curée, 1871). Zola přivádí na scénu Aristida Rougona, zvaného Saccard, jehož předlohou se stal skutečný výrobce čokolády Menier, a jeho ženu Renée, která má milostný poměr se svým nevlastním synem Maximem. V předmluvě ke hře, která na francouzskou scénu znovu přináší téma incestu a odkazuje tak poměrně čitelně k Racinově *Faidře*, tentokrát ale na rozdíl od Racina k milostnému poměru mezi matkou a synem skutečně dochází, Zola přiznává, snad možná i trochu alibisticky, že ho k sepsání dramatu přinutí až naléhání Sarah Bernhardtové, která v románu *Šťvanice* a v postavě Renée vidí vynikající hereckou příležitost.¹⁵³ Sám pak správně předpovídá, že téma incestu bude pro Comédie-Française, kde Sarah Bernhardtová působí, absolutně neakceptovatelné.¹⁵⁴ Přitom ale Zola nevidí na hře nic nemorálního a odmítá, že by text zobrazoval pouze negativní, zvrácené postavy, i když se domnívá, že tehdejší publikum vyhledává postavy veskrze pozitivní, sympatické, idealizované či morálním naučením napravené. V dramatu *Renée* chce také rozbít symboliku antické osudovosti a vystavit hlavní hrdinku, jak jinak, vlivu dědičnosti a působení prostředí.¹⁵⁵

Drama je několikrát odmítnuto nejen v chrámu tradičního divadla Comédie-Française, ale i v chrámu komerčního divadla Théâtre du Gymnase a v neposlední řadě v roce 1884 i v Théâtre de l'Odéon. Až po šesti letech je uvedeno v Théâtre de Vaudeville, ačkoliv i zde Zola původně vidí uvedení jako nereálné, protože se mu hra samotná jeví pro toto divadlo příliš pochmurná. Nakonec „[...] se dohrála, bez velkých nesnází. [...] ani opravdový propadák, ani nesporný úspěch, něco k diskusi a něco průměru, uprostřed prudkosti tisku a váhání publika. [...]“¹⁵⁶, píše.

Bez zajímavosti není opět ani Zolova polemika s kritikou. V případě dramatu *Renée* obviňuje recenzenty z předpojatosti, zejména Francisque Sarceyovi je věnovaná velká polemická pozornost, z toho, že hře a jejímu uvedení záměrně nepřejí, podávají falešné a zkreslené

¹⁵³ Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes. Renée. Préface*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. I.

¹⁵⁴ Zola v předmluvě k *Renée* cituje dopis Emila Perrina, hlavního administrátora Comédie-Française, kterému dává text k přečtení a který uvedení vidí jako nemožné, když píše: „[...] Ale nejdříve jste chtěl znát můj názor na účinek, který by mohlo uvedení vašeho dramatu v Comédie-Française způsobit. Mám zkušenosti s touto scénou, znám dobře své publikum a zde je můj osobní dojem, který jste si přál. Dovolte mi ho tedy vyjádřit. Myslím si, že uvedení vašeho dramatu, tak jak je teď napsané, by bylo, od třetího dějství, neustálým nebezpečím [...] publikum Comédie-Française by nepodpořilo moderní Faidru posedlou svým synem, téměř před zrakem svého manžela.“ (Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes. Renée. Préface*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. II.)

Emile Perrin (1814-1885) je divadelním ředitelem několika pařížských divadel. Působí v Opéra-Comique (1848-1857), Opéra de Paris (1862-1870) a jako hlavní administrátor Comédie-Française od roku 1871 do roku 1885.

¹⁵⁵ Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes. Renée. Préface*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. IX.

¹⁵⁶ Op. cit., p.VII.

zprávy, lžou o skutečném průběhu představení i o jejím úspěchu, o kterém je Zola opět přesvědčen, a tím hru a její další uvádění zpola zabíjejí.¹⁵⁷ Recenze jsou v tomto případě opět kritické, ale nikoli tak ostré a odmítavé, jak je tomu například u *Terezy Raquinové* nebo *Rabourdinových dědiců*. Charles Bigot v *Le Siècle* píše, že všichni očekávají revoluci v umění a přitom nejde o nic nového ani převratného¹⁵⁸ a Albert Delpit¹⁵⁹ v *Le Gaulois* shrnuje: „[...] neúplná hra, neduživá, ale velmi originální, s některými skutečně silnými pasážemi. [...]“¹⁶⁰ Nakolik má pravdu Zola a nakolik divadelní kritika Zolovi a priori nepřeje, je těžké soudit. Kritika je totiž na přelomu století vskutku velmi osobní, emocionálně zabarvená, stranící určitým předem vybraným autorům, určitému žánru, formě, politickému, estetickému či stylovému zaměření, a tak hodnocení může někdy být přehnaně kritické a silně neobjektivní. Na druhou stranu průměrná kvalita Zolových dramát je známá a samotná analýza těchto textů nás přivádí k výsledku, že pravda bude někde uprostřed. Postřehy onoho tolikrát zmiňovaného Francisqua Sarceye, popravčího mnoha divadelních kariér, tak mají mnohdy logický a ospravedlnitelný základ. Ostatně Sarcey je často neprávem očeřován jako nespravedlivý a dopředu odsuzující tradicionalistický kritik. Je bezesporu, že jeho recenze jsou plné ironických narážek, mnohdy působí povyšenecky a přezíravě a nikdy nemají daleko k radikálnímu, lakonickému, až příliš krutému odsudku, přesto jsou mnohé poznámky a připomínky Sarceye trefné a oprávněné, založené navíc na dokonalé znalosti kritizovaného díla i základní podstaty divadla. Pokud víme, že Sarceyovo stěžejní myšlenkové dílo *Úvaha o divadelní estetice* (*Essai d'esthétique de théâtre*, 1876) je zaměřené na oslavu konceptu „dobře udělané hry“, preferuje divadlo a drama, kde vše souvisí se vším, postavy mají být srozumitelné, děj kontinuální, fabule srozumitelná a racionálně odůvodněná, pak Zolovy dramatické pokusy chválit vskutku nemůže.

¹⁵⁷ Op. cit., p.XI-XVI.

¹⁵⁸ Delpit, Albert. *Le Gaulois* 17. 4. 1887. Těž In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 706-707.

¹⁵⁹ Albert Delpit (1849-1893) romanopisec, básník a dramatik, původem Američan, který získává francouzské občanství až rok před svou smrtí. Pozoruhodný je i jeho soubor s Alphonsem Daudetem, při kterém je zraněn. V 70. letech 19. století píše nejdříve veršovaná dramata, později již přechází k próze v divadelních hrách jako *Syn paní Koralie* (*Le Fils de Coralie*, 1880), *Otec Martial* (*Le Père de Martial*, 1883) nebo *Slečna Bressier* (*Mademoiselle de Bressier*, 1887). Rozboru hry *Syn paní Koralie* a jejímu úspěšnému uvedení v Théâtre du Gymnase se detailně věnuje Émile Zola ve svém *Naturalismu na divadle* (1895) v části nazvané komedie (p. 319-326). Příběh paní Koralie, která pro svoji zhýralost pohoršuje Pařížskou společnost a která odjíždí na venkov, aby vychovala svého syna, ze kterého však již vyrostl sebevědomý kapitán, nahlíží Zola poměrně kriticky, ačkoliv hra řeší morálku tehdejší společnosti. Přesto dává autorovi jistou šanci: „[...] Pan Delpit má povahu divadelníka. Nyní je třeba, aby ji prokázal. Cesty jsou dvě: konvenční dílo nebo dílo pravdy, analýza člověka nebo divadelní rutina. Uvidíme za deset let. [...]“ (Zola, Émile. *Le Naturalisme au théâtre*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1895, p. 326)

¹⁶⁰ Bigot, Charles. *Le Siècle* 18. 4. 1887. Těž In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 706-707.

3.10.4 *Rabourdinovi dědicové* – Zolova molièrovská fraška

Na jednu stranu se tak zdá, že se Zola definicí naturalistické koncepce dramatu a divadla snaží vymknout divadelní konvenci a rozbít nevěrohodné vyumělkované, příkrášené vaudevillové divadlo. Na druhou stranu ale i další texty jako *Rabourdinovi dědicové* (Les Héritiers Rabourdin, 1874), uvedení v divadle Cluny, nebo vypískaná fraška *Poupě* (Le Bouton de Rose, 1878)¹⁶¹, která je inscenovaná v Palais-Royale a změní se v totální fiasko, jsou konvencím poplatné a Zolovy naturalistické teze se v podstatě realizují pouze teoreticky. Obě hry fatálně propadnou a není se co divit, že recenze jsou vesměs negativní. Z naturalistické perspektivy nezůstává nic, hry se povážlivě přibližují k veselohernímu, bulvárnímu repertoáru tehdejší doby.

Poupě lze bez váhání označit jako frašku, ale konkurovat vtipu zápletkových komedií a vaudevillu, ať už si o kvalitě tohoto žánru myslíme cokoliv, rozhodně nemůže. Zola je navíc všechno, jen ne vtipný a zábavný. Na úspěch populárního veseloherního dramatika aspiruje zbytečně. Mnoho komických výstupů v jeho hrách tak vyznívá naprázdno, působí uměle, nepřirozeně, jako by byly divadelní praxí na autorovi vynucené.

Podobně je tomu u *Rabourdinových dědiců*, u nás obvykle eufemisticky překládaných jako *Dědicové strýce Rabourdina*. Abychom nebyli úplně nespravedliví, i v této komedii o zámožném strýci Rabourdinovi, který předstírá nemocného a následně i mrtvého, aby se zbavil dotěrných příbuzných, toužících po dědictví, a mohl je sám obrat, najdeme vedle velmi obyčejných, konvenčních konverzačních scén i scény komické, které by již fraškám té doby konkurovat bezesporu mohly. Zejména šestý výstup v druhém dějství, když se horlivá dědička Fiké snaží Rabourdina kurýrovat a násilně do něj dostává ohavný bylinkový čaj a kupu prášků, až z toho chudák hlavní hrdina raději usne. Tento výstup již snese přísnější měřítko zápletkových komedií.

„[...]“

Charlotta: Táhle před krbem je bylinkový čaj.

Paní Fiké: No tak, Evženie, rychle. Nalej strýčkovi hrnek čaje. (*Evženie bere hrnek a nalévá do něj bylinkový čaj.*)

Rabourdin: Aj, aj! Nic nechci. Hrozně trpím.

Evženie (*podává hrnek matce*): Mami, ten čaj je vařící.

¹⁶¹ Sám Zola v předmluvě ke hře uvádí, že první dějství ještě diváci poslouchají, druhé je vypískané a třetí je odmítnuté natolik, že v nastalém hluku nemohou kritici ani slyšet jména postav ani porozumět zápletky. Následně se pak diví, jak mohou kritici objektivně dílo posoudit. Aby svá tvrzení doložil, uvádí příjem ze vstupného a porovnává ho v návaznosti na divadelní kritiku. První představení vydělá 2.300 franků, druhé pak 2.500 franků. Třetí, které je již ovlivněné podle Zoly negativními novinovými recenzemi vydělává 1.100 franků a čtvrté pak již pouze 800 franků. I taková moc je přisuzovaná divadelní kritice konce století. (Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Le Bouton de Rose. Préface*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. V-VI.)

Paní Fiké: Tím líp!... Otevřete ústa, strýčínku.

Rabourdin (*zatne zuby*): Ne, nemůžu, udusím se.

Paní Fiké: Musí to vypít, ať chce nebo ne... (*Přinutí ho vypít čaj.*) Opravdu, byl trochu horký... Tak co? Zahřál vás čajíček?

Rabourdin: Ach, ach.

Paní Fiké: Evženie, ještě jeden hrnek.

Rabourdin (*zdešen*): Pro Boha, ne! Umřu, už žádný čaj!

Paní Fiké: To říkají všichni nemocní... (*Přistoupí ke konferenčnímu stolku*) Kde jsou jeho léky?

Charlotta: Bral je víc než před hodinou.

Paní Fiké: Dobře... (*Naleje lék na lžičku.*) Čím to smrdí?

Rabourdin: Ach, ach.

Paní Fiké (*Ledouxovi*): Pane Ledoux, podržte mu hlavu... (*Přijde k Rabourdinovi a strčí mu lžičku do pusy.*) Ták!

[...]“¹⁶²

Tortura ještě pokračuje, na krátkém úryvku je však vidět, že i Zola dokáže sestavit komické dynamické výstupy, které mají spád a nechybí jim vtip. Scény a výstupy jsou to ale spíše výjimečné.

Pravdou však zůstává, že příběh o dychtivých příbuzných, kteří netrpělivě čekají na smrt zámožného strýce, není žádné naturalistické drama, ale zcela jednoduchá moralistní komedie, která popírá mnoho ze Zolových tezí o formě naturalistického dramatu a snad mimo závěrečné didaktické naučení zde není po všednosti, angažovanosti či naturalismu ani stopy. Postavy nejsou realisticky vykreslené, nejsou to nelítostní Becqueovy krkavci, ale komické figurky, které se předhání v dárcích či přehnané starostlivosti o Rabourdina s cílem co nejvíce se strýci zalíbit a získat vysněné dědictví. O nějaké determinaci prostředím, zvrácenosti charakterů či zobrazení výseku bezvýhodné reality nemůže být ani řeč. Hra je často srovnávána s Molièrovou anti-lékařskou komedií *Zdravý nemocný*, dále s hrou Jean-Françoise Regnarda *Univerzální dědic* (*La Légataire universel*, 1708), jeho nejvýznamnějším dílem uvedeným s velkým úspěchem v Théâtre-Français, a v neposlední řadě s mnohými kritiky zmiňovanou komedií *Závěť Césara Giraudota* (*Le Testament de César Girodot*, 1859) autorské dvojice Adolpha Belota¹⁶³ a Edmonda Villetarda, která v Théâtre de l'Odéon

¹⁶² Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Les Héritiers Rabourdin*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 179-180.

¹⁶³ Adolphe Belot (1829-1890), dramatik a plodný a populární romanopisec, na divadle debutuje hrou *Rodinné tajemství* (*Un Secret de famille*, 1859), která je uvedena v Théâtre Ambigu, největší úspěch má se zmiňovaným textem *Závěť Césara Giraudota*. Belotova díla slaví u čtenářů velký úspěch, což mnozí romanopisci těžce nesou např. Zola či Flaubert, a to zejména pro Belotovu umnou kombinaci slušnosti a počestnosti a na druhou stranu

zaznamená 500 repríz. Kritik Jehan Valter si pak v *Paris-Journal* neodpustí ironické popíchnutí Zoly, když píše, že právě v Zolově *Rabourdinových dědicích* má *Závěr Césara Giraudota* svoji dokonalou parodii. Porovnání to není náhodné, ve všech třech hrách se předstírá smrt, aby se došlo k vytouženému, většinou finančnímu cíli.

Peníze jsou sice hlavním, ale nikoli jediným pojičkem mezi *Zdravým nemocným* a *Rabourdinovými dědici*. Hned v první scéně prvního dějství se v Zolově hře objevuje pokladna, ve které má Rabourdin uložené své peníze i peníze své kmotřenky Charlotty. Všechny promluvy prvního výstupu se pak točí kolem faktu, že pokladna zeje prázdnotou.¹⁶⁴ Molière pro změnu začíná, po nezbytném baletním prologu, předlouhým monologem Argana, který počítá své útraty na nekonečné léčebné výlohy.¹⁶⁵ Poprvé a nikoli naposledy se dostává do her věčné téma peněz, jeden z hlavních prvků naturalistické i realistické dramatiky, které se co nevidět objeví v dramatech Becquea či Mirbeaua. Podobnost textů však spočívá také v charakteristice a typizaci postav. Nejsou to lidé s určitým charakterem, nitrem a psychologii, ale figurky sloužící buď ke komickým výstupům jako hybatelé děje nebo jako zprostředkovatelé autorova názoru. Příbuznost Molièrových a Zolových postav je příznačná. Potkáme zde trochu přihloupelé postarší pány ve věku Rabourdina a Argana, pokrytecké a bezskrupulózní příbuzné Chapiousova a Belinu či mrštné a energické mladé ženy. Tonička u Molièra a Charlotta u Zoly nejen posunují děj, sprádkají intriky s cílem získání vlastních výhod, ale na závěr odhalují i skutečný charakter a vlastnosti ostatních. Třetí dějství obou her jsou si pak navýsost podobná. U Zoly začíná přetahovaná o zbytky dědictví, předstíraný smutek příbuzných nad smrtí strýčka je odhozen se závratnou rychlostí a o Rabourdinovi toho už moc pozitivního neuslyšíme. U Molièra se pak Belina, manželka Argana, nesnaží již vůbec nic předstírat a vehementně se zbavuje všech svých morálních zábran. Zpráva o smrti jejího muže je pro ni velkou úlevou a zadostiučiněním.¹⁶⁶

pro vyobrazení určité nestoudnosti a lechtivosti. Příkladem je román *Slečna Giraude, moje žena* (Mademoiselle Giraude, ma femme, 1870), kde mladý muž zjišťuje, že jeho žena je milenkou ženy jeho přítele. Román je doprovázen Zolovou předmluvou.

¹⁶⁴ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Les Héritiers Rabourdin*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 137-142.

¹⁶⁵ Molière. *Zdravý nemocný*. Přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Dilia, 1980, p. 13-15.

¹⁶⁶

„[...]“

Belina: Co je?

Tonička: Váš manžel umřel.

Belina: Můj muž umřel?

Tonička: Bohužel! Ubohý nebožtík skonal, milostpaní!

Belina: Jistě?

Tonička: Jistě. [...]

Belina: Zaplať Pámbu! To se mi ulevilo. Jsi ty husa, Toničko, že se pro takovou smrt rmoutíš!

[...]“

Molière. *Zdravý nemocný*. Přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Dilia, 1980, p. 109-110.

Zatímco Molière ironicky zobrazuje nejen pokrytectví, sobectví, ale i tehdejší, dnes již úsměvné mastičkářství ve formě nenucené komediální formy plné zábavných výstupů, u Zoly je patrná obtížnost rozhodnutí, zda vystačí pouze se situační komikou a žánrem úsměvné bulvární veselohry, či zda chce jednoznačněji ventilovat morální naučení o tehdejší nemravné společnosti. Nerozhodne se bohužel ani pro jedno, ani pro druhé a nabíjí tak odvěkému rivalovi Sarceyovi další kritickou municí. „[...] Tato humoristická komedie je prostě a jednoduše nudná. Zola chtěl rozveselit, ale nerozveselil. [...] Rabourdin je nesnesitelný tím, jak pořád skuhrá, pije bylinkový čaj a dělá mrtvého [...] Ale co se mi nelíbí ještě více na způsobu Emila Zoly, je jeho domýšlivost. Každá z jeho postav neustále vypadá, jako by publiku chtěla říci: podívejte, jaká jsem studnice zvrácenosti! [...]”¹⁶⁷ Zola, jak jinak, se energicky brání a snaží se odrážet, tentokrát značně emotivně, výtky kritiky o tom, že jeho komedie postrádá veselost, nemá žádnou sympatickou postavu, i Charlotta pomáhá Rabourdinovi jen pro svůj vlastní prospěch, že opisuje námět od jiných autorů a situace se během hry prakticky neproměňují. Pravdou zůstává, že Zola po celou hru variuje pouze jednu stále se opakující scénu, totiž Rabourdinovo předstírání nemoci a pokrytecké komentáře jeho příbuzných. Na to, aby vystavěl a obnovil styl klasické divadelní frašky, kterou si vypůjčí francouzští autoři od italských komediantů 17. století, nebo aby navázal na Molièra, kterého v předmluvě preferuje a dává do protikladu k jím kritizovanému Scribeovi, je to skutečně málo.

3.10.5 Tereza Raquinová – skutečný pokus o naturalistické drama

A tak jediným, skutečně prvním a bohužel i posledním, Zolovým naturalistickým pokusem o věrohodné drama z každodenního života zůstává *Tereza Raquinová* (Thérèse Raquin, 1873). Adaptace stejnojmenného prvního významného Zolova románu z roku 1867, kterým skutečně vstupuje do literárního povědomí, nikoli však do povědomí široké veřejnosti, a který vychází na pokračování v *L'Artiste*¹⁶⁸, je napsaná rok před *Rabourdinovými dědici*, pět let před *Poupětem*, osm let před *Naturalismem na divadle* a čtrnáct let před hrou *Renée* a má základní tezi jasně danou samotným autorem v předmluvě k dramatu i románu. Nemá jít o přikrášlenou

¹⁶⁷ Sarcey, Francisque. *Le Temps* 9. 11. 1874. Též In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 697.

¹⁶⁸ *L'Artiste*, týdeník vycházející od roku 1831 do roku 1904, do kterého přispívají například Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Cros, Anatole France a mnoho dalších. Části svých románů zde publikuje například Honoré de Balzac. Zolův román se objevuje v čísle s tiráží říjen až prosinec v roce 1867 ještě pod původně zamýšleným názvem *Svatba z lásky* (Un Marriage d'amour). Až v prvním knižním vydání se Zola inspiroje názvem románu svého velkého vzoru Gustava Flauberta *Paní Bovariová* a svoje dílo přejmenuje. Úplně poprvé se však *Tereza Raquinová* objevuje ještě jako povídka v *Le Figaro* 24. 12. 1866 ve značně zredukované verzi pod názvem *V Paříži. Svátba z lásky* (Dans Paris. Un mariage d'amour).

hru na realitu, nelítostná realita se má projevit objektivním popisem faktů, detailním vědeckým studiem stavů nitra a vrozených povah hrdinů sama. „[...] Chci vytvořit čistě lidskou studii, osvobozenou od všech cizích vlivů [...] jednání, které nespočívá na nějakém obyčejném příběhu, ale na vnitřních zápasech postav; neexistuje již logika událostí, ale logika pocitů a smyslů; a rozuzlení se musí stát aritmetickým výsledkem daného problému. [...]“¹⁶⁹ Máme se stát nestrannými pozorovateli každodenní banality života, všedních událostí a jevů, zobrazených v identicky stejném prostředí jako v románu, kde nikoli lidské, ale zvířecí pudy, nekontrolovatelný chtíč, děsivé nervové vypětí a následné psychické zhroucení doženou člověka na okraj vlastního bytí. Máme sledovat vlhký a tmavý pokoj malého pařížského krámků, do kterého se pozvolna vkrádá vražda. A máme, jako Zolovi diváci, pozorovat naše hrdiny na scéně, kteří již „[...] ‘nehrají’, ale ‘žijí’ před publikem. [...]“¹⁷⁰ Stejně jako v románu, tak i v divadle chce Zola v *Tereze Raquinové* především „[...] studovat temperamenty a nikoliv povahy. [...] Vybral jsem osoby svrchovaně ovládané svými nervy a svou krví, zbavené svobodné vůle, uchvácené v každém aktu svého života osudovostí svého těla. Tereza a Laurent jsou lidská zvířata, nic víc. [...] Duše není přítomná, rád připouštím, protože jsem to tak chtěl. [...]“¹⁷¹

To, co je však možné v románu, který je charakteristický precizním popisem pudového, nervního stavu Terezy a Laurenta, matku Raquinovou nevyjímaje, a zběsilým tempem fabule, není možné v dramatu. *Tereza Raquinová* je dokonalým příkladem rozporuplnosti naturalistického konceptu, který se bije hlava nehlava s podstatou dramatu a divadla. Nelze se v něm vyhnout našemu emotivnímu zapojení, vysoké míře autorské stylizace, čitelné divadelní symbolice, zjednodušení postav i příběhu či použitým formálními konvencím dramatické formy, které však, zdá se, detailní studii lidské zvířeckosti nepřejí. V *Tereze Raquinové* jako hře tak najdeme, zcela jistě nezáměrně, všechny divadelní žánry konce století. Počínaje komickými figurkami frašky pánů Griveta a Michauda, přes psychologickou kresbu ibsenovské bezvýchodnosti utrápeného nitra Terezy, k pre-čechovovské symbolice blížící se smrti, až po nevěrohodný, částečně strašidelný a částečně kriminální grand-guignol v závěru, s nemohoucí, hororově vypadající, paralytickou matkou Raquinovou. To, co působí v románu palčivě a tragicky, se v dramatu proměňuje na účelové, tragikomické a tezovité.

¹⁶⁹ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin. Préface*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. III.

¹⁷⁰ Op. cit., p. III.

¹⁷¹ Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: Pocket, 1998, p. 262.

Přítom se drama na první pohled zdánlivě ničím neliší od klasického repertoáru tehdejší doby. Děj je uspořádán do čtyř dějství, časová osa je srozumitelná, nijak se neodchyluje od divadelní konvence, i když mezi prvním a druhým dějstvím uplyne celý rok a o jednotě času rozhodně mluvit nemůžeme. Jednota místa je však beze zbytku naplněna. Prostředí je ve všech čtyřech dějstvích identické, jsme v nevlídném, vlhkém příbytku a ten po celou dobu neopustíme. Proměny dekorací jsou pak minimální. Typy postav jsou na první pohled také klasické, řekněme tradiční, nic neodkazuje k jejich psychické nevyrovnanosti nebo k psychopatickým predispozicím. Zprvu, při prvních dialogích, se navíc zdá, že budeme svědky zápletkové komedie s morálním poučením v závěru. Nechybí obehnaný milostný vaudevillovský trojúhelník, manžel, jeho žena a milenec. Ale zatímco v Labichovi nebo Feydeauovi jde především o zábavu, děj se různorodě zaplétá a komplikuje, až se přes různé peripetie dospěje k pozitivnímu či alespoň didakticky poučnému finále, u Zoly to na podobný koncept vypadá jen do pátého výstupu prvního dějství, kdy zůstávají Laurent a Tereza o samotě. Na začátku vedlejší text odkazuje k domku v nevlídné pasáži Pont-Neuf, k velkému, černému, nevhlednému pokoj, vytapetovanému vybledlými tapetami a vybavenému ošuntělým nábytkem, plnému krabic, něčemu podobnému, čeho jsme svědky již v textu *Magdaleny*. Přesto Zola hned vzápětí, když popisuje atmosféru domácnosti, vyvolává umělé zdání, že vše se bude odehrávat v poklidu a žádnou drsnou, fatalistickou tragédií očekávat nemůžeme.

*„Osm hodin. – Letní večer, po večeři. Na stole je ještě prostřeno, okno zůstalo pootevřené.
Veliký mír, veliký měšťanský klid.“¹⁷²*

Klid je to ale relativní, zde nepůjde o měšťáckou idylku. Již po pár replikách nás Zola poprvé zneklidňuje prostřednictvím Kamilových promluv - nikoli tím, že Kamil popisuje smrtelnou nudu, kterou zažívá, dokud nepotká Laurenta, nebo tím, když vykresluje s určitou nelibostí byt, kde se svou matkou a Terezou bydlí a ve kterém si, když prší, připadá jako ve sklepě, byt, kde nic nedoléhá a nedovírá, kde celá rodina mrzne a kde mu kuchyň připomíná černou díru, ale tím, jak hned v druhém výstupu mluví o své ženě a jak s ním jeho žena již od počátku apaticky, téměř autisticky komunikuje.

„[...]“

¹⁷² Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 51.

Kamil: [...] Nikdy jsem nemohl pochopit, jak to dělá má žena... Hodiny sedí tak klidně, docela bez hnutí... Jde to na nervy, když je pořád někdo takhle duchem nepřítomný. Tobě to nevadí, Laurente, když ji tak cítíš vedle sebe? Terezo, tak se přece pohni! Nebo tě to tak baví?

Tereza: *(bez pohnutí)* Ano.

Kamil: Tak ti přeju pěknou zábavu. Jen zvířata se takhle baví... Už když ji její otec, kapitán Degans, nechal u maminky, měla takové velké, dokořán otevřené oči, až jsem z nich měl strach... A co teprve kapitán! To byl příšernej chlap. Umřel v Africe... aniž by se do Vermontu někdy vrátil. Že jo, Terezo?

Tereza: *(bez pohnutí)* Ano.

Kamil: Myslíš, že se uráčí něco říct!... *(Políbí ji.)* Ale přesto je to dobrá žena. Od té doby, co nás maminka oženila, ani jedinkrát jsme se nepohádali... Nezlobíš ne na mne?

Tereza: Ne.

[...]“¹⁷³

Do pátého výstupu, než má Tereza příležitost být se svým milencem Laurentem na chvílku o samotě, je Tereza úsečná, odměřená a její slovní projev se kromě tří rádooby negativních projevů vůči svému milenci redukuje na odpovědi ano či ne. Ostatně Kamil si sám o své ženě myslí, že je poněkud slabomyslná¹⁷⁴, ale oceňuje, že když je nemocný, dobře o něj pečuje a vaří mu bylinkový čaj - jeden ze Zolových oblíbených symbolů ošklivosti, který se objevuje v nejednom z jeho textů. Připomeňme si komické týrání strýce Rabourdina jeho pokryteckými dědici. Iluze domova, kde již milenec dávno zdomácněl, iluze, která by se i tak mohla překlopit do zábavné veselohry, se bortí v prvním dějství čím dál tím rychleji a počáteční příběh o hloupém mužičkovi, kterého před jeho zraky podvádí vlastní žena, se začíná proměňovat v nelítostné drama plné nekontrolovatelných vášní.

Zola nás na to ve hře poměrně čitelně a bez jakéhokoliv váhání připravuje. Symboly, které jsou u pozdějších realistů typu Čechova, Ibsena či Strindberga umně zapracované do promluv či scénických poznámek a nenápadně vykreslují nejen charaktery postav a silný vliv prostředí, ale i hodnoty celé společnosti, se nám tu okatě vystavují na odív na každém kroku. Smrt číhá za každou druhou replikou. Kamil se k smrti nudí; na portrét, který mu namaluje Laurent, dopadá černý stín; Tereza popisuje dětství, které prožila v pokoji nemocného (rozuměj Kamila), o kterého se nejméně dvacetkrát pokoušela smrt; Laurent si přeje, aby Tereza byla již vdova; Kamil se děsí vlastní ženy, která mu připomíná přízrak; při zmínce o výletu na lodičce je Kamil celý sinalý; v ulici Saint André des Arts našli po zmizelém obchodním cestujícím v kufru na čtyři kusy rozřezanou ženu a v návaznosti na to hosté Grivet a Michaud,

¹⁷³ Op. cit., p. 54.

¹⁷⁴ **Laurent:** [...] Vyděsili jsme trochu tvoji ženu.“

Kamil: Ale, ty si myslíš, že poslouchala? Je trochu slabomyslná. [...]“ (Op. cit., p. 55.)

kteří navštěvují Raquinovi s železnou pravidelností každý čtvrtek, rozpitvávají práci policie, neobjasněné zločiny a zmiňují vrahy, kteří nepotrestaní chodí mezi námi atd. To vše již v prvním dějství. Divákovi i čtenáři pak musí být zcela zřejmé, že zločin je na spadnutí.

„[...]“

Kamil: Dejte s tím už pokoj, pánové. Z té vaší rozčtvrcené ženské mi naskakuje husí kůže.

Grivet: Ale ne, je to zábava, mít strach, když víme, že nám nehrozí žádné nebezpečí. [...]

Proboha, tady přece víme, že nám za zády nestojí žádný vrah, nebo ne? Toto je boží dům. [...]

Laurent (*k Michaudovi*): Vy si teda myslíte, že hodně zločinů zůstane nepotrestaných?

Michaud: Ano, bohužel; tajemná zmizení, pomalé umírání, zardoušení, zlověstné vraždy bez jediného výkřiku, bez jediné kapky krve. Spravedlnost chodí kolem a nevidí nic...

[...]“¹⁷⁵

Kamil po celé první dějství navíc působí jako obětní beránek, o jehož osudu je dávno rozhodnuto, a Zola se o jeho výraznější charakteristiku příliš nestará. První dějství se tak nezáměrně proměňuje na příliš čitelnou expozici budoucího tragického vývoje, zakomponovanou do poměrně srozumitelného konverzačního, dramaticky formálního konceptu.

V expozici dramatu můžeme také sledovat první markantní rozdíly v porovnání se Zolovým stejnojmenným románem. Ačkoliv je vývoj děje i v samotném románu bleskurychlý - než se stačíme nadechnout, plave Kamilova mrtvola v Seině, zvolená forma vyprávění formou třetí osoby v kombinaci s nepřiliš častými stručnými dialogickými pasážemi umožňuje Zolovi preciznější vykreslení vlastností a charakterů Terezy a Laurenta a zejména postupnou deskripci důvodů a všech vnějších vlivů, které je vedou k vraždě. K té by možná i nedošlo a vše by pokračovalo v zajetých kolejích, nebýt toho, že Laurentovi v zaměstnání pod hrozbou výpovědi zakázal časté odchody z kanceláře, čímž se milencům naruší pravidelnost jejich schůzek, a musí tak hledat východisko z nenadále krize. Zatímco v Zolově dramatu jsou z nich již hotoví milenci připravující se na svůj čin, v románu je jejich obraz pochopitelně celistvější, směrem k vraždě se vydávají postupněji.

Tereza si je ještě v dramatické i románové podobě v mnohém podobná. Je jí předurčeno stát se Kamilovou ženou, pařížský krátek se pro ni stává zatuchlou hrobkou, ze které nevychází a ze které není úniku. Na jednu stranu hraje apatickou a rezignovanou ženu bez zájmu o cokoli, bez emocí, a na druhou stranu se v náručí Laurenta stává vášnivou a odhodlanou femme fatale. Ke konci pak propadá stavům úzkosti a šílenství z hrůzného činu. V dramatu jí

¹⁷⁵ Op. cit., p. 69-70.

ale Zola upře několik dalších podstatných rysů. Tereza je odložené dítě, kterému koluje v žilách alžírská krev, svatbu s Kamilem přijímá se stejným nezájmem a tichem jako všechny ostatní dosavadní události.¹⁷⁶ Ve hře se také neupíná v závěrečné fázi na paní Raquinovou, kdy se ji, již nemohoucí stařenu, přemírou omluvných slov v nekonečných monologích o jejím synovi snaží prosit o odpuštění. Nevidíme ji ani jako lehkou dívku v závěru románu, která vymetá bary, zatuchlé lokály a špinavé hotely, jen aby nemusela být doma se svým pološilným manželem.

Laurentova klíčová postava je pak v dramatu oproti Tereze ještě více zjednodušená, mnoho důležitých povahových rysů z románu zcela chybí. Laurent v románu působí jako ztělesnění zla, vypočítavosti, pohodlnosti, vychytralosti, chladnokrevnosti a v závěru nepokrytého šílenství a neskryvané brutality. V dramatu je naopak spíše oddaným milencem Terezy, vrahem, který je ke svému činu dohnán láskou k ženě, mužem, který se snaží na vše zapomenout a žít spořádaný život svého předchůdce Kamila. Zcela chybí důležitá románová charakteristika, kdy jej Zola vykresluje jako lenocha, jehož tělo si nepřeje ničeho jiného než se povalovat v nečinnosti a stálém ukájení.¹⁷⁷ V dramatu také nenajdeme ani jeho děsivou účelovost a pokrytectví v začátcích vztahu s Terezou, kdy se mu zdá ošklivá, s dlouhým nosem a velkými ústy.

„[...] Tereza opravdu se mu nelíbila, nemiloval ji; ale konec konců nic by ho nestála; ženy, které kupoval za babku, nebyly zajisté o nic hezčí, o nic půvabnější. Již spořivost ho nabádala, aby sáhl po přítelově ženě. Kromě toho dávno již neukojil svého chtíce; peněz bylo pomálu, odstavoval své tělo a nechtěl si dále ujit příležitost, aby ho trochu vzkřísil. [...]“¹⁷⁸

Chybí také Laurentova brutalita, která se v závěru románu neúměrně stupňuje až k pravidelnému bití Terezy a jejímu záměrnému potratu¹⁷⁹ nebo jeho nenasytná ziskuchtivost, kdy si je vědom, že by útekem od Terezy přišel o úspory paní Raquinové. Naopak noční běsy a vidiny Kamilova přízraku jsou jak v románu, tak dramatu podobné, ačkoliv opět v románu mají daleko větší prostor a jejich popis působí tíživým, velmi věrohodným dojmem.

¹⁷⁶ „[...] Večer Tereza místo aby šla do svého pokojíka, který byl vlevo od schodů, vstoupila do pokoje bratřancova, který byl napravo. To byla celá změna, která se tohoto dne udála v jejím životě. A nazítří, když mladí manželé sešli dolů, Kamil byl právě tak chorobně znavený, právě tak sobecky klidný jako předtím, a Tereza byla stále pokojně lhostejná, s tváří zdrženlivou a klidem děsící. [...]“ (Zola, Émile. *Tereza Raquinová*. Přel. Julius Schmitt. Praha: Nakladatel Jos.R.Vilímek, [19..], p.25.)

¹⁷⁷ Zola, Émile. *Tereza Raquinová*. Přel. Julius Schmitt. Praha: Nakladatel Jos.R.Vilímek, [19..], p.40.

¹⁷⁸ Op. cit., s.47.

¹⁷⁹ Op. cit., s. 247.

Odlišná je i postava matky Raquinové, která je svým jednáním v minulosti spoluzodpovědná za výsledek manželství bez lásky a za následné tragické rozuzlení. Její ochrnutí, náhlá paralýza ke konci románu přichází samovolně, v dramatu se odehraje po záchvatu, který utrpí na konci třetího dějství, když se náhodně z úst Laurenta dozvídá, že jejího syna zavraždili. Od momentu, kdy je paní Raquinová neschopná mluvy i pohybu, se jí Zola v románu začíná daleko více zabývat, zejména detailním popisem jejího nemohoucího, trýznivého stavu, který nedovoluje zasáhnout, říci pravdu, pomstít se vraždícím novomanželům. Dramatický výstup, v němž se při jednom z pravidelných čtvrtěčných dýchánek u Raquinů, které i po smrti Kamila za její účasti nadále stereotypně pokračují, jen Kamila elegantně vystřídal Laurent, snaží napsat silou vůle nefungující rukou hostům, že Laurent a Tereza jsou vrazi, je jak v románu, tak v divadelní hře téměř identický.¹⁸⁰ Podobná je i psychická nemožnost Terezy a Laurenta zbavit se staré paní, není sil ani odhodlání, a tak se pro ně stává, vedle neustále se zjevujícího přízraku Kamila, ožvlou mrtvolou, nervy drásajícím *memento mori*, se kterým jsou nuceni sdílet svou domácnost. Postava paní Raquinové v dramatu je také jedním z důvodů, proč není Zolova dramatizace úspěšná a proč v závěru sklouzává ke zmiňované „*comédie rosse*“ či spíše k nechtěné frašce, ne-li rovnou k produkcím historek z podsvětí na Boulevard du Temple¹⁸¹, přezdívanému také „*boulevard du Crime*“, dokud toto mýty opředené místo není při Haussmannově přestavbě Paříže srovnáno se zemí. V románu nechává Zola paní Raquinovou němou, strnule zírající na společnou sebevraždu Terezy a Laurenta, jakousi bílou sochu hrůzy, zlosti a smutku se strašlivýma očima. O to působivější závěrečné kapitoly jsou. V dramatu jí však dovolí v samém závěru promlouvat, vznést poslední kletby a tím postavu, ale i celou hru, uvrhne do přespřílišné nevěrohodnosti, doslovnosti a patetičnosti.

„[...]“

¹⁸⁰ Scéna se odehrává v obou dílech téměř identicky, v divadelní hře je to pátý výstup závěrečného, čtvrtého dějství (Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 119-122.) a v románu dvacátá sedmá kapitola (Zola, Émile. *Tereza Raquinová*. Přel. Julius Schmitt. Praha: Nakladatel Jos.R. Vilímek, ???, p. 217-220).

¹⁸¹ Pověstný Boulevard du Temple platí na začátku 19. století za jedno z nejrušnějších divadelních míst v Paříži. Hrají se zde divadelní představení založená na principu panoramy a diorámy, vystupují zde tanečníci, mimové, komedianti se satirickými slovními hříčkami, hraje se na koních. V divadle Cirque-Olympique pak mohou diváci obdivovat velkolepé historické fresky, inscenované pomocí tzv. *tableaux vivants*, nepřilíš vzdálených od pozdějších „*tableaux*“ novodobých bulvárních divadel. Nechybí ani scény různých klasiků, zejména Shakespearovy hry jsou oblíbeným lákadlem, s tím, že si inscenátoři vybírají snadno spektakulárně zpracovatelné, dramatické, řekněme strašidelné výstupy. Zároveň se ale také chodí na dojemné pantomimické divadlo Jean-Gasparda Debureaua, neodmyslitelnou součástí Boulevard du Temple, které přitahuje pozornost nejednoho pařížského intelektuála.

Paní Raquinová: [...] Ne, nezachráním vás před vámi samotnými. Nechám vaše výčitky svědomí, aby vás štvaly jednoho proti druhému jako vyděšená zvířata. Ne, nevydám vás spravedlnosti. Jste moji, jenom moji a já si vás pohlídám.

Tereza: Beztrestnost je příliš těžká... Budeme se soudit sami a sami se také odsoudíme. (*Sebere ze země lahvičku s jedem*, rychle se napije a klesne jako podřátá k nohám paní Raquinové. Laurent, který jí vytrhl lahvičku, se taky napije a svalí se za pracovní stůl a židle.*)

Paní Raquinová (*opomal si sedá*): Škoda, že umřeli tak rychle.¹⁸²

* V Zolově originále je doslova předepsaná kyselina kyanovodíková.

Závěr se tak proměňuje v nechtěnou parodii celého předchozího jednání. Zola parodii jistě nezamýšlí, chce však poněkud nešikovně dořici to, co ze samotného děje vyplývá, a snaží se o přílišné explicitní potrestání viníků. Sám musí však tušit, že podobné scény budou vybízet k ironickým a kritickým komentářům, nechává v dramatu, vědom si možnosti parodie, samotnou vraždu Kamila, v románu velmi syrově vylíčenou, zcela bez povšimnutí.

Další zásadní rozdíl, který má podstatný vliv na celkové poněkud rozpačité vyznění dramatu, spočívá ve vykreslení vedlejších postav a jejich jednání. V románu jsou postavy bývalého policejního komisaře Michauda, jeho syna Oliviera, jeho ženy Zuzany a starého zřízence Orleánské dráhy Griveta přítomny, ale dokreslují pouze kolorit bezvýhodného, nudou prostoupeného, stereotypního a monotónního života. Jejich jednání je z hlediska vývoje děje či jednání hlavních postav marginální, ačkoliv Michaud urychluje svou přímlovou sňatek Laurenta a Terezy. Z dramatu je sice vypuštěna postava Michaudova syna Oliviera, nicméně ostatní postavy, zejména mnohomluvná Zuzana, nechybí v žádném ze čtyř dějství, naopak, stávají se důležitou součástí děje, nepřehlédnutelnými protagonisty, kterým je věnováno mnoho prostoru i promluv. Zola, vědom si zcela jistě divadelních konvencí té doby, se pokouší vystavět dramatický děj na základě dialogu několika postav, ačkoliv by pro celé drama postačovaly nanejvýše postavy čtyři. Co více, opouští koncept vycizelované vědecké studie dvou pudově jednajících osob a přiklání se více k samotnému ději, k vylíčení jednání jednotlivých postav. Tímto, divadelně opodstatnitelným, posunem se mu však tříští základní premisa naturalistické fabule a stává se tak hlavním předpokladem neúspěchu *Terezy Raquinové* jak z hlediska dramatu, tak inscenace.

Zola přesunuje těžiště svého díla z propracované deskripce dvou nervních individuí, Terezy a Laurenta, jejichž psychosomatické stavy úsečně, ale nadměru dramaticky popisuje v románu, na podružné scény, které v románu fungují sice jako integrální, ale pro význam celého díla

¹⁸² Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 129-130.

zcela nevýznamné součásti. Vyhoví tím dramatické formě, ale již ne celkovému námětu a své naturalistické koncepci. Druhé dějství, pokud si odmyslíme probleskující noční můry Laurenta, je v podstatě prostá salonní konverzačka, končící za přispění hostů zásnubami Terezy a Laurenta. Promluvy obou hrdinů jsou sice ztělesněním amorálnosti, hanebnosti a výrazem nejvyššího pokrytectví, když předstírají, že podobný sňatek nechtějí, avšak patologická studie začínajících výčitek svědomí, v románu tak pregnantně popsána, ustupuje do pozadí. Všechny promluvy druhého dějství tak nejsou exaktním naturalistickým náhledem do psyché Terezy a Laurenta, ale pouhou součástí nevýrazné dějové složky románu, která by se vměstnala do jedné scénické poznámky. Podobně je tomu i v dějství čtvrtém, kde mnoho času zabírá zejména rozmluva Terezy a Zuzany o Zuzanině vysněném modrém princí, a která vrcholí neúspěšným pokusem paní Raquinové odhalit vrahy jejího syna. Snad jen třetí dějství se více věnuje naší dvojici, ale samotné je opět zahájeno posvatebním „veselím“.

Zola si problematičnost převodu románu do dramatické formy uvědomuje a sám na ni v předmluvě k *Tereze Raquinové* také upozorňuje. Přiznává, že s převedením dlouho váhá, i díky dřívějšímu radikálnímu kritickému odmítnutí románu, nicméně podle něj dílo nabízí „[...] skvělý námět pro drama [...] prostředí, které hledám, postavy, které mne plně uspokojují [...]“.¹⁸³ Myšlenkovou sílu románového sujetu, i na tehdejší dobu jednoznačně kontroverzního, oslabuje Zola výběrem marginálních dějových částí, kterým je společný zejména jejich epický charakter.

Zolovi také schází to, co naturalisté a realisté tolik odmítají, totiž monolog. Monolog vysvětlující, dokreslující, monolog niterný, odhalující pravou podstatu věcí a postav. Mnozí tehdejší kritici přirovnávají Terezu Raquinovou k novodobé Lady Macbeth. Srovnání pokulhává v mnoha směrech. Motivace Lady Macbeth k akci je v mnoha ohledech odlišná, je dominantnější než Tereza, působí jako nelítostný hybatel a katalyzátor děje. Jedna formální odlišnost obou hrdínek je podstatná. Tereza Raquinová nemá v Zolově dramatu prostor se vyjádřit. Monolog, jehož jediný náznak se objevuje v izolovaném Terezině čtvrtém výstupu třetího dějství, pro vykreslení stavů mysli a charakteru Terezy nestačí. Užití monologu by bylo jistě proti všem zásadám naturalismu, ale v tomto případě, kdy hlavní hrdinové tráví mnoho času v naprosté duševní i fyzické izolaci, zřetelně chybí. A dialogy, které mezi Terezou a Laurentem vznikají, nemohou románové propracování postav plnohodnotně nahradit.

¹⁸³ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin. Préface*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p.II.

„[...] Drama zahyne, jestli ho neomladí nová míza. Je třeba nové krve do této mrtvolky [...],¹⁸⁴ píše Zola v předmluvě k Tereze Raquinové, ale samotné drama, stejně jako Zolovy ostatní divadelní hry, ho nemístně zrazuje - nikoli pro ožehavé, tolik kritizované, a skandální, vskutku naturalistické téma v *Tereze Raquinové*, za které si vyslouží přirovnání k cídiči stok a pochybnosti o jeho psychickém zdraví, nikoli kvůli konzervativnímu, odměřenému publiku, které není zvyklé na podobnou tematiku, nikoli kvůli poněkud nepřející divadelní kritice, ale kvůli práci s formálními divadelními konvencemi, do kterých se naturalistická představa dramatu těžko vkládá. Zola chce vytvořit naturalistické drama, ale vytváří mnohdy špatnou bulvární hru či nevěrohodné drama vážné. Otázkou však zůstává, nakolik by bylo možné teoretické myšlenky konceptu naturalistického dramatu, z nichž mnoho definic prakticky realizuje ve svých románech, vůbec převést na tehdejší scény, pokud si uvědomíme stav divadla a společnosti konce století.

A tak není divu, že recenze na *Terezu Raquinovou*, inscenovanou v Théâtre de la Renaissance 11. července 1873 jsou smíšené a věrný Zolův „příznivec“ Francisque Sarcey si neodpustí svůj sarkasmus. „[...] Když se mne nyní zeptáte, máme na to chodit? Odpovím vám, přijde na to. Já se tam vrátím, avšak jsem si jistý, že odtud budu odcházet znovu rozružený. Nic naplat, toto dílo není pro každého. [...]“¹⁸⁵ Postupem času ale moderní divadlo začíná Zolu rehabilitovat, a tak v roce 1924 může otec divadelního naturalismu André Antoine napsat, že „[...] *Tereza Raquinová* je ve skutečnosti nejsilnější z jeho her, opravdová moderní tragédie, silná a patetická, která ji řadí k nejpevnějším a nejpůsobivějším manifestacím Školy (rozuměj naturalistické školy – pozn. autora). Zola si zcela jednoduše, stejně jako Balzac ve svém *Otcí Goriotovi*, přebírá Shakespearův námět: Tereza Raquinová je Lady Macbeth, stejně jako starý Balzakův dobráček je Král Lear. [...]“¹⁸⁶ Antoine je samozřejmě jedním ze zastánců a obhájců Zoly, ale i jeho častí kritici nepopírají dramatickou sílu některých scén, i když *Tereza Raquinová* je uváděna devětkrát, *Rabourdinovi dědicové* sedmnáctkrát a *Poupě* pouze sedmkrát.

Drama *Tereza Raquinová* je pro nás ale zajímavé i ze dvou dalších hledisek. Svoji dokonalou deskripcí každodennosti, monotónního, sveřepě dodržovaného a vteřinově přesného, stereotypního lidského konání a zároveň popisem halucinogenních, děsivých příznaků.

¹⁸⁴ Op. cit., p.II.

¹⁸⁵ Sarcey, Francisque. *Le Temps* 14. 7. 1873. Těž In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 686.

¹⁸⁶ Antoine, André. *L'Information* 4. 8. 1924. Těž In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 691.

Právě pravidelné čtvrteční večery a nekonečné partie domina, pro Terezu tak ubíjející a otupující, jsou prvním explicitním příkladem verbalizované každodennosti ve francouzském dramatu. Slouží nejen jako protiklad k výbušnému a horoucímu vztahu Laurenta a Terezy, ale také jako symbol nekonečné bezvýchodnosti vyprázdněného lidského života velké Paříže v době druhého císařství a pochybné amorálnosti jejích obyvatel. Čas se zastavil, život se uzavřel do opakujícího se cyklu, nikdo si však nastalé situace nevšimá. Žije se ze setrvačnosti, bez zájmu. A tak je zavražděný Kamil pouze vyměněn za Laurenta, hosté sedí dál na svých pravidelných místech a i matka Raquinová, která nemůže již ani promluvit ani pohnout svým tělem, je stále u stolu přítomna. Kantorova mrtvá třída, oživlé, mrtvolně bledé mechanické loutky hrají dál své deskové hry. Rádoby pospolitá společnost vede neustále ty samé, již mnohokrát omleté řeči, dohady a spory kolem společenské hry se vracejí s pedantskou přesností.

V dramatu je pak tragikomika celé situace dokreslená chorobnou pečlivostí a přesností vysloužilého zaměstnance Orleánské dráhy Griveta. Každý jeho den je rozplánovaný s minutovou přesností. Pro tohoto člověka, žijícího pouze ve svém úzce vyprofilovaném neměnném světě se, stává problémem nejen nesprávně umístěný deštník, ale i každé jiné narušení jeho každodenního stereotypu a zaběhnuté praxe. Že se stala vražda v ulici Saint André, ho pranic nezajímá, spíše ho trápí dav lidí, který zde okouní a přes který nemůže projít po své pravidelné trase, a je nucen přejít na opačnou stranu. Neměnnost *status quo* je pro něho nejzákladnějším hodnotovým i ontologickým konceptem, pro jehož nedodržení je schopen zrušit i své životní rozhodnutí.

„[...]”

Grivet: Všechny tyhle dívky si myslí, že manželství je ohromně zábavná věc. Já jsem se pokusil pětkrát... (*paní Raquinové*) Vzpomínáte si, naposledy, to bylo s tou velkou suchou slečnou, co dávala hodiny. Ohlášky už byly vytisknuté, všechno byla na nejlepší cestě a najednou se mi přiznala, že každé ráno pije bílou kávu. Já bílou kávu nesnáším – už třicet let piju čokoládu. Celý život by mi obrátila naruby. Tak jsem to zasnoubení zrušil. No, řekněte, neudělal jsem dobře?

[...]“¹⁸⁷

¹⁸⁷ Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 92.

Tragikomika Grivetovy chorobné pečlivosti je pak elegantně dokreslena postavou Michauda, kterému se před jeho zraky odehrává mord, aniž by si toho jako bývalý komisař vůbec povšimnul.

Podobný koncept bezcílného a stereotypního života však vede i Kamil a vlastně i Tereza. Oba mechanicky aplikují své pravidelné rituály, dokud do jejich domu sám Kamil nepřivádí pověstného vetřelce. Zola tak dokonale staví do protikladu vášně a žár obou hlavních hrdinů a rutinu chování a jednání jejich okolí. Kamil, tato chodící mrtvola bez zájmu, je jen zvířetem čekajícím na porážku. Tyto postavy, které žijí pouze naučenou všední přítomností, ani v nejmenším nezpochybňují žádnou z nepsaných společenských norem, jejich obyčejný život není ničím zajímavý ani ozvláštňený, ani o podobném odchýlení od normálu nestojí. Fatálnost tragiky všedního dne se tak poprvé dostává nenásilně s plnou silou do francouzského dramatu a do konce 19. a po celé 20. století ho již neopustí.

Vyobrazení děsivých nočních i denních přízraků neustále se zjevujícího Kamila je dalším z podstatných rysů románu i dramatu *Tereza Raquinová*. Opět i zde je román v popisu hrůzných, bezesných, horečnatých nocí, či téměř hororových situací silnější než samotné drama, ačkoliv kritik Xavier Augibet v *Paris-Journal* přináší po relativně úspěšné premiéře, alespoň podle tvrzení Zoly¹⁸⁸, svědectví o živých diskusích během přestávek týkajících se „*bílé paní*“, „*zelených očíh z Morgue*“ a explicitně zmiňuje moment, kdy celý sál během představení vykřikl hrůzou.¹⁸⁹ Samozřejmě zde nyní mluvíme o inscenačním provedení, protože samotné drama popis Morgue, ohavného místa, kde jsou vystaveny pařížské mrtvoly k identifikaci¹⁹⁰, vynechává, na rozdíl od románu, kde je to jedna z nejsuggestivnějších a nejpodstatnějších kapitol určující další vývoj postavy Laurenta. Právě sem Laurent každodenně chodí, aby se přesvědčil o úspěšnosti svého činu, a poté, co jednoho dne mrtvolu Kamila objeví, ho již jeho přízrak neopustí. Scény, kdy Tereza vypadá jako bílá paní, pro Zolu interpretace určitě nešťastná a nechtěná, když si vzpomeneme, s jakou slávou je v roce 1825 přijaté velkolepě romantické libreto Eugène Scribea *Bílá paní* (*La Dame Blanche*,

¹⁸⁸ Zola v předmluvě k Tereze Raquinové oceňuje nejen možnost uvedení dramatu v Théâtre de la Renaissance díky Hippolytu Hosteinovi, ale i výkony většiny herců, kteří „[...] získali jeden z největších úspěchů za jejich dlouhou divadelní kariéru. [...]“ Zmiňuje zejména výkon tragédky Marie Laurentové, která ztvárnila paní Raquinovou a která následně hraje tuto roli se speciálně sestaveným hereckým souborem jako klasické zájezdové divadlo i mimo Paříž. (Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin. Préface*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. IV-V.)

¹⁸⁹ Augibet, Xavier. *Paris-Journal* 14. 7. 1873. Též In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 687.

¹⁹⁰ Ambroise Tardieu ve svém článku *Morgue – Násilné vraždy, kriminální vraždy a sebevraždy* uvádí, že mezi lety 1860-1866 je v Paříži objeveno 2 576 mrtvol, z toho 644 se nepodaří identifikovat, tedy necelou jednu čtvrtinu. Ze statistik také vyplývá, že mezi zavražděnými převažují zcela evidentně muži nad ženami. (Tardieu, Ambroise. *La Morgue – Les morts violentes, crimes et suicides*. In. Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: Pocket, 1998, p. 325-327.)

1825)¹⁹¹, se však v dramatu scéna, kde se objevuje hned v šestém výstupu prvního dějství. Kamil se vrací s lahví šampaňského zpět do bytu a v pokoji nachází potmě čekající Terezu.

„[...]“

Kamil: Kde jste? Proč tu nesvítíte?

Tereza: Teta šla pro lampu.

Kamil: Ty jsi tady? Tos mě postrašila! Takys mi to mohla říct nějak normálněji.... Víš, že nemám rád takovéto žerty ve tmě.

Tereza: Ale já nežertuju.

Kamil: Najednou jsem tě uviděl, bylas celá bílá jako nějaký přízrak... To jsou ale hloupý vtipy. Teď když se v noci probudím, tak se mi bude zdát, že kolem postele chodí nějaká bílá paní, která mě chce uškrtit... Tobě se to směje.

Tereza: Já se nesměju.

[...]“¹⁹²

Kamil tak nevědomky, ale symbolicky vidí ve své ženě neradostnou a nezvratitelnou budoucnost. A nebude to jediný přízrak, který se bude ve hře zjevovat. Hned v druhém dějství v prvním výstupu vidíme rozrušeného Laurenta, který pravděpodobně poprvé spatří tvář Kamila. Tvář, která se mu fatálně zaryje do paměti, když na něj v Morgue poprvé od vraždy narazí. „Útrapy“ Terezy a Laurenta pokračují ve třetím dějství, kdy se Laurent vyděsí portrétem Kamila, který stále visí na zdi jejich pokoje a který sám dříve namaloval. Manželé ho jednoduše zapomněli sundat. Scéna v dramatu je téměř identická se scénou v románu¹⁹³, kde se však halucinace Laurenta stupňují s razancí daleko vyšší. Zatímco Kamila se skrze vidinu přízraku dotkne budoucnost, Laurenta a Terezu dohání nedávná minulost. Netradiční a rozporuplný na přízracích však není fakt, že se vůbec zjevují, ale to, že se zjevují v naturalistickém dramatu, v koncepci, která mluví o exaktnosti, faktučnosti a přesnosti pozorování. Na druhou stranu Bernardova teorie experimentální medicíny, Zolova zmiňovaná inspirace, podobné faktory nevylučuje, a tak mají psychopatologické stavy v podobném dramatu své oprávněné místo, i když August Vítu¹⁹⁴ v *Le Figaro*, republikánský novinář a

¹⁹¹ Libreto je zhudebněné François-Andrienem Boieldieuem a hraje se až do roku 1862, kdy zaznamenává tisíci reprízu.

¹⁹² Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 62.

¹⁹³ V divadelní hře je to pátý výstup třetího dějství (Zola, Émile. *Théâtre I. Les Oeuvres Complètes. Thérèse Raquin*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 106-107.) a v románu dvacátá první kapitola (Zola, Émile. *Tereza Raquinová*. Přel. Julius Schmitt. Praha: Nakladatel Jos.R.Vilímek, ???, p.165).

¹⁹⁴ August Vítu (1823-1891), zapřisáhlý republikán, kritik v *Le Figaro*, přítel Charlese Baudelaire a Théodora de Banville, redaktor časopisu *Constitutonnel* a šéfredaktor časopisu *Peuple français* (1870), Autora mnoha předmluv k divadelním hrám a autorům, za všechny zmiňme alespoň téměř sedmdesátistránkovou předmluvu k

autor detailního popisu a vykreslení Paříže, nechce podobnou interpretaci pochopit či spíše logicky upozorňuje na nepříliš šťastné doslovné zakomponování hrůzných děsů do dramatu. „[...] V samé podstatě dramatu je Zolův omyl ještě podstatnější. Stopy výčitek svědomí, které chce studovat a vykreslit, jsou výčitky tělesné; jeho viníci nemají žádné ponětí ani o víře ani o morálce; nelitují se, mají jen strach. Strach z čeho? Z nějakého přízraku. Nepopírám, že opojení zločinem nemůže způsobit podobné účinky v mysli nižších bytostí, ale stačí, aby to byli podřadné bytosti, zvířecí druh s lidskou tváří a pak by představení výčitek svědomí, tak silné a tak účinné v Macbethovi, neztratilo veškerou svou velikost a mravnost jako v Tereze Raquinové. [...]“¹⁹⁵.

V kontextu divadelní praxe pak nejsou přízraky ničím zvláštním, spektakulární divadla na Boulevard du Temple a pozdější Théâtre de Grand Guignol jsou na podobných scénách založeny, kontroverzí reakce vzbuzuje spíše fakt, že Zola vkládá tyto na tehdejší dobu drastické, téměř hororové scény do textu, po kterém chce reálné zpodobování skutečnosti a po kterém chce, aby byl inscenován buď v divadlech bulvárních, která okupují vaudevilly a melodramata, oslavující napoleonovský kult či adaptující Verneovy romány, nebo v divadlech konzervativních jako Comédie-Française, která jsou zadaná pro vážné komedie, veršovaná dramata a klasický repertoár. Podobný obsah, tedy pohled na zvrácené bahno společnosti doprovázené halucinogenními výjevy zhrouceného nitra, je pro tehdejší divadelní ředitele nejen nepředstavitelný, ale v podstatě neinscenovatelný.

Zola však není s uvedením přízraků do moderního dramatu osamocen. O osm let později se zjevují i u Henrika Ibsena v dramatu *Strašidla* (Gjengangere, 1881), u nás překládané také jako *Přízraky*. Na Ibsenově textu, který je podobně jako Zolova tvorba bezesporu ovlivněný darwinismem, diskutovaným konceptem dědičnosti či negativního vlivu prostředí, „[...] zachmuřené krajiny kolem fjordu, zahalené v clonu nepřetržitého deště [...]“¹⁹⁶, se již jednoznačně ukazuje rozdíl mezi Zolovým, v jistém smyslu omezeným, pohledem naturalismu a ibsenovským, symbolicky mnohovýznamovým, realismem. Zolovy přízraky jsou explicitní entity, které se primárně vztahují k postavě zavražděného Kamila, respektive k Laurentovi a Tereze, kterým se Kamil neustále nelítostně zjevuje. Zola detailně popisuje stavy mysli a zvláštní somnabulické jevy, které mohou působit na lidskou psychiku při pocitu

vydání her Jolyota de Crébillona. Je známý především svým dílem *Paříž – Obrázky a tradice – 430 kreseb doby* (Paris – Images et Tradition – 430 dessins d'époque) s detailním popisem Paříže doprovázeným mnoha kresbami.

¹⁹⁵ Vitu, August. *Le Figaro* 14. 7. 1873. Též In. Zola, Émile. *Théâtre II. Les Oeuvres Complètes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1925, p. 688.

¹⁹⁶ Ibsen, Henrik. *Strašidla*. Přel. Dagmar Pallasová. In *Hry III*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 301.

viny, výčitkách svědomí, po provedení hrůzného zločinu. Cílem je exaktně vykreslit postupné psychické zhroucení nitra jedince. Bezesné noci hlavní hrdinů s neustále přítomnou posmrtnou grimasou Kamila jsou studeným dechem minulosti, kterou nelze setřást ani se jí jakýmkoliv způsobem zbavit.

Podobné přízraky pak vidí i paní Alvingová v Ibsenově dramatu, nikoli však v noci, ale po celý den, nikoli hrůzné a hororové, ale nervy ubíjející jejich pravidelností, přirozeností, všudypřítomností a každodenností. Není to tvář zavražděného, tvář smrti, ale tvář minulosti a bohužel, ve *Strašidlech* i tvář současnosti. Minulost, tolikrát zmiňovanou dědičnou deformaci, vidí paní Alvingová na svém synu Osvaldovi, který si namlouvá Reginu, aniž by věděl o jejich vzájemné pokrevní příbuznosti, současnost pak v rigidní, pámbíčkářské a v mnohém zpátečnické tehdejší norské společnosti. *Strašidla* tak nejsou jen určití jedinci, ale celá, na přetvářce a amorálnosti postavená společnost.¹⁹⁷ Významový posun mezi Zolovou *Terezou Raquinovou* a Ibsenovými *Strašidly* je zásadní. Zola mluví o jedinci, o člověku, individu u na pozadí společnosti. Nikdy však za žádných okolností nemoralizuje. Toto není jeho subjektivní, ale objektivní pohled. Ibsen mluví naopak o jedinci a společnosti. Morální apel je přítomný a srozumitelný. V prvním případě hlavní hrdiny sice zásadně ovlivňuje prostředí, ve kterém žijí, nikoli však společnost jako celek. Ta je jim, hrubě řečeno, ukradená. V druhém případě je jedinec formován společností. Je fatálně zasazen do jejího rámce, poslušen jejích pravidel a konvencí a na jejich základě také jedná. Zatímco Zola tak odhaluje nejtemnější místa člověka a kritika společenských poměrů je podružná, Ibsen ukazuje nejen deprimovaného člověka, ale skrze něj útočí i na nemorálnost společenských poměrů. Každodennost je pak dokonalým pojátkem obou her. Neúnosnost všedního dne propojuje Terezu s paní Alvingovou. Obě drtí nejen jednotvárnost jejich života, ale i tajemství minulosti, o které se nemohou podělit. Jsou to, jak u Zoly, tak u Ibsena, vyprázdněné přízraky

¹⁹⁷

„[...]“

Paní Alvingová: [...] Bojím se, protože je ve mně cosi strašidelného, čeho se nikdy nemohu pořádně zbavit.

Pastor Manders: Jakže jste to nazvala?

Paní Alvingová: Strašidelným. Když jsem slyšela tam uvnitř Reginu a Osvalda, bylo mi, jako bych viděla před sebou strašidla. Ale mně se skoro zdá, že my všichni jsme strašidla, pastore Mandersi. V nás se neprojevuje pouze to, co jsme zdělili po otci a matce. Jsou to všelijaké staré mrtvé myšlenky a všemožná stará mrtvá víra a podobně. Nežije to v nás, ale vězí to v nás a my se toho nemůžeme zbavit. Jakmile jen vezmu do ruky noviny a čtu v nich, je mi, jako bych viděla strašidla plížit se mezi řádky. Strašidla zřejmě žijí po celé zemi. Mně se zdá, že je jich všude jako písku. [...]

[...]“

(Ibsen, Henrik. *Strašidla*. Přel. Dagmar Pallasová. In *Hry III*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 335.)

přečkávající den za dnem v něm, Tereza a později i paní Raquinová, či verbální, paní Alvingová, bezcílnosti.

3.10.6 Zola jako zakladatel moderního realistického dramatu

Téměř všechny divadelní hry Émila Zoly propadnou a jeho dramatická tvorba bude vždy chápána jako podružná. Na vině jsou tehdejší divadelní konvence, naturalistická koncepce Zolovy tvorby, formální náležitosti dramatu, snaha Zoly přizpůsobit se divadelní praxi, omezená charakterizace postav, špatná interpretace her na jevišti a nedostatečně prozíravá kritika. Přesto Zola vytváří, pochopitelně vedle André Antoina, základní prvky pro nové moderní realistické drama a připravuje tak půdu pro mnoho různorodých autorů, jako jsou Henri Bernstein, Eugène Brieux, Octave Mirbeau, François de Curel, kteří jednoznačně píšou o realitě tehdejší společnosti, ačkoliv stylově i žánrově odlišně. Z přehršle myšlenek, které Zola kupí ve svých emotivních polemikách téměř grafomanskou rychlostí, je třeba pečlivě vybírat. V *Naturalismu na divadle* je například mnoho tezí, které Zola nikdy reálně nedodrží či neaplikuje. Nicméně Zolovi následovníci, díky jeho zápalu a odhodlání, které se odráží nejen v boji za nevinně odsouzeného kapitána Dreyfuse, zjistí, že témata, která nastoluje, jsou ta, která jsou na konci století již možná, ne-li nutná. A nemusí se jednat pouze o dramatická díla. Stačí se podívat na román *Germinal* (1885), zobrazující stávkou horníků, která reálně propuká v roce 1884 v Anzinu, kde se do popředí dostává poprvé jako hrdina jedna společenská třída, jakýsi antický, zde mnohovrstevnatý, ale jednohlasý chór dělníků. Zola, který detailně studuje život a práci horníků a který je obviněn z jejich nebetyčného pomlouvání, vede ve stejném roce kampaň proti cenzuře, která odmítá povolit divadelní adaptaci románu. O uvedení se postará až o tři roky později svým osobitým, vizuálním způsobem William Busnach v Théâtre du Châtelet, avšak bez úspěchu. Dramatické následovníky téma dělnické stávky bezesporu má, ať již v údajně jediném skutečném naturalistickém dramatu Gerharta Hauptmanna *Tkalci* (Die Weber, 1892) či v první francouzské „proletářské“ hře Octava Mirbeaua *Špatní pastýři* (Les mauvais bergers, 1898). Podobně je to s románem *Peníze* (L'Argent, 1891), kde Zola líčí svět burzy a velkých finančních transakcí, s hlavní postavou finančníka Aristida Saccarda a jeho rodiny, kterého jsme již potkali v románu *Štvanice*. Tento pragmatický muž neváhá pro svůj úspěch obětovat cokoli nebo kohokoliv. Stává se mistrem finančních spekulací a machinací, na nichž zakládá svoji Univerzální banku. Následující vývoj je již klasickým příkladem neúspěšného bankovního podnikání, kdy zprvu sledujeme dynamický vývoj společnosti, její následnou expanzi, bod zlomu a její pád. Stejně nelitostní pak budou

Becqueovi *Krkavci*, čekající na svoji penězi motivovanou kořist, nebo Isidore Lechat, první krutě racionální, bezskrupulózní, vždy rozesmáté a velkohubé ztělesnění podnikatele přelomu století v Mirbeauově tematicky zlomové a úspěšné hře *Obchod je obchod* (*Les Affaires sont les affaires*, 1903).

Zolův dramatický neúspěch je přesto poněkud relativní. Ve francouzském dramatu 19. a 20. století budeme obtížně hledat dramatiky, kteří dokáží právě jako on s obrovským zápalem, expresivitou a dramatičností přenést obraz lidských emocí a vášní do divadelní formy. Podobně jako v románu se pak v hrách jako *Magdalena* či *Tereza Raquinová* stává emotivním a efektním vypravěčem, i přesto, že by jeho teorie mohla svádět k nudné odlidštěné deskripci faktů. *Manifest pěti* (*Le Manifeste des cinq*, 1887)¹⁹⁸, sdružující mladé naturalisty, inspirovaný a vedený Edmondem de Goncourtem, skrývající se v pozadí celé mladé družiny, vytýkající Zolovi hloupost konceptu dědičnosti, dokumentární plochost a chorobnou posedlost pozorování, namířený zejména proti Zolově *Zemi* (*La Terre*, 1887)¹⁹⁹, tak kritizuje něco, co je mnohdy u Zoly překryto právě jeho autorským temperamentem a smyslem pro dramatičnost.

3.11. Divadelní tvorba Edmonda a Julese de Goncourtů

Divadelní tvorba Goncourtů a její začátky jsou podobné všem autorům, kterým se dosud v práci věnujeme snad mimo Françoise Coppéea a Théodora de Banvillea. Patří mezi ně Rostand, Richepin či Zola a jejich neúspěšné vaudevillové či romantizující prvotiny. Ani Goncourtové se nenarodí pro divadlo, natož pro drama. Na rozdíl od Rostanda a Richepina, které divadelně proslaví alespoň jedna zásadní hra, a Zoly, jehož hry jsou sice formálně neurovnané a kritika na nich mnohdy nenechá nit suchou, ale hrají se, na tom budou Goncourtové snad ještě hůře. Jejich dramatické texty nechce nikdo uvádět. Pokud by se neobjevil Eduard Thierry, hlavní administrátor Comédie-Française, který později zasáhne i ve prospěch Becquových *Krkavců*, pravděpodobně by se na hlavní francouzskou scénu nepodívala ani *Henrietta Marechalová*, stěžejní dramatické dílo Goncourtů, la. Přitom dramatická výstavba textu, celková fabule i promluvy postav nejsou příliš vzdálené od

¹⁹⁸ *Manifest pěti* vychází v *Le Figaro* v roce 1887 a jeho signatáři jsou Paul Bonnetain, Joseph-Henry Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches.

¹⁹⁹ Zolova *Země* je pro nás zajímavá zejména lokalizací děje, který se odehrává na venkově, v zemědělském, drsném prostředí těsně po skončení francouzsko-pruské války v roce 1870. Obtížnost, až brutálnost venkovského života je líčena bez jakéhokoliv sentimentu či idealizace. Jak uvidíme později, podobné lokalizace, tedy venkov a jeho svérázné, živočišné obyvatele i s jejich dialektem, si ve stejné době vyberou pro svá dramata i někteří dramatici sdružení kolem Théâtre Libre, například Jean Jullien v hrách *Pán* (*Le Maître*, 1890) a *Moře* (*La Mer*, 1891).

divadelních her, které v této době vládou divadelní scéně. Goncourtové totiž, podobně jako, Zola chtějí proniknout na jeviště a svoje texty k tomu cíli samozřejmě, zejména žánrově a stylově, přizpůsobují. Rádi se sice staví do protikladu k divadlu Sardoua či Labiche, ale po jejich formální zručnosti poněkud žárlivě pošilhávají. U *Henriety Marechalové* nic ale deklamační herecké interpretaci nebrání, text svojí výstavbou neporušuje zažité divadelní konvence, s výjimkou prvního dějství, a postavy odpovídají dobovému úzu a rekrutují se z vyšších kruhů společnosti.

3.11.1 Neúspěšná divadelní cesta bratří Goncourtů

Divadelní cesta Goncourtů na scénu je však plná odříkání a neúspěchu. Pětiaktové drama ve verších *Étienne Marcel* (1848) na uvedení snad ani neaspiruje a první dva vaudevilly romantického ražení z roku 1850 *Bez názvu* (Sans titre, 1850) a *Abou-Hassan* (1850) jsou odmítnuté Sainvillem²⁰⁰ hercem a režisérem Palais-Royale. Podobný osud má pak jednoaktovka *Silvestrovská noc* (La Nuit de la Saint-Sylvestre, 1851), která je alespoň přijata a otištěna v časopise *l'Éclair*. Goncourtové však v tomto časopise ve stejné době působí jako novináři, a tak je cesta k publikování jejich dramatické črty daleko jednodušší, než by byla při klasickém zaslání textu redakci. Hra s názvem *V 18...* (En 18..., 1852) je zamítnuta Lemoinem-Motignym,²⁰¹ ředitelem Théâtre du Gymnase, a drama *Neuvěřitelní a úžasní* (Incroyables et Merveilleuse, 1855), které do stejného divadla Goncourtové posílají o tři roky později, dopadne velmi podobně. Hra, která je následně prezentovaná v Comédie-Française před jejím všemocným výborem, podle jejího archiváře Georgese Monvala²⁰² pod názvem *Návrat do Ithaky* (le Retour à Ithaque),²⁰³ je zamítnuta, a aby toho nebylo málo, rukopis je v Comédie-Française ztracen. A konečně drama *Literáti* (Les Hommes de lettres, 1857), které se stává podkladem k pozdějšímu románu *Charles Demailly*, je odmítnuto hned třikrát, v Théâtre du Gymnase, v Théâtre de Vaudeville, kde Goncourtové prezentují její zkrácenou podobu redukovanou na čtyři dějství, a nakonec i v Odéonu před Charlesem de la Rounatem,

²⁰⁰ Étienne François Marie Morel (1805–1854), řečený Sainville, působí zejména jako herec komických a groteskních rolí v Palais-Royale, kam je angažován hned při jeho otevření v roce 1831. Působí zde také jako druhý režisér.

²⁰¹ Adolphe Lemoine (1812-1880), řečený Lemoine-Montigny, herec a dramatik, ředitel Théâtre du Gymnase a Théâtre de la Gaité.

²⁰² Georges Monval (1845-1910), advokát, herec a archivář Comédie-Française. Autor či spoluautor několika faktografických knih, které se věnují dějinám Odéonu či subvencovaným divadlům. (*L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français*, Paris, 1876; *Les théâtres subventionnés*, Paris, 1879.) V roce 1879 také zakládá měsíčník, který se věnuje Moliérově tvorbě *Le Moliériste* a který vychází celých deset let.

²⁰³ Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. X.

přítelem Théophila Gautiera, budoucího autora prologu k *Henrietě Marechalové*. Ani tato hra tak na divadle neuspěje a později ji Goncourtové raději přepíší do románové podoby. *Literáti* nicméně pobuřují a iritují nikoli formou, ale svým obsahem a svými čitelnými parafrázemi. Někteří novináři se v díle poznávají a cítí se uraženi. Jak by také ne, děj popisuje smrt spisovatele, který je k tomuto fatálnímu činu dohnán právě útoky a nevraživostí tisku.

Není proto divu, že *Henrietu Marechalovou* předchází téměř pětiletá divadelní pauza, ve které se ale již Goncourtové promýšlejí další divadelní text s názvem *Blanche de la Rochedragon* (*Blanche de la Rochedragon*, 1867). Později text přejmenují na *Vlast v ohrožení* a vzniká tak další nacionálně patetická hra, kterou však Edmond de Goncourt považuje za jejich nejpovedenější dílo, protože je to „[...] jednoznačně nejlepší hra, kterou jsme vytvořili, a obsahuje v sobě to, co jsem prozatím nenašel v žádném dramatu o minulosti: historický dokument, který prozatím nebyl ještě na divadle vyzkoušen. [...]“.²⁰⁴ Hra zažije znovu několik peripetií. Je sice výjimečně „přijata“ do Comédie-Française, což po skandálu s *Henrietou Marechalovou* lze považovat za úspěch, nicméně výbor Comédie-Française doporučí drama přepracovat. Podobné rozhodnutí se v podstatě rovná diplomatickému zamítnutí textu a v roce 1868 také z uvedení sejde. Ani název nemůže zůstat původní. Poté, co je hra čtena v Comédie-Française, je tato událost, jak bývá v této době dobrým zvykem, oznámena v novinách. Na základě zveřejněné informace se ozve skutečná markýza de la Rochedragon, která si pochopitelně nepřeje mít své jméno vylepené po celé Paříži na tehdy oblíbených, pestrobarevných divadelních plakátech, a Goncourtové jsou nuceni hru přejmenovat na finální *Vlast v ohrožení* (*La partie en danger*, 1867). Tento název je daleko explicitnější a pro text i příznačnější. Hru je třeba opět chápat v kontextu Rostandova *Orlíka*, vlna národnostního patosu je patrná, i když nemusí být explicitně autorským záměrem. A tak zatímco Rostand tvrdí, že jej zajímá pouze příběh a osobnost mladého vévody, Goncourtové chtějí zase „pouze“ sestavit historický dokument z období francouzské revoluce, pojednávající o obraně Verdunu a statečné dívce Blanche, která skončí pro svoji neústupnost pod gilotinou. I přesto, že se Goncourtové v předmluvě brání tomu, aby bylo zejména třetí dějství, odehrávající se ve Verdunu, spojováno po válce s Pruskem s touto osudovou prohrou, podobná interpretace se přímo nabízí.

Opět se také potvrzuje fakt, že mnoho francouzských autorů napříč různými žánry i styly si v této době vybírá historická témata, s koncem politicky výbušného století se bude jejich aktivita ještě zvyšovat, a přes mnohdy deklamovanou objektivnost popisu historických událostí projektují do těchto národnostních témat vlastní politické názory. Francie, její

²⁰⁴ Op. cit., p. XV.

historie, politika a její společenské milieu se budou vždy, od Dreyfusovy aféry mnohonásobně více, silně odrážet v literatuře a umění doby. Umělecké texty, dramatické nevyjímaje, se stávají politikum a politika všemožnými způsoby zasahuje do umění. Po celé 20. století pak ve francouzském dramatu nebudeme svědky ničeho jiného, snad jen s tím, že přímý vliv politické reprezentace pozvolna slábne.

Celá společenská i politická situace je pak u Goncourtů shromážděná, popsána a osobitě komentovaná v jejich nekonečně obsáhlém quasi-autobiografickém díle *Deník* (*Journal des Goncourt*, 1851-1895). Tato monumentální sbírka rozličných informací, v podstatě zápisků všeho podstatného i nepodstatného, co se odehraje či jen mihne před očima Goncourtů v rozmezí let 1851 až 1895, je nedocenitelným časovým snímkem francouzské společnosti druhé poloviny 19. století. V této kronice každodennosti se nejen dozvídáme marginální, nevýznamné události z pařížských ulic, kaváren a salonů, které se pak dostávají do pesimisticky laděných románů typu *Germinie Lacerteuxové*, ale sestavuje se nám, ve formě vyprávěcí či dialogické, obraz tehdejšího intelektuálního, literárního, uměleckého pařížského života. Kdo chce znát politiku tehdejší doby, samozřejmě optikou Goncourtů a s přihlédnutím k tomu, že oba bratři jsou vyhlášení aristokraté, tradicionalisté a zapřisáhlí antirepublikáni, kdo chce prozkoumat mondénní styl života, umělecké polemiky a kritiky na Goncourtova díla, zásahy cenzury, Goncourtovy přátele Gustava Flauberta, Alphonse Daudeta, Théophila Gautiera, Paula Gavarniho a mnoho dalších či neradostný konec a do detailů popisovanou syfilidu Edmondova bratra Julese, který přestává tyto zápisky v roce 1870 redigovat, nemůže *Deník* pominout.

3.11.2. Zola a bratři Goncourtové, odlišný koncept dramatu?

Oba bratři Goncourtové jsou často označováni za první realistické autory ve Francii. To, co však platí pro jejich románovou tvorbu, neplatí, stejně jako v případě Zoly, pro drama. Je to právě samotný Edmond de Goncourt (1822-1896), dřívější přítel Zoly, považovaný za Zolova přímého předchůdce a inspirátora, kdo se v první předmluvě k dramatu *Henrieta Marechalová* (*Henriette Maréchal*, 1863, uvedena 1865), otištěné roku 1879, poměrně zdrženlivě a nesouhlasně vyjádří k Zolově tvorbě a tvorbě jeho přímých pokračovatelů. „[...] Vskutku, nejsem žádný divadelní realista a z tohoto hlediska zcela nesouhlasím se svým přítelem Zolou a jeho věrnými mladíky. A přesto musím dodat, že mi Zola připadá logický, když žádá, když volá, když stále věří v realismus na divadle, stejně jako zde měl své lůno romantismus.

[...]“²⁰⁵ Goncourt se zde výrazně vyhraňuje proti tomu, aby jeho dramatická tvorba a tvorba jeho bratra Julese de Goncourta (1830-1870) byla označována jako realistická, či dokonce naturalistická, vytvořená na základě stejného estetického rámce, jako bude tvorba Emila Zoly. Zola, který považuje divadelní předmluvy Goncourtů za daleko důležitější než jejich samotná dramata, nicméně v *Našich dramatických autorech* (Nos auteurs dramatiques, 1881) píše, že přístup k divadlu je jak u Goncourtů, tak u něj samotného stejný a liší se pouze tím, že jejich divadelní perspektiva je pesimistická, smrt divadla je nevyhnutelná, zatímco on věří v jeho znovuzrození, reinkarnaci.²⁰⁶

Goncourt nechápe základ dramatu obou bratrů v naturalistickém popisu reality všedního dne, která je tak bezprostředně zaznamenaná v jejich faktograficky objemném, až s chorobnou pravidelností vedeném *Deníku* (Journal des Goncourt, 1851-1895)²⁰⁷, ale tvrdí, že základní charakteristiku pro své drama nachází v žánrech satirické bufonády a féerie, v oblasti fantazie a imaginace, kterou právě forma těchto dvou žánrů, založených na nadpřirozených efektech a podívané, umožňuje. Nadpřirozených postav v Goncourtových hrách příliš nenajdeme, snaha o podívanou je ale nesporná, ať již v jejich vaudevillových pokusech, či pozdějších vážných dramatech. Mají to být velké vášnivé hry psané stylem Aristofanových komedií, vyjadřující se zároveň okřídleným jazykem Beaumarchaise, jazykem, který Goncourt pojmenovává jako „*une langue littéraire parlée*“²⁰⁸, tedy jazykem, kterým se přirozeně mluví (*parlée*), je neveršovaný, střídmy a srozumitelný. Zároveň je to ale jazyk, který stále nese základní atributy uměleckosti a literárnosti (*littéraire*), jazyk eufemistický a citově zabarvený. Žádná syrová reprodukce reálného života, ale vytříbený jazyk umělce, někdy poněkud zdlouhavý a mnohomluvný. Jak píše Edmond de Goncourt v druhé předmluvě k *Henriette Marechalové* z roku 1885, netouží po rozkouskovaném jazyce, kde dominují slova autora, ale jazyce, při kterém publikum z promluv herců cítí, že je napsán vzdělaným člověkem, umělcem.²⁰⁹ A podobný koncept je v samotném dramatu skutečně beze zbytku naplněn.

²⁰⁵ Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. XVII-XVIII.

²⁰⁶ „[...]“ Goncourt, poté co uvažuje jako já, dochází k závěru, že následuje smrt divadla, zatímco já se vehementně snažím dojít k závěru, že dojde k jeho znovuzkřížení. [...]“ (Zola, Émile. *Nos auteurs dramatiques*. Paris: G. Charpentier – Éditeur, 1881, p. 391).

²⁰⁷ Pro divadelně-historické zkoumání je *Deník* nepostradatelným zdrojem, sice velmi subjektivních, ale atmosféru dokonale vykreslujících divadelních informací. Tyto nenápadné divadelní minirecenze se věnují nejen samotným inscenacím, dramátům a následným polemikám, ale popisují i průběhu divadelních večerů, kuloárové diskuse, komplikace s uváděním divadelních her či prostě a jednoduše divadelní hosty přítomné na představeních či premiérách. Mnohdy se tak dozvíme, kdo v jaké lóži sedí, jakou má róbu, zejména u dámské části publika, co si o díle myslí, jaký ohlas dílo způsobí přímo v divadle.

²⁰⁸ Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. XVI.

²⁰⁹ Op. cit., p. 30-31.

3.11.3 *Henrieta Marechalová* – každodennost pařížských plesů

Promluvy v *Henrietě Marechalové* tak nejsou reprodukcí všedního jazyka pařížské ulice, ale především mluvou velkolepé oslavy v maskách v prvním dějství a mluvou klasického pařížského salonu v dějství druhém, přenesenou později do venkovského sídla v Trouville v dějství třetím. Co více, je to jazyk vášnivé, nepatřičné lásky, která je ústředním tématem celé hry. Zde nepůjde o žádnou syrovou reálnost či naturalističnost prostředí, rozpitvání lidského charakteru či pudového chování. Postavy se sice na první pohled vyjadřují jako normální, přirození lidé tehdejší doby, jejich promluvy a slovník jsou již daleko reálnější než u jejich postparnasistických současníků a přecházejí z veršované formy do prózy. Přesto mnohá citoslovce, zvolání, emotivní výrazy, monologické pasáže či promluvy stranou stále odkazují ke klasickým atributům pozdně romantických her. Ne nadarmo jsou pak Goncourtové označováni za Chopiny literatury nové Paříže šedesátých a sedmdesátých let.

Hra *Henrieta Marechalová* má svůj prolog již v roce 1855, kdy Goncourtové sestaví jednoaktovku s názvem *Na maškarním bále* (*Au bal masque*, 1855). Ta se stane základním východiskem k prvnímu dějství, pro drama příznačnému a velmi netradičnímu, do detailů vykreslujícímu atmosféru pařížských plesů, slavných *Carneval de Paris*. Ples, tradiční večírek pařížské lepší společnosti, z nichž ten nejslavnější se každý rok koná v Opeře, tvoří rámec celého prvního dějství. Děj není možné přesně časově lokalizovat, lze ale určit, že se pohybujeme v době ohraničené rokem 1862. Ocitáme se ve středu maškarního, reje, kam ženy musí přijít v maskách, muži si mohou „pochopitelně“ zvolit, který tak dobře známe z obrazů, ilustrací a litografií slavného Paula Gavarniho²¹⁰, velkého přítele bratrů Goncourtů, honosícího se pověstným sloganem: pařížský karneval, to jsem já. Jak se píše v první životopisné studii o Goncourtech²¹¹: „[...] Originalita hry [...] spočívá v pokusu o moderní obrazotvornost, o pitoreskní improvizaci vyvolávající jednání ve foyer Opery, odehrávající se v ulici le Peletier. Karnevalová noc, dav a rámus pařížských výrostků, šviháci a povídálci, kteří melou páté přes deváté a dělají různé posměšky, vzrušující atmosféra v křečovitých melodiích frenetického orchestru. Toto je Gavarni převedený na scénu [...]“²¹² Maškarní ples, velký vzrušující karneval plný radovánek, který je tak sugestivně, filmově

²¹⁰ Paul Gavarni (1804-1866) francouzský karikaturista a malíř, známý zejména svými litografiemi, které publikuje zejména v časopise *Le Charivari* a na nichž dosti přesně zachycuje pařížskou společnost Druhého císařství. Z paradivadelního hlediska je zejména zajímavé vyobrazení postav a atmosféry pařížských bálů a karnevalů.

²¹¹ Studie Alidora Delzanta není Edmondem de Goncourtem kladně přijata, podle něj obsahuje plno nepřesností a chyb.

²¹² Delzant, Alidor. *Les Goncourts*. Paris: G. Charpentier et Cie – Éditeurs, 1889, p. 118.

vyličený v dramatu, nicméně také odhaluje další součást naší koncepce každodennosti. I v každodennosti existují netradiční události, „světy“, ve kterých se realizují naše touhy, sny, fantazie, představy, hry, fikce či snahy o úspěchy v lásce. Vše na pozadí nezpochybnitelného myšlenkového rámce všedního dne. A právě tento ples, na kterém se mladý Paul de Bréville tak bezhlavě zamiluje do démonické černé dámy s maskou, o několik generací starší paní Marechalové, je právě do konceptu poblázněného snu, nezměrné touhy i bezmezné fantazie zasazen. Obraz každodenní pařížské společnosti, té vyšší samozřejmě, je vykreslen dokonale, vyobrazení atmosféry karnevalové nevázanosti tehdejší doby je vskutku imponující. Ostatně různé plesy a bankety, hojně navštěvované umělci, patří bezesporu ke každodennímu koloritu tehdejší doby. Stačí si připomenout oslavy na počest Jeana Moréase, Paula Forta či Octavea Mirbeaua u příležitosti uvedení jeho hry *Obchod je obchod*, kterých se účastní nejedna slavná osobnost té doby.

Oproti tomu dialogy prvního dějství, měnící se často svojí délkou v milostné monology, jsou dlouhé romantické tirády, plynoucí téměř samovolně z úst láskou zasaženého Paula. Žádný krutý a nelitostný realismus, ale milostný příběh, plný citu, vášně a romantického přemlouvání, i přes zprvu hrané odmítání a chlad paní Marechalové. Toto není zolovská krutá realita *Terezy Raquinové*, ale spíše osudová tragičnost *Magdaleny*.

„[...]“

Paní Marechalová: Přestaňte! Přestaňte, pane... stačí... (*Zvedá se.*)

Paul: (*Zůstane sedět a blíží se pozvolna k ní.*) Dobrá, poslechnu vás, paní. Je konec... Už vás nikdy nevidím... nikdy více! Zítřka už pro vás nebudu nic znamenat... Já ale nezapomenu!... A možná, jednoho dne, až budete mít chvíli, se vaše myšlenky vrátí k této noci a vzpomenete si na mladého muže, který se vám vyznal ze své první lásky!

Paní Marechalová: Pane... podejte mi rámě... (*Paul se s radostí zvedne.*) půjdeme najít mého manžela? [...]“²¹³

Karnevalový svět fantazie, Goncourty sugestivně líčený, je v prvním dějství doprovázen tématem blízkého vztahu Paula ke svému staršímu, poněkud odměřenému, skeptickému bratru Pierrovi. Podobně jako se za postavami klaunů Gianniho a Nelliho v Edmondově románu *Bratři Zemgannové* (*Les Frères Zemganno*, 1879) skrývají Jules a Edmond de Goncourtové, i zde se v postavách Paula a Pierra objevují autobiografické rysy obou bratrů. Explicitně se to projevuje již v druhé scéně prvního dějství, která je celá sestavena ze čtyř

²¹³ Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. 63-64.

předlouhých „rodičovských“, mentorských promluv Pierra k Paulovi.²¹⁴ Jako bychom sledovali netrpělivého potomka, který se chce konečně vrhnout do víru zábavy a tance, ale musí si ještě vyslechnout obligatorní rodičovskou přednášku. Zamilovanost vášnivého, aktivního Paula, respektive Julese, se ve hře přenáší i na jeho bratra, chladného, zkušenějšího a pasivního Pierra, respektive Edmonda. Z Goncourtových *Deníků* opět víme, že podobná parafráze platí i pro reálný život Goncourtů, kteří si na svém bigotně dodržovaném bratrském soužití vystaví svoji výjimečnost. Ochranitelská role Edmonda-Pierra, který Julesovi-Paulovi supluje rodiče, a jeho myšlenková dominance je patrná jak ze hry samotné, tak z reálného života.

První dějství je tak pro nás zajímavé přesným vykreslením emotivního prostředí mondénní společnosti a popisem vzrušujícího karnevalu v maskách, tedy každodennosti lepší pařížské společnosti. Zbýlý děj pak zůstává zasazen do konceptu postromantické fabule. Pracuje se přesně v rámci Goncourty vytyčených žánrů féerie a bufonády, první dějství není ničím jiným než nevázanou bufonádou, která končí romantickou výzvou prchlivého Paula na souboj. Duel je klasický symbol romantického, puškinovského díla a opět potvrzuje jiné než realistické zacílení dramatické tvorby obou bratrů. V době druhého císařství se však spory a osobní urážky tímto způsobem neustále řeší a na podobné výzvě nemusí tehdejší diváci spatřovat nic netradičního. A nejedná se pouze o souboje z lásky a žárlivosti, ale bojuje se i kvůli malicherným literárním sporům, kdy k výzvě k duelu postačí pouhý kritický článek v novinách či v některé z uměleckých revue. Jak píše ve svém deníku Jacques Copeau, „[...] souboje byly součástí literárních mravů stejně jako absint, bankety nebo recitace básní [...]“²¹⁵ a jeho slova potvrzují nesčetné umělecky motivované souboje či výzvy k nim, kterých se například účastní Octave Mirbeau, Léon Daudet, Catulle Mendès a další.

3.11.4 Henrieta Marechalová – proměna féerie na milostné drama

Zatímco v prvním dějství jsme ve víru plesu a zábavy, v druhé dějství se pak koncept roz dováděné bufonády stroze ukončuje, radikálně se proměňuje atmosféra a text se přeorientuje na standardní vážnou hru, která nemá s prvním jednáním příliš společného. Jsme v domě Marechalových, kde hrdinové vedou standardní společenskou konverzaci. I proto je negativní divácké přijetí premiéry možné vykládat jako předem připravené a organizované, na druhém dějství není vskutku nic netradičního, zvláštního, pobuřujícího či realisticky nepřijatelného. Je to konverzační vystřízlivění po plese, trocha kocoviny, trocha zážitků,

²¹⁴ Op. cit., p. 45-48.

²¹⁵ Copeau, Jacques. *Journal 1901-1915*. Paris: Seghers, 1991, p. 394-395.

trocha vzrušujících vzpomínek, život se vrací do všedních kolejí. Po neklasické plesové expozici přichází na řadu očekávaná peripetie, kdy vášnivý Paul zjišťuje, v jakém že to domě získal po hektické noci azyl a že paní Marechalová je žena, do které se na včerejším bále tolik zamiloval. Jediný dramatický, nicméně předem tušený moment druhé části.

Zato ve třetím dějství jsme již Goncourty připravováni na katastrofu, hra se po taneční féerii a konverzačním partu mění znovu, tentokrát beze zbytku na klasickou tragédii, respektive tragické rodinné drama. Vyvrcholení, katastrofa, pak bude velmi přímočaré, smrt se odehraje před našimi zraky, nikoli schovaná někde v zákulisí, jak velí antická i klasicistická tradice. Podobně jako u Zoly, kde na konci *Terezy Raquinové* vstupuje na scénu nůž a jed, nástroje určené původně na plánovanou vraždu, mění se na nástroje pro sebevraždu, bude také konec u Goncourtů příliš prvoplánový, jednoznačný a doslovný. Henrieta Marechalová, celá v bílém, připomínající onen bledý přízrak à la paní Raquinová z *Terezy Raquinové*, stížená láskou k Paulovi, padá mrtva k zemi zastřelena vlastním otcem. Dávno předtím, stejně jako Zola ve svých dramatech, nám Goncourtové bez okolků a dosti explicitně pomocí dialogu pana Marechala a paní Marechalové naznačují, k jakému vyvrcholení nakonec dospějeme.

„[...]

Pan Marechal: [...] Ale to je Roger! To je Roger, proboha!

Paní Marechalová: To je ten, co měl tu hezkou blondětou ženu?

Pan Marechal: On ji zabil.

Paní Marechalová: Zabil!

Pan Marechal: Bezesporu! Čti... (*Podává jí noviny.*)

Paní Marechalová: (*přeběhne očima noviny*) Ó! To je strašné!... Vezměte si to, vezměte si ty noviny! (*Položí je na kulatý stolec.*)

Pan Marechal: Ano, strašné; ale co chceš? [...] Sňatek z lásky! On ji zbožňoval. Pamatuji si, jak se s námi před sňatkem procházel po bulváru, tak mi říkal...byl úplně jako blázen! (*Zvedne se a prochází se.*) Ta žena mu vděčí za všechno... Neměla nic [...] dal jí auto, koně, dům, všechno co chtěla! Nic jí neodmítnul. Obětoval se pro ni. Celých deset let pro ni makal jako černej a každý večer s ní chodíval do společnosti... Chodil spát ve tři, vstával v pět. To jeho lituju...

[...]“²¹⁶

Podobné nápovědy a náznaky budoucího vývoje děje můžeme slyšet i v *Tereze Raquinové*, pouze s tím rozdílem, že text *Henriety Marechalové* se nenesou na tak jednoznačně

²¹⁶ Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. 114.

pesimistické vlně. Neustálá přítomnost smrti u Zoly, kdy dům Raquinových nesymbolizuje nic víc než vlhký hrob, nehostinné místo určené pro nejnižší pudy, se s přesnou pravidelností opakuje. U Goncourtů je naopak základem spíše jednání postav, náznaky tragického vývoje nejsou tak časté, ačkoliv jsou také patrné.

Nevytváří se zde také žádná psychologická sonda osobnosti, nezkoumají se povahové rysy, rodové determinace či vnitřní stavy, které Zola tak rád diagnostikuje. Osobnostní stránka nám u Goncourtů zůstává neodkryta, u mnoha postav je pouze nenápadně naznačena. O Henrietě Marechalové, po které je drama paradoxně pojmenováno, ačkoliv o ni primárně v ději vůbec nejde, nevíme zhruba nic. Ani to, kdy se do Paula zamilovala. U Paula pak vystačíme pouze s jeho mladickou vervou a zamilovanou neodbytností. I u bratra Pierra, který vyhrožuje paní Marechalové zveřejněním jejího vztahu a soudní dohrou, odhalujeme pouze částečně některé povahové rysy, jako jsou hraná odtažitost, odměřenost, strohost či chladná pragmatičnost. Pan Marechal je pak první ukázkou podnikavého, solidně vypadajícího muže, kterého více zajímá business, politika a každodenní novinové události než jeho vlastní rodina.²¹⁷ I proto může žít v absolutní nevědomosti o nevěře své ženy, zatímco ostatní již o vztahu dávno vědí. Nakonec i paní Marechalovou můžeme sledovat zejména jako ženu, která je sice do Paula bezhlavě zamilovaná, ale všemi prostředky se snaží „nechtěně“ lásce vzepřít. Na větší charakterové rozbory není čas, děj má jednoznačnou přednost. I Zola ve svých hrách nabízí dostatek reálného jednání, podstatný vliv na vývoj dalších událostí však nemají. Konání postav je automatické, bezděčné, unášející se v bezvýhodné mechanickosti či nevyhnutelnosti. Zatímco Zola se pokouší vypracovat detailní obrázek lidského nitra, Goncourtové přicházejí spíše s obrázkem lidského chování zasazeného milostným citem, determinovaným společenskými konvencemi. Zola tak nabízí studii lidské psychiky, i když oproti románům velmi okleštěnou, zatímco Goncourtové studii lidského jednání.

I z tohoto důvodu je označování *Henriety Marechalové* za realistické drama poněkud nepatřičné. Jedná se spíše o milostné drama, pokus o novodobou, vcelku klasickou tragédii velké vášně. Umělecká licence je patrná, postavy tohoto milostného dramatu jsou nad obecné problémy povznesení hrdinové zakotvení bezvýhodně a fatálně v postromantické fabuli nešťastné lásky.

Formálně i jazykově je hra Goncourtů nadmíru tradiční. To, co v tehdejší době rozčiluje nejvíce, je samotný obsah a z něho vyplývající tragické rozuzlení děje. Celková stylizace fabule si totiž s romantickými předchůdci rozhodně nezádá. Paul například vniká do domu

²¹⁷ Op. cit., p. 113.

paní Marechalové ve třetím dějství v jedenáctém výstupu přes balkon oknem²¹⁸ a celá závěrečná scéna, při které pan Marechal omylem zastřelí svoji nevinnou dceru v domnění, že vraždí svou nevěrnou ženu, je orámována romantickým hávem noci a slabého světla lampy.²¹⁹ Ostatně hra bude přijata, i když ne jednomyslně, na repertoár Comédie-Française, což samo o sobě vypovídá o klasičnosti a tradičnosti díla, u něhož je možné rozehrát emoce dramatických scén a předvést velkolepé deklamační výstupy hlavních protagonistů.

„[...]“

Paul: Říkám vám, že vás stále miluju!

Paní Marechalová (*zvedá se*): Ne, nechci to slyšet!... Už nechci!... Odejděte! Ó! Musíte odejít!... Nechte mne, slyšíte! Prosim vás, nechte mne být! Mám vás prosit na kolenu? (*Padá na kolena.*) Vidíte, jsem to já, kdo vás prosí o milost... Ne... už mě nesmíte milovat...

Paul: Miluji vás.

Paní Marechalová (*zvolna se zvedá*): A pak, co se mnou... brzy ztratím svoji krásu... a jednoho dne mne opustíte....

Paul: Nikdy!

Paní Marechalová: Ale ano,... viděl byste!... Odejděte!

Paul: Miluji vás!

Paní Marechalová: Nemůžete ode mne žádat, abych nechala zemřít svou dceru! Nemůžete!... Je to moje dítě, Paule!... Říkám vám, je to moje dítě! (*Vezme ho za ruku.*) Ó! Musíte odejít!

Paul: Miluji vás! Miluji vás! (*Chce ji vzít za ruku. Ona odmítne.*)

Paní Marechalová (*s hrůzou*): Slyšíte... kroky... někdo sem jde... (*Potichu.*) To je on!

[...]“²²⁰

3.11.5 Henrieta Marechalová - divadelní neúspěch a Germinie Lacerteuxová - románový úspěch

Skeptický přístup Edmonda de Goncourta k dramatu a divadlu v obou předmluvách k *Henrietě Marechalové*, ve nichž napadá jak hledisko obsahové, tematické, hodnotové, ale vlastně i ontologické, kdy divadlo považuje za umění primitivních civilizací²²¹, nemusí být však způsoben pouze odlišným estetickým postojem, který aplikují Goncourtové právě na drama a divadlo. Stačí se pečlivěji podívat na jejich romány, které jsou vystavěny na popisu reality všedního dne, když zobrazují velmi detailně a neúprosně, v minutově přesných sekvencích, výseky života mnoha přecitlivělých, bizarních, nervově silně nevyrovnaných

²¹⁸ Op. cit., p. 139.

²¹⁹ Op. cit., p. 144.

²²⁰ Op. cit., p. 143.

²²¹ Op. cit., p. 33.

jedinců. Podobně jako u Zoly se tak všední den u Goncourtů daleko radikálněji a s větší intenzitou promítne právě do románu. Ostatně je to román, který je považovaný na přelomu století za literární žánr číslo jedna a zasahuje svým způsobem vydávání, v novinách na pokračování, širokou škálu čtenářů.

Goncourtové v románech pečlivě a přesně pracují s náměty z tehdejší společnosti. Tentokrát se ale ocitáme spíše v salonech, v měšťanských domech nebo v uměleckých kruzích než na pařížské ulici. Prostředí znovu neblaze a fatálně ovlivňuje jednání a chování hrdinů. Zároveň se ale Goncourtové od Zoly odlišují tím, že veškeré jejich pozorování je převáděno záměrně do vytříbené umělecké formy, naturalistický snímek jejich pesimistické perspektivy je „devalvován“ uměleckou stylizací díla. Postupný pád a utrpení služebné Germinie, pro jejíž postavu jako vzor poslouží dlouholetá komorná Goncourtů Rose Malingreová, hrdinky nejslavnějšího románu, *Germinie Lacerteuxové* (Germinie Lacerteux, 1864), je klasickým příkladem. Text, jehož předmluva je považovaná za manifest realistického románu, je opět převedený v roce 1887 do divadelní podoby a následující rok je uvedený v Odéonu s Gabrielou Réjaneovou v hlavní roli. Je to v podstatě Réjanová, která u svého manžela Paula Porela²²², ředitele Odéonu a později Théâtre du Vaudeville a Théâtre du Gymnase a prosadí, jako příznivkyně naturalismu, text na repertoár. Premiéra 19. 12. 1888 je podobně bouřlivá jako představení *Henriety Marechalové*. Hra se nakonec po dvaadvaceti reprízách odporoučí z repertoáru a zanedlouho je na návrh konzervativních členů Senátu je prezidentem republiky Sadi Carnotem²²³, o pár let později zavražděným, zakázána.

Život Germinie, vášnivá, zatvrzelá a obětavá, trochu jednoduché mladé dívky z vesnice, který je zprvu naplněn ideálem a nadějí v novou zkušenost, se, příznačně pro naturalistickou estetiku zlomí po příchodu do Paříže a jejím znásilnění a veškeré další jednání se již dostává do pověstné spirály nesmyslnosti a nelogičnosti činů, bezvýchodnosti jejího konání a pudového, iracionálního uvažování. Finále pak nemůže skončit nijak jinak než totálním úpadkem Germinie, opět s vydatnou pomocí alkoholu, a závěrečnou neradostnou smrtí.

²²² Paul Porel (1843-1917), vlastním jménem Paul Désire Parfouru, herec, režisér a zejména všemocný ředitel mnoha pařížských divadel, manžel divy francouzského divadla přelomu století Gabriely Réjanové. Díky němu se dostávají znovu či poprvé na scénu prosazují dramatici jako Alphonse Daudet, Henry Céard s adaptací *Renée Mauperinové* (1886) bratrů Goncourtů, Léon Hennique nebo Georges Porto-Riche s hrou *Zamilovaná* (1889).

²²³ Sadi Carnot (1837-1894) je prezidentem Francie od roku 1887 až do roku 1894, kdy je zavražděn. Katolík a republikán, který působí také ve funkcích ministra veřejných prací a ministra financí. Prezidentem je zvolen po rezignaci Julese Grévyho. Jeho nástup do funkce je poznamenán Boulangerovou aférou, zamýšleným pučem generála Georgese Boulangerova. Za Carnotovy vlády se posílí zejména rusko-francouzské vztahy a ke konci propukne další aféra, tentokrát překřtěná jako Panamská. Carnot je zastřelen v roce 1894 anarchistou Geronimem Caseriem poté, co opouští banket hospodářské komory. Jeho smrt se dává do souvislosti s odmítnutím milosti pro Augusta Vaillanta, atentátníka, který umístí v roce 1893 bombu do poslanecké sněmovny v Palais Bourbon. Za tento čin je poslán za dva měsíce pod gilotinu.

Podobnost s pozdějším osudem Gervaisy, hrdinky Zolova *Zabijáka*, není náhodná. Alkohol, vášně, bezmezná oddanost ženy, patologická posedlost jedincem, do kterého jsou obě hrdinky zamilované, povrchnost, pokryteckost a účelovost jejich mužských protějšků, detailní popis vnějšího prostředí, u Goncourtů více obrazový a poetičtější, emotivnost neutěšeného milieu, nemožnost zvrátit svůj vlastní osud, to jsou společné atributy obou nelítostně tragických románů. Podobných hrdinek najdeme u Goncourtů více. Zatímco u Zoly je Gervaisa oběť, ženy u Goncourtů působí podobně jako „němá“ spoluvražedkyně Tereza Raquinová. Jsou vykresleny jako negativní, osudově zlý element, který působí neštěstí svému mužskému protějšku. Za všechny romány připomeňme alespoň *Charlese Demaillyho* (1860), v roce 1892 zdramatizovaného Paulem Alexisem a Oscarem Méténierem a bez úspěchu uvedeném v Odéonu či *Manetu Salomonovou* (Malette Salomon, 1867). Romány Goncourtů tak nelze považovat za negaci realistického přístupu, právě naopak. Opět se dostáváme do podobné, téměř schizofrenní situace, kterou již známe z tvorby Zoly či Richepina, kde se dramatické texty stylově výrazně odlišují, záměrně či bezděčně, od ostatní tvorby.

Problematičtěji se však jeví původní otázka, nakolik jsou Goncourtovy vyhraněné anti-divadelní teze ovlivněné neúspěchem dramatických textů obou bratrů na divadle a nakolik plynou z Edmondova skutečného přesvědčení, že divadlo bude do padesáti let zabito knihou.²²⁴ Ke konci života doplňuje Goncourt své teze o předpověď o smrti knihy, kterou naopak vystrnadí noviny, a o konci divadla, které bude kompletně nahrazeno žánrem nevázaného, lehkonožného, kabaretního café-concert. Záznamy z *Deníku*, které popisují nervózní atmosféru a napjaté očekávání obou bratrů před a během premiéry *Henriety Marechalové* i neustálé, nekonečné pokusy prosadit se na divadelní scénu, dávají tušit, že původní náhled Goncourtů na divadlo a drama, i přes jejich mnohonásobný divadelní neúspěch, není a priori negativní či pesimistický. Sám Goncourt několikrát připomíná pochopitelnou demotivaci způsobenou během radikálního odmítnutí *Henriety Marechalové*, způsobené dobře připraveným, zinscenovaným vypískáním premiéry, které má na starosti republikány organizovaná kabala. V *Deníku* z let 1862-1865 pak můžeme sledovat až s kronikářskou detailností popsanou cestu *Henriety Marechalové* do Comédie-Française, která se stává příkladovým prototypem všech tehdejších divadelních skandálů.

Začíná se dopisem Théodora de Banvillea Goncourtům, kde je informuje o zájmu Éduarda Thierryho, ředitele Comédie-Française, o jejich text. Thierry diplomatically sděluje, že by si

²²⁴ Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. XXIII.

rád text přečetl, nikoli však z pozice administrátora, ale literáta.²²⁵ Sledujeme komunikaci bratrů s Théâtre de Vaudeville o možnosti inscenování *Henriety*,²²⁶ hra je zde však nakonec odmítnuta. Vidíme radost Goncourtů, když jim Thierry oznamuje, že by se hra mohla inscenovat.²²⁷ Bavíme se nad strategiemi a radami při jednání s herci, které Thierry dává Goncourtům, aby byl text úspěšně přijat výborem Comédie-Française. Zejména diplomatické mise a postoje dvou tragédií, herce Edmonda Gota, hlavní hvězdy Comédie-Française, hrajícího Pierra de Brévillesa a Arnould-Plessis,²²⁸ ztvárňující roli paní Marechalové, jsou pro přijetí díla důležité.²²⁹ Není tajemstvím, že se herečka Arnould-Plessis nechá k roli dlouho přemlouvat, téma, které Goncourtové přinášejí na jeviště, je vskutku odvážné a neotřelé. Máme možnost sledovat atmosféru při projednávání hry výborem Comédie-Française s „[...] deseti, vážnými, nehybnými, němými [...]“²³⁰ soudci. Neunikne nám ani skandál kolem herce Delaunayho, který, když se podaří přemluvit oba tragédie, roli odmítá, protože, alespoň podle vyjádření Goncourtů, se mu text zdá ošklivý, role se mu nelíbí a připadá si na ni příliš starý.²³¹ Po mnoha peripetiích a přetřásání skandálu v novinách, neboť pokud by Delaunay roli nepřijal, byl by v podstatě osud hry zpečetěn, nakonec roli po téměř dvouměsíčních vytáčkách a vyčkávání přijímá a Goncourtové si lakonicky v *Deníku* poznamenávají, že „[...] divadlo je skutečně příšerný stroj plný překvapení. [...]“²³²

Závěr *Deníku* se pak emotivně a dramaticky věnuje samotné premiéře, která je, jak již bylo řečeno, stejně jako další reprízy vypískána dobře organizovanou klakou. „[...] Najednou slyšíme, že se hraje. Opona jde nahoru, tři údery holí:²³³ tyto slavnostní věci, na které jsme čekali s bušícím srdcem, nám úplně unikly. Pak, úplně ohromení, slyšíme pískot, druhý, třetí, bouře křiku, na kterou odpovídá uragán volání bravo. [...]“²³⁴ Bouře v divadle je při premiéře 5. prosince 1865 obrovská, podnícená již předchozí kampaní vůči hře v tisku. První dějství ještě probíhá v poklidu, až na konci se mísí výkřiky bravo s pískáním, ve druhém dějství je hluk a povyk v sále již enormní, stěží se dá hrát, a třetí dějství se již téměř nedohraje. Není

²²⁵ Goncourt, Edmond de et Jules de. *Journal des Goncourts: mémoires de la vie littéraire II. (1862-1865)*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1887, p. 263.

²²⁶ Op. cit., p. 178.

²²⁷ Op. cit., p. 266.

²²⁸ Jeanne Arnould-Plessis (1819-1897), významná herečka Druhého císařství dominující zejména v hrách Émila Augiera, od roku 1845 působí v Comédie-Française, přítelkyně George Sandové.

²²⁹ Goncourt, Edmond de et Jules de. *Journal des Goncourts: mémoires de la vie littéraire II. (1862-1865)*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1887, p. 295-298.

²³⁰ Op. cit., p. 270-271.

²³¹ Op. cit., p. 299.

²³² Op. cit., p. 312.

²³³ Ještě dnes začínají všechna představení v Comédie-Française v Salle Richelieu trojím úderem holí na scéně. Hůl se nazývá *brigadier* a existuje několik výkladů o jejím vzniku a účelu. Ten nejlogičtější je oznamování začátku představení.

²³⁴ Op. cit., p. 323-324.

slyšet vlastního slova a herci nemohou odříkávat své role.²³⁵ Goncourtové následně líčí další reakce diváků, jejich nevoli v druhém dějství, či večeři v la Maison d'Or po skončení skandálního večera s vévodou d'Osmoyem, Louisem Bouilhetem²³⁶ a Gustavem Flaubertem, který je za drama pochopitelně chválí a kdy Goncourtové popisují své totální nervové vyčerpání a fyzickou nevolnost.

Následující představení probíhají velmi podobně, jak vtipně glosují Goncourtové v *Deníku*, repríza z 11. prosince se v podstatě hraje jako pantomima, v sále není vůbec nic slyšet.²³⁷ Jisté zadostiučinění může být pro Goncourty fakt, že ve stejný večer jsou bezdůvodně vypískány Molièrovy *Směšné preciózky*, které se hrají po *Henrietě Marechalové*, jev v Comédie-Française vskutku nevídaný. Pro stále poměrně mladé autory, kteří mají konečně příležitost ukázat se před celou pařížskou lepší společností, může však podobný zážitek znamenat, s přihlédnutím ke všem předchozím dramatickým nezdarům, další pochybnosti o vlastní divadelní tvorbě.

Vzpomínky v *Denících* jsou mnohdy subjektivně zabarvené, nicméně mnohá fakta nám přinášejí jasnější obrázek divadelních poměrů druhé poloviny 19. století. Hra se nehraje více než šestkrát a nepomůže jí ani prolog sepsaný Théophilem Gautierem. Problémy jsou s cenzurou, s ministrem Eugènem Rouherem²³⁸ a maršálem Vaillantem²³⁹, kteří požadují, aby byla Henrietta Marechalová na konci hry pouze zraněna a nikoli zastřelena. Díky podpoře princezny Mathildy nakonec zůstane text nezměněn. Je to právě ona, u které je hra dlouho před premiérou čtena a která zařídí snadný průchod textu přes cenzuru, čímž vrhne na Goncourty negativní světlo nemístné protekce. Ostatně jejich vzájemné kontakty se stávají jedním z důvodů organizovaného odporu ke hře, který vede přítel Julese Vallèse, skrývající se

²³⁵ Delzant, Alidor. *Les Goncourts*. Paris: G. Charpentier et Cie – Éditeurs, 1889, p. 127-128.

²³⁶ Louis Bouilhet (1822-1869) parnasista a romantický autor, spolužák a blízký přítel Gustava Flauberta, kterému dedikuje svoje první dílo *Melaenis, římský příběh* (*Melaenis, conte romain*, 1857), původně studující medicínu. Bouilhet je ztělesněním dokonalé parnasistické poezie s tématy jako krása, láska a čest. Divadelní úspěch zaznamená již se svou první hrou *Madam de Montarcy* (*Madame de Montarcy*, 1856), uvedenou 78 krát v Odéonu. Kladně je přijata také hra *Strýček Million* (*L'Oncle Million*, 1860).

²³⁷ Goncourt, Edmond de et Jules de. *Journal des Goncourts: mémoires de la vie littéraire II. (1862-1865)*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1887, p. 326.

²³⁸ Eugène Rouher (1814-1884), jedna z hlavních postav Druhého císařství, bonapartista, který tuto stranu vede v letech 1873-1879), zručný technokrat, pravá ruka Napoleona III., jehož moc kulminuje na přelomu 60. let 19. století, kdy dostává přezdívku „*vicecísař*“. Vede postupně ministerstvo spravedlnosti, zemědělství a obchodu či financí. Objevuje se v románu Émila Zoly *Jeho excelence Eugène Rougon* (1876, *Son Excellence Eugène Rougon*) jako inspirace pro hlavní postavu.

²³⁹ Jean-Baptiste Vaillant (1790-1872), významný francouzský politik a voják, senátor a ministr války v letech 1854-1859. Třikrát se také stává prozatímním ministrem veřejného vzdělávání. Od roku 1863 až do roku 1870 se stává ministrem „kultury“ (Beaux-Arts), a tudíž může zasahovat například do repertoáru divadel, jako je tomu v případě Henriety Marechalové.

pod přezdívkou Pipe-en-Bois²⁴⁰. Herec Delaunay skutečně proti roli rebeluje a text se mu nelíbí, naopak Théodore de Banville, který ve stejném roce slaví úspěch v Comédie-Française s hrou *Jablko* (La Pomme, 1865) drama před Edouardem Thierryem oceňuje a vzbuzuje tak jeho zvědavost a zájem o její uvedení. Na základě Banvilleova doporučení pak posílá Thierry Goncourtům dopis, ve kterém otevřeně píše: „[...] Nevím, zda na vás čeká divadlo Vaudeville, či zda jste s ním již v jednání; vím ale, že tato hra se mi nezdá úplně neuvěřitelná v Théâtre-Français, určitě lépe než ve Vaudevillu. [...] konec je brutální, neříkám, že ne, a zastřelení je příšerné, ale není to ještě úplně ztracené. Vidím ve hře, nikoli snad ještě *dobře udělanou hru*, ale pozoruhodný debut [...].“²⁴¹ Debut, který se nám ze současného pohledu může zdát námětově nepřekvapivý a nijak kontroverzní, avšak pro divadlo druhé poloviny 19. Století je obsahově neúnosný, příliš „nevěrohodně“ zakončený, z čehož plyne i pozdější nepřesné přesvědčení o realističnosti dramatické tvorby obou bratrů.

3.11.6 Henrieta Marechalová – dva netradiční prvky dramatu

V *Henrietě Marechalové* se nicméně objevují dva nové, netradiční prvky, pro tehdejší divadelní texty netypické. Za prvé je to již zmiňovaná zvláštní expozice a za druhé na tehdejší dobu nepochopitelný, příliš násilný a tragický závěr.

Formálně odlišnou expozicí začínají Goncourtové novou linii realistického divadla, dramatu všedního dne, a to s aspekty svátečnosti, fantastičnosti a tragičnosti, které do podobného konceptu nevyhnutelně a nezpochybnitelně patří. Události, které jsou, nebo tak alespoň vypadají, výjimečné a vzrušující, kruté či nemístné, mají v každodennosti své místo. Tyto situace, mluvíme nyní o plesu v maskách, se pravidelně opakují, jejich průběh je známý, daný a neměnný. Ona plesová hra v převlecích, skrývání vlastní identity za statické masky, v prvním dějství *Henriety Marechalové* je bezesporu sváteční okamžik, který má však svá ustálená pravidla, postupy a normy. Dochází sice částečně k jejich narušení nebo jsou v průběhu večera rozvráceny, jsme přece ve víru karnevalu, kde je odpradávná řád věcí obrácen naruby, vše ale neustále probíhá v mezích tehdejších společenských konvencí a norem. Tato netradiční událost, jakási chvilková možnost bezmezného uvolnění se, zůstává pořád a jen naučenou hrou, kterou každý zná, která má jasná pravidla, která nepřesahuje, neboří a nezpochybňuje hodnotový rámec společenského a kulturního života tehdejší Paříže.

²⁴⁰ Pod přezdívkou se údajně skrývá republikán Georges Cavalier, některé zdroje uvádí pseudonym Yvelinga Rambauda alias Frédérica Gilberta.

²⁴¹ Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. 8.

Náznaky anarchie, živelnosti a nevázanosti Paula jsou tak uzemněny Pierrovým, možná předstíraným, ale pevně dodržovaným, asketismem, chladným racionalismem a mentorským despektem staršího a poučenějšího bratra. Účast obou bratrů na plese tak nevystupuje z pevně určeného filozofického rámce každodenního života, právě naopak. Zde se nerebeluje proti společnosti a jejím konvencím, danosti života naopak se přijímají bezděčně, s určitou setrvačností.

První dějství *Henriety Marechalové* se svou karnevalovou atmosférou narušuje také ustálené dramatické konvence, klasická expozice, která má být srozumitelným úvodem k dramatu a má sloužit zejména k seznámení se se všemi hlavními postavami, jejich záměry, případně jejich charakteru, se stává emotivním vstupním žánrovým obrázkem. Vymyká se tak zaběhnutým divadelním standardům a více než samotné postavy nás upoutá atmosféra jiskřivého večírku frenetického prostředí.

I když expozice může působit na tehdejšího diváka netradičně, není nakonec nijak pobuřujícím či kontroverzním prvkem hry. O to silněji pak působí závěrečné zastřelení vlastní dcery otcem, které naopak přesahuje všechny únosné společenské a mravní meze. Působivost nespočívá ve vraždě samotné či jejím realistickém popisu, doslovném zobrazení, ale v tom, do jaké společnosti Goncourtové tragickou událost zasazují. Zde se nevráždí mezi luzou a spodinou společnosti, mezi Zolovými ztracenci pařížského předměstí, mezi jednoduchými a charakterově pokřivenými či psychicky nevyrovnanými jedinci. Zde se vraždí v lepší společnosti, kde se přece podobné události nejen nestávají, ale veškeré myslitelné konflikty se odehrávají v atmosféře melodramatické poklidnosti či veseloherní rozšafnosti a vyplývají z nevinného omylu či komické záměny postav. Řešení je vždy elegantní a humorné, a i když se výsledek dostaví až po různých krkolomných, málem tragických peripetiích, směřuje se vždy nevyhnutelně k happy-endem zakončené zápletky. Zvyknout si na jiné než lehkovážné, úsměvné závěry je vskutku obtížné, a i proto, mnohem později, budou tak radikálně odmítnuti Becqueovi *Krkavci*. *Henrieta Marechalová* není proto odmítnuta z důvodu výstavby dramatu či kvůli formálním náležitostem, ale díky divadelně-obsahovým konvencím a poměrně odvážným, z pohledu průměrného, buržoazního diváka amorálním a nepochopitelným, tématům. Láska sedmnáctiletého mladíka k o několik generací starší dámě, věc v pařížských salonech nikoli netradiční, bez okolků zprostředkovaná na divadle nesmírně pobuřuje a rozčiluje. Přičemž před samotným uvedením se Goncourtové obávají právě daleko více přijetí prvního plesového dějství, které považují za novátorské a originální.²⁴²

²⁴² Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. 28.

Goncourtové nicméně *Henrietou Marechalovou* v roce 1865 zvěstují první změnu obsahu dramatické tvorby. Pokusy jsou to velmi nesmělé a oproti Zolovi a jeho *Tereze Raquinové* ne tak syrové či hrubé. Sociálně angažované aspekty v jejich hrách nelze hledat vůbec. Goncourtové nemluví o pokrytectví rodiny Marechalových, o jejich případné pochybné morálce, o předstírání spořádaného života, který se každodenním stereotypem proměnil v odcizenou, nudnou koexistenci, chtějí vystavět tragédii vášně, tragédii nemožné lásky. Nikoli však v ahistorickém bezčasí romantické literatury, ale v současné Paříži, jejíž lepší společnost se snaží tvářit, jako by o podobných neradostných koncích neměla ani potuchy. Právě podobnými pokusy, stejně jako je tomu u Émila Zoly, začíná cesta dramatu k obrazům morálního úpadku každodenní společnosti, pozvolného rozvratu rodiny, ke kritickému a jízlivému odhalování hodnot měšťácké společnosti, ke kritice její amorálnosti a přetvářky. Zanedlouho pak tato témata díky nadšení ryzího, ale pragmatického a organizačně zdatného „amatéra“ André Antoina a jeho spolupracovníků vniknou bez uzardění na jeviště nového Théâtre Libre a malé divadélko, hrající z finančních i logistických důvodů jen párkrát ročně, radikálně ovlivní další směřování francouzského divadla a dramatu.

3.11.7 Drama bratrů Goncourtů v Théâtre Libre

Goncourtové na divadle neuspějí. Snad pouze v případě hry *Vlast v ohrožení* (*La Partie en danger*, 1867, uvedena 1873) lze mluvit o opaku. I proto slavné „večeře Pěti“ (*le diner des Cinq*)²⁴³, kterých se již účastní pouze Edmond de Goncourt a které probíhají od roku 1874, nesou mimo jiné název „večeře vypískaných autorů“, ačkoliv složení Goncourt, Zola, Daudet, Flaubert a Turgeněv by literárnímu či dramatickému neúspěchu napovídat nemělo. Dnes již klasici světové literatury to zkrátka nemají s diváckým či čtenářským přijetím ve Francii druhého císařství snadné. Mimochodem podobná večeře u Trappa v roce 1877, kde najdeme pro změnu trio Flaubert, Zola a Goncourt, je považována za první událost, při které se formuje, samozřejmě neoficiálně, naturalistická škola. Není se co divit, protože literární svět nové Paříže, která nese příznačnou přezdívku „*cabotinville*“, tedy město divadelní šmíry, kejklířů a hereckých šarlatánů, se formuje v salonech, kavárnách, restauracích a redakcích, v podstatě na ulici. Pozdější osvětlení creteillských unanimistů právě ulicí, živoucím organismem jednotné duše, má na přelomu století jednoznačného předchůdce.

Názor Goncourtů na divadlo, respektive názor Edmonda de Goncourta, je nicméně zneuznáním jejich dramatických pokusů rozhodně ovlivněn. Následně je pak srozumitelné, že

²⁴³ První večeře se koná 14. dubna 1874 a následně v letech 1875, 1876, 1881 a 1889.

Edmond nevěří nejen divadlu jako takovému, ale skepticky nahlíží i na divadlo naturalistické, protože „[...] na divadelních prknech nenacházím prostor pro hlubokou a intimní studii mravů, nacházím zde pouze půdu vhodnou pro veselé pařížské črty, duchaplné, lehce plynoucí, tužkou provedené náčrtky Meilhaca-Halévyho, ale pro hlubší průzkum, pro podrobnou pitvu dovedenou do extrému, pro obnovu opravdového, *nelogického* člověka, vidím místo jediné, a to román; [...]“²⁴⁴ Budoucí divadelní vývoj a neúspěch naturalistického konceptu v dramatu, na rozdíl od toho románového, mu dá paradoxně za pravdu. I navzdory tomu, že hry *Sestra Filoména* (La Soeur Philomene, 1887), zdramatizovaná Arthurem Bylem a Julesem Vidalem, zmiňovaná *Vlast v ohrožení, Dívka Elisa* (La Fille Elise, 1891) v adaptaci mladého právního koncipienta Jeana Ajalberta, zakázaná později cenzurou, a podobně i dramatická úprava románu *Bratři Zemgannové* (Les Frères Zemganno, 1890 uvedená), sepsaná Paulem Alexisem a Oscarem Méténierem jsou všechny uvedeny v Mece naturalistického divadla Théâtre Libre. Nepřekvapí snad, že ani jeden z textů neuspěje, *Bratři Zemgannové* jsou vedle jednoaktovky *Pryč s pokrokem* (Á bas le progrès!, 1893), posledního Goncourtova textu uvedeného v Théâtre Libre²⁴⁵, satirické bufonády, jak sám autor hru označuje, jednoznačným propadákem. I to je jeden z důvodů, proč začne Edmond de Goncourt na sklonku života divadelní naturalismus tolik kritizovat a popírat.

3.12 Henry Becque – nástup moderního realistického dramatu

Dramatika Théâtre Libre, ony pověstné tzv. „*kruté hry*“ (*comédies rosses*) i pozdější realistické drama, má svého jednoznačného předchůdce, ke kterému mladí dramatici Svobodného divadla i sám André Antoine tak rádi odkazují. Henry Becque (1837-1899) je jediný, skutečný, i když neoficiální zakladatel linie realistického dramatu, často označován nepřesně i za zakladatele naturalistického dramatu, ačkoliv on sám vždy přiřazení k jakékoliv skupině odmítá a některé počáteční texty této charakteristice zcela jistě neodpovídají. Becque nikdy kolem sebe nevytvoří žádný kroužek podporovatelů, žáků či svých přímých následovníků. Bude sice patřit k pravidelným hostům ve vyhlášeném salónu Madame Auberon de Nerville²⁴⁶, společně se svým rivalem Alexandrem Dumasem ml.²⁴⁷, svým

²⁴⁴ Goncourt, de Edmond et Jules. *Théâtre. Henriette Maréchal - La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1879, p. XVIII.

²⁴⁵ Ve stejný večer se v Théâtre Libre uvádějí ještě texty Romaina Cooluse *Domácnost Brésilů* (Le Ménage Brésile, 1893) a především Strindbergova *Slečna Julie* (Fröken Julie, 1888).

²⁴⁶ Lydie Auberon de Nerville (1825-1899) jedna z nejvýznamnějších hostitelek intelektuálů a umělců přelomu století. Její salón v Cité de Messine a později v ulici d'Astorg je pověstné místo, kde se schází mnozí pařížští umělci mimo dramatiků Alexandra Dumase ml., Henryho Becquea, Paula Hervieua, Édouarda Paillerona či Georgese de Porto-Riche připomeňme alespoň Marcela Prousta, Anatola France či Guy de Maupassanta.

obráncem André Antoinem či hereckou hvězdou Gabrielou Réjanovou, ale žádná suita autorů ho nikdy následovat nebude. Nikdy také nebude mít, snad kromě spisovatelů Octavea Mirbeaua, Paula Adama, Georgese Anceyho a kritika Henryho Bauëra mnoho literárních přátel. Nikdy neseíše žádné teoretické zdůvodnění své divadelní tvorby, ačkoliv podobně jako Zola či Goncourtové své texty v předmluvách, esejích a vzpomínkách vehementně brání a zdůvodňuje. Nikoli však s takovou vervou jako je tomu u Zoly, ale spíše sarkasticky, stroze a přímo popisuje fakta a pichlavě komentuje různé situace spojené s divadlem, než aby přehnaně vysvětloval důvody své tvorby či smysl svých textů.

Jeho dramata na divadle neuspějí, inscenace jsou provedeny povětšinou ve staré scénické rétorské tradici, která námětům Becqueových her nevyhovuje. Herci používají deklamační styl a náměty hlavních textů, odmítnuté jak kritikou, tak diváky, jsou příliš pesimistické a antidramatické. Osvobozující smích a humor u Becquea pak chybí téměř úplně, ale i výjimky se najdou, jako například Becqueovo stěžejní drama *Pařížanka*, které lze interpretovat jak vysoce tragicky, tak vlastně i komicky. A přesto se k tomuto železničnímu úředníkovi severní dráhy a zaměstnanci kanceláře Čestné legie, novináři a divadelnímu kritikovi v *Le Figaro*, *La Revue littéraire*, *Le Journal* nebo *Le Peuple*, pracovníkovi burzy, neúspěšnému kandidátovi do parlamentu v roce 1893, patriotovi a republikánovi a v podstatě nepochopenému, deprimovanému, neúspěchem stíhanému autorovi upíná, odkazuje či se alespoň negativně či pozitivně vyhraňuje mnoho tehdejší i budoucích umělců a kritiků. Becqueova osobní i umělecká strohost, snad mimo vztahu k rodině, odměřenost, neemocionálnost, pověstné misogynství, intelektuální odtažitost a kritická přísnost je rozčilující, nepříjemná, zároveň však přitahuje a nutí k reakcím, ačkoliv mnozí umělci a kritici, snad s výjimkou Francisquea Sarceye, jeho tvorbu oceňují. „[...] Henry Becqueovi se vytýká jeho „sterilnost“. Já si ho vážím jako zručného člověka, který vytvořil dvě stěžejní hry *Krkavce* a *Pařížanku* [...],²⁴⁸“ píše Jules Lemaitre, sám šikovný dramatik a Octave Mirbeau ho pak vykresluje jako jednoho z nejlepších francouzských dramatiků, když v *Le Figaru* komentuje jeho předem k nezdaru

Madame de Nerville je pověstná svoji přísností, ostatně ne nadarmo má přezdívku *Radikální preciozka* (*La Precieuse radicale*), témata diskusí jsou vždy přesně daná a ona sama nepřipustí žádnou odchylku od vytyčeného námětu. V salónu se také hrají amatérská divadelní vystoupení, kterých se sama Madame de Nerville, mimo jiné vynikající pianistka, také účastní. Vedle Moliëra, Dumase, či Sardoua, má Madam de Nerville slabost pro skandinávskou dramaturgii, zejména Ibsena a uvádí jeho hry *Domek pro panenky* nebo *Gabriela Borkmana*. Je to právě zde, kde se Anatole France poprvé setká se svoji celoživotní láskou a milenkou, manželkou dramatika Gastona-Armana Caillaveta, Armanou Caillavetovou, budoucí majitelkou jiného intelektuálního salónu.

²⁴⁷ Je známo, že Becque soupeří s Dumasem synem o výsadní místo v salónu Madame Aubernon. Dumas se však jednoho dne s majitelkou salónu nepohodne a do salónu se již nikdy nevrátí, čímž uvolňuje první místo právě Becqueovi.

²⁴⁸ Lemaitre, Jules. *Impressions de Théâtre*, X. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1898, p. 307.

odsouzenou snahu o přijetí do Francouzské akademie.²⁴⁹ Becqueův pochmurný obrázek pařížské společnosti, nad kterou zanedlouho vykoukne symbol nového velkoměsta v podobě Tour Eiffel (1889), vybudované u příležitosti světové výstavy v rámci sta let od uplynutí Francouzské revoluce, je tolik asketický, nehostinný a sarkastický, tolik upřímný a depresivní, že nutně musí pobuřovat nebo být odmítán. Zde přestává jít o explicitní, pudové fyzično jako v Zolově *Tereze Raquinové* či emocionální tragično jako u Goncourtů v *Henriétě Marechalové*, zde jde především o vlastní zisk a prospěch, o peníze a majetek, na který je třeba dosáhnout za každou cenu pomocí jakýchkoliv prostředků. Ostatně Becqueovy postavy, zejména v *Krkavcích* a *Pařížance*, nejsou žádné standardizované typy, nevěrohodní, strojově jednající hrdinové či hektičtí, nemyslíci vražedníci. Jsou to rafinovaní, v přetvářce vychovaní pragmatici, kteří vše posuzují skrze přísně racionální, prospěchářské měřítko. Jejich hodnotový systém je deformovaný a jednání odlidštěné, bez špetky emocí či slitování. Základním cílem není druhého člověka zlikvidovat, k protivníkům často necítí žádnou osobní zášť či nenávisť, chtějí pouze získat vlastní finanční či společenský prospěch. Zároveň jsou to odevzdané, nemohoucí oběti neschopné jakékoliv akce, utápějící se ve falešné lítostivosti, plačtivosti či vzpomínkách na milost, neschopné logicky a s rozvahou uvažovat. Jejich pokusy o obranu či jednání končí povětšinou nezdarem, jsou potupeni a musí přiznat, navíc mnohdy před zraky šikovnějšího nepřítele, svoji porážku.

Becque tak vedle Goncourtů a Zoly formuje snad nejvýrazněji nově vznikající linii realistického, respektive naturalistického dramatu, aniž by to byl jakkoli jeho primární záměr. V souvislosti s Becquem lze spíše než o naturalismu mluvit o návratu klasicismu, návratu ke společensko-kritickým komediím molièrovského ražení. Pochopitelně, protože naturalistická linie uspěje zejména v rovině románové a teoretické, nikoli v rovině divadelní a praktické, ačkoliv Becqueovu tvorbu tvoří převážně texty psané pro divadlo.

V porovnání s Becquem dokáže Zola svůj koncept objektivního sledování jevů a faktů převést úspěšně do románů či ho zdůvodnit teoreticky, na divadle a v dramatu se mu naturalistickou teorií prosadit nepodaří. Goncourtové pak podobně slaví úspěch zejména se svými romány, zatímco divadlo je oblast, ve které sice oba bratři tolik touží po úspěchu, alespoň co můžeme číst v jejich *Denících*, ten se však nikdy reálně nedostaví. Jak Goncourtové, tak Zola jsou nicméně již za svého života považováni za významné literáty a mají nezpochybnitelné společenské renomé, zatímco Becque zůstává po celý svůj život více méně zneuznaným autorem. Divadelní i společenské konvence tehdejší doby žádnému ze tří autorů příliš

²⁴⁹ Mirbeau, Octave. Henry Becque *Le Figaro* 29. 11. 1890. Též In. Mirbeau, Octave. *Gens de théâtre*. Paris: Ernest Flammarion – Éditeur, 1925.

divadelně nepřejí, Becqueovi ale dvojnásob, ačkoliv je z tohoto tria formálně nejzručnější. Ve fabuli je přímý, nepoužívá žádné symboly či náznaky, oproti Zolovi a Goncourtům není tolik doslovný a účelový. A to i přesto, že se jeho hlavní dramata *Krkavci* a *Pařížanka* vyznačují zřejmou nedějovostí, přímočarostí promluv i jednoduchostí popisovaného prostředí. Zola se ve svých dramatech pokouší o neurologický snímek pudového jedince, ale dostává se často do zajetí melodramatického konceptu, který můžeme například sledovat v jeho hře *Poupě*. Však se také Becque ve svých vzpomínkách v textu *Konec divadla*²⁵⁰ podivuje nad tím, jak vůbec může Zola napsat něco podobného a nechat se přemluvit majiteli Palais-Royal, aby on, první mezi naturalisty, sestavil hru à la Labicheův *Slaměný klobouk*. „[...] Poupě, asi si vzpomínáte, byla katastrofa. [...] Tentokrát, bez vší pochybnosti, divadlo zemřelo, zemřelo, zemřelo! Ba co více, člověk jako Zola opustil svoje dosavadní práce, aby obnovil vaudeville, aby obnovil podobné náčrtky [...].“²⁵¹ Stejně kritický je pak Becqueův pohled na Goncourty, kteří se snaží trochu účelově dobýt francouzské divadlo s *Henriétou Marechalovou*, aby předvedli nový, netradiční a neotřelý tragický koncept, který ale ve své podstatě tolik novátorský není a zvláštní zůstává spíše pro ně samotné. „[...] Bratři Goncourtové, kteří dělají od všeho trochu, napsali také tuto hru. Je podprůměrná a těžce propadla. [...] Konec divadla právě začal. [...],“²⁵² parafrázuje Becque radikální výroky Edmonda de Goncourta o definitivním konci divadla, které Goncourt odsuzuje do pozice umění primitivních jedinců. Becque, který nejen Zolovi či Goncourtům v této polemice nic neodpustí, ostatně oceňuje je jako divadelní teoretiky, nikoli jako praktiky, bude i jako divadelní kritik (povolání, o kterém sám nemá valné mínění) velmi břitký a ostrý glosátor a svými pichlavými komentáři, někdy až zlými osobními invektivami si získá nejednoho literárního nepřítele, ať již se jedná o nenáviděného kritika Francisquea Sarceye, administrátora Comédie-Française Julesse Claretieho²⁵³ či populárního dramatika a spisovatele, miláčka noblesního publika Édouarda Paillerona²⁵⁴.

²⁵⁰ Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895.

²⁵¹ Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, p. 135.

²⁵² Op. cit., p. 133-134.

²⁵³ Při skandálu s uvedením *Pařížanky* v Comédie-Française (aféra bude zmíněna dále – pozn. autor) v roce 1890 si s Julessem Claretiem Becque nebere žádné servítky, když svým osobitým způsobem píše: „[...] Věřte mi, přátelé, v Claretiem jsme se zmýlili. Mysleli jsme si, že je jednoduchý a neviňátko. Ale on je jednoduše průměrný, můžu říci, podprůměrný typ [...] Vstoupil do Théâtre-Française, i když všichni čekali někoho jiného [...] a udělal z Comédie-Française podnožku a předložku k posteli. V tomto zbabělci je kus nestydy.“ (Op. cit., p. 63.)

²⁵⁴ Édouard Pailleron (1834-1899), dramatik, básník a novinář, pišící nejdříve veršem a následně prózou, od roku 1882 člen Francouzské akademie. Na divadle se proslaví již záhy s jednou ze svých prvních her s názvem *Svět, ve kterém se bavíme* (Le monde où l'on s'amuse, 1868) uvedenou v Théâtre de Gymnase. Díky tomuto úspěchu se postupně prosazuje na repertoár Comédie-Française, kde pro změnu uspěje s jednoaktovkou *Jiskra* (L'Étincelle, 1879). Poslední význačná hra, která bude dlouho dominovat repertoáru Comédie-Française s názvem *Svět, ve kterém se nudíme* (Le monde où l'on s'ennuie, 1881) uzavírá, obrazně řečeno, jeho úspěšnou dramatickou kariéru.

Jakkoli Becque kritizuje Zolu, sám paradoxně i on začíná vaudevilly a melodramatická stylizace neopustí jeho divadelní texty až do doby chladně racionálních *Krkavců*. Divadlo Druhého císařství je zkrátka v první řadě zábava, velkolepá událost, společenské setkání, které má sloužit k rozveselení, případně fungovat jako naučná tribuna či historicko-nacionalistická dějeprava, a pokud chce někdo na jevišti uspět, musí se tomuto stylu alespoň částečně přizpůsobit. Pro opravdovost postav, pro objektivnost pozorování, pro totální iluzi Meiningských, kterou tak oceňuje Antoine v dopise Sarceyovi²⁵⁵, není prozatím místo.

Rozdílnost dramatické poetiky Zoly, Goncourta a Becquea spočívá také v jejich umělecké angažovanosti. Zolovi a Goncourtům angažovanost bezesporu nechybí, zejména ta společenská, ať již komentují věci umělecké či politické, v případě Zoly zejména v novinových článcích. Oba se rádi vyjadřují k mnoha rozličným událostem, zapojují se do řady polemik, skandálů a diskusí. Zola se stává hlavním mluvčím tzv. „*dreyfusardů*“, předním bojovníkem za osvobození a rehabilitaci nespravedlivě odsouzeného poručíka Dreyfuse. V jejich divadelních textech však angažovanost nenajdeme. Zola ani Goncourtové nepíší primárně satiry, sarkastické pohledy na tehdejší společnost, nekritizují přímočaře morálku a poměry přelomu století. U Becquea je tomu již jinak, i když ani jeho angažovanost není jednoznačná, okatě verbalizovaná a záměrná. Pozdější prvotní dramata Françoise de Curela, Eugène Briexe či Paula Hervieuho se ve společenské angažovanosti nedají s Becqueovou tvorbou vůbec srovnávat.

Becqueova dramata také nepracují a nerozvíjejí jednu principiální tezi (*pièce à these*), typ her, ze kterých má ostatně sám autor hrůzu²⁵⁶ a jejichž základem je didakticky verbalizovat jedno srozumitelné morální, společensky problematické téma typu rozvodu, nemanželských dětí, úplatnosti úředníků či prolhanosti politiků. Becque netouží po explicitním sepsání morálního naučení a *Krkavci* jsou více než prosté převedení teze o amorálnosti francouzské společnosti na divadlo. Základ je v jednoduchém, strohém, objektivizovaném pozorování postav a jejich jednání, a z toho vystupujících charakterových rysů. Právě prostým pozorováním neklasických hrdinů za pomoci neemocionálního slovníku vyvstává z Becqueových textů nakonec bezděčně i samotná nelichotivá zpráva o tehdejší pařížské společnosti. Becque tak nepracuje stylem, ve kterém jsou napsaná některá Ibsenova či většina Shawových dramata, kde

²⁵⁵ „[...] (Meiningsští – pozn. autora) nám ukázali nové a velmi poučné věci. [...] Víte, v čem je jejich odlišnost? Komparz není vytvořen z náhodně sestavených částí jako ten náš [...] V našich divadlech se stále doporučuje nehybnost, zatímco komparzisti Meiningských musí hrát a mimicky rozehrávat svoje postavy. [...] pozornost od protagonistů nicméně odvedena není. Ne, obraz zůstává celistvý a kamkoli se podíváte, narazíte na nějaký detail u postavy nebo během rozehrávané situace. [...]“ (Thalasso, Adolphe. *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*. Paris: Mercure de France, 1909, p. 165.)

²⁵⁶ Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, p. 20.

se skrze jednu základní tezi zakomponovanou umně do náznakové (u Ibsena) či přímočaré (u Shawa) fabule, snaží oba dramatici morálně poučit tehdejšího diváka, zapůsobit na něj a podnítit ho nejen k sebereflexi, ale rovnou ke změně názoru či dokonce k akci za proměnu kritizovaných společenských poměrů. Ibsenovy hry *Nepřítel lidu* (En folkefjende, 1882) a *Opory společnosti* (Samfunnets stotter, 1877) či Shawovy texty *Živnost paní Warrenové* (Mrs. Warren's Profession, 1893) nebo pozdější *Lékař v rozpacích* (The Doctor's Dilemma, 1906) jsou klasickým příkladem. Becqueovy hry tak nejsou kvintesencí ibsenismu²⁵⁷, abychom parafrázovali Shawovu jednoznačnou obhajobu Ibsena před britským publikem i kritikou. Nezvěstují přímočaře, že současná francouzská společnost je založena na pokřivené morálce a přetvářce. Vystačí pouze s přesnou deskripcí chamtivého jednání postav, a tím morální aspekty vyplynou z podstaty jejich jednání a charakterů samy.

Zatímco snímek francouzského milieu je u Goncourtů na okrajích poněkud umělecky rozmazaný, aristokraticky paušalizovaný, u Zoly zas příliš detailní, úzce koncentrovaný na nervního jedince, teprve u Becquea, zejména u jeho *Krkavců* a *Pařížanky*, se zdá být věčný, přesný a realistický, bez zbytečných příkras či nevěrohodných mordů. Zola je unesen touhou po exaktním vykreslení psychologie patologicky narušeného člověka, Goncourtové popisují nevyrovnaná manipulativní individua zakomponovaná do svého konceptu umělecké stylizace, až opět Henry Becque je schopen vytvořit nenápadnou, a proto děsivou tragédii každodennosti povrchních a amorálních či zcela bezbranných a odevzdaných bytostí, aniž by k tomu potřeboval jedinou kapku krve, nůž, pistoli či jed. „[...] Nikdy jsem neměl příliš velkou náklonost k vrahům, hysterikům, alkoholikům, k mučedníkům dědičnosti a obětem evoluce. Znovu opakuji, nejsem myslitel a vědečtí zločinci mě sotva zajímají. Ale mám rád nevinné, bezduché a sklíčené jedince, ty, kteří se vzpírají síle a všem tyraním. [...]“²⁵⁸ V *Krkavcích* se to rodině, která zbude po zemřelém otci, příliš nedaří. Její snaha o záchranu sebe samých i svého majetku připomíná poslední záchvěv raněného zvířete, nikoli urputný boj o přežití.

3.12.1 První Becqueova dramata

Cesta Becquea na divadlo začíná příznačně jako pro mnoho dalších autorů, žánrem romantických vaudevillů a je lemována, jak jinak, mnohými neúspěchy. I u Becquea to nevypadá nejen na úspěšnou kariéru dramatika, ale i na úspěšného literáta vůbec, dokud se

²⁵⁷ Dílo G.B.Shawa *Kvintesence ibsenismu* (The Quintessence of Ibsenism, 1891) je obhajobou nové dramatiky Henrika Ibsena a sociálně angažovaného dramatu v Británii.

²⁵⁸ Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, p. 20-21.

v roce 1865 nestane sekretářem polského hraběte Potockého a neseznámí se s mladým hudebníkem Victorinem Joncièerem²⁵⁹, pro kterého sepíše operní libreto *Sardanapal* (Sardanapale, 1867). To je uvedeno třináctkrát v Théâtre-Lyrique, a i když opera o třech dějstvích, evidentní parafráze Byrona, vyprávějící o lásce asyrského krále Sardanapala k řecké otrokyni, je počín vskutku nevýznamný, divadelní směřování Becquea je tím definitivně určeno.

O rok později přichází Becque s prvním vaudevillem *Marnotratný syn* (*L'Enfant prodigue*, 1868). Téma je velmi jednoduché, otec posílá svého prostého syna nevážícího si jeho peněz z venkova na zkušenou do Paříže. Hru, poměrně zručně napsanou, podobající se Labicheově stylu se snaží Becque prosadit na jeviště Théâtre du Vaudeville, ale pro zcela neznámého třicetiletého autora, je přijetí průměrného textu velmi obtížné. Není snadné se ihned etablovat v pařížském divadelním prostředí u pragmaticky zaměřených, zisk zohledňujících divadelních ředitelů. Navíc s umělecky slabou hrou, kterých vznikají v této době divadelního boomu stovky. Právě odtud pramení i silná animozita, která vzniká mezi Henry Becquem a kritikem Francisquem Sarceyem. Becque, jak popisuje ve svých vzpomínkách, hru naivně nese Sarceyovi k přečtení, ale slovný kritik se samozřejmě se začínajícím dramatikem nehodlá vůbec bavit.²⁶⁰ Text částečně přečte až na nepřímou žádost ředitele Théâtre de Vaudeville Harmanta, ale pokud by nebylo konečné přimluvy Victoriena Sardoua, uvedení by se *Marnotratný syn*, příliš zdouhavé dílo, pravděpodobně nedočkal. Mimo jiné, bude to právě Sardou, který se o mnoho let později přimluví i ve prospěch *Pařížanky* či hlasuje pro Becqueovo přijetí do Francouzské akademie, kam, jak již bylo zmíněno, se Becque nikdy nepropracuje. Také o Sardouovi Becque jako o jednom z mála dramatiků mluví s úctou, na jeho díle oceňuje představitost, vývoj charakterů i dialogy. „[...] Vždycky jsem si myslel, že Sardou je skutečný dramatický autor naší doby, kterého bychom měli hrát co nejdéle a který se bude uvádět ještě za našich potomků. [...]“²⁶¹ Zatímco Zola, ačkoliv některé části Sardouových her oceňuje, nemůže podobnou dramatiku v podstatě vystát. „[...] (Sardou) má všechno, štěstí, slávu, publiku s bonbónem v puse, otrocky milující kritiky, ale nemá naši literární úctu. [...]“²⁶² Touto epizodou je naopak nevratně započato dlouholeté nepřátelství mezi Becquem a Sarceyem.

²⁵⁹ Victorin de Joncières (1839-1903), skladatel a hudební kritik zabývající se francouzskou hudbou. Autor libret a oper, z nichž největší úspěch zaznamená opera *Dimitrij*, napsaná podle předlohy Friedricha Schillera.

²⁶⁰ Op. cit., p. 7-9.

²⁶¹ Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, p. 187.

²⁶² Zola, Émile. *Nos auteurs dramatiques*. Paris: G. Charpentier – Éditeur, 1881, p. 218.

V kontextu každodennosti a sociální angažovanosti, ale i v kontextu literární hodnotnosti nemají obě díla valný význam, snad pouze tím, že v *Marnotratném synovi* se již objevuje základní Becqueovo téma, totiž téma peněz, které nás neopustí nejen u všech dalších Becqueových divadelních textů, ale i u her jeho následovníků. Za pozornost spíše stojí autorův započatý literární vývoj, který směřuje od romantických, tuctových, vaudevillových témat k přísné a úsečné reálné deskripci pokřiveného lidského jednání.

3.12.2 Michel Pauper – první Becqueův pokus o sociálně angažované drama

Následující Becqueovo žánrově nevyrovnané, dílem sentimentálně romantické, dílem pseudorealistické a pseudonaturalistické a dílem melodramatické drama, psané ve stylu Dumase ml. *Michel Pauper* (1870), potvrzuje, že autorova tvorba se začne ubírat jiným směrem než do oblasti komických a zpěvných vaudevillů. *Michelem Pauperem* již Becque získá částečnou divadelní reputaci, o výrazném úspěchu se ale hovořit nedá. Spíše naopak. Ve hře samotné se však již objevují první náznaky sociální tematiky. Text, žánrově nesourodý, upovídáný pelmel stylů si v některých scénách podrží svoji vysoce deklamační, romantizující, mnohomluvnou polohu, aby byl naopak v některých pasážích reálnější a plynulejší. Milenecké melodramatické tirády střídají reálné obrazy zaobírající se finančním krachem rodiny Roserayeových a nezištnou pomocí mladého inženýra Michela Paupera, kterého otec rodiny okrádá a jeho práci, píli a zejména vynálezy zneužívá. Vše se nese v duchu silné patetičnosti a sentimentálnosti, vliv idealismu à la George Sandová je zcela patrný a povšechná zápletka je velmi krkolomná.

Vedle naznačeného motivu vykořisťovaného člověka, nechybí ani další sociálně zabarvený aspekt, totiž výstup, ve kterém dělníci pějí ódy na nového majitele továrny Michela a oslavují tak osvíceného podnikatele, který ještě nedávno býval, a jak sám tvrdí, stále je, jedním z nich. Postava Michela je Becquem značně nevěrohodně vykreslena jako ideál novodobého podnikatele, který pro své dělníky vytvoří nejen výborné podmínky k práci, ale dokonce je odnaučí i pít. Toto rétorické cvičení pochopitelně rozlítí v recenzi Barbeye d'Aurevillyho, protože je podle něj úspěšné pouze díky „[...] ohavným a banálním tirádám o svobodě a dalším moderním politickým stupidnostem [...]“.²⁶³ Devátý výstup třetího dějství skutečně trpí přehnaným idealismem. Připomíná nevěrohodnou „dělnickou agitkou“ téměř socialistické ražení počestného mladého vědce, který se snaží umělou cestou vyrobit diamanty a který fatálně miluje Helenu de la Roserayeovou, o jejíž ruku dříve naivně požádá. Ve výstupu,

²⁶³ Aurevilly, Jules Barbey d'. *Théâtre contemporain 1870-1883*. Paris: Tresse et Stock – Éditeurs, 1892, p. 4.

jehož funkce v textu je dějově i tematicky zcela redundantní, pateticky promlouvá k „dělnické třídě“ a jako správný tribun lidu kritizuje současnou politickou situaci a oslavuje potřebu svobodného života.

„[...]“

Michel: [...] Znáš ty dělníky, žil jsem mezi nimi a sám jsem pořád dělník. A všechny ty revoluční komedie, které se odehrávají ve jménu lidu, těmi, komu již lidé dávno nevěří. Lidé mají dost změn, které nic nemění; moc dobře ví, jakou váhu mají nynější politické zásady a ustanovení, napsané pouze na papíře; lidé už skončili s politiky, advokáty, ambiciózními lidmi všeho druhu, kteří je jen bezdůvodně dráždí, místo aby jim byli k užítku. Více škol, rozumnější daně, odpovídající platy, to je to, co dnes žádáme. Ale to není vše, žádáme také svobodu, protože národ bez svobody je jako žena bez počestnosti.“ (p. 215)

[...]“²⁶⁴

Vedle dílčího sociálního aspektu textu, který tímto tématem jednoznačně předchází budoucí první „proletářskou“ Mirbeauovu hru *Špatní pastýři* (*Les Mauvais bergers*, 1898), se v *Michelu Pauperovi* objevuje další nové téma, na přelomu století mnohokrát přetřásané, totiž téma vědeckého pokroku. V této hře je to skrze postavu zaujatého, do problému ponořeného, dobrušného vědce, který částečně ztrácí vztah s realitou a přes svůj nový objev dojde k tragickému konci. Podobný motiv přináší později i další dramatici, například François de Curel, údajný „francouzský Ibsen“, jak je na přelomu století přezdíván, ve hře *Nová modla* (*La Nouvelle Idole*, 1899). Místo uhlíkové reakce na výrobu diamantů, zjištěný to počín v *Pauperovi*, je v *Nové modle* vědecký objev zaměřen zcela nezištně. Hlavní postava v Curelově textu je lékař, který experimentuje se smrtícím sérem proti rakovině, které naočkuje umírající dívce postižené tuberkulózou. Dívka se však zázračně uzdravuje a lékař je obviněn z pokusu vraždy. Nakonec se naočkuje smrtí injekcí sám, aby zjistil výsledky svých výzkumů. Obě postavy, jak Michel Pauper u Becquea, tak doktor Albert u Curela jsou vysoce angažovaní idealisté, oddaní své práci, kteří nejsou schopni se adaptovat do společnosti a vše podřizují vědeckému úspěchu bez ohledu na konečné důsledky.

Sociálně angažovaný aspekt je v dramatu nicméně podružný a pro děj i příběh má zcela zanedbatelný význam. Drama je podobných zdoluhavých, doslovných výstupů plné, jak píše Jules Claretie²⁶⁵, hra je „[...] celkově dost jednoduchá [...] Její hlavní chybou je, že postrádá

²⁶⁴ Becque, Henry. *Oeuvres Complètes I, Théâtre*. Paris: Les Éditions G. Grés et Cie, 1924, p. 214-215.

²⁶⁵ Jules Claretie (1840-1913) ve své době významný autor románů, dramatik a historik. Píše divadelní kritiky do *l'Opinion nationale*, *Le Soir* nebo *La Presse*. Od roku 1885 do roku 1913 zastává nepřetržitě funkci hlavního administrátora Comédie-Française a je to právě on, kdo umožní na tuto scénu vstup novým autorům typu Paula

jednotnost: je plná detailů a dobře napsaných scén, ale chybí jí jakákoli zápleтка. [...].²⁶⁶ Becque jako by nevěděl, o čem chce vlastně psát. Zda o jednostranné lásce Michela k Heleně de la Roseraie, která se zhatí v den samotné svatby, kdy mu Helena nepochopitelně ještě před obřadem prozradí svoji nevěru, nad čímž se většina recenzentů pozastavuje jako nad zcela zjevnou nelogičností a nepochopitelností, navíc v době, kdy dramatu vévodí přesná, matematicky vycizelovaná zápleтка. Zda o finančním krachu rodiny de la Roseraie, kdy otec ke konci druhého dějství vytahuje ze své zásuvky pistoli, aby takto ukončil svůj finanční bankrot. Zda o humanismu Michela, který se po smrti pana de la Roseraie ujímá jeho ženy i jejich dcery Heleny, svedené a opuštěné hrabětem de Rivailles. Zda o lásce Heleny k hraběti de Rivailles, která se utápí v nekonečných melodramatických dialozích rozhádaných a zraňujících se milenců. Zda o deziluzi Michela Paupera, jeho dvojnásobnému propadnutí alkoholu, z nešťastné lásky k Heleně, jeho náznaku vraždy, kdy na Helenu vytahuje nůž (evidentní parafráze naturalistické poetiky) a jeho následné smrti již v poblouzněném stavu mezi svými diamanty. Zda o starém, zkostnatělém světě šlechty rodiny de la Roseraieových, světa žvanění, pohodlnosti a bohorovnosti v kontrastu se světem zaujetí a pracovitosti Michela Paupera. Zda o napravení Heleny, která se v jisté části hry pokorně vrací zpět k Michelu Pauperovi. Ve hře tak najdeme od všeho trochu, svižné a reálné dialogy, které zvěstují budoucího Becquea se střídají s plochým filozofováním o lidském údělu a s nekonečnými romantizujícími tirádami o zklamané lásce. Především postava mladé dívky Heleny de la Roseraie je svými zdoluhavými, přemoudřelými a logicky příliš promyšlenými promluvami značně nevěrohodná. To, co říká, buď neodpovídá jejímu věku a společenské situaci či zní jako rétorické cvičení ze staré romantické dumasovské školy.

„[...]”

Helena: [...] Přijď, přijď, můj milý, můj válečníku, všechny slzy, co jsi mne stál, budou zapomenuty, až tě uvidím. Přijď rychle, ať můžu obdivovat tvou vysokou postavu, ať znovu slyším tvůj strohý a pohrdlivý hlas, přines do mého vězení slova svobody, písně vzpoury. [...] Přinášíš znovu na naši poklidnou cestu zvuky bitevních polí a podmaníš si život stejně troufale, jako jsi opovrhl smrtí.

Hervieu, Henryho Bataille či Octave Mirbeaua s jeho hrou *Obchod je obchod*. Právě kolem uvedení textu *Obchod je obchod* vzniká velký skandál, který Jules Claretie využívá k tomu, aby byla vládním dekretem omezena moc Výboru Comédie-Française a veškeré rozhodnutí o přijetí či zamítnutí hry se dostává od roku 1901 do rukou hlavního administrátora, tehdy jeho. Výbor dostane zpět své právo rozhodovat o přijetí či odmítnutí her na repertoár, které vzniká v roce 1812, až v roce 1910.

²⁶⁶ Claretie, Jules. *La vie moderne au théâtre. Causeries sur l'art dramatique*. Paris: Georges Barba, Libraire-Éditeur, 1875, p. 179.

[...]“²⁶⁷

O ženské emancipaci, první skutečné postavě feministky, smýšlející ženy s názorem, kterou probleskuje u Dumase ml. a později ji najdeme u dramatiků vycházejících z Théâtre Libre nebo u Octavea Mirbeaua ve hře *Obchod je obchod* v postavě Germainy Lechatové, stavějící se otci a celému jeho podnikatelskému systému na odpor, nemůže být tedy ani řeč. Ostatně Becqueův obecný pohled na ženy není příliš lichotivý a bylo by s podivem, pokud by se v *Michelu Pauperovi* nějak radikálně změnil.

Podobně patetická a mnohomluvná je i postava Michela. Mluví se a mluví, ale obsah se neustálým kupením dalších větných variací jednoho tématu stále více marginalizuje. Není pak divu, že vždy bryskní a nelítostný Barbey d'Aurevilly píše: „[...] Takže pravdu. Špatná hra, to je nesporné. Nezkušenost se ukazuje na každém rohu [...]“²⁶⁸ a dále kritizuje nelogičnosti děje, postav i neznalost základů žánru divadelní morality. To Jules Claretie, budoucí všemocný muž francouzského divadla, hlavní administrátor Comédie-Française, je smířlivější. Hru oceňuje pro rozhodnost, uzavřenost stylu a čistotu myšlenek a vidí v autorovi nesporný talent, i přes jednoznačné chyby, kterých se v dramatu dopouští.²⁶⁹ „[...] Velmi se mi líbí styl Michela Paupera, je čistý, mnohdy elegantní a téměř vždy přesný. Postavy mluví francouzštinou, opravdovou francouzštinou (na divadle nevídané kvality) [...]“²⁷⁰ Kdyby Claretie tušil, jaká slova na jeho adresu za pár let Becque pronese a jakou válku spolu o uvedení *Pařížanky* povedou, asi by si podobné hodnocení odpustil.

Premiéra hry se koná 17. 6. 1870 v Porte-Saint-Martin a provází ho od počátku smůla, zejména díky neprakticky zvolenému termínu. Končí divadelní sezóna, divadelní domy se postupně zavírají a lepší společnost, která je zvyklá chodit na premiéry, pozvolna opouští Paříž a odjíždí na prázdniny. V den premiéry samotné je navíc i nesnesitelné vedro a přijetí je tak celkově velmi vlažné a neúspěšné. Poněkud kuriózní a pro Becquea i osudový fakt je pak ten, že si autor uvádí hru na vlastní náklady a divadlo si od Raphaëla Félixé za 500 franků na den pronajímá. Celkové náklady, jak tvrdí Jean Robaglia, Becqueův synovec, v rozsáhlé předmluvě k Becquových hrám²⁷¹ jsou pak denně 1300 franků. Becque si například vedle veškeré techniky a zázemí platí také divadelní klaku či prodavače lístků. Jediným výsledkem

²⁶⁷ Becque, Henry. *Oeuvres Complètes I, Théâtre*. Paris: Les Éditions G. Grés et Cie, 1924, p. 168.

²⁶⁸ Aurevilly, Jules Barbey d'. *Théâtre contemporain 1870-1883*. Paris: Tresse et Stock – Éditeurs, 1892, p. 4.

²⁶⁹ Claretie, Jules. *La vie moderne au théâtre. Causeries sur l'art dramatique*. Paris: Georges Barba, Libraire-Éditeur, 1875, p. 177-178.

²⁷⁰ Op. cit., p. 183

²⁷¹ Robaglia, Jean. *Henry Becque*. In. *Oeuvres Complètes I, Théâtre*. Paris: Les Éditions G. Grés et Cie, 1924, p. 14, 16.

celého divadelního klání²⁷² je obrovský Becqueův dluh, čítající celých 12 000 franků. Z tohoto deficitu se mu pak nepodaří vymanit po celý život. Nemožnost splacení dluhů je také způsobeno již zmiňovanou Becqueovou poněkud konfliktní povahou, neboť si není schopen najít a udržet jakoukoli pravidelnou práci a tím i stálý výdělek. Zároveň píše a pracuje velmi pomalu, dramata neustále promýšlí, váhá s každým slovem a i prostý článek do novin mu zabere dny přemýšlení a cizelování. Není proto divu, že ani práce pro noviny *Le Peuple* (1876), do kterých od stejného roku Becque píše divadelní recenze „celých“ osmnáct měsíců, ho nenaplňuje uspokojením a v podstatě ji neuznává. Naštěstí většinu svého času v novinách věnuje práci na *Krkavcích*.

3.12.3 *Krkavci* – Becqueův pesimistický obraz francouzské společnosti

Hned následující rok po neúspěšném *Michelu Pauperovi*, poté, co se vrací z války proti Prusku, kde bojuje jako klasický pěšák, přichází Becque s hrou *Únos* (*L'Enlèvement*, 1871). Hra ještě více pracuje s deklamační teozovitostí a přetřásá téma možnosti rozvodu. Uvedení v Théâtre du Vaudeville vyústí v kardinální neúspěch. Becque nevydělá více než 150 franků a samotný text bude publikován až v roce 1897 v časopise *Revue du Palais*. Větší ohlas zaznamená až následující text *Člun* (*la Navette*, 1878), přijatý, po odmítnutí v Théâtre du Vaudeville a ve Variétés, do Théâtre du Gymnase. A podobně dopadnou i *Počestné ženy* (*Les Honnêtes Femmes*, 1880), jednoaktovka obhajující institut manželství.

Člun a *Počestné ženy* vyplňují dobu pěti let, která uplyne od započetí práce na *Krkavcích* (*Les Corbeaux*) a jejich konečného uvedení v roce 1882 na scénu. Drama, které má vytvořit s textem *Šaškové* (*Les Polichinelles*, 1890²⁷³), ze kterého zůstanou zachované pouze některé scény a fragmenty, a s hrou *Svět peněz* (*Le monde d'argent*) Becquem pouze plánovanou, ale nikdy nerealizovanou trilogii krutého finančního světa, je celkem devětkrát odmítnuto téměř ve všech významných pařížských divadlech. Jmenovitě v Odéonu Duquesnelem, v Porte-Saint-Martin Ritem a Larochellem, v Théâtre du Vaudeville Deslandesem, v Théâtre du Gymnase dokonce třikrát, dvakrát Montignym a jednou jeho nástupcem Koningem, v Théâtre Cluny Clèvesem, v Théâtre de l'Ambigu Laforestem a v Théâtre de la Gaîté Ballandem. K překvapení všech je nakonec přijata Émilem Perrinem²⁷⁴ do Comédie-Française, novým

²⁷² Hra bude ještě uvedena v roce 1872 v Théâtre de Belleville a v roce 1886 v Odéonu, kde je původně odmítnuta.

²⁷³ Datum určuje první vydání jedné scény z celé hry ve *Figaru* 20. 12. 1890.

²⁷⁴ Émile Perrin (1814-1885), francouzský malíř historických témat, známý spíše jako divadelní ředitel několika divadel. Řídí Opéra-Comique v letech 1848 až 1857, vede také divadla Théâtre Lyrique a Opéra de Paris a od

administrátorem tohoto divadla a následovníkem Eduarda Thierryho. Je to právě Thierry, tehdy již knihovník v Arsenalu, který má pro Becqueovu tvorbu celoživotní slabost, a který stojí za uvedením *Krkavců* do Théâtre-Française. Přimluví se u Perrina a umožní tak nepřímo po *Henrietě Marechalové* bratří Goncourtů další divadelní skandál konce století na scéně tohoto slovného divadla.

Problémy s uvedením se kupí hned od počátku, a to nikoli pouze z důvodu pověsti, jaká hru provází a jaká se skrze noviny probírá ještě před samotnou premiérou. Jak píše Sarcey na začátku své recenze: „[...] Becqueova komedie *Krkavci* byla slavná ještě dříve než se zvedla opona před premiérou. Byla opředena tolika legendami, od postupného odmítnutí, které musela snést od všech divadelních ředitelů; přes diskuse, které vznikly mezi autorem a jeho interprety během zkoušek; přes zuřivost a zklamání Perrina; zatvrzelost Becquea, který nehodlal připustit sebemenší změnu, natož škrtnutí sebemenší čárky; až po odvážnost děje a brutálnost dialogů a v neposledním řadě pobouření publika přátel na generální zkoušce, že jsme byli skutečně zvědaví na čtvrteční večer [...].“²⁷⁵ Becque, který je známý velkou zarputilostí, tak znovu potvrzuje svůj komplikovaný charakter. Jeho přítomnost na divadelních zkouškách způsobuje konflikty se samotnými herci, autor přísně a do detailů trvá na svém výkladu dramatu. Před závěrečnou zkouškou se navíc ozve bývalý agent Společnosti dramatických autorů a skladatelů (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, SACD) Léonce Péragallo a žádá stažení hry z repertoáru, protože na ně má mít podle přípisu, který mu Becque poskytne výměnou za 2000 franků, právo. *Krkavci* jsou naštěstí v tomto Becqueově dlužném úpisu zmíněni pouze jako melodrama, bez specifikace obsahu a syžetu díla, což k uznání práv nebude stačit. Z celé nečekané aféry brzy sejde a hra může na scéně Comédie-Française zůstat.

Generální zkouška, jak naznačuje Sarcey, skončí neúspěchem. Diváci, kteří jsou zvyklí na pozitivní finále, touží po smířlivém zakončení à la oblíbené Labicheovy komedie a očekávají pochopitelně roztomilou svatbu mezi továrníkem Teissierem a Marií, jednou z dcer pana Vignerona, nikoliv sňatek z donucení. Z postupného pesimistického vývoje děje a samotného závěru však musí být pochopitelně zklamání, ne-li šokování. Nejen, že rodina po zemřelém Vigneronovi přijde o všechno a žije v posledním dějství v relativní bídě, ale i hlavní záporná postava Teissier, Vigneronův společník, již v expozici vyličený jako bezcharakterní krkavec,

roku 1871 až do své smrti Comédie-Française. Je to právě Perrin, kterému se podaří přitáhnout pozornost „celé Paříže“ ke Comédie-Française, kde začíná uvádět autory jako Hugo, Dumas syn, Pailleron, Bornier či Coppée.

²⁷⁵ Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, Volume 6, 1901.

kteřeho nikdo nemá rád, zvítězí a nebohou rodinu úspěšně oškube. A aby toho nebylo málo, získává nakonec i ruku Marie, jedné ze tří sester, která mu imponuje nejen svým mládím, ale zejména chladnokrevností, přesným úsudkem a uměním adaptovat se na jakékoliv podmínky. Žádost o manželský svazek ale neprobíhá na konci hry za všeobecného veselí a láskyplného usmíření, jak by se dalo očekávat, ale v kruté bezmoci a ponížení nemohoucí rodiny. Vyvrcholení hry v poslední desáté scéně čtvrtého dějství je tak smutným epilogem za kdysi bezstarostnou rodinou.

Chybí také i obligátní součást tehdejších divadelních her přítomnost všech postav na scéně na konci celé hry. Závěrečný dialog probíhá pouze mezi Dupuisem, Marií a Teissierem, věc jednoznačně porušující veškeré dramatické konvence a nabourávající ustálenou představu o povinně očekávaném divadelním závěru.

Neúspěch generální zkoušky pak potvrdí i velmi vlažné divácké přijetí samotné premiéry. Hraje se poprvé 14. 9. 1882, celá Paříž je v sále Comédie-Française a nervózně očekává proklamovaný a dopředu diskutovaný skandál. Nakonec proběhne první i čtvrté dějství poměrně v poklidu, druhé naopak v atmosféře chladného nezájmu.²⁷⁶ Inscenace se dočká pouhých osmnácti repríz a výdělek na novou hru není zanedbatelný, přesto, jak píše Paul Blanchart v rozboru Becqueova díla, hraje se převážně před zcela zaplněným sálem.²⁷⁷ Nejbouřlivější ohlas způsobí scéna třetího dějství mezi paní Saint-Genis, hraná Madame Lloydovou, která bez uzardění a jakéhokoliv sentimentu oznamuje Blanche, hrané slečnou Suzanne Reichenbergovou²⁷⁸, pozdější Clotildou v *Pařížance*, nemožnost jejího sňatku s jejím synem. Ztráta majetku a dědictví je jednoznačným důvodem, proč je nutné tento pár radikálně rozdělit. Negativní ohlas, při kterém Madame Lloydová podle tvrzení Jeana Rogablia uteče kvůli hlasité nevoli diváků během této scény do zákulisí²⁷⁹, není překvapivý, protože i v dramatu jde o jednu z nejkrutějších, konvenčně nejméně přijatelných scén. Zatímco publikum i kritika křičí, že reálný život není takto krutý a ponurý jak ho autor líčí, Becque svou anti-emocionální metodou ukazuje, že právě toto je skutečnost francouzské společnosti konce století.

Volba velmi přímého, radikálního tónu dialogu je ztělesněním účinnosti Becqueovy dramatické metody. Žádné vytáčky, žádné náznaky, nápovědi, nečitelné symboly, rozvažování či zdlouhavá volba slov. Žádná mlhavá konverzace, ale jasný, strohý, úsečný

²⁷⁶ Rogablia, Jean. *Henry Becque*. In. *Oeuvres Complètes I, Théâtre*. Paris: Les Éditions G. Grés et Cie, 1924, p. 33-34.

²⁷⁷ Blanchart, Paul. *Henry Becque – son oeuvre*. Paris: La Nouvelle Revue Critique, 1930, p. 19.

²⁷⁸ Suzanne Reichenberg (1853-1924) debutuje v Comédie-Française v roce 1868 a v roce 1872 se stává sociétairkou. Hrající převážně role naivek a známá pod přezdívkou „*křehká Zuzanka*“.

²⁷⁹ Blanchart, Paul. *Henry Becque – son oeuvre*. Paris: La Nouvelle Revue Critique, 1930, p. 34-35.

dialog, jednotnost děje, místa a téměř i času. Postava paní Saint-Genis, pravidelný host u Vignerovů, která chce za příslib vysokého věna, provdat co nejlépe svého syna se po smrti otce rodiny proměňuje na odměřenou, povýšeneckou a zákeřnou ženu. Z příjemné a úslužné, na první pohled ale povrchní a přízemní dámy z prvního dějství, která by tak ráda pomlouvala s paní Vignerovou své okolí, se stává krutá, pragmatická a nelítostná matka. Láska neláska, slib neslib, predikované manželství musí být promptně ukončeno. Krutá manipulátorka mluvící bez obalu a přímo k věci, snažící si neustále zachovat masku vznešenosti, vážnosti a rodičovské nadřazenosti bez sebevětších problémů přinutí rozrušenou, emotivní a zejména nezkušenou Blanku k neadekvátním reakcím, které pak pohotově využívá ve svůj prospěch. Láska, která tolik plyne z úst Blanky, pro ni nic neznamená, vyhrožování Blanky vlastní smrtí či zničením kariéry jejího syna ji nechává zcela chladnou, ba co více obrací je proti ní. Jediný, za to vysoce praktický cíl, ke kterému od počátku směřuje, je zabránit sňatku za každou cenu. Nejlépe pak ospravedlněním sebe i svého činu nemístným obviněním nevinné dívky.

„[...]”

Paní de Saint-Genis: [...] Co s vámi bude? Povím vám to. Obraz mého syna, který teď vyplňuje každou vaši myšlenku, bude postupně mizet a než se nadějete, zmizí úplně. Jste mladá, půvabná, svůdná. Deset, dvacet partií se vám ještě naskytne. A vyberete si ne toho nejvíce oslňujícího, ale toho nejsolidnějšího, a pak si na mne vzpomenete a řeknete si: paní de Saint-Genis měla pravdu.

Blanka: Jak mi můžete takhle radit? Co by na to řekl váš syn, kdyby vás slyšel? Raději bych byla jeho milenkou než ženou někoho jiného.

Paní de Saint-Genis: Milenkou! Pěkné vyjadřování, jen co je pravda! Milá slečno, můj syn se dozví, jaké výrazy používáte. Jste vskutku předčasné vospělá.

Blanka: Ne, ne, paní de Saint-Genis, neopakujte to strašné slovo. Stydím se, že jsem ho vůbec vyslovila.

Paní de Saint-Genis: Milenkou! Řeknu vám to teda na rovinu! Nikdy bych nezrušila manželství z finančních důvodů. Ale nechci, aby můj syn měl pochybnosti jak o minulosti, tak o budoucnosti své ženy. (*Jde ke dveřím.*)

Blanka (*zadrží ji*): Ó! Ó! Ó! Urážíte mě, paní Saint-Genis. Bezdůvodně a bez slitování!

Paní de Saint-Genis: Nechte mne jít, slečno. Jeho milenkou! Tak můžou mluvit jen lehké holky! (*Lehce Blanku odstrčí a odejde.*)

[...]“²⁸⁰

²⁸⁰ Becque, Henry. *Théâtre Complet II. Les Honnêtes Femmes - Les Corbeaux - La Parisienne*. Paris: Bibliothèque Charpentier, Fasquelle Éditeurs, 1923, p. 207-208.

Paní Saint-Genis však není jedinou negativní postavou této nelítostné hry. Navýsost pragmatický notář Bourdon, bezskrupulózní a záměrně špatný rádce rodiny, povrchní učitel hudby Merkens, bodrý architekt Lefort a samozřejmě spolujednatel továrny Teissier, ti všichni jsou ztělesněním fatálního pokrytectví a dokonale provedené přetvářky.

V prvním dějství, kdy ještě společenské status quo rodiny Vigneronových funguje a není smrtí otce Vignerona zpochybněno, jsou úslužní a bezprostřední, milí společníci, téměř rodinní „přátelé“, kteří se však po smrti hlavy rodiny mění na stroze jednající, zjištěné jedince. Na začátku přesto nic nenapovídá tomu, že by se jejich charakter měly jakkoliv proměnit, negativně je vylíčen pouze Vigneronův společník Teissier. Nejmladší ze sester Blanka ho popisuje jako starého ošklivého hrubého a lakomého člověka²⁸¹, paní Vigneronová ho komentuje velmi odměřeně a neutrálně jako člověka, který s nimi uzavřel odchod²⁸² a paní Saint-Genis, která Teissiera předhazuje paní Vigneronové jako dobrou bohatou partii pro jednu z jejích dcer, si také neodpustí pichlavý komentář o jeho vzhledu.²⁸³

Z charakteristiky Teissiera také vyvstává první netypičnost celé expozice a v podstatě celého dramatu. Teissier je od počátku stavěn do pozice hlavního protivníka, trpěného hosta Vigneronova domu, a mohlo by se zdát, že všechny ostatní postavy proti němu budou bojovat, případně dojde k nějakému osudovému melodramatickému zvratu, kdy se například prokáže Teissierova rodová příbuznost k Vigneronům, klasický atribut melodramatických her. Vše by pak skončilo, jak bývá v hrách tohoto typu zvykem, vzájemným smírem. Teissier však nezůstane překvapivě jedinou arogantní postavou, i další, zprvu neutrální osoby, vážení spoluobčané se pod vlivem okolností přidávají k dehonestaci rodiny Vigneronů. Jsou stejně krutí a pokrytečtí jako je Teissier ve druhém dějství ve třetí scéně, kdy se na chvíli zdá, že paní Vigneronová bude vzdorovat.

„[...]“

²⁸¹ „[...]“

Vigneron: Můžu vědět, co ti pan Teissier udělal?

Blanka: Mně? Nic, Je starý, ošklivý, hrubý, lakomý. Pořád tak pokukuje, úplně trpím, když s ním musím být. [...]“

Op. cit., p. 52.

²⁸² „[...]“

Paní Vigneronová: [...] Abych se vrátila k tomu, na co ses mě ptala. Myslím si, že věc je velmi jednoduchá. Pan Teissier a pan Vigneron spolu uzavřeli obchod, který byl výhodný pro oba dva.

[...]“

Op. cit., p. 62.

²⁸³ „[...]“

Paní Saint-Genis: Oči má jak liška a hlavu jako opičák.

[...]“

Op. cit., p. 92.

Teissier: (*Sbírá si své papíry.*) Hloupé, neschopné a popudlivé. Takové jsou ženské! Chtěl bych vědět, co si tady tahle myslí. (Paní Vignerónová – pozn. autora) Chce si nechat pozemky, ale to se jí nepovede. Bourdon už ji to nějak vysvětlí. [...] A až se Bourbon dozví, že jsem zasadil první ránu, hned zasadí další.

[...]“²⁸⁴

Druhým netradičním prvkem celého dramatu je smrt samotného pana Vigneróna. Nečekaná, překotná a nijak dramaticky vylíčená či popisovaná. Celé úvodní jednání jako by směřovalo ke klasické mravoličné hře či rodinnému dramatu, které bude zakončeno usmířením otce rodiny se svými dcerami či obchodními společníky. Jeho náhlá smrt, sdělená lakonicky v posledním výstupu prvního dějství lékařem, přináší postupný rozvrat dosavadního zaběhnutého řádu. Nejde jen o rozbití poklidnosti rodinného krbu, ale zejména celého stabilního, nikým nezpochybňovaného života. Narušení každodennosti, pevné hierarchie rodinných i společenských rolí, hodnot a vazeb, přiřazuje Becqueovy *Krkavce* ke koncepci angažovaného dramatu všedního den. Angažovaného tím, jak Becque implicitně odkazuje k pochybné morálce společnosti, všední tím, jak je vykreslena samozřejmost života v omezeném hodnotovém a formálním rámci, který se při ztrátě neuralgického bodu hroutí jako pověstný Ibsenův domeček pro panenky. Postavy, vyrušené ze své každodennosti, nejsou schopné přijmout jinou společenskou roli a nechávají se vmanipulovat do odlišné, smyšlené reality. Klasickým případem je nejtragičtější postava v podobě paní Vignerónové, která se sice snaží nové realitě na chvíli vzdorovat, přesto ale velmi brzy nedokáže rozeznávat mezi pravdivým a vyfabulovaným, nezbytným a povšechným, mezi důležitým a marginálním a rezignuje. Přitom se celé první dějství jeví jako žena, která má všechny hosty přečtené a terén své působnosti dobře zmapovaný.

Tragikomičnost příběhu Becque vygraduje na konci prvního dějství nejen smrtí otce rodiny, ale i jeho kratičkou epizodou, kdy ho paroduje syn Gaston. Gaston, převlečený za otce, imituje za všeobecného veselí pána domu. Jako by nás chtěl Becque komickou vložkou připravit na následující bezproblémovou konverzačku obědvající společnosti, zatímco on si však promyšleně připravuje půdu pro radikální zlom v podobě zprávy o smrti Vigneróna. Ostatně Gaston, nemohoucí syn, je postava pouze dílčí a lehce načrtnutá, do děje nijak dále nezasáhne a v dalším vývoji příběhu se již pouze dozvídáme o jeho odchodu do armády. Podobný typ syna bez zájmu, který vede bohorovný život, využívající finanční náklonosti otce, se objeví o něco později v dramatu Octava Mirbeaua *Obchod je obchod* v postavě

²⁸⁴ Op. cit., p. 111.

Xaviera Lechata. Jak Gaston, tak Xavier nejeví o rodinné záležitosti žádný zájem, oba jsou rozmazlovaní dědicové impéria. O peníze nemají nouzi, otcové je bez řeči sponzorují, ale oba dva nejsou schopni či ochotni rodině jakkoliv pomoci či ji zachránit. Jeden uteče k armádě, druhý si užívá mondénního života, aby se nakonec zabil ve svém přepychovém autě.

Vedle překvapivého závěru prvního dějství, rozrušení konceptu každodennosti, absence jakékoli pozitivní postavy, záměrného potlačení dějovosti, depresivnímu vyústění příběhu se objevuje ještě jedno zásadní téma, které opět naznačí následný vývoj francouzského dramatu. Život je zde poprvé pojímán jako finanční transakce. Do popředí se dostává výlučně ekonomické hledisko, další součásti života jsou podružné. Nejedná se tak pouze o nutnost získat věno či dědictví, a tím umožnit domluvený sňatek, scénář tak známý z mnoha vaudevilových komedií, s *Krkavci* nastupuje do dramatu moderní pojetí kapitalismu, nahlížený optikou strany bohatší části společnosti, perspektivou továrníků, vydavatelů, novodobých podnikatelů, nebo strany chudší, utiskovaných a vykořisťovaných dělníků. V *Michelu Pauperovi* zahlédneme obě části rodícího se kapitalismu, u *Krkavců* pouze tu „lepší“. I toto je jeden z důvodů odmítnutí celého dramatu, protože zobrazení amorálního jednání postav v rámci měšťanské společnosti je zkrátka na konci 19. století něco nemyslitelného a pobuřujícího. Opět je nutné odkázat na Mirbeauovo pozdější drama *Obchod je obchod* a podobnost postav Teissiera, Bourdona a Isidora Lechata. I když oba texty od sebe dělí téměř dvacet jedna let, hry jsou si v mnohém příbuzné. Teissier i Bourdon jsou sice v porovnání s Lechatem spekulanti malého formátu, jejich životní cíle jsou však zcela identické. Základním smyslem jejich bytí je získávání majetku, peněz a u Lechata pak moci a společenského vlivu v jakékoliv podobě. Veškeré hodnoty jsou pro ně pouhé peněžní transakce, lidé se stávají početnými položkami v propracovaném ekonomickém systému. Co jiného pak najdeme o téměř století později u dramatiky Michela Vinavera.

A tak akt svatby Teissiera a Marie, kterou domlouvá v závěru *Krkavců* notář Bourdon, je degradován právě tímto průzračně upřímným podnikatelským slovníkem a myšlením. V promluvách Teissiera i Bourdona umírají i poslední iluze či naděje o přirozeném lidském citu nezaloženém na chladné kalkulaci.

„[...]“

Bourdon: [...] Teissier moc dobře ví, že si ho neberete pro jeho krásné oči. Už dnes je vám ochotný určit vdovský důchod. Ale je má povinnost vám říct, že tento důchod by určitě nestačil. Děláte obchod, nebo jestli vás to slovo uráží, podnikáte spekulaci, která vám ale musí přinést nějaký zisk. [...]

[...]“²⁸⁵

Pravdivost a přímota výpovědi je u Becquea tolik krutá právě tím jak je důsledná, detailní a přímočará. Vnější dramatická, dějovost a autorský temperament, který můžeme pozorovat u Zoly, Becqueovi chybí, je však nahrazena dramatickostí vnitřní. Každé slovo, které se v *Krkavcích* vyřkne, má silný, dramatický náboj, každá věta, snad mimo první dějství, zraňuje a ubližuje, atmosféra všeobecného ponížení je dokonalá. Závěrečná replika Teissiera tak nemusí být nutně výrazem vrcholného pokrytectví, ale obrazem nového neemocionálního, strojově jednajícího člověka nastupujícího 20. století, který se umí vždy přizpůsobit dané situaci. Za okradením rodiny Vignerových nevidí žádné spiknutí, nekalost či amorálnost, ale pouze svoji mazanost, obchodnický um a důslednost pragmatického jednání. Nová role rádoby ochránce rodiny mu pak není vůbec cizí.

„[...]“

Teissier: Mé dítě, od smrti vašeho otce jste obklopené samými darebáky. Tak pojďme za rodinou.

[...]“²⁸⁶

Krkavci jsou drama pádu jistot spořádaného, bezchybného, na první pohled dobře fungujícího každodenního života, ničím a nikým zdánlivě nezpochybnitelného status quo měšťanské rodiny. V tomto krutém, tolik současném a komplexním obrazu krachu stabilní rodiny, nikoli pouhém výseku jejich života, v tomto trýznivém příběhu bez happy-endu neukápně ani jediná sentimentální slzička, nevyřkne se ani jedno jediné slovo lítosti, pochopení či porozumění. Naopak, mluví se stroze, rychle, bez vytáček, až neomalně a lež vydávaná za pravdu zní jednoznačně a kategoricky. Kořist, bezbranní a osamocení pozůstalí po panu Vignerovi, je chycena, bezostyšně oloupena a navíc lidsky degradována, protože v nově nastupující společnosti platí beze zbytku právo silnějšího.

3.12.4 Pařížanka – Becqueův společensko-kritický obraz francouzské společnosti

V roli toho silnějšího, vlastně nejsilnějšího se ukáže i Clotilda z *Pařížanky* (*La Parisienne*, 1885), hlavní postava literárně i kriticky nejopěvovanější Becqueovy hry, vzdáleně připomínající Molièrovu *Školu žen* (*L'École des Femmes*, 1662). Tato žena lepší společnosti je ztělesněním veškeré pragmatické a mazanosti. Její hlavní životní postoj je zaštitěn

²⁸⁵ Op. cit., p. 241.

²⁸⁶ Op. cit., p. 247.

podobným heslem, které razí v *Krkavcích* Teissier a Bourdon, totiž že účel světí prostředky. Tento životní koncept pak bez výrazného emocionálního zakolísání do důsledku dodržuje. Všichni její muži, má dohromady tři, jednoho manžela a dva milence, jsou pouze jejími nástroji k pohodlnému životu a společenskému prospěchu. I když je Becque pověstný svým zdrženlivým postojem k ženám a známý svými krutými aforismy namířenými právě proti nim, je to Clotilda, kdo udává tón veškerému promyšlenému a vykalkulovanému jednání v tomto tragikomickém nedějovém dramatu. Zatímco v *Krkavcích* je Becqueova otažitost k ženám téměř beze zbytku naplněna, kromě pragmatičtější a rozumnější Marie, jsou obě sestry i matka vyličený velmi jednoduše, jako poněkud bezbranné trpitelky neschopné vzepřít se svému osudu, v *Pařížance* je to právě naopak žena, která vše ovládá a řídí. Muži sice nepostrádají základní emoce, ale jsou to v podstatě nevědomé, poslušné loutky, pohodlní slaboši, se kterými Clotilda umně manipuluje, aniž by jim však jakkoliv psychicky ubližovala či je přespříliš trýznila.

Celému dramatu, které Becque píše mezi lety 1882 až 1884, a ve kterém je znovu každá replika podrobena zdlouhavému rozmyšlení, jako je tomu i u *Krkavců*, předchází opět, moderně řečeno, výrazná mediální kampaň. Drama má od počátku pověst vulgárního a nemorálního obrazu pařížské společnosti, kde se vše čestné a slušné mění na ohavné, nízké a podlé. I proto je anabáze *Pařížanky* podobná té, kterou zažívá Becque již s předešlými *Krkavci*. Při snaze o uvedení dramatu na scénu opět vyvstávají problémy. V Comédie-Française je zamítnuta téměř jednohlasně výborem sociétaires, ačkoliv hru doporučuje jejich pozornosti sám Edmond Got. Jediný, kdo ve výboru hlasuje pro uvedení textu na divadlo, je herec Coquelin. V Théâtre du Vaudeville pro změnu naráží Becque opět na ředitele Deslandese, který dává při finálním výběru přednost, zcela pochopitelně, Labichově komedii *Nejšťastnější ze tří* (*Le plus heureux de trois*, 1870). Ani zde nepomůže přímluva Coquelina, který má v divadle svůj finanční podíl. Hra je zamítnuta a musí tak počkat až na mladého herce Louveaua, vystupujícího pod izraelským pseudonymem Fernand Samuel, pozdějšího dlouholetého ředitele Théâtre des Variétés, který drama přijímá do Théâtre de la Renaissance. Po problematických zkouškách, na kterých se opět projeví Becqueova nesmlouvavá a nekompromisní povaha, se konečně 7. 2. 1885²⁸⁷ odehraje premiéra a drama, i přes kontroverzní přijetí, se hraje v Théâtre de la Renaissance celkem 60krát. Do Comédie-Française se nakonec *Pařížanka* přeci jen podívá o pět let později v roce 1890, ale dobře organizovaný odpor připraví textu chladné přijetí. Představení je totální propadák a končí bez jakéhokoli potlesku. Kolem celého uvedení vzniká další z emotivních afér francouzského

²⁸⁷ Blanchart ve své knize *Henry Becque – son oeuvre*. (1930) uvádí chybně datum 17. února 1885.

divadla, která končí až soudním předvoláním Claretieho a Sarceye, známá pod názvem *Aféra ulice Lourcine* neboli *Předvolání Sarceye* (L'Assignation Sarcey).

Problémy se kupí od počátku, hra již již jednou v Comédie-Française výborem odmítnuta a podle zvyklostí nemůže být znovu přijata. I když se nakonec do Comédie-Française dostává, Claretie ji chce inscenovat nejdříve během jednoho roku a dává přednost textu Meilhaca a Halévyho *Frou-Frou*. To rozlítí Becquea, který si stěžuje až u ministra. Po dalších peripetiích a opětovné přímluvy Sardoua se nakonec začíná zkoušet. Herci však zkoušky bojkotují, a to jak Suzanne Reichenbergová, již zmiňovaná Marie z *Krkavců*, která má hrát postavu Clotildy, tak i další z velkých hereckých postav hlavní francouzské scény Prud'hon, který nakonec ztvární roli Lafonta. Zkoušky, jak píše Becque ve svých vzpomínkách, tak předznamenávají katastrofu, ale ironicky dodává, že události kolem *Pařížanky* a celá soudní dohra „[...] byly, nebojím se to říci, nejskvělejší divadlo a bezesporu to nejlepší, které jsem kdy udělal. [...]“²⁸⁸ Becque se opět dočká obvinění z přílišného pesimismu, radikálnosti, amorálnosti tématu a „vulgárnosti“ postav, respektive postavy hlavní.

Vulgárnost a amorálnost není myšlena tím, že by postavy používaly hrubé výrazy, urážely se či si vyhrožovaly. Toto není emotivní naturalismus nervních bytostí, ale poněkud odtažitá, i když vytríbená konverzace upraveného salónu, kde vše probíhá pod maskou decentnosti, nenucenosti a všednosti. Žádné přílišné vzrušení, žádná emoce, zejména u Clotildy, život běží svoji nezpochybnitelnou samozřejmostí. Snad jen milenec Lafont, typ Sganarella, je někdy až příliš mnohomluvný, rozložitý ve svých výrazech a gestech a zároveň úzkostlivý a bázlivý. Jeho milenka ho ale vždy velmi rychle uzemní či on sám sebe zkrátí svým již dobře vybudovaným sebekritickým reflexem.

Postava podivného, bezradného milence Lafonta přináší nový prvek nejen do Becqueových her, ale do pojetí milenecké postavy ve francouzském dramatu vůbec. To, co Lafont předvádí, je téměř dokonalá parodie milence a vlastně i muže obecně - zesměšnění v tehdejší době vskutku odvážné. Stává se z něj komická, spíše však tragikomická figurka, naivní v jednoduchosti a bezprostřednosti svého myšlení a jednání i v tom, jak se s ním dá snadno manipulovat a měnit jeho názory či rozhodnutí. Zde končí veškerá chrabrost milenců romantických děl, vášnivost vztahů naturalismu a mazanost milenců melodramatu či vaudevillů. Z muže hrdiny se stává muž slaboch, jeho role je devalvována a zlehčena.

„[...]“

²⁸⁸ Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, p. 60.

Lafont: Vstoupil jsem dovnitř, ani nevím, proč jsem vešel, to jsem zas jednou udělal hloupost... Musím se uklidnit a učinit nutné odloučení... V Paříži si zkrátka není možné udržet slušnou milenkou, není to prostě možné. Čím je slušnější, tím méně si ji můžeš udržet... S Clotildou budu mít výstup, krvavý výstup a definitivně ji opustím. [...] Je milenkou pana Merciera, to je nad slunce jasné. Od kdy? Co z toho budu mít, když se to dozvím? Proč? Ano, proč? Jsem trochu v rozpacích říci proč. Asi ho nemiluje, je to pouze útěcha... Co budu dělat? Alespoň kdyby tu byl Adolf, strávili bysme spolu dnešní den. Ano, pravda je, že když už jsem úplně utrápený a Clotilda mi hodně pocuchá nervy, jedině s jejím manželem se cítím lépe. Necítím se tolik sám. Postavení Adolfa mě troch uklidňuje, je na tom hůř, rozhodně hůř. Mě vlastně Clotilda nic neudělala, ale svému manželovi hodně ublížila... Když si sebe představím v jeho kůži, pak musím její chování přísně odsoudit. Jaké to mám trápení! Jsem najednou úplně izolovaný, bez spojení, smrt v duši a stojím před nejobyčejnější situací, kterou budu donekonečna řešit. Ach, muži to mají tak těžké, svobodní nebo paroháči – žádný rozdíl.
[...]“²⁸⁹

Lafont nejen plačtivě vzdychá nad svým osudem, doposud doména zejména ženských hrdinek, ale v jeho postavě dochází i k evidentní záměně rolí, kdy funkce manžela a milence je obrácena naruby. Ne nadarmo se také o *Pařížance* mluví jako o hře jedné ženy a dvou manželů. Lafont se chová a projevuje, jako by byl Clotildin manžel, ba co více, vyjadřuje náklonost a pochopení k jejímu, nic netušícímu manželovi. Tento veskrze ironický, vysoce humorný aspekt, který není u Becquea nijak akcentován, komickému vyznění nijak nepomáhá, má však tragickou rovinu právě v samozřejmosti, s jakou Lafont svoji roli „druhého“ manžela přijímá, jak se nechá do podobné pozice vmanipulovat a jak ji bez problémů přijímá za svou. Simulace reálného manželského vztahu milenců je tolik pravdivá, že se nakonec stírají rozdíly mezi realitou a smyšlenkou. Ostatně již první scéna prvního dějství nás přivádí do nemalých rozpaků, i když zprvu není žádný pochyb o tom, že sledujeme žárlivý výstup dvou dlouholetých manželů Lafonta a Clotildy.

„[...]“

Lafont: Otevřete ten sekretář a dejte mi ten dopis.

Clotilda: Nedám. (*Po chvílce*)

Lafont: Otevřete ten sekretář a dejte mi ten dopis.

Clotilda: Nechce se mi. (*Po delší chvílce*)

Lafont: Odkud jdete?

Clotilda: Aha! Tak to je něco jiného.

Lafont: Ano, to je něco jiného. Ptám se vás, odkud jdete?

²⁸⁹ Becque, Henry. *Oeuvres Complètes I, Théâtre*. Paris: Les Éditions G. Grés et Cie, 1924, p. 290-291.

Clotilda: Řeknu vám to. Měl byste se vidět, jak se tváříte. Nesluší vám to, příteli. [...] Kam to spějeme, pro boha, když ztrácíte hlavu pro hloupý lístek, který mi poslal kdoví kdo.

Lafont: Otevřete ten sekretář a dejte mi ten dopis.

Clotilda: Hned ho dostanete... Ale měl byste si uvědomit, že podobné scény, pokud se budou opakovat častěji, zapříčiní rychle náš rozchod. Upozorňuju vás, že se nenechám vyslýchat, pokaždé co vytáhnu paty z domu.

[...]“²⁹⁰

Až na konci celého výstupu, když Clotilda upozorňuje Lafonta, že přichází její muž, zjišťujeme, že po celou dobu sledujeme dialog dvou milenců. V samozřejmosti jejich vztahu spočívá základní problém pro tehdejšího diváka. Podobná situace je věc nepřírozená, nepravděpodobná a nehorázná, ačkoliv je ve skutečnosti v tehdejší Paříži tolik reálná a pravdivá. Co více, milenec, v podstatě slaboch, kterému je vztah částečně utrpením, má výčitky svědomí, rychle se uráží, dramaticky žárli, aby následně prosil za prominutí, je postavou pro tehdejší publikum nesympatická a nepochopitelná, protože porušuje nejen ustálené divadelní pravidla pro podobné typy hrdinů, ale zesměšňuje muže jako takového.

Pařížance je podsouván vulgární a nemorální obsah, ale nepadne v ní jediné sprosté slovo, jediná nemístná invektiva, jediná výhrůžka pomstou, soudem či sebevraždou. Neprožijeme ani žádnou dramatickou či osudovou situaci. V tomto dramatu nejde o velké činy, tragické momenty či fatální rozhodnutí, v domě Du Mesnilů vše probíhá bez problému, v bohorovném klidu měšťanské společnosti a zdánlivé počestnosti všech zúčastněných. Klasičnost a pragmatičnost života je sice narušena drobnými diskusními epizodami Clotildy a Lafonta, na celkovou atmosféru mají však tyto dílčí, nepodstatné mini příběhy marginální vliv. „Ve věcnosti Becqueově, v jeho vůli ke klidné a hořké pravdě jest klasicismus jeho práce [...],“ píše o dramatu F. X. Šalda a potvrzuje tak, že celá hra je odsuzována zejména proto, jak příliš reálně a pravdivě působí.

Drama je tak jednoznačným, ironickým, ale pravdivým výsekem každodenního života pařížské společnosti, vykreslující průměrné postavy žijící poklidně své průměrné životy. Nic víc nic míň. Ale právě v průměrnosti a všednosti postav a ve skutečném obrázku myšlenkové plytkosti hrdinů je podstata odmítnutí a kritiky *Pařížanky*. Becque nejen že rozrušuje veškerá dramatická pravidla (děj či zápletku v *Pařížance* nehledejme) ale navíc míří přímo na pařížskou společnost a její pokrytecký život. Lži a podvádění se v textu stávají pravidelnou, nezpochybnitelnou, účelově pojatou součástí života. Postava Clotildy navíc, tolik příbuzná

²⁹⁰ Becque, Henry. *Oeuvres Complètes I, Théâtre*. Paris: Les Éditions G. Grés et Cie, 1924, p. 251-253.

Margueritě Gautierové z Dumasovy *Dámy s kaméliemi*, pobuřuje tehdejší diváky a kritiky zejména tím, že dáma z lepší společnosti je líčena a podprahově chápána jako kurtizána, žena bez jakékoli morálky a pravidel. A pokud přijmeme tuto interpretaci, pak sám název musí pobuřovat ještě více, protože Becque zde mluví obecně o všech pařížských dámách (la Parisienne), nikoli o nějaké jedné, výjimečně padlé pařížské dámě (une Parisienne). Clotilda se pak stává prototypem všech bohatých a vznešených, nicméně lehkých femme fatale, které jsou pro své rodinné štěstí, společenské postavení a dílčí požitky schopny udělat cokoli. A v okamžiku, když by nevadilo, že Clotilda má milence, vždyť nespočet her na tehdejším repertoáru je založených na obehnaném triu manžel, manželka, milenec, rozhodně rozčiluje, jak se svými muži zachází. Když ji první, Lafont, omrzí, najde si mladšího, Simpsona, který dopomůže jejímu manželovi k lepšímu místu, a když ji Simpson pustí k vodě a tento román končí, vrací se opět k stabilitě milence prvního, aniž by kdy jen na chvíli zapochybovala o svém právoplatném manželovi i o možnosti návratu k prvnímu milenci. Marginalizace nemorálních činů je u Clotildy tak samozřejmá a chladnokrevná, až je svou přirozeností děsivá.

„[...]”

Clotilda: Hloupá příhoda. Všichni tihle mladí muži dnes nestojí za to, aby si jich někdo všiml. Jsou to suchaři a pozéři, samé požadavky, ale na nic nevěří a to je všechno. Myslela jsem si, že pan Simpson, vychovaný svojí matkou, by se mohl k ženě přilnout vážněji. Ale nemůžu si na něho stěžovat. Byl vždy velmi způsobilý a laskavý... Je trochu hloupý s těmi puškami... No nic, dobře mi tak. Měla jsem, co jsem potřebovala, skvělého přítele, dá se říci, že skoro druhého manžela. Zacházela jsem s ní špatně, co to dalo, měl toho dost, to je pravda. Kdo ví? Možná si myslí, že se zlobím víc, než tomu ve skutečnosti je, vždyť nás muži tak málo znají. Je pravda, že jsme velmi slabé proti těm, kteří se nám líbí, ale vždycky se vracíme k těm, kteří nás milují.

[...]“²⁹¹

Becque nemá s *Pařížankou* úspěch a některé zdrcující recenze, zejména krutý odsudek od nenáviděného Sarceye, ho odradí od dalšího dramatického psaní. Až s Gabrielou Réjanovou, která roli Clotildy zbožňuje, se přijetí proměňuje. Jules Lemaître již v roce 1888 svojí osobitou, velmi subjektivní, tzv. impresionistickou kritikou oceňuje jednak výkon Réjanové, která hraje Clotildu v salónu Madam de Nerville společně s Antoinem, ale i hru samotnou. Žádá nás nicméně, abychom ji nezaměňovali s „[...]” pochmurným žvaněním Théâtre Libre.

²⁹¹ Op. cit., p. 330.

[...]“²⁹² „[...] Nic se nezdá být tak tak propojené, tak jednoduché ve své dokonalé čistotě, tak blízké pravdě jako jsou dialogy *Pařížanky*. Ty postavy, to jste vy, to jsme já. Věci, které říkají, jsou ty, které říkáme každý den, bezděčně, bez přemýšlení... A jsou to věci příšerné, i když tak přirozené. [...]“²⁹³ Přesně definovaná podstata negativního ohlasu dramatu. Nakonec i Becque se dočká v roce 1893 jistého zadostiučinění a se svým „zvláštním“ dramatem slaví relativní úspěch v Théâtre du Vaudeville, kde roli s konečnou platností hraje Gabriela Réjanová.

Skepse z neúspěchů je však vysoká a vyvrcholí nejen jistou literární a divadelní izolací, ale i finančním strádáním, až musí umělci jako Geogres Ancey, André Antoine, Pierre Wolff či J.H. Rosny, všichni autoři Théâtre Libre, uspořádat v rámci *Amerického kroužku* (le Cercle Américain) pro autora *Krkavců* jakousi benefiční večeři. Ztráta důvěry v sebe sama je také jedním z důvodů, proč po *Pařížance* již Becque, který začne být zejména Antoinem označovaný za předchůdce naturalistického divadla a stane se vzorem mladých dramatiků Théâtre Libre, nenapiše žádnou ucelenější a podnětnější divadelní hru. Další dramatické pokusy se tříští do fragmentů. Text *Domino ve čtyřech* (Le Domino à quatre, 1897) popisuje čtveřici mužů, kterou postupně postihuje smrt, *Odjezd* (Le Départ, 1897) je náčrtek prvního dějství o „počestné“ dělnici z krejčovského noblesního salónu, do které se zamiluje syn majitele obchodu André Letourneur, aby jeho otec, baron, jejich vztah zarazil a získal nakonec dívku jako milenkou pro sebe. Hra, která má být podle Becquea příběh moderní dámy s kaméliemi.²⁹⁴ Dalším textem je pak *Poprava* (Une Exécution, 1897), o bezcharakterním muži, který přichází do pařížského světa, aby zbohatl. Za zmínku tak stojí pouze krutý epilog *Pařížanky Vdova* (1897, La Veuve) a fragment ze hry *Šaškové* (Les Polichinelles) vydaný pod názvem *Magdalena* (Madeleine, 1896) v časopise *La Vie Parisien*²⁹⁵. Dovětek k *Pařížance* s názvem *Vdova* nás zavádí do domu Du Mesnilů, kde probíhá smutek za právě zemřelého manžela Clotildy. Jeho rakev je vystavena v jednom z pokojů a bývalý milenec Lafont přichází kondolovat. Clotilda chce využít příležitosti a navázat s Lafontem opětovný vztah, ostatně manžel jí těsně před smrtí paradoxně radí, ať nezůstává sama. Lafontovi se ale již do svazku nechce a tak vzniká sarkastická diskuse mezi dvěma bývalými milenci s mrtvolou v zádech.

²⁹² Lemaître, Jules. *Impressions de Théâtre, III*. Paris: Boivin & Cie Éditeurs, 1920, p. 219.

²⁹³ Op. cit., p. 222.

²⁹⁴ Blanchart, Paul. *Henry Becque – son oeuvre*. Paris: La Nouvelle Revue Critique, 1930, p. 57.

²⁹⁵ V tomto časopise jsou vydány i hry *Magdalena* (27. 6. 1896), *Domino ve čtyřech* (20. 3. 1897), *Poprava* (24. 8. 1897). Hra *Odjezd* pak v časopise *Revue de Paris* (1. 5. 1897).

Drama *Šaškové*, které se finančním námětem tolik přiblíží k Mirbeauovým či Fabreovým hrám, zůstane nedokončené. Becque ve hře vyobrazuje několik typů podnikavých mužů, finančníka Taverniera, poslance Vachona, bankéře Cerfbiera a další tragikomické figurky, obklopené podivnými přáteli a kurtizánami, snažící se svým zjištěným jednáním co nejvíce vyzískat na začátku, v době prosperity, ale i v době zániku Neapolské banky. Prospěchářské, egoistické a tragikomické typy podobné těm z *Krkavců*, se ve stejnou dobu objevují u Maurice Barrèse, který v Théâtre Libre uvádí svůj debut, politickou agitku o podplacených poslancích a nastupující moci tisku s názvem *Jeden poslanecký den* (*Une Journée parlementaire*, 1894). Hra se v mnohém Becqueově textu podobá a z obavy, aby nebyl autor *Pařížanky* nařčen z plagiátorství, jednu ze scén *Šašků* urychleně vydává. Nepatrný fragment nezaznamená pochopitelně žádný ohlas, i když již rok předtím se objevují některé další části hry ve Figaru²⁹⁶. Becque nemá sílu drama dokončit a jeho první explicitně angažované dílo zůstane pouze v rozpracované podobě.

Smůla provází Becquea až do konce života. Vedle divadelního neúspěchu jsou to špatné životní podmínky, ve kterých autor musí žít. Sám Antoine ve svých vzpomínkách popisuje návštěvy u Becquea ve vybydleném obývacím pokoji bez jakéhokoliv nábytku, pouze s kachlovými kamny a bustou Becquea od Rodina. „[...] Je to byt starého mládence, kde se vám trochu svírá srdce, ačkoliv se zdá, že tato paradoxní absence nábytku ho velmi baví. [...]“²⁹⁷ Při pozdějším požáru domu, který vypuká opět nešťastnou náhodou, Becque usíná s cigaretou v puse v posteli a málem uhoří, přichází pak kompletně o všechn svůj zbývající majetek, mezi nimi shoří i mnohé rukopisy, ačkoli části hry *Šaškové* se podaří zachránit. Zbytek života již stráví bez jakýchkoliv prostředků a přežívá jen díky podpoře několika přátel mezi jiným Edmonda Rostanda či Paula Adama. Umírá v sanatoriu v Neuilly na okraji Paříže zcela osamocen a pozapomenut s dluhem 53.000 tisíc franků. Poslední, kdo ho vidí živého je symbolicky Octave Mirbeau, jeho blízký přítel od roku 1884, který jako jeho následovník posune linii Becqueova dramatu z éry formování modernismu do éry moderního dramatu dvacátého století.

Henry Becque, který se třikrát neúspěšně pokusí o přijetí do Francouzské akademie a který nikdy nezíská více než tři hlasy, mezi nimiž vždy ty od Victoriena Sardoua, rozruší v *Krkavcích* a *Pařížance* kompletně ustálený a zaběhnutý dramatický systém. Často je chybně označován za jediného naturalistického dramatika ve Francii a v tomto smyslu se hledají i

²⁹⁶ Robaglia, Jean. *Henry Becque*. In. *Oeuvres Complètes I, Théâtre*. Paris: Les Éditions G. Grés et Cie, 1924, p. 60.

²⁹⁷ Antoine, André. *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*. In. Treich, Léon. *L'Esprit d'Henry Becque*. Paris: Librairie Gallimard, 1927, p. 26

specifika jeho tvorby. Becqueova dramatická tvorba, tak jak ji definuje zolova naturalistická škola však má s tímto směrem pramálo společného. Nenacházíme se v neutěšeném prostředí periférie, postavy nejsou zatížené žádnou dědičnou predispozicí, nerozpítáváme je psychologicky, nezkoumáme detailně jejich charakter. Texty jsou na první pohled vysoce konvenční a tradiční, mají klasickou dramatickou stavbu a strukturu, nepoužívají žádný specifický jazyk. Radikálně však a s konečnou platností rozbíjejí tematickou koncepci staré realistické hry dumasovského nebo augierovské ražení. Zbavují se, alespoň v *Krkavcích* a *Pařížance*, přílišného idealismu a morální poučnosti. Nelze v nich hledat viditelný morální apel, nesnaží se za každou cenu poučovat a vyzývat k nápravě. Není to ani „*divadlo na tezi*“ (théâtre à thèse), ani „*divadlo idejí*“ (théâtre d'idées), i když postupný nástup tohoto typu divadla předznamenávají. Přináší především zálibu v neemocionálním pozorování a faktograficky přesnou deskripci každodenní reality s živými, věrohodnými a přirozenými postavami. Právě nesentimentálnost a neafektovanost zobrazovaného prostředí i jednání osob v souvislosti s jejich pokrytectvím a amorálním zásadám, navíc zasazené do noblesní, „lepší“ společnosti, vzbuzuje nejvyšší nevoli diváků i části kritiky. Pravda, kterou Becque zobrazuje je příliš přímá, krutá a srozumitelná. Osobně se dotýká mnoha zúčastněných.

S Becquem, ačkoliv to může znít poněkud paradoxně u autora, který se po celý život potýká s finančními těžkostmi, vstupuje do dramatu také téma kapitalismu a vzniká a pozvolna se definuje nový, poněkud odcizený moderní člověk dvacátého století, u nějž bude krize manželství, jedno ze základních Becqueových témat, tak časté.

Becque, Goncourtové i Zola se snaží se svými dramaty prosadit na divadelní scénu a uspět u celé Paříže. Tato touha je cítit z každého dramatu, kritiky, polemiky či teoretického spisu, i když se tomuto názoru často ve svých polemikách brání. Jejich nezdar je bohužel jednoznačný, ať již jde o nepochopení obsahové či tematické stránky, záměrné odmítnutí jejich poetiky či a priori negativní reakce k charakteru postav a jejich jednání. Často jsou obecně shrnováni pod název naturalistické drama, ale jejich rukopis se výrazně liší a snad mimo *Terezu Raquinovou* nemůžeme ve francouzském divadle přelomu století o žádném naturalistickém dramatu reálně hovořit. Becque i Zola se samozřejmě pokouší objektivně popsat pravdivý obraz tehdejší společnosti, dramatické texty Zoly ale nepřesáhnou rámec jeho definice o nutnosti autorského temperamentu, u Goncourtů se pak reálná situace užitým jazykem literárně stylizuje a zjemňuje. Zatímco však Goncourtové na divadle neuspějí vůbec, Zola alespoň proniká na scénu s pomocí Wiliama Busnacha, i když úspěch je to opět vskutku relativní. Kombinace naturalistických obrazů a krutě melodramatického děje proměňuje Zolova díla na efektní, živé, spektakulární dramatické obrazy tehdejšího života, koncepci

zolova naturalismu se podobné pojetí nicméně radikálně vzdaluje. Zola i Goncourtové tak ve svých předmluvách a komentářích formují základy nové estetiky realistického či chcete-li naturalistického dramatu, divadelní text založený na těchto postulátech však sami nejsou schopni sestavit. Srozumitelnost a jednoznačnost jejich teoretických tezí je v přímém kontrastu s jejich divadelní praxí. Až Henry Becque umí převést tyto teze do dramatu, nikoli však opět na divadelní scénu, aniž by to v tomto případě byla jeho chyba. Velké dramatické dílo naturalismu, na rozdíl od ostatních zemí, ve Francii chybí. Žádný Ibsen, Strindberg či Hauptmann zde není. Přesto právě oni začínají linii, která pokračuje k unanimistům a vyvrcholí v 70. letech nového století u Michela Vinavera společensky záměrně angažovaným, politickým každodenním dramatem.

3.13 Théâtre Libre – nástup sociálně angažované dramatiky

Bratři Goncourtové, Émile Zola a Henry Becque bezesporu vytvářejí ve svých dílech předpoklady pro realistické či naturalistické divadlo, respektive divadlo angažované, divadlo zobrazující všední den. Becque a jeho *Krkavci* či *Pařížanka* symbolizují předčasný, málokým pochopený vrchol tohoto typu dramatu, ačkoliv stejně jako Zolova *Tereza Raquinová* či *Arelatka* (*L'Arlésienne*, 1872) Alphonse Daudeta na divadle neuspějí. V roce 1887, kdy Antoine chystá své Théâtre Libre a kdy se mluví o umělecké krizi divadla, dominují velkým a populárním divadlům typu Comédie-Française, Odéonu, Théâtre du Gymnase, Théâtre de Vaudeville či Théâtre de la Renaissance vedle Scribea či Feydeaua i jiní autoři, mnozí z nich dnes již zcela zapomenutí. Hraje se *Hraběnka Sarah* (*La Comtesse Sarah*, 1887) idealistického Georgese Ohneta²⁹⁸, *Zamilovaný lev* (*Le Lion amoureux*, 1866) střízlivějšího a realističtějšího François Ponsarda²⁹⁹, text pojednávající o morálce a politice ve Francii za

²⁹⁸ Georges Ohnet (1848-1918) novinář v deníku *Constitutionnel*, obdivovatel Georges Sandové a velký nepřítel nově nastupujícího realistického románu. Jeho tvorba je klasickým ztělesněním nevěrohodného sentimentálního idealismu. I proto je velmi populární a mnoho dramatizací jeho románů se dočká na divadle značného úspěchu. Za všechny uveďme alespoň velmi úspěšný román *Majitel hutí* (*Le Maître de forges*, 1882), odehrávající se v buržoazním prostředí. Hra je v roce 1883 uvedena s neměň výrazným úspěchem v Théâtre du Gymnase, během několika měsíců se hraje 271 krát, počet v této době skutečně unikátní.

²⁹⁹ François Ponsard (1814-1867) básník a dramatik, od roku 1855 člen Francouzské akademie, píšící realističtějším a daleko satiričtějším stylem než Ohnet. Z našeho hlediska je Ponsard zajímavý svými komediemi mravů, které píše od počátku 50. let 19. století. V jeho hrách se již objevuje moderní téma peněz, spekulací, finančních intrik a podvodů. Jedná se o veršované hry *Čest a peníze* (*L'Honneur et l'Argent*, 1853), odmítnutou v Comédie-Française a s velkým úspěchem uvedenou v Odéonu, kde se Ponsard pohoršuje nad nemorálně nabytým kapitálem a společenského prestiže, které se hodnotově klade před počestnost či satiru *Burza* (*La Bourse*, 1856), pojednávající právě o finančních spekulacích. Poslední hra Galileo Galilei (1867) zase obhájuje vědecký pokrok, téma, která naplno zazní u Eugènea Brieuxa a François Curela.

direktoriátu, *Soudní rada* (Un conseil judiciaire, 1886) Julese Moinauxe³⁰⁰, otce Georgese Courtelina či se opakují Sardouovy texty *Fédora* (1882), napsaný přímo pro Sarah Bernhardtovou, a hra *Vlast* (La Patrie, 1869), tedy dramatici, kteří vskutku nepopisují a nezobrazují každodenní realitu. Nová dramata Théâtre Libre jsou pak jednoznačným protikladem těchto textů. Vyznačují se nižší dějovostí, zápletky sice existuje, ale není stěžejní, epická výpravnost je snížena na minimum, do popředí vystupuje jedinec zasazený do určitého specifického prostředí, které ovlivňuje jeho jednání a chování. Základem těchto her je jednak výsek reality převedený do dialogů, tematicky a obsahově často neutřelý a nekonvenční či rozpracování určité teze, reflektující některý z tehdejších společenských problémů. A je to právě André Antoine, opouštějící pro divadlo i vlastní práci v plynárenské společnosti, který umožňuje novým autorům s podobným zaměřením vyniknout a prosadit se v inscenačně chudém, ale tematicky i formálně otevřeném, svobodném Théâtre Libre. Specifickém divadle, uvádějícím neznámé dramatiky, divadle, které je založené na abonentském systému, jedinému zdroji příjmů, což umožňuje inscenovat dramatické texty bez cenzurních zásahů, v podstatě za „zavřenými dveřmi“. Divadle, kam jsou angažováni herečtí amatéři a kde není příliš pohodlné zázemí pro obecnost.

3.13.1 První program Théâtre Libre

Premiéra Théâtre Libre 30. 3. 1887 prezentuje autory, kteří buď nejsou dosud nikdy uvedeni, nebo jsou jejich hry odmítnuty klasickými divadly. Antoine tímto výběrem definuje směřování svého divadla, jehož textovým základem a hlavním záměrem budou dramata detailně studující realitu všedního dne, nemíchající tragické a komické prvky, nepateticky zobrazující život, který povětšinou nahlíží z morálně-sociální perspektivy. Na scéně se tak během prvního večera v rámci jednoho představení prezentuje několik autorů, kteří mají s divadlem jen pramálo zkušeností, ačkoliv některá jména jsou již známá, a dodají novému projektu na vážnosti.

Expozice k Théâtre Libre začíná v okamžiku, kdy André Byl přichází za Antoinem s textem *Prefekt* (Le Préfet, 1887), pro který složitě hledá vydavatele a který představuje kolegům již dříve na setkání *Galského kroužku* (Le Cercle Gaulois). Antoine okamžitě chce hru inscenovat. Byl následně přivádí Julese Vidala a ten Paula Alexise, prvního z členů slavné

³⁰⁰ Jules Moinaux (1815-1895) dramatik, autor mnoha vaudevillů a komických oper, napsaných často ve spolupráci s dalšími dramatiky, sloupkař v novinách, zaznamenávající tehdejší velice populární události ze soudních síní, které jsou shrnuté ve sbírce *Komické tribunály* (Les Tribunaux comiques, 1881), jeden z libretistů Jacquese Offenbacha.

„médanské skupiny“, z čehož má Antoine, jak sám ve svých vzpomínkách přiznává, radostnou horečku. Celá akce začíná dostávat konkrétnější obrysy. Paul Alexis³⁰¹ dává k dispozici svoji hru *Slečna Jablíčko* (Mademoiselle Pomme, 1887) dramtizaci Durantyho prózy a Jules Vidal jednoaktovku *Kokarda* (La Cocarde, 1887). Alexis se navíc na jednom z tradičních obědů u Goncourtů o celé chystané události zmíní před Léonem Henniquem, dalším členem Zolovy „médanské skupiny“. Ten je ze záměru nového divadla nadšený a přislíbí pro premiéru jednoaktovku *Jacques Damour* (1887) sestavenou na základě Zolovy povídky a odmítnutou ředitelem Porelem v Odéonu. A tak si Antoine může ve svých memoárech zaznamenat: „[...] V této chvíli jsem vytušil, že jméno Zoly v našem programu nám zajistí jasnou pozornost Sarceye. Hennique mi zaslal svůj rukopis a hurá do práce. Alexis, pravidelně přispívající do *Cri de Peuple*, popsal projekty naší malé skupiny, čímž jsme si získali noviny. A náš odvěký rival *Kroužek Pigalle* byl definitivně mimo hru. [...]“³⁰² Večer, složený ze dvou dramtizací a dvou krátkých her, je tak kompletní a po zkouškách v ulici de Maistre u obchodníka s vínem se může odehrát jedna ze zlomových událostí francouzského divadla v pasáži de l'Élysée-des-Beaux-Arts³⁰³ pod původně zamýšleným, ale nerealizovaným názvem Théâtre en Liberté. Přijetí je jak jinak chladné, hry propadnou, snad kromě *Jacquese Darmoura*, a večer skončí neúspěchem. Antoine se však nenechá prvním odmítnutím zviklat a je rozhodnut ve svém úsilí pokračovat.

3.13.2 Druhý program Théâtre Libre - eklektický repertoár pokračuje

Hned druhý program, který se koná o dva měsíce později, přesněji 20. 5. 1887, ukazuje, že noví dramatici píšící o realitě tehdejších dní budou mít v Théâtre Libre vždy hlavní místo. Přesto Antoine, sice mladý, ale již pragmaticky smýšlející šéf divadla, bude repertoár sestavovat eklekticky a promyšleně, dalo by se říci s diplomatickou rozvahou. Když pomíneme amatérské roznášení letáků s dlouhým vysvětlujícím dopisem představující koncept celého Théâtre Libre pak získání podpory umělecky rozdílně smýšlejících intelektuálů jako jsou Zola, Daudet, Mallarmé, Mendès, ale i hraběnka Aubernon de Nerville,

³⁰¹ Paul Alexis (1847-1901), francouzský romanopisec, novinář a částečně i dramatik, člen Médanské skupiny, velký přítel Zoly, kterého Céard nazve „Zolovým stínem“.

³⁰² Antoine, André. *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*. In. Sée, Edmond. *Le Théâtre français contemporain*. Paris: Librairie Armand Colin, 1950, p. 15.

³⁰³ Později se Théâtre Libre stěhuje do Théâtre Montparnasse, které sídlí v ulici de la Gaîté, stále ne příliš noblesní čtvrt' a nakonec do Théâtre aux Menus Plaisirs na Boulevard de Strasbourg, s jednoznačnou snahou získat nové publikum.

princ Roland Bonapart či Maxim du Camp³⁰⁴ je pro získání pozornosti Paříže zcela zásadní. A tak se v tomto malém divadélku objeví mimo nových realistických autorů i veršované texty bývalých parnasistů či jiných lyričtějších dramatiků, tedy repertoár, který má k exaktní deskripci kruté životní reality poměrně daleko.

Praktičnost a pragmatičnost Antoineova Théâtre Libre, které povede až do roku 1894, ostře kontrastuje s naivností konkurenčního symbolistického Théâtre d'Art, mladičkého, teprve dvacetiletého básníka Paula Forta. Théâtre d'Art se často jednostranně prezentuje jako hlavní protivník Théâtre Libre a staví se k němu do výrazného kontrastu. Pro Svobodné divadlo bude popravdě slaboučký konkurent, zejména z hlediska divadelní praxe. Výrazná odlišnost myšlenková, odpor symbolistů k naturalistické koncepci divadla a dramatu je zřejmá a inscenační rozdílnost nezpochybnitelná, podobnost nastává pouze snad ve vytváření divadelních skandálů, při kterých to v sálech obou divadel vře. Pro Antoina bude daleko závažnějším protihráčem pozdější Théâtre de l'Oeuvre Lugné-Poea než zasněné, nešikovně vedené Théâtre d'Art. Není bez zajímavosti, že Lugné-Poe z Théâtre Libre vychází, působí v něm do roku 1891, dokud si nezakládá vlastní Théâtre de l'Oeuvre, kam chce přinést nové myšlenky a ideje a obnovit sílu emoce. Divadlo pak bude založené na stejném abonentském systému jako Théâtre Libre a repertoár je podobně eklektický jako repertoár jejich největšího rivala. Lugné-Poe řídí divadlo od roku 1893 do roku 1929 a v počátcích ho profiluje výrazně symbolicky a humanisticky, od vypuknutí Dreyfusovy aféry pak i politicky. Lugné-Poeovi také pomůže rozchod Henriho Bauera, divadelního kritika *l'Echo de Paris* a hlavního kritického podporovatele Théâtre Libre, s Antoinem a jeho příklonem k nově vznikajícímu divadlu Théâtre de l'Oeuvre. Rozchod je způsoben zejména Antoineovým odmítnutím dramatika Maurice Maeterlincka, respektive jeho textů, které divadlu doporučuje nejen Bauer, ale i Maeterlinckův faktický objevitel Octave Mirbeau. Známý je však fakt, že Maeterlinck nejdříve nabízí svá díla Antoineovi, který již má určité umělecké renomé, než že by se soustředil rovnou na Fortovo Umělecké divadlo. Antoine si jednoduše neví s Maeterlinckovými texty rady. Právě v Théâtre de l'Oeuvre se objeví dramatici nově nastupující generace začátku 20. století jako Romain Rolland, Paul Claudel či André Gide; právě zde bude systematicky uvádět Lugné-Poe po zkušenostech v Théâtre Libre od roku 1893 Ibsenova dramata, mezi jinými *Hedu Gablerovou*, *Noru*, *Johna-Gabriela Borgmanna*, *Nepřítele lidu* či *Peer Gynta*; právě zde zazní ono pověstné „*merdre*“ v Jarryho *Králi Ubu* (*Ubu Roi*, 1896), hře, která je tak často neprávem vydávána za příkladové symbolické drama,

³⁰⁴ Maxime Du Camp (1822-1894), francouzský spisovatel, cestovatel a fotograf, přispívá do *Revue des deux mondes* a zakládá *Revue de Paris* (1951), autor díla o Théophilu Gautierovi.

ačkoliv zpodobení amorálnosti lidského jednání, ač zkarikované a zveličené, se v textu tolik přibližuje k tzv. *krutým hrám* (comédies rosses) Théâtre Libre; právě zde propukne inscenační skandál kolem Maeterlinkovy hry *Pelléas a Mélisanda* (1892), kdy diváci na jevišti téměř nic nevidí, postavy mluví jako kněží a po jevišti se pohybují jako snovní duchové. A právě zde se bude řešit Dreyfusova aféra, vrcholící uvedením textu Romaina Rollanda *Vlci* (Les Loups, 1898). Ostatně je to také jeden z důvodů, proč se Émile Zola, ztělesnění naturalistické koncepce, stává jedním z prvních abonentů tohoto symbolicky zaměřeného divadla, kterého přitahuje mimo téma Dreyfuse samozřejmě i inscenování her Henrika Ibsena. Repríza Ibsenovy hry *Nepřítel lidu*, která se koná 29. 3. 1898, je například klasickou snahou Lugné-Poea vzdát čest nejen Ibsenovi, ale i Zolovi, a tím ho symbolicky podpořit v době, kdy je souzen za účast v Dreyfusově aféře. Jak píše Bojan Jalovic ve své studii o Zolovi a Théâtre de l'Oeuvre, Lugné-Poe pozmění repliky u postavy doktora Stockman a Zolu takto do postavy doktora transponuje.³⁰⁵ Nakonec se i Lugné-Poe v roce 1897 se symbolisty rozchází a od této doby začíná Théâtre de l'Oeuvre směřovat k tématům humanistického divadla, divadla života a divadla idejí. Sám pak dokonce kritizuje některé své dřívější inscenace Ibsena.

Vraťme se však k Antoineovi. Druhý večer Théâtre Libre je klasickým příkladem eklekticky sestavovaného repertoáru, protože vedle realistické jednoaktovky Oscara Météniera *V rodině* (En famille, 1887) uvádí Antoine veršovanou hru *Bergamská noc* (La Nuit bergamasque, 1887) Emila Bergerata. V obou textech hraje také hlavní role, v *Bergamské noci* starého lakomce Aenobarbea a *V rodině* otce Parise teatrologicky často opomíjená a nedocenená oblast Antoineova divadelního působení. Uvedení obou her je na rozdíl od prvního večera velkolepý úspěch. Premiéra se nese na entusiastické vlně, celá Paříž je v divadle, v první řadě se Zolou, Daudetem, Sarceyem, Henry Fouquierem či Augustem Vituem, a jak píše Adolphe Thalasso v knize o Théâtre Libre, nikoli neprávem: „[...] v tomto večeru se zrodilo současné dramatické umění. [...]“³⁰⁶ Zároveň vedle sebe stojí dva poeticky odlišné texty, jeden psaný v próze a druhý ve verších. Příklad nijak neojedinělý.

Texty i inscenace Théâtre Libre si často nepřesně představujeme jako syrový, krutý naturalismu s oním pověstným masem zavěšeným přímo na scéně, ze kterého kape krev jako při uvedení nevýznamné hry Fernanda Ingrese *Řezníci* (Les Bouchers, 1888). V tomto večeru se však také hraje text Rodolphea Darzense *Milenka Krista*, hra, která je nejen ve verších, ale je také prvním náboženským dramatem, středověkým mystériem na scéně Théâtre Libre a

³⁰⁵ Jalovic, Bojan. Lugné-Poe et Zola: deux „anarchistes“ à l'Oeuvre. *Revue d'Histoire du Théâtre*, juillet-septembre 57, 2005, n. 3, p. 293.

³⁰⁶ Thalasso, Adolphe. *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*. Paris: Mercure de France, 1909, p. 59.

žádný přehnaný naturalismus se zde jednoduše nekoná. To však neznamená, že inscenace Théâtre Libre nepůsobí naturalisticky nebo se o nápodobu reality nesnaží. Ve hře Augusta Linerta *Vánoční noc* (La Nuit de Noël, 1890) jsou na scéně staré, špinavé cáry hadrů, v *Oběšenci* (Le Pendu, 1891) Eugènea Bourgeoise zase imitace reálné stodoly, věc mimo Boulevard de Temple na divadle těžko představitelná. Obecně lze ale říci, že styl Meiningenských, velkého divadla imitující dokonale předepsané reálné prostředí žánrově rozličných dramát zkrátka, do Francie ještě nedorazil.

U Antoina tak neustále zůstává vedle realistů typu Zoly, Goncourta, Alexise a dalších místo i pro autory romantického či parnasistického ražení jako jsou Banville, Mendès, Bergerat či Villiers l'Isle-Adam. Alespoň na počátku působení Théâtre Libre je poměr pozdně-romantických děl a realistických textů vcelku vyrovnaný, za všechny parnasistické autory uveďme alespoň hru Jeana Aicarda³⁰⁷ *Otec Lebonnard* (Le Père Lebonnard, 1886). Příběh starého hodináře, kterého terorizuje vlastní žena, zblázněná do životního stylu šlechty, vskutku nemá tematicky s novými realistickými dramaty co do činění. Hra o vítězství zdravého rozumu je již v roce 1886 přijata do Comédie-Française, ale po nekonečných hádkách s herci, během zkoušek je údajně odmítnuta Gotem jako nehratelná, ji Aicard po dvou letech dohadů a diskusí sám z divadla raději stahuje. Nakonec se přeci jen v Comédie-Française inscenuje v režii Julese Claretieho v roce 1904 za obrovského ohlasu diváků a potvrzuje se tak zatvrzelost Comédie-Française vzhledem k modernímu repertoáru.

3.13.3 Zrození nového dramatu v Théâtre Libre

Hlavní důraz bude ale v Théâtre Libre kladen na nové dramatiky a nová témata. Antoine se pokouší realizovat podobný systém, na kterém fungují například Théâtre du Gymnase nebo Théâtre de Vaudeville využívající „své vlastní“ dramatiky, kteří vytvářejí divadelní hry přímo na tělo jejich divadelním souborům a jejich divadelním hvězdám. I proto po druhém večeru Antoine vyzývá autory, aby mu zasílali své rukopisy³⁰⁸, a zapříčiní tak vzestup neokoukaných mladých dramatiků narozených v padesátých či šedesátých letech 19. století. Jean Jullien, Henri Céard, Georges Ancey, Léon Hennique, Oscar Méténier, Émile Fabre, Pierre Wolff,

³⁰⁷ Jean Aicard (1848-1921) pochází z Toulonu. Do Paříže přichází v roce 1867 a ihned uspěje se sbírkou *Mladá víra* (Les Jeunes Croyances, 1867) a zařazuje se tak mezi uznávané parnasisty. Jeho sbírky *Básně Provence* (Les Poèmes de Provence, 1874) a *Píseň dítěte* (La Chanson de l'enfant, 1875) jsou oceněny Francouzskou akademií, kam je Aicard zvolen v roce 1909, příznačně na místo po Françoisovi Coppéem.

³⁰⁸ Podle tvrzení François de Curela v předmluvě ke svému textu *Rub světice* (L'Envers d'une Sainte, 1892) dostává Antoine na výzvu neuvěřitelných 472 rukopisů. (Curel, François de. *Théâtre complet, L'Envers d'une sainte, Les Fossiles*. Paris: Éditions Georges Crès et Cie, Tome II, 1920, p. 8.) Stejnou informaci potvrzují je Marsan, Jules. *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Éditions des cahiers libres, 1926, p. 151.

Romain Coolus, François de Curel, Eugène Brieux či Georges Courteline, ti všichni jsou dramatici, kteří začínají a někteří i končí svoji divadelní pout' právě v Théâtre Libre. Tito autoři různorodých stylů, kteří se později rozprchnou do různých pařížských divadel, někteří z nich označovaní za tvůrce tzv. *krutých her* (la comédie rosse)³⁰⁹ nebo chcete-li tzv. *drsných her*, přinášejí uštěpačná a jízlivá témata, zobrazující rozvrácené hodnoty moderní společnosti a odhalují či diskutují skrze Schopenhauerův dobový pesimismus společenské problémy tehdejší doby. Již od počátku se však výrazně diferencují, a tak zatímco jedni důsledně zobrazují výsek těžké a neúprosné životní reality, jiní se více soustředí na sociální problémy a z nich plynoucí morální aspekty a teze či formují nové ideje o proměňující se společnosti Belle Époque.

3.14 Jean Jullien a rehabilitace monologu

Kruté hry (la comédie rosse) jsou obsahově a formálně problematické texty a pro kritiku i mnoho diváků těžko stravitelné. Jak píše jeden z kritiků, když se vyjadřuje o hrách Jean Julliena, přesněji o jednoaktovce *Doba splatnosti* (L'Échéance, 1889): „[...] Toto jsou hry, které každý z nás psával, když nám bylo něco mezi čtrnácti a patnácti, na lavičkách na střední škole, když jsme chtěli ohromit naše kamarády či dopálit našeho kantora. Váženě je brát ale nemůžeme. [...]“³¹⁰ Jean Jullien (1854-1919), autor, který nikdy neslaví jednoznačný úspěch, ale který si svou vytrvalostí vydobyl respekt a uznání i u svých literárních nepřátel, je však vážně bere a své poetice *krutých her* jednoznačně věří.

Jullien je po Zolovi jeden z mála dramatiků, který se pokusí teoreticky zdůvodnit svoji tvorbu a definovat tak základní principy, na kterých jsou vystavěna některá dramata mladých naturalistických autorů Théâtre Libre. Svoji teorii „živého divadla“ (théâtre vivant) či snad lépe *živoucího divadla* vytváří spontánně jako reakci na odmítnutí jednoaktovky *Doba splatnosti*. Zápletka hry je jednoduchá až hrůza, klasický atribut všech „*krutých her*“, a připomíná bezvýhradně část Becqueova dramatu *Michel Pauper*, kde na konci druhého dějství otec rodiny kvůli svému finančnímu krachu sahá po revolveru. U Julliena zase bere pistoli do ruky pětatřicetiletý finančník Samuel Tabard, který není schopen splácet své dluhy a uvažuje

³⁰⁹ Mezi tuto skupinu bezesporu patří Jean Jullien s úvodní hrou *Serenáda* (La Sérénade, 1887), považovanou za první, příkladovou tzv. „*krutou hru*“ na repertoáru Théâtre Libre, kde pokračuje s dramaty *Pán* (Le Maître, 1890) a *Moře* (La Mer, 1891). Následovaný Henri Céardem s textem *Rezignovaní* (Les Résignés, 1889), Georgesem Anceyem, autorem, kterého preferuje Antoine a kterému inscenuje texty *Nerozdělitelní* (Les Inséparables, 1889), *Škola vdovců* (L'École des Veufs, 1889) a *Naivka* (La Dupe, 1891) či Pierrem Wolffem a jeho *Jacqueselem Bouchardem* (Jacques Bouchard, 1890).

³¹⁰ Besson, Emmanuel. *L'Événement* 2. 2. 1889. In Těž. Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 5.

o sebevraždě. Díky své manželce Valentine, která si půjčí obnos od rodinného přítele Galaberta, je Samuel i jejich společný majetek zachráněn. U Samuela ale pozvolna propuká podezření z nevěry Valentiny, kterou mu však oba milenci vymluví, aby nám svůj vztah závěrečnými dvěma replikami potvrdili.

„[...]

Galabert (po chvíli a polohlasně k Valentině, která se k němu velmi přiblíží): Byl jsem dost přesvědčivý?

Valentina (usmívá se a posílá mu polibek): Jsi anděl!³¹¹

Zápletka ani děj v tomto případě nejsou pro Julliena důležité, hra má podtitul psychologická studie a autor se soustředí na rozehrávání charakteru Samuela, kterému jsou ve hře předepsány rovnou tři rozsáhlé monology, zatímco ostatní tři postavy podobnou příležitost vyjádřit se skutečně nemají. První monolog se uskuteční ve druhé scéně³¹², kdy Samuel uvažuje o sebevraždě, ale láska k jeho ženě mu nedovoluje podobný čin spáchat. Druhý, enormně dlouhý je ve čtvrté scéně³¹³, kdy se radost ze záchrany majetku střídá s pochybnostmi o manželčině nevinosti. Třetí monolog během šestého výstupu je pak lamentací nad mocí peněz a spřádání pomsty svým protivníkům.

„[...]

Samuel: [...] Je to pravda, peníze zkazí všechno, čeho se dotknout, i ty, kteří si o sobě myslí, že jsou nejčistější... nejsilnější... (Vstává.) Proč sis před chvilkou neprohnal kulku hlavou? Myslíš si, že zítra nebudou všichni tvoji přátelé vědět, jak sis obstaral ty peníze?... Co pak řekneš? (Jde ke dveřím.) Ach, zabiju je, to oni mě vymáčeli v tomhle bahně... chci se pomstít! Pomstím se.

[...]³¹⁴

Podobný nápad zabít své protivníky se objeví i v další Jullienově hře *Serenáda* a samozřejmost podobných myšlenek a rychlost, s jakou jsou vyřčeny či vytanou na mysl, jsou klasickým atributem naturalistických Théâtre Libre a důvodem označení těchto dramát jako ne příliš reálných a nevěrohodných. Jullien v této jednoaktovce také rehabilituje funkci monologu a brání jej následně i ve své teorii o „živém divadle“. Monolog chápe jako vyobrazení živoucí myšlenky zmatené duše. Nemá se však jednat o metafyzický či filozofující

³¹¹ Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 117.

³¹² Op. cit., p. 102-103.

³¹³ Op. cit., p. 105-108.

³¹⁴ Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 110.

monolog, ale o „*monolog-jednání*“ (monologue-action)³¹⁵, který rozvíjí myšlenky a predikuje následné chování jedince. Jullien považuje za nesmyslné odsuzovat monolog a pokouší se mu podsunout jinou charakteristiku, dát mu lidský náboj a rozměr. Monolog tak nemá být pouhou promluvou s imaginární bytostí nebo být adresován přímo divákům, aby se vysvětlily dějové souvislosti, ale má se jednat o sondu do lidského uvažování a chování. Radikální kritická reakce na text na sebe nenechá dlouho čekat. Recenzenty rozčilují zejména poslední dvě repliky odkazující k amorálnosti Valentiny a Galaberta, ale i monology Samuela, „[...] bankéře, vyprávějícího svým nekonečným monologem, delším než všechny promluvy klasických tragédií dohromady, svá finanční a manželská neštěstí. [...]“³¹⁶.

Jullienův názor na silně negativní a uštěpačné přijetí textu, které formuje v předmluvě, se zdá být na začátku pouhou polemikou s recenzenty, poděkováním Antoinovi, kterému je hra dedikována a který mu umožňuje texty uvést, ale záhy se proměňuje na teoretické zdůvodnění nového, respektive staronového konceptu dramatu zobrazujícího nelítostně objektivním pozorováním každodenní realitu. Jullienova teorie „*živého divadla*“, založená na jednání v rámci určitého výseku života, je v mnohém přesnější a přímější než Zolova teorie naturalismu na divadle a může snadno posloužit jako základní teoretické východisko realistické, chcete-li naturalistické tvorby Théâtre Libre.

3.14.1 Jullienovo „*živé divadlo*“ aneb výsek života převedený na scénu pomocí umění

Hlavní Jullienův postulát, jeden z pilířů budoucího dramatu každodennosti, zní, že divadelní hra je výsek života převedený na jeviště pomocí umění (*une pièce est une tranche de vie mise sur la scène avec art*)³¹⁷ nebo jinak, že hra má být syntézou života převedenou na jeviště uměleckou formou. *Vážné divadlo*, a tato definice je zmíněna několikrát, se má stát živým obrazem života, kdy se autor mentálně vžívá do myšlenek postav a z nich odvozuje jejich reálnou mluvu, skutečné dialogy. Výsledkem není náš smích nad obsahem hry, ale naše kompletní zaujetí pro hru a naše touha nad ní přemýšlet a kriticky uvažovat. Divák má ztratit dojem, že je v divadle, a opona má být nahrazena čtvrtou stěnou.³¹⁸ Máme být udržováni v nejistotě z dalšího vývoje příběhu a nebýt schopní předvídat ani predikovat následující jednání, přičemž u tzv. *krutých her* je to mnohdy pravý opak. „Hlavním cílem tohoto divadla

³¹⁵ Op. cit., p. 25.

³¹⁶ Pessard, Hector. *Le Gaulois* 1. 2. 1889. In Těž. Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 5.

³¹⁷ Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 11.

³¹⁸ „[...] je třeba, aby se opona stala průhlednou čtvrtou stěnou pro diváky a ne průhlednou pro herce. [...]“ (Op. cit., p. 11.)

je zaujmout diváka a docílit jeho pohnutí, i proto divadlo musí co nejpodrobněji sledovat život, jak je to jen možné. Postavy budou lidské bytosti a nikoliv smyšlení tvorové, představitelé jednoduchých lidí, mluvící tak, jako by mluvily v reálném životě, někdy zvyšující hlas, a nikoli herci, kteří přehání až do grotesknosti a protivnosti, deklamátoři, kteří vedou přednášku nebo rozvíjí tezi, ukazující nám domyšlivě kvality své díkce. [...]³¹⁹

Základem „živého divadla“ je podle Julliena jednání, které se má uskutečňovat po celou dobu dramatu, od samého počátku až k jeho konci. Jullien však netvrdí, že se v dramatu má neustále něco dít nebo že by jednání mělo být logicky sevřené, intenzivní či dokonce násilné. Postačuje mu zcela minimální děj. Nicméně každá replika ho v sobě musí nést a umět s ním pracovat. Není také třeba žádné expozice či rozuzlení děje. Jullien považuje tyto dvě klasické součásti dramatického textu za naprosto zbytečné a podružné. Seznámení se s postavami a motivy jejich jednání se má odhalovat v průběhu celého dramatu a výsledné rozuzlení není již tolik podstatné. „[...] Samotné jednání je to, co by vás mělo zaujmout a nikoli jednotlivé osoby tím, co dělali předtím a budou dělat potom. [...]“³²⁰ Jullien vychází z přesvědčení, že každodenní život není jednoduchý a jednostranný, aby se vždy musel na konci her osudově rozřešit buď ve formě svatby, či smrti. Následně uvidíme, že i logičtější promyšlená a z dnešního hlediska zcela srozumitelná a samozřejmá divadelní teorie narazí u Julliena na odvěké formální zákonitosti dramatického textu.

To, co nám přijde v Jullienově teorii pro dnešní scénu tak pochopitelné a jednoznačné, jsou pro tehdejší divadlo požadavky značně nekonvenční a pokrokové. Opět se potvrzuje fakt, že divadlo konce 80. let 19. století je v zajetí deklamační, precizně vysoustružené komedie, proti které se autoři jako je Jean Jullien musí pochopitelně vyhraňovat. I proto tvrdí, že život musí existovat na scéně a autor se má aktivně zajímat o to, co se děje na jevišti. Herci sice mohou vytvořit určitý typ člověka, ale člověka živoucího a nikoli „[...] mluvící loutku. [...]“³²¹. Jakákoliv specifikace žánrů či typizace rolí je pro Julliena zásadní chybou a podobný postup zcela odmítá.

A ještě jednu podstatnou a nikoli nepravdivou výtku vyjadřuje Jullien, tento zakladatel revue *Art et Critique*, ve své divadelní teorii na konto tradičního divadla, že totiž osou celého dramatu a divadla 19. století je téma lásky. „[...] Je třeba nechat odejít jemné milence a paroháče, je třeba změnit osu divadla a zacílit se na obecné otázky člověka a společnosti. [...]“³²² Podobné otázky pak vyvstanou v okamžiku, kdy se na začátku 20. století začne

³¹⁹ Op. cit., p. 9-10.

³²⁰ Op. cit., p. 12.

³²¹ Op. cit., p. 19.

³²² Op. cit., p. 41.

formovat linie lidového divadla, která má základ v novém pojetí člověka, jeho rozdělení do tříd a aplikací humanistického hlediska na něj. Divadlo Romaina Rollanda či dramatika unanimistů je základním pilířem této myšlenkové proměny dramatu.

Tématem lásky se tak Julien dotýká jednoho ze signifikantních rozdílů mezi dramatem a literaturou 19. a 20. století. Zatímco láska je v první etapě skutečně stěžejní téma, i když pojatá konverzačně, buď komicky či navýsost tragicky, témata druhé etapy se již ubírají daleko širším směrem. Stačí se podívat na nastupující dramatiku Mirbeau, Rollanda či Claudela, kde řešíme od metafyzických, duchovně-náboženských problémů, přes historicko-národnostní humanismus až po sociálně kritické, proletářské sondy do života dělníků. Jullienova teorie je neafektovaná, srozumitelná a přímá, psaná se zolovským elánem a zaujetím, kterým je naplněné celé Théâtre Libre. O své víře v nekaširované divadlo faktů má ale Jullien oprávněné pochybnosti, protože „[...] je také možné, že my všichni, kteří tak hluboce milujeme dramatické umění, kteří sníme o znovu pozvednutí a obnovu vážného divadla, se dostaneme pod vliv kariéristů, zkosnatělých režisérů a tvrdohlavých herců; držící své posty, ovládají tisk a mají peníze. [...]“³²³

3.14.2 *Serenáda* – Jullienova studie buržoazie aneb příkladová „krutá hra“ (comédie rosse)

Za příkladové drama celého Théâtre Libre a Jeana Julliena, které však porušuje některé jeho teoretické postuláty, je považována *Serenáda* (La Sérénade, 1887) o nevěře v rodině klenotníka Cottina. Jullien tuto hru o třech dějstvích nazývá pro naturalisty klasickým podtitulem studie, zde studie buržoazie (*étude de bourgeois*). Ostatně následující texty ponosou podtituly podobné, text *Pán* (Le Maître, 1890) má podtitul studie venkovanů a hra *Moře* (La Mer, 1891) uvedená již v Odéonu chce být studií námořníků, respektive rybářů. Aby se v *Serenádě* předešlo komickému vyznění textu, připisuje navíc Jullien v poznámce pod výčtem osob informaci, že postavy Cottina, skoro šedesátileté hlavy rodiny, a jeho společníka Poujadea nesmějí nebo by neměly být hrány komickými herci³²⁴. Jullien tak chce naplnit svoji představu o vážné hře a realizaci detailního, objektivního pozorování měšťanské rodiny, na první pohled spořádané. Požadavek zcela pochopitelný, protože z obou usedlých společníků by se velmi rychle mohly stát komické figury napálených manželů.

Serenáda, ačkoliv název by napovídal spíše romantickým či melodramatickým konverzačním hrám a některé scény v prvním i ve druhém dějství snad i podobnému žánru napovídají, má

³²³ Op. cit., p. 28.

³²⁴ „[...] Role Cottina a Poujadea nesmí být provedeny komickými herci. Šero v sále. [...]“ (Op. cit., p. 122.)

být přísně kritické drama, ve kterém se ve třetím dějství odhalí bezcharakternost a pokrytectví měšťácké společnosti. Poněkud paradoxně nicméně zní Jullienovy předchozí teze z teorie „*živého divadla*“ o konci tématu lásky a milostných podvodů v dramatu, o změně osy divadla z námětů manželské nevěry na realistický výsek života, když základem *Serenády* je právě a jen láska a manželský podvod, tolik podobný příběhu *Henriety Marechalové* bratrů Goncourtů. I u Julliena se matka i dcera stávají nechtěnými soupeřkami v lásce.

Děj hry se nicméně rozvíjí poměrně klasicky, výstavba dramatu je formální a příběh není nijak, snad až na sarkastický závěr, nijak krutý či syrový. *Serenáda* se tak stěží dá považovat za jednoznačné drama naturalismu či tzv. comédie rosse, nikdo z hrdinů nepřijde k újmě a končí se celkovým smírem.

Děj poměrně svižně plyne, v prvním dějství rozpoznáváme vztahy v rodině Cottinů a zjišťujeme, že oba otcové, dobří spolumajitelé obchodu, již předpřipravili sňatek mezi svými dětmi Prosperem a Geneviève. Hned ale v úvodních scénách se Jullien odchyluje od své teorie, která hlásá nepotřebnost či nefunkčnost klasické expozice. Celé první dějství nese všechny formální i obsahové znaky standardních expozic. Seznamujeme se s postavami, naznačeny jsou jejich charaktery, víme, v jakém se pohybujeme prostředí, postupně začínáme dekódovat příběh. Jullienova záměrná a možná příliš odhodlaná snaha o vyobrazení přirozeného výseku života ukazuje, že se jeho teorie, hlásající princip objektivního pozorování a dějovosti v každé replice, velmi složitě převádí do praxe. Základem reálného života je detailní, propracovaný popis jednání, prostředí i charakterů nezbytností a expozice se do kompozice vmísí, i když si to autor ve své teorii sebevíc nepřeje. A tak se v prvním dějství dozvídáme, mimo to, že se seznamujeme s rodinou Cottina a Poujadea, o nevěře paní Cottinové, jejímž milencem je rodinný učitel dcery Geneviève Maxime Champanet, a mnoho dalších, pro vývoj fabule ne příliš podstatných detailů.

V druhém dějství se nastolená idylka začíná komplikovat. Ocitáme se v poměrně romanticky popsané atmosféře venkova. Jsme na terase domu, je večer, stromy jsou ozdobené lampiony a panuje všeobecně dobrá nálada, tancuje se.³²⁵ Pod předstíranou spořádaností ale již probleskují první náznaky konfliktu, zejména odtažitost pana Cottina k učiteli Maximovi, stupňující se rivalita mezi Maximem a Prosperem, kteří bojují o přízeň Geneviève, ale i naše tušení, že paní Cottinová není v lásce k Maximovi osamocena a miluje ho i její dcera Geneviève. Když Prosper recituje těžkopádnou, poněkud nejapnou a primitivně veršovanou milostnou báseň *Triola pro mojí milovanou*, záměrný komický výstup, konflikt začíná

³²⁵ Op. cit., p. 151.

pozvolna gradovat, navíc když si celá dámská společnost úpěnlivě žádá Maximovu obsahově nekonvenční recitaci.

„[...]“

Paní Cottinová: A nyní vy, pane Maxime. [...]

Geneviève: Ó, ano. Teď vy, pane Maxime.

Maxime: Ale, dámy, ujišťuji vás, že já neumím nic jiného než věci již tolikrát omílané!

Paní Cottinová: Co na tom, řekněte nám Serenádu.

Geneviève: Ano, Serenádu, Serenádu!

Maxime: Ne, tu ne, to je pořád to samé dokola.

Geneviève: Ano, ano, Serenádu.

Maxim (*postoupí dopředu a začíná recitovat*): SERENÁDA

Pan Cottin (*postaví se*): Souhlasím s panem Champanetem, myslím si, že by bylo lepší předvést něco jiného.

Geneviève: Proč? Serenáda je tak jemná a půvabná.

Pan Cottin: Trochu příliš půvabná pro mladé dívky. Pro mladé slečny by se měly vybírat poněkud méně uvolněná témata.

Geneviève: Ale tatínku, mýlíš se, Serenáda...

Pan Cottin: Nemýlím se a nechci, aby se říkali podobné rozverné historky pře mými dětmi.“

[...] ³²⁶

Hned vzápětí se Cottin svěruje Poujadeovi, že o nevěře své manželky ví, ačkoliv v prvním dějství by se zdálo, že do konce hry nic nezjistí, a Poujade, jakmile pochopí, že Cottin mluví pravdu, přichází s jedinou, zato velmi „bezprostřední“, poměrně šokující radou, v kontextu dramatu opět směšně komickou a svou radikálností snad i groteskně nereálnou, aby je Cottin oba zabil.

„[...]“

Poujade (*energicky*): Musíš ho zabít.

Cottin (*krčí ramena*): Počkej, ty hned, musíš ho zabít, to není jen tak zabít člověka, ... jsem snad voják? Mám nějaký zbraně?

[...] ³²⁷

A o pár replik později pak znovu doporučuje Poujade s ledovým klidem Cottinovi, aby se zbavil i své nevěrné manželky.

„[...]“

Cottin (*váhající*): Moje žena, to ona mě miluje... chci ji exemplárně potrestat.

³²⁶ Op. cit., p. 155-156.

³²⁷ Op. cit., p. 161.

Poujade (*jednoznačně*): Zabij ji.

Cottin: Poujade, ty nemyslíš!

[...]“³²⁸

Tento groteskní aspekt, který spočívá v jednoduchosti a přímočarosti prvotní, podvědomě vyřčené myšlenky, ostatně sám Jullien mluví o „[...] brutální individualizaci [...]“ postav a „[...] grotesknosti některých scén [...]“³²⁹, již posunuje Jullienovu hru k dramatu 20. století, kde bude převládat nelogičnost a iracionálnost činů i promluv. Dějství pak vyvrcholí přímým přiznáním Maxima před samotným Cottin a Poujadem, že je milencem paní Cottinové, další na tehdejší dobu nepochopitelný aspekt příliš nerafinovaného, lítost projevujícího milence. Žádné vytáčky, žádné předstírání, žádné komické záměny, žádné náznaky se nekonají, jedná se rychle a narovinu. A aby toho nebylo málo, vše se zkomplikuje vrcholící peripetií, totiž dramatickým doznáním Geneviève, že s Maximem čeká dítě.

V tomto okamžiku se může zdát, že freytagovská pětistupňová stupnice výstavby dramatu je více než dodržena a celé drama směřuje v následujícím dějství k očekávané katastrofě, tragickému rozuzlení. Vše dopadne ale zcela jinak a třetí akt potvrdí, že noví autoři se v rámci konceptu realistické hry zobrazující všední den a morálku společnosti nebudou bát přijít s jinými než definitivním rozřešením či melodramatickým finále.

Samotné druhé dějství je tak na svoji dobu atypické hned několika aspekty. Poprvé ve zmiňované přímočarosti, se kterou se realizuje děj. Na rozdíl od prvního dějství a předchozí expozice se stává praktickou ukázkou Jullienovy představy o jednání obsažené v každé replice. Děj je jednoznačný a čitelný, nic se nekomplikuje, postavy mluví srozumitelně, jdou přímo k věci, vše se odehrává rychle a dynamicky. Milenec je bez okolků konfrontován s realitou, až s dětinskou upřímností se přiznává a žádá o odpuštění. Podobně upřímná je i Cottinova manželka, která neváhá a vše svému muži přiznává. Otázkou samozřejmě zůstává, zda podobná rychlost a otevřenost dialogů je skutečně identickým zobrazením reality pařížské buržoazní rodiny, nebo se Jullien spíše snaží za každou cenu, poněkud nevěrohodně, udržet svůj teoretický koncept, aniž by si uvědomoval, že průhlednost některých scén a jednoduchost některých rozmluv může zapříčinit přílišnou paušalizaci a zjednodušení tématu. Však také Sarcey později na Jullienovu adresu píše, že „[...] jsou v něm dvě osoby, teoretik a dramatik. Ta druhá však neuspěje, dokud neporazí tu první. [...]“³³⁰ Becqueova *Pařížanka* se svoji

³²⁸ Op. cit., p. 162.

³²⁹ Op. cit., p. 23.

³³⁰ Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, Volume 7, 1902, p. 412.

záměrnou nedějovostí, kde se všechny vyřčené věty bedlivě promýšlejí a hrdinové se záměrně udržují náznaky v pragmatické nevědomosti, tak daleko lépe odhaluje skutečnost tehdejší Paříže než Jullienova dějově dynamická hra.

Další netradičnost druhého dějství spočívá v absurditě a grotesknosti některých postav, které střídmostí svého jednání rozhodně nepatří mezi komplikované, psychologicky rozpracované charaktery nebo k nim patří daleko méně, než tomu bude v následujících Jullienových hrách. Opět to nejsou rafinovaní Becqueovi hrdinové z *Krkavců* nebo *Pařížanky*, nejsou ani tolik emotivní a živočišní jako postavy z *Henriety Marechalové*. Cottin již není tragický otec z *Henriety Marechalové*, aby povstal na konci dramatu ze své bohorovnosti a vše neobratně řešil s puškou v ruce. Naopak je to Cottin, kdo chce ve třetím dějství poněkud zbaběle rodinu opustit, uvolnit své místo milenci, odjet do Ameriky a nechat rodinu na pospas pomluvám. Poujade je spíše karikatura paní Saint-Genis z *Krkavců*, a i když jeho cynické a s ledovým klidem vyřčené nápady na vraždy téměř rodinných příslušníků děsí, svého syna, kterému zhatí Maxim sňatek, nijak vehementně nebrání a na rodinu neútočí, ani se s ní nesoudí, populární téma tehdejší doby. Paní Cottinové pak pro změnu chybí rafinovanost, nenápadnost a samozřejmost lhaní a přetvářky protřelé Clotildy z *Pařížanky* a o Geneviève se toho dozvíme stejně málo jako o Henrietě Marechalové. Maxime, jak již bylo řečeno, se rychle přiznává a tomuto poněkud pokornému milenci chybí z vášnivosti a neodbytnosti Paul de Brévilla snad úplně vše, mimo určité mladické výmluvnosti. Podobná charakteristika postav není snad způsobena Jullienovým nedostatkem dramatického talentu, ale příčina, proč je drama označováno za příliš primitivní a nevěrohodné, vyplývá z Jullienovy snahy o objektivní pozorování reality, o neemotivní záznam výseku všedního života buržoazní rodiny, o zobrazení reality pařížské společnosti, které však, zdá se, neúměrně zjednodušuje fabuli a trivializuje jednání postav. Ostatně jeden ze základních problémů většiny her uvedených v Théâtre Libre.

K čemu stačí Becqueovi v *Pařížance* čtyři postavy a nevázaná, povrchní, nenápadně plynoucí konverzace, potřebuje Jullien postav dvanáct spolu s jedním zbytečným výstupem dítěte, devítiletým synem Cottina. Na druhou stranu tím, že se ve hře nic nepředstírá, na nic se nehraje a jednání je přímočaré, se blížíme ke skutečným základům neafektovanému a trpkému popisu reality měšťácké společnosti, ale i základům každodennosti na divadle.

Jak se dalo předpokládat, ve třetím dějství se katastrofa ani tragédie nekoná. Naopak, hra se významově i typově obrací k Becqueově *Pařížance* a pokrytectví a pochybná morálka rodiny za cenu zachování si společenské prestiže otupí hrany sporu. Všem se nakonec podaří přesvědčit pana Cottina, že daleko lepším řešením než útekem do nejisté Ameriky bude

sňatek Maxima a Geneviève a odpuštění paní Cottinové. Spokojeni jsou tak nakonec všichni i přesto, že charaktery jsou poněkud pošramoceny. Paní Cottinové zůstane její milenec, Maxim bude poblíž své milenky, pan Cottin nezostudí svoji rodinu „hloupým“ útekem před očima veřejnosti a panu Poujadeovi s jeho synem Prosperem zůstane jejich podnikání, které tak milují.

„[...]“

Cottin (*Poujadeovi, bere ho za rameno*): Tak vidíš, starý brachu, není nutné si hned podřezávat krky, aby se všechno vyřešilo [...] nikdo tu nezemřel. (*Vážně.*) Mám jenom jednu podmínku, co se týče svatby, (*Všichni se přiblíží ke Cottinovi.*) tu svatební parádu nemusíme ukazovat celé čtvrti...Ó!... [...] Tak ke stolu, děti moje, ke stolu. Fournière, prostří ještě pro další tři a přines nějaké dobré víno, dcera se nevdává přece každý den...

[...]“³³¹

A tak hra, jejíž konec je navýsost ironický a výsměšný, ve třetím dějství potvrzuje zmiňované heslo, že „účel světí prostředky“. Místo rozvodu a konce rodiny probíhá svatba a usmíření, milenec právoplatně zůstává v domě, místo fatálních zolovských mordů se vše uhladí a urovná.

3.14.3 *Moře* - Jullienova syntéza naturalistické a symbolistické hry

Zatímco obraz buržoazie, který nabízí Jullien v *Serenádě* se může zdát konvenční, ne příliš krutý a snad i poněkud nepřírozený obrázek každodenního fungování francouzské střední vrstvy přelomu století, a do Théâtre Libre tak v podstatě nezapadající, pak hra *Moře* (*La Mer*, 1891), uvedená již ředitelem Odéonu Paulem Porelem, může být jednoznačně označena za text bezesbytku naplňující koncept jízlivých, pesimistických a částečně temných her ibsenovského ražení. *Moře* je velmi sugestivní, drsné, venkovské, naturalistické drama, ale zároveň je to hra nadmíru symbolická, poetická a v určitých aspektech patetická a kontemplativní. Emotivní drama, které v sobě skrývá jak hrubost a neomalenost chudého venkovského přístavu s přirozenými, těžko srozumitelným dialektem mluvícími rybáři, ale i drama, kde lyričnost a symboličnost rázovitého přímořského prostředí přináší neustálou naději v lepší život a zároveň i bezvýchodnost, utrpení, fyzické i psychické strádání a beznadějí. V tomto dramatu se zveličuje symbol moře jako osudový element, metafora nekonečné, velmi obtížné cesty životem. Podobně pak funguje ve hře kříž jako znak bigotně vykládané a

³³¹ Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 194.

dodržované křesťanské víry, ale zároveň i víry, která pomáhá překonávat těžkosti, víry, která má chránit všechny obyvatele vesnice na strmém útesu nad mořem, která je ale zároveň nepopíratelně vhání do stereotypních předsudků a upoutává ke konvencím rádooby spořádaného vesnického života. I proto Jullien věnuje v prvním i dalších dějstvích tolik prostoru zevrubnému popisu prostředí, podobně jako i hereckým gestům a specifické mluvě.

„Pusté místo nad srázem mezi Paimpolou a Tréguierem. [...] Počasí je klidné, slunce nízko, celkově vše působí divoce, drsně a smutně. Dekorace musí být co nejrozsáhlejší a velmi otevřená a plátno vzadu dobře osvětlené, aby vyvolávalo dojem nebe a širého moře, když se na něj díváme z výšky. [...] Kříž je vpravo vzadu, umístěn na vysokém kamenném podstavci, vyjímá se a ovládá nebe i moře v dáli; cítíme, že stojí na holém skalisku a hluboko dole se příboj rozbíjí o skály. V dáli červené světlo majáku. [...]“³³²

Velmi detailní deskripce nemine ani vnější charakteristiku postav. Pro ženy jsou předepsané čepce, tmavé sukně, pro muže krátké vlasy, námořnické oděvy či rybářské šaty z olejového plána.³³³ Určuje se také výslovnost, gesta a pohyby.

„[...] Chůze mužů je pomalá, kolébají se, jak bývá u námořníků zvykem; ženy jsou naopak živé, energické a vzpřímené. Mluví rychle a důrazně, všichni s tvrdým akcentem, 'h' je velmi dyšné, nesouvislá mluva, v krátkých větách poslední slabiku trochu zpívají. Všichni mají prostá a hrubá gesta, jsou to lidé, naprosto neznající společenské zvyklosti, nicméně jejich gesta nejsou nemotorná, těžkopádná či směšná, ale harmonizují přirozeně s rozlehlostí krajiny, ve které bydlí. Role Kadika by měla být hrána spíše komikem než tragédem. [...]“³³⁴

Poznámkový aparát mnohdy převyšuje hlavní text, samotné repliky postav. Jullien také opět určuje, jakého herce by si představoval pro hlavní roli Françoise Kadika, tentokrát předepisuje spíše herce komického než vážného dramatu.

Atmosféra je v této hře, která nás zavádí do bretaňské vesnice, skutečně značně tíživá a připomíná pozdějšího Ibsena lokalizací a symbolem moře zejména v jeho drama *Paní z námoří* (1888). Ostatně podobné námořní prostředí jsme již mohli sledovat u Jeana Richepina a jeho hry *Piráť* (*Le Flibustier*), ačkoliv je zde vykreslené romanticky a atmosféra přístavů nás neopustí ani u pozdějších textů Charlese Vildraca či Marcela Pagnola, ve kterých jednoduchost prostředí přesně dokresluje poklidnost, ale i jistou zvláštní melancholičnost

³³² Op. cit., p. 281.

³³³ Op. cit., p. 281.

³³⁴ Op. cit., p. 281-282.

přístavního života, naplněného neustálými příchody a odchody rozmanitých postava a jejich příběhů.

U Julliena se tak mísí téma morálky dodržované v rámci křesťanské tradice, snahy o spořádanou existenci v protikladu ke kruté realitě bídného života rybářů prosyceného hrubostí, domácím násilím, nevlastními a nechtěnými dětmi a alkoholismem. Však se také v předmluvě k *Moři* Jullien musí bránit proti naččení z přespřílišné naturalistické perspektivy, která ale podle něj nemá být chápána jako pouhé zpodobování vulgarity, cynismu, pornografie a hlouposti, jak se snaží vykládat kritici. Hra má být zejména vědeckou studií, detailní prací vědce pozorující dopodrobna stanovené milieu a fakta, o kterých však netuší, k jakému výsledku dospějí. „[...] Tomu, čemu se však nedá zabránit, je fakt, že pokud získáte nálepkou *naturalisty*, pokaždé když se vaše jméno objeví na plakátu, vznikne úplně stejný článek, přečpaný úplně stejnými klišé. Je to nálepka, která tolik zjednoduší práci kritiků a osvobodí je od toho, aby vás museli alespoň poslouchat či vám museli porozumět. A to je vskutku případ, který se přihodil *Moři*. Kdyby nebyli bývali kritici uhranuti označením, kterým nevkusně vyparádili autora, byli by rozpoznali, že *Moře* je, přese všechno, hra symbolická. [...]“³³⁵

Dynamická Jullienova hra je vskutku pro jednoznačné kritické posouzení poněkud komplikovaná. I proto se kritik Jules Lemaitre snaží na dílo naroubovat Scribea a Molièra, protože Jullienova expozice mu připomíná ve své přímočarosti úvodní dějství Scribeových a Molièrových dramát. „[...] Postavy říkají velmi často to, co by ve skutečnosti vůbec neřekli, u čehož by ani necítily potřebu to říci [...],“³³⁶ píše Lemaitre a Francisque Sarceye rovnou ve své recenzi jízlivým, povýšeneckým, ale trefně ironickým stylem dodává: „[...] Ještě dříve, než se hra objevila před publikem, bylo velkolepě vytroubeno do světa, že přichází text, který zaznamená revoluci na divadle. Že je to více manifest nového umění než divadelní hra. Že pan Jullien rozvrátí staré formy a přivádí poprvé pravdu do dramatu. [...]“³³⁷ S čímž Sarcey nesouhlasí a v určitém aspektu má pravdu. Formálně se hra příliš nevymyká daným zvyklostem, na druhou stranu užitím hovorové, téměř argotické mluvy, vykreslením reálné rvačky i nehostinného prostředí se text skutečně odlišuje od klasického repertoáru té doby.

Jullien samozřejmě s touto reakcí nesouhlasí a jednoznačně odmítá inspiraci Scribem. Přiznává však inspiraci antikou, Sofoklem a Aischylem, zejména Prométheem ve snaze o dodržení dramatických jednot, stejně jako evidentní vliv Ibsena a Tolstého, když se v textu

³³⁵ Op. cit., p. 82.

³³⁶ Lemaitre, Jules. *Impressions de Théâtre, VI*. Paris: Boivin & Cie Éditeurs, 1891, p. 284.

³³⁷ Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, Volume 7, 1902, p. 407.

snaží hledat „[...] tragický smutek v řecké jednoduchosti. [...]“³³⁸ Pravdou zůstává, že hra tuto inspiraci popřít nemůže, děj je sevřený, prostředí jednotné, tragédie se neodehrává před našimi zraky, venkovské postavy plní funkci chóru, komentují děj nebo nám zvěstují události dávno minulé či současné. *Moře* ale samozřejmě více než antickou tragédií připomíná ibsenovské drama, v našem českém kontextu pak drama vesnických realistů Gabriely Preissové a bratrů Mrštíků, přísně realistických, ale zároveň poetických dramatiků.

Jullien od počátku také neváhá naplňovat své teoretické postuláty. Děj je dynamický, příběh není komplikovaný, jsme v prostředí venkova, jednoznačné postavy jednají přímočaře, podléhají emocím, mluví hovorovým jazykem s místním dialektem. Však také Sarcey nářečí v recenzi kritizuje jako zcela nepatřičné.³³⁹

Příběh pak odhaluje klasické vášně přímých venkovanů a je poměrně jednoduchý. Námořník Yves se po dlouhé plavbě vrací zpět do vesnice za svou milou Marii, kterou si chce vzít za ženu. Marie si ho však nechce, protože čeká nechtěné dítě s Kadikem, manželem Yvesovy sestry Elišky. Po jedné zábavě totiž Kadik Marii znásilní. O činu Kadika nikdo neví a všichni odsuzují pouze Marii za prostopášnost a nepočestnost. Ostatně osamělá matka s dítětem v tehdejší době jinou pověst ani nemá. Yves tuší, že to byl Kadik, kdo Marii přivedl do jiného stavu, a strhne se rvačka. Eliška, která ví, jaká je pravda, ale chce bránit svého manžela, i když její morální zábrany jí nedovolí, aby v této situaci Marii a Yvese nechala, navrhuje, aby všichni žili v jednom domě a dítě vychovávali společně, což Sarceyovi opětovně přijde jako „[...] absurdní a odporné. [...]“³⁴⁰

V druhém dějství, které jak Lemaitre, tak Sarcey považují za špatné, vyprázdňené a nudné, protože „[...] nedovedete si představit tu únavu publika po nekonečném druhém dějství. [...]“³⁴¹ již vidíme rodinu pohromadě po nějaké době, relativně šťastnou Marii a Yvesa, který pracuje na lodi Kadika a rozpadající se manželství Elišky a Kadika, který začal pít a Elišku bije. Eliška chce vše zachránit a poslat bratra Yvesa pryč na Island, ten však odmítá.

Ve třetím dějství tragédie vrcholí, tragédie několikrát naznačovaná a pro pozorného čtenáře již delší dobu tušená. Jullien opět vedlejším textem navozuje dramatickou, zjitřenou atmosféru, step je divoká a melancholická, honí se těžké mraky, moře se zmítá v prudkém větru a vlny hučí. Loď s Yvesem a Kadikem se dlouho nevrací. Všichni tuší, že přichází

³³⁸ Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 85.

³³⁹ Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, Volume 7, 1902, p. 408.

³⁴⁰ Op. cit., p. 413.

³⁴¹ Op. cit., p. 416

neštěstí, ale vypjatý a nelítostný dialog Elišky a Marie nám implikuje, že to neštěstí nebude náhodné.

„[...]“

Eliška (*Jde dolu.*): Určitě se zase pohádali!... Yves musí mít vždycky pravdu, určitě se porvali!... A Yves, když je naštvanej, tak nezná bratra. (*Tišeji.*) A pak, už je to dlouho, co má na něj spadeno. (*Zvedá ruce.*) Určitě hodil Františka do vody.

Marie (*Jde k ní, hrubě.*): Jsi blázen.

Eliška (*Jako žena, co ví, co mluví.*): Tak, tak, jsem blázen. (*Zuřivě, vyhrožuje Marii.*) Však jsem to říkala, že s tebou přišlo do našeho domu neštěstí a měl do nás radši uhodit blesk v den, kdy jsi k nám přišla. Však jsem to říkala, že všichni svatí jsou proti nám, že tohle špatně dopadne! Svaté dobroto! Můj ty bože!

Marie (*Jde za ní, bolestně.*): Proč vymýšlíš takový špatnosti o mé muži? Takhle ho obviňovat.

Eliška (*Velmi exaltovaně*): Copak ho neznám? Je mstivej jako kůň! Nikdy Kadikovi neodpustil, nikdy!... Ó! Já se nepletu!... Zabil mého muže! (*Sedne si na skálu uprostřed.*)

Marie (*Zoufale a rozhořčeně*): Eliško, jak si to můžeš myslet?

[...]“³⁴²

Předpověď se však nenaplní, právě naopak. Kadik přijíždí z moře sám. Yves se nešťastnou náhodou utopil, ale rodina tuší, že pravda to není. Hra končí Kadikovým nepřímým přiznáním Elišce, že Yvese zabil, a odevzdaností Marie, která hledí na rozbouřené moře a pláče nad ztrátou milého. Ostatně Marie je nejtragičtější postava celého dramatu. Nejen že je Kadikem znásilněna, ve vesnici je špiněna jako nemorální a nečistá a od Yvese je dlouho odloučena, ale přichází také o svého muže, krátkodobé štěstí, kterým s ním zažívá. Studie vesnice rybářů tak vyznívá mnohem syrověji a krutěji než předchozí studie buržoazie.

Jullien, který podobnou hrubou studii venkovanů realizuje ještě v dramatu *Pán*, naplňuje *Moře* navíc mnohými epizodními postavami, které přesněji charakterizuje, aby lépe vykreslil pitoreskní atmosféru prostředí a křesťanskou morálku venkova. Moře pak působí jako parafráze života, stává se další postavou, která rozděluje snoubence a manžele, odděluje muže a ženy, stává se jejich rivalem. Moře přináší výdělek i bídu, strádání, samotu i radost ze shledání a u Julliena i zločin v podobě symbolicky naznačené vraždy. Jullien pak doufá, že hra nebude chápána pouze jako vulgární výsek reality, jako text z novin schovaných v rubrice různé, protože „[...]“ život, který chceme převést na scénu, není pouze těžký život, ale také život duše a poezie [...].“³⁴³

³⁴² Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 376-377.

³⁴³ Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892, p. 91.

Jullien je tak nejvýraznější postavou první linie naturalistického nebo spíše realistického dramatu Théâtre Libre. Jeho hry se pro svoji záměrnou jednoznačnost a některé vysoce amorální náměty neprosadí příliš do dalších významných divadel a jeho sláva v podstatě skončí i s koncem Théâtre Libre. Bezvýchodnost každodenního života, který nás bude provázet v dramatu po celé 20. století, však popisuje vedle více strohého, méně epického i poetického Becquea z dramatiků „*krutých her*“ snad nejlépe.

Vedle Julliena stojí v této naturalistické a méně teozovité linii ještě za připomenutí zejména Henry Céard a Georges Ancey, oba přední naturalisté. Henry Céard (1851-1924) básník, spisovatel a dramatik je známý svým románem *Krásný den* (*Une belle journée*, 1881), který je považován za prototyp naturalistického románu, zobrazující banálnost každodenního života měšťáků. Céard, nedostudovaný medik a dlouholetý přítel Emila Zoly a celé jeho rodiny, je do roku 1882 zaměstnancem ministerstva války a později pracuje v Bibliothèque de la Ville de Paris. Často se účastní divadelních premiér a dodává Zolovi informace a poznámky k divadelně zaměřeným článkům či polemikám. Radí mu také v otázkách medicíny a hudby, do které je doslova zblázněný. Ostatně Céard je první, kdo upozorní Zolu na existenci teorie experimentální medicíny Clauda Bernarda, pozdějšího základu Zolovy teorie objektivního pozorování.

Sám píše divadelní hry *Vše za čest* (*Tout pour l'honneur*, 1887), pro kterou se inspiruje u Zolovy povídky *Kapitán Burle* (*Le Capitain Burle*, 1882) či jednoaktovku v próze *Rezignovaní* (*Les Résignés*, 1889), hru věnovaná Léonu Daudetovi. Oba texty jsou uvedené v Théâtre Libre s částečným úspěchem. André Antoine hraje v *Rezignovaných* roli Bernauda. V roce 1887 sestavuje Céard divadelní adaptaci románu *René Mauperinová* bratří Goncourtů, která je následně uvedena v Odéonu. Hra propadne, dosáhne pouze 20 repríz, na poslední představení je sál již téměř prázdný a způsobí tak roztržku mezi Edmondem de Goncourtem a Céardem, který je na základě tohoto neúspěchu autoritářským Goncourtem vyřazen ze seznamu zamýšlených členů budoucí Akademie Goncourtů (*l'Academie Goncourt*). Tam je zvolen až v roce 1918. Céard se později rozchází i se Zolou, se kterým se úzce stýká mezi lety 1876-1893. Impulzem pro tuto rozlučku je Zolův řád Čestné legie a zejména to, že se Céard stává aktivním antidreyfusovcem a přiklání se k nacionalistickému hnutí, tedy zcela k opačné straně, na jaké působí právě Zola.

3.16 Sociálně angažované drama v Théâtre Libre - Eugène Brieux a François de Curel

Ke druhé výrazné skupině autorů Théâtre Libre, jejichž tvorbu lze z našeho hlediska považovat za silně angažovanou, řešící ožehavá společenská témata, přináší zejména Eugène Brieux a François de Curel. Oba dva vstupují na scénu právě díky André Antoineovi, ačkoliv první Brieuxova hra napsaná ve spolupráci s Gastonem Salandrim, ještě veršovaná jednoaktovka *Bernard Palissy* (1879) je uvedena v Théâtre de Cluny jedenáct let předtím než se Brieux definitivně prosadí s dalším textem na některém z francouzských jevišť. Za debut Brieuxe tak lze spíše považovat hru *Domácnost umělců* (*Le Ménage d'Artistes*, 1890) inscenovanou Antoinem v Théâtre Libre v roce 1890. Zde také o dva roky později slaví výrazný úspěch s poměrně jednoduchým, schematickým, ale námětově neotřelým textem *Bělínka* (*Blanchette*, 1892). François de Curel pak u Antoinea začíná s dramatem *Rub světice* (*L'Envers d'une Sainte*, 1892), netradičním textem vystavěným převážně na ženských hrdinkách, který vzbudí značný ohlas u kritiků i u publika. Na konci stejného roku se pak v Théâtre Libre objevuje ještě další Curelův text *Zkameněliny* (*Les Fossiles*, 1892), nebo chceme-li moderněji, a pro hru možná příznačněji *Fosilie*. Oba autoři bude Antoine i po odchodu ze Svobodného divadla velmi preferovat a nezapomene na ně ani na úplném přelomu století, kdy se v roce 1897 po kratičké a neúspěšné misi v Odéonu vrací zpět do své divadla již pod hlavičkou Théâtre Antoine a uvádí jak Brieuxovu *Bělínku*, tak Curelovy texty *Lví hostina* (*Le Repas du lion*, 1897), *Nová modla* (*La Nouvelle Idole*, 1899) a následně i *Divošku* (*La Fille sauvage*, 1902).

Oba autoři se brzy také propracují na scény oficiálních, subvencovaných a bulvárních divadel, i když přijetí není z hlediska témat, které přinášejí a stylem jejich zpracování, vždy jednoznačné a pozitivní. Definitivně však stvrzují přechod k vážnější, adresnější a tematicky aktuálnější angažované dramatice, která vstupuje do divadel, kde prozatím stále vládne lehkovážná zábava vaudevillového typu, tzv. *dobře udělaná hra*, deklamátorsky vznosně interpretovaná klasika, hrdinské tragédie, melodramata či Molièrovy komedie jako je tomu například v Comédie-Française.

Brieux se v těchto divadlech prosazuje již v roce 1892 s hrou *Pan Réboval* (*Monsieur de Réboval*, 1892) s tématem krachu rodiny inscenované v Odéonu a dalším dramatem *Útěk* (*L'Évasion*, 1896) ironizující vyvozování lidského chování a jednání na základě bigotně vykládané teorie dědičnosti, kterou rovnou uvádí v Comédie-Française. Ani bulvární divadla nezůstávají pozadu, v Porte-Sainte-Martin hrají jeho *Dobrodince* (*Les Bienfaiteurs*, 1896) bez úspěchu a do Théâtre du Vaudeville se pak na repertoár probouje další ze stěžejních

Brieuxových výrazně ironických a společensko-kritických her *Červený talár* (*La Robe rouge*, 1900).

O poznání složitější je to s Curelovými dramaty. Autorovy detailní studie rozpoložení lidské mysli a psychiky v sobě přeci jen příliš mnoho dramatických prvků nenesou a ředitelé divadel se zcela oprávněně obávají neúspěchu před konzervativním publikem. Přesto se ale psychologická hra *Pozvaná* (*L'Invitée*, 1893) prosazuje na repertoár Théâtre du Vaudeville již v roce 1893 a v témže roce pak Curel debutuje v Comédie-Française s dramatem *Smyšlená láska* (*L'Amour brode*, 1891). Hra je autorem několikrát přepracovaná a známá je především pod názvem *Tanec před zrcadlem* (*La Danse devant le miroir*, 1914.)

Oba autoři svojí tvorbou redefinují staronový typ realistického dramatu à la Dumas ml. či Émile Augier, i když tematicky nejsou jejich texty zas tolik rozdílné. Tyto studie již nejsou ovlivněny dozrívajícím romantismem jako v případě dumasovy školy, již se nenesou v pozitivistickém duchu a nevyústíjí vždy nutně v kladné řešení. Celkově také nepřináší lichotivou zprávu o francouzské společnosti, nesnaží se realitu paušalizovat či ji neoprávněně zlehčovat. Provázanost s dumasovskou a augierovskou tradicí je tak velmi volná, spíše formální, zejména v zobrazování realistických společenských námětů v rámci vybrané a autory obhajované teze. Podobně volně navazují na linii naturalistické školy Émila Zoly či Jeana Julliena. Hry nejsou založené na přespřílišném, detailním naturalistickém pozorování skutečnosti, na přehnané aplikaci dědičnosti a pudovosti na hrdiny, ani na determinujícím zatížení postav prostředím, ve kterém žijí. Ostatně Brieuxova hra *Útěk* (*L'Évasion*, 1896) je satirou na amatérskou interpretaci dědičnosti a šarlatánský způsob léčení pomocí rádoby odborně vykládaného vědeckého učení. Cílem Curela a Brieuxe není také přehnaná Jullienovská dějovost, požadovaná pro každou repliku, ale verbalizuje se, u Curela velmi obsáhle, dominantní autorova myšlenka či teze. Však také Brieux píše o své tvorbě: „[...] Strávil jsem svůj život psáním toho, co se nazývá „*hry na tezi*“. Divadlo jsem nechápal jako cíl, ale jako prostředek. Chtěl jsem jím nejen provokovat k zamyšlení, ale měnit zvyklosti a danosti [...].“³⁴⁴ Každá replika tak u Brieuxe a Curela nese moment jednání, jak si to představuje ve své teorii „*živého divadla*“ Jullien a jak je patrné z některých dalších tzv. „*krutých her*“, ale kolem předem definovaného myšlenkového konstruktů autoři rozvíjejí a vyvozují některé obecnější, společensko-kritické, morální poučení. Příbuznost obou dramatiků je tak spojená zejména s tvorbou Henryho Becquea, pracujícího v neafektovaném

³⁴⁴ Brieux. Eugène. *Theatre Complet I. – Ménages d'Artistes, Blanchette, Messieurs de Réboval, L'école des Belles-mères*. Paris: Librairie Stock, 1921, p. VI.

náhledu na životní realitu všedního dne. Brioux je opět v tomto aspektu přímější a doslovnější, u Curela se překrývá zpráva o morálce francouzské společnosti s rozborem pocitů, myšlenkových a psychologických stavů postav.

Curelova i Briouxova dramata se nicméně zaměřují na každodenní společenské problémy a staví do centra pozornosti oblasti jak technického a vědeckého rázu, tak společenského a politického charakteru, které na přelomu století zaznamenávají nejen dynamický rozvoj, rychle se proměňují, vylepšují a zdokonalují, ale jsou také působením společnosti radikálně degradovány, rozbíjeny, degenerovány či hodnotově proměňovány. U obou dramatiků se tak přetřásají otázky vzdělávání (Brioux *Bělínka*), třídního boje a sociálních problémů (Curel *Lví hostina*, Brioux *Dobrodinci*), korupčního soudního systému (Brioux *Červený talár*), pokroku ve vědě či zneužití vědy, například v medicíně (Curel *Nová modla*, Brioux *Útěk*) či samotné nefungující politiky založené na korupci (Brioux *Soukolí*).

3.16.1 Briouxova společensko-kritická „tezovitá hra“

Brioux je ve společenských tématech oproti Curelovi více tezovitý a didaktický, více společensko-kritický, na druhé straně daleko více srozumitelný a divadelní, sice poněkud prvoplánový a populárně naučný, nicméně s neoddiskutovatelným dramatickým talentem. V pozdějších hrách vidíme stále silnější náznak pozitivistického řešení problému, hledá se východisko, nicméně kritický a krutě ironický pohled na tehdejší společnost, někdy až tragický, je stále zachován. Ve hře *Soukolí* (L'Engrenage, 1894) uvedenou *Kroužkem Escholiers* (Cercle des Escholiers) v Théâtre de la Comédie Parisienne například Brioux popisuje majitele továrny Rémoüssina žijícího v malém provinčním městě. Je to počestný a spořádaný člověk až do doby, než ho rodina přinutí vstoupit do politiky a stane se poslancem. Jak název hry napovídá, dostává se okamžitě do soukolí úplatků a podvodů, a i když se nakonec vrátí k poctivému životu, jeho pověst je již pošramocena. Nehledě na to, že jeho společník Morin, který ho do všeho namočil, se obrací proti němu a z jeho pádu politicky profituje. Hra je v některých pasážích velmi schématická, nicméně náš pečlivý divadelní dokumentarista Francisque Sarcey po právu tvrdí: „[...] Víme dobře, co všechno chybí Briouxově hře *Soukolí*, aby se stala velkou politickou hrou. Ale je to dílo zdravé a silné, které nás po *Bélince* a *Panu Rébovalovi* utvrzuje v názoru, že je napsaná autorem, který se narodil po divadlo, alespoň doufejme. [...]“³⁴⁵

V následující hře *Dobrodinci* (Les Bienfaiteurs, 1896) uvedené bez úspěchu v Porte-Sainte-Martine Brioux satiricky popisuje organizování charity bohatými lidmi, kteří nemají co jiného

³⁴⁵ Sarcey, Francisque. *Le Temps* 4. 6. 1894.

na práci a kteří chtějí touto činností vyzískat pouze vlastní společenský profit a prestiž. Výsledkem aktivit jistě Pauliny je pak to, že jedna z chudých žen se třemi dětmi v existenční nouzi spáchá sebevraždu, zatímco se z kanceláře charity živí různí darebáci a podvodníci. V podtextu poněkud dutě zaznívá moralistní otázka rozdílu mezi bohatými a chudými, což v Porte-Saint-Martin ovace vzbudit rozhodně nemůže.

Podobně divácky problematická je i následující hra *Tři dcery pana Duponta* (Les trois filles de Monsieur Dupont, 1897) uvedená v Théâtre du Gymnase, která nás přivádí do rodiny tiskaře v provinčním městě a řeší téma jeho tří nesezdaných dcer. Nad dvěma z nich z prvního manželství již otec zlomil hůl, Caroline je zapřísáhlá a strohá pámbíčkářka, Angèle se dokonce živí v Paříži jako dobře vydělávající prostitutka - klasické, neustále se vracející téma. Nejmladší Julie však otce již nesmí zklamat a musí se vdát. Samozřejmě s mužem, kterého pan Dupont určí, respektive vyhandluje. Sňatek je zde opět chápán jako finanční transakce a obchod, podobně jako ho chápe paní Saint-Genis v Becqueově *Krkavcích*. Obchod, který musí dobře vydělat a přinést rodinnému rozpočtu užitek. Vybraný manžel je pochopitelně starý, a tak další potíže na sebe nenechají dlouho čekat. Brioux zde nabízí jízlivou, velmi pesimistickou satiru popisující institut manželství jako vyprázdněnou a deformovanou věc, ovládanou bezvýhradně muži, respektive otci, kde láska skutečně hraje zcela podřadnou roli. „[...] Nová hra pana Briouxe [...]“, píše Jules Lemaitre ve své recenzi, „[...] je pozoruhodná komedie mravů. Připadá mi nejlepší z toho, co bylo doposud napsáno, nejméně didaktická co se týče formy, nejbohatší v sledování skutečnosti a nejdojemnější. [...]“³⁴⁶

Jak je patrné z pochvalných kritik Sarceye i Lemaitrea, tedy konzervativních recenzentů, postupně se začínají Briouxovy texty etablovat na scénách konzervativních divadel jako Comédie-Française, Odéonu či Vaudevillu, a i když nemají vždy jednoznačný úspěch, poukazují na proměnu diváckého vkusu přelomu století. Již jen tím, že jsou podobné texty na repertoár vůbec přijaty a diváci je nijak radikálně neodmítají. Skandály kolem *Henriety Marechalové* či *Pařížanky* jsou již dávnou minulostí. I z tohoto důvodu se dostává do Comédie-Française hra *Přítelkyně* (La petite amie, 1902) podobná *Třem dcerám pana Duponta*, kde Brioux opět kritizuje situaci, ve které si syn majitele obchodu s konfekcí nemůže vzít za ženu jednu ze zaměstnankyň obchodu. Otec trvá na jiném svazku a jiném uplatnění pro syna, jemuž těžce zaplatil právní studia. Marguerita, do které se syn zamiloval, je bez milosti z obchodu vyhozena. Z hlediska všedního dne je pro nás hra zajímavá vykreslením každodenní pracovní rutiny dívek v salónu v prvním dějství, které nemají žádná práva a které náročnou prací a svým bezvýhodným postavením připomínají přeneseně

³⁴⁶ Lemaitre, Jules. *Impressions de Théâtre*, X. Paris: Boivin & Cie Éditeurs, 1896, p. 278.

ženské postavy z pozdějšího dramatu Jean-Claude Grumberga *Dilna* (L'Atelier, 1979), u nás známe také pod názvem *Krejčovský salón*. Nyní život těchto žen radikálně ovlivňuje druhá světová válka, zatímco u Briuxe je to jejich společenské postavení. Briux zde odhaluje další ze svých základních premis, na které chce upozornit, totiž téma nefungující rodiny s nezpochybnovanou a nezpochybnitelnou dominantní pozicí otce jako hlavy rodiny, která rozhoduje o všem. Vedle tohoto tíživého a neustále opakovaného tématu, kdy autoritativní otec rozhoduje o všem a jeho rozkazům se nelze vzepřít, pak Briux přichází i s dalším kontroverzním námětem, totiž dětmi.

Ve hře *Náhradnice* (Les Remplaçantes, 1901), kterou uvádí opět Antoine a která v roce 1901 zaznamená 116 repríz, kritizuje systém kojných, které odjíždějí dobrovolně či z donucení do Paříže za výdělkem, zatímco jejich vlastní děti strádají. Když se například hlavní hrdinka hry Lazaretta vrací domů z Paříže, její dítě je již téměř mrtvé, její muž prohrál všechny peníze v kabaretech a má milenku. Podobné téma pak řeší hra *Mateřství* (Maternité, 1903) inscenovaná opět v Théâtre Antoine, kde se řeší problém populace, nechtěných dětí, nezákonných potratů prováděných porodními bábami a otázka, zda má být repopulace kontrolovaná či nikoli. Briux, který již v těchto hrách častěji rezignuje na dramatičnost a divadelnost a více se soustředí na adresnou tezi explicitně servírovanou publiku, zde samozřejmě obhájí status ucelené a šťastné rodiny.

Téma populační exploze repopulace se později stane primárním námětem první surrealistické hry Guillaumea Apollinairea, předchůdce dadaistů a surrealistů, který přijíždí v roce 1899 do Paříže a stává se hlavním mluvčím kubismu a obráncem avantgardy. V souvislosti s Briuxovým společensky-kritickým, angažovaným tématem není možné nepřipomenout Apollinaireovu hru *Prsy Tiresiovny* (Les Mamelles de Tirésias, uvedeno 1917). Ta řeší velmi humorným, změrně naivním a kabaretně neuspořádaným způsobem právě problém plození dětí, kdy Tereza, žena Tiresiase, odmítá již dále rodit děti a Tiresias se musí sám proměnit na ženu, aby zachránil další pokolení. Text, který také bývá označován za první feministické drama³⁴⁷, se blíží společensky zacíleným hrám Briuxe, Curela či Mirbeaua, ale téma, které je u nich nazíráno kriticky, z hlediska morálky a pravdy, se zde mění v komickou a rozvernou travestii a perzifláž. Zde se nevěří logice, čas nefunguje, prostor, ve kterém se hra odehrává, je imaginární, a klasický vývoj fabule je záměrně rozbíjen na jazykové prvočinitele. Ostatně

³⁴⁷ Ostatně Tereza již na začátku hry kategoricky prohlašuje: „[...] Jsem feministka a neuznávám mužovy autority. [...]“ (Apollinaire, Guillaume. *Prsy Tiresiovny*. Přel. Jaroslav Seifert. Praha: Odeon, 1926, s. 29.) Následně podle scénické poznámky roztrhne blůzu a vypustí dva balónky, červený a modrý, které však zůstanou přivázaný na provázcích a proměňuje se na muže. (Op. cit., p. 31) Tiresiovi nezbude tak nic jiného než se proměnit na ženu a začít rodit 40.049 dětí za den. (Op.cit., p. 53).

již sám Apollinaire v úvodu dodává hře, odehrávající se ve smyšlené zemi Zanzibar, nadnesený tón a vážné téma pojímá hravě a rozverně, ale částečně i s jistou skepsí a zároveň nadějí, která je pochopitelná po nedávném skončení první světové války, kde je Apollinaire u dělostřelectva těžce zraněn a částečně paralyzován.

„[...] Abych charakterizoval své drama, použil jsem, s odpuštěním, novotvaru, což se mi přichází zřídka a vymyslel jsem přídavné jméno nadrealistický, 'surrealistický' [...] Nemohu ostatně rozhodovati, zda toto drama je vážné, či nikoliv. Účelem jeho je zajímat a pobavit. To je účelem každého divadelního díla. Jeho účelem rovněž je důrazně položit životní otázku těm, kdož rozumějí řeči, kterou je toto psáno: problém repopulace.“³⁴⁸

A sólový výstup ředitele, který hru uvádí, si netropí žerty pouze ze samotného tématu, ale i přeneseně z autorů jako jsou Brieux, kteří píšou na konci devatenáctého století s vážnou, moralistní tváří podobné „didaktické“ hry a jsou zvyklí v předmluvách svá dramata dopředu vysvětlovat.

„Přináším vám hru, jejímž účelem je napravit mravy
Jde o děti v rodině
Je to téma domácí“³⁴⁹

Atmosféra při premiéře 27. 6. 1917 je bouřlivá. Jakýsi důstojník dokonce proniká na jeviště a vyhrožuje, že bude střílet.³⁵⁰ Pro nás je však podstatnější, že i přes rozbitou formální stránku, nereálnost časové osy i prostoru, iracionální jednání postav, se hra ve svém základu odkazuje a je založena na popisu obyčejných věcí každodenního života, kterým se přikládá jiný, či dokonce poprvé velmi výrazně žádný význam. Jak píše Jindřich Honzl ve své studii *Humor 'Prsů Tiresiových'*: „[...] Optimismus Apollinairův nejsou velká a tlustá slova o Radosti, Lásce a Velikém Cíli, jeho francouzský optimismus je humor člověka, který velkou a bystrou inteligencí poznává život takřka mikroskopicky, i v jeho nejprostších, neobyčejných projevech, v jeho nejobyčejnějších a také nejtrvalejších hodnotách. [...]“³⁵¹

³⁴⁸ Apollinaire, Guillaume. *Prsy Tiresiovy*. Přel. Jaroslav Seifert. Praha: Odeon, 1926, s. 9-10.

³⁴⁹ Op. cit., s. 23.

³⁵⁰ Ostatně v *Druhém manifestu surrealismu*, který vychází v *La Révolution surréaliste* 15. prosince 1929, André Breton považuje za nejprostší surrealistický čin vyjít s revolverem na ulici a začít střílet bez rozmyslu do davu. „[...] Nejprostší surrealistický čin znamená vyjít do ulic s revolverem v ruce, a pokud je to možné, náhodně střílet do davu. Kdo neměl alespoň jedinkrát chuť takhle skoncovat s dnes platným hanebným a oblbujícím systémkem, má vyhrazené místo v tom davu, s útroby na úrovni hlavně. [...]“ (Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Přel. Jiří Pechar - Dagmar Steinová. Praha: Herrmann a synové, 2005, s. 80.) Za což si vyslechne nejednu kritiku a odsudek.

³⁵¹ Honzl, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1966, s. 134.

3.16.2 *Syfilitici* – Briouxův tezovitý apel společnosti

Ještě jedna Briouxova hra v sobě spojuje tíživé společenské téma dětí, lékařství a závažné nemoci. Tentokrát je však lékař líčený pozitivně jako počestný a zodpovědný člověk, který se snaží zabránit katastrofě, zatímco mladý šestadvacetiletý nastávající manžel Jiří Dupont přenáší na svoji novou rodinu, manželku, dítě i kojnu onu děsivou nemoc konce století - syfilis, kterým trpí ne jeden umělec jako například Jules de Goncourt či Toulouse-Lautrec. Hra *Syfilitici* (Les Avariés, 1901) u nás známá po názvem *Utajované zlo* má být uvedena v Théâtre Antoine, ale během zkoušek je zakázána. Premiéry se tak tato edukativní hra dočká až v Lutychu a Bruselu následující rok. V Paříži se objeví až v roce 1905. Zákazu se není co divit, hra je velmi explicitní, výpověď přímá, důsledky vážné nemoci se zde téměř naturalisticky popisují. Daleko problematičtější je ale opět přenesení podobného námětu do „počestného“ měšťanského prostředí, které se vidí v neposkvřněném světle a rádo si namlouvá, že se ho podobné záležitosti netýkají, i když realita je přesně opačná. Text *Syfilitiků* je ale poměrně nesourodý, každé ze tří dějství Briouxovy hry má jiný styl a žánrové zacílení a celek pak působí, zejména třetí jednání, nikoli jako vyvrcholení ucelené divadelní hry, ale jako tribuna názorů a možnost autora vyjádřit se k diskutovanému tématu. Brioux skrze promluvy křišťálově čistého a idealisticky spravedlivého lékaře předkládá důkazy potvrzující nedostatečné zákony a špatný přístup společnosti k tomuto problému a postava poslance, otce nakažené manželky Jiřího, mu ve třetím dějství slouží pouze jako nevěřící posluchač, který prozře ze špatného snu.

Zatímco tak první dějství je hrou charakterů, ukázkou pokrytectví, pragmatičnosti, chladné krutosti a vypočítavosti Jiří Duponta nakaženého zákeřnou nemocí, který se nechce dlouhodobě léčit a riskuje nakažení celé rodiny, druhé dějství je pak dokonalou ukázkou *hry mravů*, kdy se pohrdá chudým člověkem, podobně jako v *Náhradnicích* opět projektovaného do postavy kojné. Hra se tak mění z úvodní psychologické studie myšlenkových pochodů člověka zjišťujícího fatální informaci o své nemoci na jízlivou *hru mravů*. Počáteční pozitivní atmosféra druhého dějství, kdy má Jiří navzdory své nemoci rodinu a dítě, kazí zpráva o špatném stavu dítěte a postupující nákaze na ostatní. Jiří se hroutí, Brioux ho záměrně líčí v druhém dějství jako plačtivého, hysterického, až dětinského slabocha, ale jeho matka uvažuje pragmaticky a chce kojnu vyplatit, aby se o nemoci nikdo nedozvěděl. Scéna, kdy Jiří a matka původně kojné nechtějí nic říci, aby pak vyhrožovali soudem a nakonec se vše

snažili zahladit penězi, je příkladem klasického pokrytectví a pohrdání člověkem, který je považován spíše za inventář a pracovní nástroj než za živoucí bytost.

„[...]“

Lékař: Vždyť ani nevíte, co kojná dovede,

Matka: Ach, co by mohla udělat?

Lékař: Co by mohla udělat? Bude se s vámi soudit.

Matka: Na to je příliš hloupá.

Lékař: Najdou se lidé, kteří ji to poradí.

Matka: Je také příliš chudá, aby si mohla vzít advokáta.

Lékař: A vy chcete těžit z její nevědomosti a z její chudoby?

Matka: Ach, kdyby došlo k procesu, vzali bychom si dobrého advokáta. Můžeme si zaplatit a vybrat si nejlepšího, a ten by se nejspíš dovedl soudu zeptat, dostala-li to kojná od dítěte nebo dítě od kojné.

Lékař: Necítíte, jaká by to byla ohavnost?

Matka: Já bych to přec neřekla! Řekl by to advokát, a to je jeho řemeslo. Nějak bychom přece vyhráli.

Lékař: A skandál by tu byl.

Jiří: Pan doktor má pravdu, mami. Zvláště pro notáře.

Matka: Zabráníme jí, aby se soudila. Dáme jí, zač žádá.

Jiří: A dáme jí revers –

Lékař (pohrdavě): A tak ji vyplatit!

Matka: A ona bude ráda, že se vrátí domů s výslužkou a koupí si domeček a kousek políčka. U nich v kraji člověk nepotřebuje tolik živobytí. „[...]“³⁵²

V posledním dějství se dovídáme o útěku Jiřího manželky k otci. O osud rodiny se však Brieux již dál ale nezajímá a skrze dění v ordinaci doktora ukazuje na příkladech chudých žen, které nemají prostředky na léčbu, nespravedlnost systému, nerovnost možností a nepraktičnost přijímaných zákonů. Zde již Brieux zcela opouští koncept realistické hry charakterů ze začátku příběhu či obrázků mravů, který formuje v druhém dějství, a téměř reportážně, dokumentaristicky popisuje příčiny současného stavu společnosti. Třetí dějství se tak spíše stává morálním apelem k nápravě, zprávou pro tehdejší poslance a pro tehdejší společnost než samotným dramatem.

„[...]“

³⁵² Brieux. Eugène. *Utajované zlo*. Přel. Karel Zeman. Praha: Nákladem F. Šimáčka, 1914, p. 37-38.

Lékař: [...] Není nic nemravného v tom, jak láska pečuje o pokolení... Ale my jsme kolem toho vystavěli ohromnou a nepřístupnou zeď mlčení. Měšťák povede svou dceru do Variété, a tam uslyší písničky, při nichž by se opice zarděly, ale nikdy nedovolí, aby někdo před ní mluvil vážně a rozumně o aktu lásky... seznamuje se s ním jen z posměchu a z profanace. Pornografie je dovolena... věda není. Toť nutno změnit. [...]"³⁵³

Skutečnost se tak přenáší do dramatu, všední den zcela jednoznačně vstupuje do jeho textu a Briexova angažovanost je zcela patrná a neskrývaná. Hra končí lékařovou, respektive autorovou nadějí, že alespoň to, co poslanec v ordinaci vidí, pomůže a něco se do budoucna změní. *Syfilitici* jsou tak klasickým příkladem proměny Briexových textů po roce 1900, kdy se z realistických a přímějších společensko-kritických her stávají některé scény v textech velmi tezovitými výstupy s idealistickými závěry, kde hlavní myšlenka a záměr textu až příliš účelově vykukuje ze hry samotné a silně překrývá jakékoliv jeho umělecké parametry.

3.16.3 Nová modla - Curelovo psychologické a filozofické „divadlo idejí“

Lékař či vědec v hlavní roli zůstává i ve zmiňovaném Briexově *Útěku* (*L'Evasion*, 1896), hře, která je inscenovaná v roce 1896 rovnou Comédie-Française a dostává cenu Francouzské akademie. Ne příliš povedený text ironizující výzkum založený na dědičnosti je velmi příbuzný Curelově *Nové modle*. Zatímco v *Útěku* je ale hlavní postava doktora Bertyho negativní a ztělesňuje přihlouplou učenost, postava doktora Alberta v *Nové modle* (*La Nouvelle Idole*, 1899) je ztělesněním vědeckého zápalu, nezměrných humanistických ideálů a sebeobětování. Spíše než o divadelní hru jde o dlouhou filozoficky až metafyzicky zabarvenou disputaci o morálce a etice nejen lékařského a vědeckého povolání obecně, ale o smyslu života jako takového. Úspěch *Nové modly* v Théâtre Antoine je překvapivý, text se vskutku redukuje na tři stěžejní dialogy hlavních hrdinů v jednotlivých dějstvích, nicméně ocenění plyne z obtížné uchopitelnosti tohoto intelektuálního dramatu, kdy doktor Albert vyléčí umírající dívku trpící tuberou tím, že ji pokusně aplikuje rakovinové sérum. Vzápětí je obviněn z nekalých vědeckých praktik, pokusu o zabití, opouští ho žena a tisk proti němu vede štvavou kampaň. Dívka však jeho pokus přežije a zázračně se uzdraví. Doktor, ukazuje své odhodlání, si sám nakonec smrtící injekci aplikuje a odsuzuje se tak k zániku. Děj ale není podstatný, smysl hry, stejně jako mnoha dalších Curelových textů, je nejen řešení otázky lidského pokroku, ale i samotného lidského bytí, i když pro nás podobné témat může znít poměrně dutě a vyprázdněně. Skepse z konce století, ale i postupné freudovské chápání lidské

³⁵³ Op. cit., p. 64.

bytosti začíná však vstupovat s Curelem do francouzského dramatu nebo jeho skrytý, verbálně příkrášlený, ale zcela pochopitelný humanismus se zanedlouho naplno projeví v dramatech Romaina Rollanda. Zatím jsme však u tématu lidského bytí a nicoty.

„[...]“

Moric: Trvám na svém, jaké je to šílenství chtít vědce nutit, aby se zabýval problémem, který nemá pevného podkladu!

Albert: Nemá pevného podkladu! ... Ale co je to ten cit věčnosti, kterým je prosycena celá má přirozenost [...] A můj duch [...] můj duch, který propůjčuje nesmrtelnost všemu, čeho se dotkne, měl by jediný být odsouzen zajít v nicotu? To přece není možné! V nicotu! ... [...] Víím, kam až může jít hrůza z nicoty! Přece jsme oba silně proniknutí velikým principem moderní vědy, že každé funkci odpovídá předmět, který je k němu uzpůsoben. Oko v sobě zahrnuje existenci světla, plíce existenci dýchatelné atmosféry. Buďte logičtí: ta strašlivá potřeba přežít sebe sama, která vyzařuje z našich orgánů, předpokládá nutně další život. Ubohá myslící třtino, jejíž kořeny se zoufale zapouštějí, hledající věčnou půdu, jakým právem vy, přesvědčený darwinista, odpíráte jí věčnost? [...]"

[...]“³⁵⁴

Jak lze vidět Curelovy texty jsou více filozofující a psychologizující, postavy v dlouhých dialogích i monologích rozvíjejí či obhajují, někdy poměrně nešikovně a komplikovaně, základní Curelův myšlenkový či ideový konstrukt. I proto se tak často v souvislosti s Curelem mluví o nástupu filozofického diskursu do dramatu, o počátku francouzského psychologického dramatu, ne příliš vzdáleného od tvorby Ibsena, a označení *drama idejí* (théâtre d'idées) je poměrně přesné. Ibsenovy postavy jsou nicméně reálnější, žijící jako by náhodou svůj bezvýhodný život, používající k vyjádření přirozený, i když někdy tajemně symbolický jazyk. U Curela pak častěji probleskuje základní teze, ke které se má drama ubírat promluvy postav jsou jazykově složité, volí se mnoho netradičních slovních spojení a hrdinové pak nepůsobí přirozeně. Vyplývá to také z poněkud odlišného společenského rámce a postavení, ve kterém Curel tvoří. Curel překvapivě nezískává základní ideje na rozdíl od Brieuxe v Paříži či v Rouenu, i když mnoho námětů směřuje také do provinčních měst, ale jako člen vážené průmyslové, šlechtické rodiny z Lotrinska žije mimo Paříž. Jak potvrzuje několikrát ve svých předmluvách, svá diskusní, kontemplativní dramata tvoří vždy v průběhu několika málo dní v ardenských lesích, kde se věnuje své lovecké zálibě či rozjímání uprostřed přírody. Curelovy hry se dají pomyslně rozdělit do tří etap jako texty zabývající se společenskými, respektive sociálními problémy a z nich vyplývající problémy rodinné,

³⁵⁴ Curel, Françoise de. *Nová modla*. Přel. Hanuš Jelínek. Praha: Centrum (Khol), 1930, p. 40-41.

z hlediska našeho konceptu texty nejdůležitější a nejvíce příbuzné Briexovi. Podruhé jako texty filozofující s výrazným morálním naučením, aspekt, který je propojuje s texty první etapy. A do třetice hry, které vznikají jako reakce na první světovou válku. Hry první skupiny vznikají mezi lety 1891 až 1897 a patří mezi ně zejména *Rub světice* (L'Envers d'une sainte, 1891), *Zkameněliny* (Les Fossiles, 1892), *Figurantka* (La Figurante, 1891, uvedená 1896) či *Lvi hostina* (Le Repas du lion, 1897). Ke druhé skupině přináleží zejména zmiňovaná *Nová modla* (La Nouvelle Idole, 1899) či *Divoška* (La Fille sauvage, 1902). K poslední skupině pak texty *Poblázněná duše* (L'Ame en folie, 1919), u nás známá pod starším překladem *Poplašená duše a Nelidská zem* (La Terre inhumaine, 1922).

Literární tvorba Curela může být zvláštní a netradiční i z jiného důvodu. Nemusí se ohlížet na žádné finanční těžkosti a nemusí se přizpůsobovat literárnímu průmyslu přelomu století. I z tohoto důvodu se Curel může námětově i formálně značně lišit od dramatiků, kteří musejí brát vždy v potaz praktické a pragmatické záležitosti jejich dramatické tvorby, tedy možnost bezproblémového uvedení jejich divadelních textů na jeviště. Curel zkrátka a bezvýhradně píše divadelní texty pro intelektuály, kteří tak často navštěvují Antoineovo divadlo, na divadelní praktičnosti, inscenovatelnosti či dramatičnosti jeho dramatu pramálo záleží.

Psychologický koncept Curelových dramát a tezovitý koncept Briexových dramát se pak projevuje na oslabení děje u obou dramatiků. Dějovost je pochopitelně vyšší u jednostrannějšího Briexe, u Curela je děj často marginalizován a není podstatný. Dějová složka není u obou dramatiků na začátku tvorby stěžejní, pro Curela je naopak příznačné upozadění děje, zápletka se příliš nerozvíjí, dění se často redukuje na dlouhé dialogické či monologické výstupy, kde se do detailů rozebírají problémy hrdinů. Podobné rozrušení dramatické struktury nastává i v závěrech her, které nekončí jednoznačným vyústěním příběhu, nedává se jednoznačné rozřešení, ale spíše se vyjadřují obecná přání vztahující se k budoucnosti, k nápravě nefungujících věcí či se dochází k idealistickému usmíření. V *Syfiliticích* (Briex) lékař doufá ve změnu zákonů, v *Rubu světice* (Curel) se Julie vrací zpět do kláštera, protože již nemá moc nad vlastní vůlí, a její pomsta se tak nekoná. V *Nové modle* (Curel) si sice doktor naočkuje rakovinu, ale svoji statečností dochází k usmíření se svoji manželkou a pochopení důležitosti a smysluplnosti jejich společného života v *Bělince* (Briex) se pak vrací mladá dívka s pokáním zpět ke svým rodičům a z nafoukané mladé dívky se stává pokorná dcera.

Z dnešního pohledu by se mohlo zdát, že texty obou dramatiků jsou příliš zakotveny do tehdejšího společenského rámce a problémy, které řeší, jako jsou adekvátnost a vhodnost vzdělání žen či obět' v rámci vědeckého experimentu, působí poměrně prvoplánově a naivně,

někdy až příliš účelově. Přesto jsou Curelova i Briouxova dramata založena na hlubším myšlenkovém základu, jdou přímo k reálným skutečnostem tehdejší doby než je tomu u dramát 50. let 19. století, která realitu příliš příkrášlují nebo než je tomu některých „*krutých her*“ naturalistů, které jsou přespříliš zaměřeny na dějové peripetie či tragické vyústění příběhů. Curel i Brioux tak odhalují témata, která jsou i po mnoha letech stále pravdivá a srozumitelná, která jsou vytvořena na základních principech, na nichž se obecně nic podstatného nemění, a i když je nyní posuzujeme z perspektivy 21. století, jsou stále na scénách divadel hratelná a inscenovatelná.

3.16.4 Červený talár – Briouxovo soudní drama versus politika

Klasickým příkladem divadelního textu, jehož téma je i v současné době stále aktuální může, být Briouxova hra *Červený talár* uvedená v roce 1900 v Théâtre du Vaudeville. V *Červeném taláru* se řeší téma korupce v rámci soudního systému, tedy ovlivňování soudu politiky, které jde ruku v ruce s kariérismem státních úředníků. Brioux touto částečně detektivní a zároveň velmi satirickou a společensko-kritickou hrou odhaluje zkorumpovanou justici, lépe řečeno, justici založenou na podlézání, nesmyslném vykazování výkonnosti se snahou udělovat trest smrti za každou cenu, i když pro vinu nejsou žádné důkazy. Expozice *Červeného taláru*, dynamického textu s věrohodnými dialogy, je prostá. Jakýsi Etchepare je obviněn z vraždy, a ačkoliv není žádný svatoušek, vraždu nespáchal, což potvrzuje i jeho žena Yanetta. Ambiciózní soudce Mouzon je nicméně o jeho činu přesvědčen a žádá trest smrti. Státní zástupce, prokurátor Vagret je čestný muž a má o vině pochybnosti. Před soudem tuto domněnku vysloví, čímž nevinného Etchepara zachrání. Zde by teoreticky celá hra mohla skončit, spravedlnosti je učiněno za dost, justiční omyl se nekoná a soudní systém prokazuje svoji funkčnost. Ve Francii přelomu století by ale podobná provládní agitka úspěch u publika, ať již toho kritického, avantgardy nebo toho bulvárního určitě neslavila již pouze s ohledem na události, které se dějí kolem pověstné Dreyfusovy aféry. Průběh soudního procesu a justičního omylu ale nejsou hlavním cílem Briouxova textu, jako je tomu o dva roky dříve ve hře Romaina Rollanda *Vlci* (*Les Loups*, 1898) odkazující právě k Dreyfusově procesu, ačkoliv Romain Rolland nechce nikdy explicitně potvrdit viditelnou souvislost mezi jeho textem a vášnivě diskutovanou kauzou. Hra má sloužit k odhalení korupčních praktik francouzského soudnictví jako takového, k popisu účelového zacházení se spravedlností, ale má se stát i ukázkou toho, jak snadné je obvinít nevinného a bezbranného člověka, kterému k tomu, aby byl obžalován ze zločinu, postačuje jeho špatné sociální postavení. Brioux tak

poukazuje na nezpochybnitelný fakt, že chudí lidé, opět jako v *Syfiliticích*, mají velmi rozdílné společenské zastání a práva, kterých se mnohdy nemohou ani dovolat, ani se na ně odkázat. Textu je tak trefnou, velmi trpkou a výsměšnou sondou do francouzské společnosti, do francouzského soudního systému, tolik připomínající naši současnost, s tragickým vyústěním, které však kritika radikálně pro svoji nevěrohodnost odmítne. I když Gustave Larroumet v *Le Temps* celou hru téměř bezzbytku oslavuje, závěr přijmout nemůže. „[...] Konec je sám o sobě ospravedlnitelný a Brioux pokračuje ve svém logickém námětu až do úplného cíle. Dějství se vleče, protože je špatně napsané, není ani zhuštěné, ani výstižné. Yanetta příliš mluví, ne že by neříkala pravdivé věci, ale říká je zdouhavě a příliš nápadným způsobem. Doufám, že toto podprůměrné finále nepoškodí úspěch hry, její tři čtvrtiny jsou skvělé. Brioux zatím nenapsal nic silnějšího, nic upřímnějšího, nic aktuálnějšího. [...]“³⁵⁵ Nicméně v pozdější recenzi Jacques Copeau považuje celé dílo za malicherné, plytké a příliš prostoduché a odsuzuje celou tvorbu Brioux jako nadměrně zjednodušené moralizování „[...] Je vskutku žalostné, že se nám neustále vybírají k obdivování práce dramatiků, které jsou tak očividně na hony vzdálené dramatickému umění. Nevím jak již to říci drsněji, ale toto vskutku nemá pražádnou hodnotu. [...]“³⁵⁶ Copeau zde má namysli vedle Červeného taláru i další Briouxovu hru *Zuzanka* (Suzette).

Scéna vraždy, kdy Yanetta zabíjí soudce Mouzona, který ji nešetrným vedením procesu rozbíjí rodinu, je pro text vskutku poměrně nadbytečná. Ze společensko-kritického hlediska, kterému má hra zejména sloužit, je podstatné druhé dějství, kde sledujeme machinace se soudními posty. Během soudu přijíždí generální prokurátor Blanc, který má sesadit neschopného soudce Mouzona za jistý prohřešek a jmenovat poctivého Vagreta. Jmenování nic nebrání až do schůzky s poslancem Mondoubleauem, který nad Mouzonem drží ochrannou ruku, a vše Blancovi vymluví. Při jejich dialogu, který je napsán v roce 1900, nejsme příliš daleko od naší současné společenské a politické situace.

„[...]“

Mondoubleau: Čím se vlastně Mouzon provinil?

Generální prokurátor: Budu nucen zavést proti němu disciplinární řízení.

Mondoubleau: Co vlastně spáchal?

Generální prokurátor: Prosim, zde čtete.

³⁵⁵ Larroumet, Gustav. *Études de critique dramatique – Feuilletons du „Temps“ (1898-1902)*. Paris: Librairie Hachette et Cie, Tome II, 1906, p. 74. Též in *Le Temps* 19. 3. 1900.

³⁵⁶ Copeau, Jacques. *Critiques d'un autre temps - Étude d'art dramatique*. Paris: Édition de la Nouvelle Revue Française, 1923, p. 145.

Mondoubleau (*čte v aktech*): Hm! Hm! Nu, ... můj bože, vezme-li se to kolem a kolem – není to vlastně nic zlého. ... Budete-li mlčet vy ... nikdo se o celé věci nic nedozví. Jen žádný skandál! Však se na naše soudce útočí tak dost. Nesmíme nepříteli dávat sami zbraň do rukou.

Generální prokurátor: Bohužel však, šéfredaktor zdejšího listu celou aféru zná a hrozí, že celou věc zveřejní v listě, nebude-li Mouzon z Mauleonu odstraněn.

Mondoubleau (*s úsměvem*): Ten taky?

Generální prokurátor: Proč se smějete?

Mondoubleau: I nic! ... Nápad ... komický nápad ... žert ... a což pak ... nebudete se však pohoršovat ... pravda-li ... vždyť říkám, že je to pouhý žert.

Generální prokurátor: Nuže?

Mondoubleau: Pravím ovšem předem ještě jednou, že je to pouhý žert. ... Co kdybyste například jmenoval Mouzona apelačním radou v Pau a tak ho odtud odstranil ... pak by byl spokojen celý svět.

Generální inspektor: Ale, milý pane poslanče...!

Mondoubleau: Pardon, řekl jsem přec předem, že žertuji. ... ale konečně ... něco na tom je.

[...]

Generální inspektor: To by byl potom teprve skandál.

Mondoubleau: Proč? V politice platí jen ten skandál, který přijde na veřejnost.

[...]“³⁵⁷

Podobně trefná satira na každodenní poměry v tehdejší soudnictví pokračuje a spravedlnost je různými směry dále ohýbána.

Brieux přidává celé hře tragický rozměr, který z textu nevytváří pouhou satiru na francouzskou společnost přelomu století. Mouzon při vyšetřování vytáhne na Etcheparovu ženu její minulost, údajně působila jako prostitutka v Paříži. Po osvobození manžel svoji ženu zavrhne, nechce s ní již mít nic společného, dává jí za vinu, že ho obelhala a zakáže jí vídat se s dětmi, se kterými se chystá odejet do Ameriky, protože ve vesnici ho mají všichni za vraha a jeho ženu za prostitutku. Yanetta ho prosí za odpuštění, Etchepar je však neoblomný, ale alespoň přistupuje na to, že se děti nic nedoví, i když je obvinění nepravdivé. Yanetta tak ztrácí smysl svého života, setkává se se soudcem Mouzonem v jeho kanceláři a jako čin největší beznaděje ho zabíjí.

Tímto prvkem se skutečně Brieuxova „hra na tezi“ radikálně liší od podobných her přelomu století, a ačkoliv je to vyústění poměrně nevěrohodné, proměňuje se tím text na závažnější obvinění společnosti a přiklání se svým vyústěním ke „krutým hrám“ Théâtre Libre, které také většinou končí tragickým výsledkem. Z *Červeného taláru* se rázem stává vedle kritické

³⁵⁷ Brieux, Eugène. *Červený talár*. Přel. Gustav de Žeja. Praha: Nakladatel M.Knapp, Praha, [19..], p. 79-80.

hry i drsný obrázek společenské reality, kdy nesmyslné obvinění s vidinou budoucí úspěšné kariéry, pokrytectví soudů, státních zástupců i politiků a jejich necitlivost a přezíravost k lidem s nižším společenským postavením vyústí v rozvrat spořádané rodiny a k vraždě.

Ve hře se opět objevuje téma prostituce či neadekvátní obvinění z ní, které se jako jeden z hlavních námětů vine francouzským dramatem druhé poloviny 19. století od Dumasovy *Dámy s kaméliemi* přes Becqueovu *Pařížanku* až k této Briouxově hře.

Podobně je tomu s tématem hledáním nového začátku v Americe, snem o novém životě a úniku před minulostí za mořem. Zapomenout tam chce nejen Etchepar se svými dětmi, ale i pan Cottin z Jullienovy *Serenády*, který touží prchnout z domu před nevěrnou manželkou a z obavy před společenskou ostudou. Ve dvacátých letech se pak ve hře Charlese Vildraca *Koráb Tenacity* (*Le Paquebot Tenacity*, 1920)³⁵⁸ chystají dva mladíci odejet do Kanady a hledat za mořem lepší život než ten, který jim nabízí poválečná Francie. Ostatně Charles Vildrac bude jednoznačným pokračovatelem angažovaného dramatu všedního dne. Jeho dílo je s autory přelomu století Briouxem, Curelem, ale i Becquem provázané nejen silným etickým a morální apelem, ale také strohým vyobrazením komplikovaného lidského nitra v kontextu každodenního světa. Nechybí navíc, oproti realistům konce století, pozitivní víra v samotného člověka vznikající na základě humanismem prodchnutého náhledu na prosté lidi a jejich každodenní starosti. Na rozdíl od kritických a pesimistických naturalistů Vildrac neustále člověku věří a má na něj pozitivní názor. I proto pak Vildracův vnější dialog postav, někdy záměrně prostý a úsečný, plný nedořečených vět a myšlenek, odhaluje s lehkostí a nenuceností vnitřní stavy lidské duše, prázákladní archetypy lidského chování. I proto není třeba mnoho mluvit, mnoho popisovat prostředí a vykreslovat charaktery, stačí pouhé kousky dialogů, nedokončené promluvy, nevyřčené touhy ukryté v tichu, zamlčené v nitru jedince.

V porovnání s Vildracem je na druhou stranu nutné připustit, že některé náměty Brioux i Curela jsou příliš jednostranně popsáné, tezovité a autorský záměr je poměrně lehce odhalitelný již po pár výstupech. Ostatně již zmiňovaný Jacques Copeau si s hrami Eugèna Brioux nebere žádné servítky, odsuzuje je za plytkost, přílišnou jednoduchost a neinspirativnost. „[...] Brioux má manýru, ale žádnou osobitost. Všechny jeho hry jsou stejné;

³⁵⁸ *Koráb Tenacity* uvádí Jacques Copeau na scéně Vieux Colombier 5. března 1920 a společně s hrou Prospera Merimého *Kočár nejvyšší svátosti*, se představení stává jedno z největších divadelních úspěchů Starého Holubníku. Sám Copeau píše, že „[...] tyto dvě hry znamenají v poválečných dějinách Starého Holubníka vrchol. Reprízovali jsme je dvěstěkrát, asi jako *Večer tříkrálový*, který se dočkal podobného počtu představení. Bylo to v čase, kdy nás objevila veřejná správa, kdy nás zaplavili snobi, kdy se v Paříži rozšířila pověst o naší prosperitě. [...]“ (Copeau, Jacques. *Vzpomínky na Starý holubník*. In. Místík, Miloš. *Jacques Copeau a jeho Starý Holubník*. Bratislava: Slovenská teatrologická spoločnosť, 2006, s. 416.)

mají stejnou formu a stejný průběh, stejný zvuk. Jsou zkrátka špatné. [...]“³⁵⁹ Podobně například altruistická a humanistická filozofie života Françoise de Curela může působit v současném postmoderním diskursu již poněkud zastarale a naivně. Heideggera či Sartra v Curelových dramatech rozhodně hledat nelze. Také Briouxovy společensko-kritické hry nám proti dnešnímu politickému divadlu mohou připadat velmi pokorné a decentní, dotýkající se popisovaného faktu až na výjimky velmi zlehka, tezovitě a s jistou mechaničností. Přesto se ale oba autoři snaží představit člověka z více úhlů, ať již jeho jednání vyplývá z vlastního charakteru nebo i z prostředí, ve kterém se hrdinové pohybují, které však nemusí být a priori nehostinné a negativní. Ne nadarmo bude Curel označován jako nový francouzský Ibsen, který píše pro uměleckou a univerzitní elitu, a podobného příměru se dostane i Eugène Briouxovi přímo od samotného G. B. Shawa, který v něm vidí po Ibsenovi největšího evropského dramatika a sám sponzoruje vydání jeho her v Británii.³⁶⁰

3.16.5. *Bělínka a Rub světice* – Briouxova a Curelova emancipovaná hrdinka vstupuje na scénu

Curel i Brioux překvapivě uspějí na divadle hned svými prvotinami. *Rub světice* i *Bělínka* jsou uvedeny společně se značným ohlasem v rámci čtvrté sezóny 2. února 1892 v Théâtre Libre a předchází jim ona známá Antoineova výzva dramatikům k dodání nových her. Na Antoineovu žádost zasílá Curel rovnou tři své texty *Rub světice*, *Smyslenou lásku* (*l'Amour brode*, 1891) a *Figurantku* (*La Figurante*, 1891, uvedená 1896), avšak nikoli pod vlastním jménem, ale pod třemi různými pseudonymy. Z již zmiňovaného počtu 472 rukopisů, které Antoine pročitá v Camaretu, všechny tři Curelovy texty zaujmou jeho pozornost, z toho dva nezávisle na sobě. „[...] Počet rukopisů je takový, že jich mám skoro pět set nahromaděných v malém opevněném pokoji v Camaretu. Pustil jsem se do toho včera večer a když jsem pracoval dlouho přes půlnoc, narazil jsem na tři dějství *Rubu světice* jistého Charlese Watterneaua, které mne úplně rozrušily a do rána jsem nezamhouřil oka. [...]“³⁶¹ O tři dny později se Antoine raduje znovu, opět nad hrou Françoise de Curela, aniž by prozatím za hrou tušil shodného autora. „[...] Tento rok mám rozhodně štěstí. Další rukopis, *Smyslená láska*, jistého pana de Weindela, který uvádí svoji adresu ve Vídni (Rakousko). Je to pozoruhodné dílo, podobné *Hře lásce a náhody*, sžiravé a tragické, odhalující skutečného dramatického autora.

³⁵⁹ Copeau, Jacques. *Critiques d'un autre temps - Étude d'art dramatique*. Paris: Édition de la Nouvelle Revue Française, 1923, p. 144. Též In. *La Grande Revue* 10. října 1909.

³⁶⁰ Thomas, P.V. *The plays of Eugène Brioux*. London: A.C. Fifield, 1913, p. 48.

³⁶¹ Antoine, André. *Meine Erinnerungen an das Théâtre-Libre*. Berlin: Henschelverlag Berlin, 1960, s. 219-220. Též In. Marsan, Jules. *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Éditions des cahiers libres, 1926, p. 151-152.

[...]“³⁶² A již 5. srpna 1891, o další dva dny později, dostává Antoine reakci od Curela na svůj předchozí dopis, kde žádá zaslání dalších textů s tím, že jak *Rub světice*, tak *Smyslená láska* pochází od jednoho autora a navíc, že další z textů má již Antoine také k dispozici. I *Figurantka*, třetí Curelem zasláné dílo Antoinea velmi zaujme. Přesto se nakonec rozhoduje jako první uvést *Rub světice*.

Obě hlavní postavy, tedy jak Julii v *Rubu světice*, tak Elisu v *Bělince*, hraje v jeden večer Nancy Vernetová, kterou složitě a komplikovaně Antoine pro roli vybírá, jak potvrzuje Françoise de Curel v předmluvě ke hře: „[...] Nikdy nebyly zkoušky tak namáhavé jako při *Rubu světice*. Zvláště role Julie mařila naši dobrou vůli. Myslím si, že jsme vyzkoušeli dvacet tři nebo dvacet čtyři Julií, než jsme se zastavili u Nancy Vernetové. [...]“³⁶³ Komplikace s výběrem herečky však nejsou jediným Curelovým inscenačním problémem. Curel popisuje prvotní neúspěch prosadit hru ještě pod původním názvem *Kopřiva* (l'Ortie, 1891), napsanou za dvacet květnových dní do Odéonu, ale i následnou, ne příliš úspěšnou četbu hry před samotnými herci a inscenátory Théâtre Libre, při které ho nakonec vystřídá Antoine. „[...] První dějství končí zděšením všech. Antoine jde ke mně, vezme si sešit a řekne: 'Autor nemusí umět číst, vystřídám vás...' [...] Statečně započne druhé dějství. [...] ale jaký horor! Od prvních replik je jasné, že Antoine nechte o moc lépe. [...] On, velký herec! [...]“³⁶⁴ Text je nakonec dočten a hra uvedená, ostatně hlavní slovo v divadle má Antoine.

Datum premiéry není jediná podobnost Briouxovy *Bělinky* a Curelova *Rubu světice*. Na scéně se poprvé objevuje výrazně emancipovaná, velmi odhodlaná, pragmatická a zároveň emotivní a nevyrovnaná hrdinka. Elisa alias Bělínka vystudovala na učitelku a nyní marně čeká na volné místo. Vesnický život jí nevoní, pohrdá svými rodiči, za které se stydí, práce v hostinci ji pochopitelně vůbec nezajímá. Touží po životě lepší společnosti, který vede její spolužačka Lucie, a sní o sňatku s jejím bratrem Georgesem. Chce odejít z vesnického prostředí do Paříže a začít lepší život.

Julie se naopak vrací po osmnácti letech z kláštera, kde si odpykávala svůj hřích pokus o vraždu, a touží začít nový život. Ačkoliv se snaží vypadat vyrovnaně, příchod do známého prostředí opět rozruší její poměrně labilní charakter, protože zklamaná láska je v jejím nitru usazena příliš hluboko.

Obě dívky jsou sice poněkud nervní, afektované a radikální v názorech, na venek zároveň působí chladně a odměřeně. Život se ale pro obě stává peklem. Pro Bělínku nepochopitelným

³⁶² Op. cit., s. 219-220.

³⁶³ Curel, François de. *Théâtre complet - L'Envers d'une sainte, Les Fossiles*. Paris: Éditions Georges Crès et Cie, Tome II, 1920, p. 10.

³⁶⁴ Op. cit., p. 9.

a bezdůvodným, jedná se spíše o záměrnou mladickou rebelii proti jednoduchým rodičům podpořenou nereálnými představami a sny o lepší společnosti. Chování Julie na rozdíl od tvrdohlavé a rozmazlené Bělinky má již psychopatologický charakter postižené duše a vychází z pádnějších emocionálních základů. Pro Julii je život skutečným peklem, pro Bělinku pouze zdáním bezvýchodnosti, protože životní zkušenost jí jednoznačně chybí.

Brieux

„[...]

Bělinka (sama): Ach! Kdo mne vysvobodí z tohoto pekla! Uteču odtud, do města, budu dělat cokoliv. Ať je to kdekoliv, všude bude lépe, než u rodičů, kteří mne nenávidí a kteří jsou mi úplně cizí.

[...]“³⁶⁵

Curel

„[...]

Noemi: A komu bys chtěla ublížit?

Julie: Ó, nikomu... Ale konečně... Kdyby to šlo... Například Jeanne!

Noemi: Jeanne!... Ale to by byl černý nevděk!

Julie: Dovolte! ... To právě naprosto popírám ... [...] Zač bych jí vlastně měla být jen v nejmenším vděčna? [...] ... Protože se postavila do pózy obětované a uvrhla mne v nenávist Henryho? Na mne v klášteře se už nepočítalo! A proto na mne zaútočila! ... To je jisto! Vždyť mrtvých se můžeme zmocnit beztrápně, a já byla za živa pohřbena!... Nepomyslela na to, že za starých dob věřili v nebožtíky, kteří se přicházejí mstít? ... Kdybych tak byla jedním z nich? ... [...]“³⁶⁶

Podobného nebožtíka, o kterém mluví Julie, jsme již měli tu čest vidět v Zolově Tereze Raquinové a potvrzuje se tak, že téma přeludů, návratů mrtvých, duchů zavražděných se neustále opakuje.

Zatímco hrdinky jsou si svou urputností a odhodlaností značně podobné, tematicky se hry již odlišují výrazněji. *Bělinka* je jednoznačná „hra na tezi“, při které se zveličuje klasický vztah rodičů a jejich dětí, rozpory tradice a pokroku, pokory a pýchy a diskutuje se zejména nad tématem potřebnosti vzdělání žen. Však také text navazuje na vládní propagandu ohledně jejich vzdělávání z roku 1881. Curel se pak v *Rubu světice* věnuje daleko detailněji psychickému rozpoložení Julie, jejím trýznivým stavům, její nenávisti k Jeanne, se kterou

³⁶⁵ Brieux, Eugène. *Bělinka (Blanchetta)*. Přel. Karel Fořt. Praha: Nakladatel M. Knapp, [19..], s. 53.

³⁶⁶ Curel, François de. *Rub světice (Jeptiška)*. Přel. František Sekanina. Praha: Nákladem J. Otty, 1903, s. 44-45.

musí trávit své dny a kterou obviňuje z krádeže jejího milého. V tomto dramatu se Curel skutečně nejvíce přibližuje dramatice Henrika Ibsena, trýznivá a tichá atmosféra panuje v této psychologické hře po celém měšťanském domě.

Obě dívky také spojuje nenávisť ke každodennosti jejich života. U Bělínky toho vesnického, prostého a v jejích očích hloupého, ačkoliv i zde se umí svým poučováním realizovat. U Julie toho vyprázdněného, povrchního, měšťanského, navoněného, který se odehrává v maloměstském bytě s voskovanými parketami, naškrobenými záclonami, nádherným nábytkem pod dohledem hodin s motivem múzy, která ladí lyru, celé zaobalené do úzkostlivého pořádku, jak zní detailní Curelův popis prostředí v *Rubu světice*.³⁶⁷ Co více, Julie je nucena sledovat i šťastnou součást tohoto života, která se projektuje v postavě Kristýny a jejího přítele Georgese. Bezchybný vztah dvou milenců, který se ostatně Julie pokusí téměř melodramatickým způsobem pomocí dopisu, kde je udání na Georgesovy pařížské zálety, zničit, je dalším trýznivým momentem Juliiny každodennosti.

Bělínka zase například kupuje knihy o užívání hospodářských strojů či o výhodách umělého hnojiva³⁶⁸, aby otci pomohla k lepším výnosům. Z našeho dnešního pohledu opět komické, až směšné scény, byly však v době svého vzniku pojímané vážně. Jindy odmítá obsloužit cestáře žádajícího kávu nebo zapře svoji matku navštěvující ji na internátu, a aby si neutrhla ostudu, vydává ji za svoji služku.³⁶⁹ Při setkání se slečnou Lucií pak ráda a „hlubokomyslně“ filozofuje o podstatě bytí a života.

„[...]”

Bělínka: Kdyby se mohlo popsati mravní utrpení takto pronásledovaného jelena, jistě bychom nad tím zaplakali.

Galony: Ano, ale což trpí jelen opravdu morálně?

Bělínka: Myslím. V každém případě, kdybych byla zámeckou paní... [...] ³⁷⁰

Nakonec je vyhozena otcem z domu a protlouká se v bídě po Paříži, aby se jako spořádaná marnotratná dcera vrátila zpět domů.

Brieux v předmluvě ke hře potvrzuje tři zvažované verze textu krutou (rosse), hořkou nebo pozitivní a nakonec se rozhoduje pro hořké vyústění. „[...]” Mezi třemi pravděpodobnými závěry své hry: krutým, hořkým a přívětivým, jsem si samozřejmě vybral ten první. Ale mezitím se uváděla velmi hezká hra *Teta Leontýna* (La Tante Léontine, 1892, napsaná

³⁶⁷ Op. cit., p. 5.

³⁶⁸ Brieux, Eugène. *Bělínka (Blanchetta)*. Přel. Karel Fořt. Praha: Nakladatel M. Knapp, [19..], s. 53.

³⁶⁹ Op. cit., p. 51.

³⁷⁰ Op. cit., p. 57.

Mauricem Bonifacem – pozn. autor), jejíž závěrečná peripetie je téměř totožná s tou mojí, a tak jsem napsal třetí jednání jako 'hořké' a takto bylo také uvedeno. [...]“³⁷¹ Právě třetí dějství je podrobena největší kritice a nakonec i na údajnou radu Sarcey volí Brioux pro úspěšnost hry pozitivní finále³⁷², tedy usmíření otce a dcery, kteří si padnou v závěru do náručí. Finále je vskutku vrchol pokory, poslušnosti a klasické Briouxovy didaktičnosti, která ho neopustí snad v žádné z jeho her a která nám zároveň znejšťuje tvorbu tohoto novodobého moralizátora společnosti.

„[...]“

Rousset: Nuže, jest chybou dát svým dětem vzdělání?

Bělinka: Ne. Ale jest nutno naučiti je zacházet s ním. [...]“³⁷³

V Curelově *Rubu světice*, jak již bylo naznačeno, jde místo rozpracování teze o emancipaci mladé vzdělané ženy o skutečnou sondu do nitra zlomené ženy. Ve hře, považované za nehratelnou a příliš strohou, se vše točí kolem hlavní hrdinky Julie Renaudinové, která fatálně milovala Henriho Lavalu, dnes již mrtvého, a která se pokusila kvůli této osudové vášni zabít jeho ženu Jeanne. Podobně jako u Briouxe i Curel si v této prvotině vedle poměrně nadnesených a nereálných dialogů neodpustí místo tezí závěrečnou melodramatickou symboliku. Ve čtvrtém výstupu posledního dějství přináší Noemi v kleci ptáčka, kterého Julie, tato „[...] kočovnice mezi nebem a zemí [...]“³⁷⁴, jak sám Curel Julii skrze postavy charakterizuje, zardousí. I proto postava Julie vyznívá velmi negativně jako ztělesněné zlo, ačkoliv Curel v předmluvě z roku 1919 nabízí druhou, přepracovanou verzi, protože nechce, aby jeho hrdinka byla nazírána z negativní perspektivy. „[...] Když jsem si po několika letech svoji hru přečetl, zjistil jsem, že charakter Julie není vůbec takový, jak jsem zamýšlel vykreslit. [...] Zlá žena, ubohá Julie! ... Moje světice!... [...] Napsal jsem tedy novou verzi *Rubu světice* a vykreslil jsem ženu úmyslně svatou, nevědomou hříšnici, trpící a vášnivou,

³⁷¹ Op. cit., p. 106.

³⁷² Francisque Sarcey radí: „[...] Je to krátký, ale skvělý obrázek mravů. Na konci druhého dějství jste již nemusel nic dodávat. O zajímavém a novém námětu jste řekl vše, co jste musel říci. Nešlo o nic jiného, než najít závěr. Ale u těchto typů her je vyústění podružnost. Proč ho neudělat příjemné pro diváky? Vaše Elisa Roussetová je v podstatě dobrá dívka. V prvním dějství ji statečný venkovan, který ji miluje, požádal o ruku a ona ho z marnivosti odmítla. Tak dobře, dejte Vaší Elise špetku chuti k manželství, jemný návrat k zdravému rozumu, připravte mi milostnou scénu a vše rychle ukončete. Všichni budou spokojeni. [...]“ (Brioux. Eugène. *Theatre Complet I. – Ménages d'Artistes, Blanchette, Messieurs de Réboval, L'école des Belles-mères*. Paris: Librairie Stock, 1921, p. 107-108.)

³⁷³ Brioux, Eugène. *Bělinka (Blanchetta)*. Přel. Karel Fořt. Praha: Nakladatel M. Knapp, [19..], p. 79.

³⁷⁴ Curel, Françoise de. *Rub světice (Jeptiška)*. Přel. František Sekanina. Praha: Nákladem J. Otty, 1903, s. 70.

dovolávající se člověka a polapenou Bohem. [...]“³⁷⁵ Podobně pak v druhé verzi vynechává Curel postavu Georgese, definitivně kladného hrdiny, který je diváky při představení podle tvrzení samotného Curela velmi pozitivně přijat³⁷⁶, protože autor nechce pozici Julie ještě více zhoršovat. Pravdou zůstává, že přijetí inscenace je dvojznačné. Na jednu stranu většina recenzentů oceňuje detailní psychologickou studii hlavní postavy Julie, na druhé straně mají pochybnosti o dramatickosti a divadelnosti podobného díla.

Eugène Brieux a François de Curel svými náměty a tématy příkladově zapadají do koncepce sociálně angažovaného dramatu všedního dne. Poprvé se jejich náměty neskrývají za formu „dobře udělané hry“, jejich texty mnohdy formálně porušují klasickou výstavbu dramatu a nejsou ani v zajetí konceptu naturalistického divadla s definicí objektivního a přesného pozorování výseku každodenního života. Curel i Brieux ze všeho nejdříve dávají svým textům téma a hlavní myšlenku, jejíž linii pak dodržují. Curel více po stránce psychologické a ideové, Brieux po stránce společensko-kritické. A s jejich příchodem do subvencovaných či bulvárních divadel dochází k postupné strukturální proměně jejich repertoáru, která bude mít v roce 1903 svůj vrchol ve hře Octavea Mirbeaua *Obchod je obchod*.

3.17 Další společensko-kriticky angažovaní dramatici Théâtre Libre

André Antoine dává možnost vedle Julliena, Céarda, Brieuxe či Curela i dalším dramatikům, kteří přecházejí od komických frašek přes ironické realistické obrazy francouzské společnosti, velmi podobné Becqueově tvorbě, až po společensky a politicky angažované texty blízké *Červenému taláru* Eugène Brieuxe.

V Théâtre Libre tak nechybí i výsostně komický žánr ironické frašky reprezentované Georgesem Courtelinem, dalšího z mnoha autorů, který začíná v Théâtre Libre a který se záhy posunuje, jako mnozí ostatní dramatici, do velkého zábavního divadla bulvárů. I v jeho komediích, svoji úspěšností zdárně konkurující hrám Georgese Feydeaua, se skrývá angažovaná tematika, tematika všedního dne, humorný a vysoce vtipný společensko-kritický kontext. S Courtelinem se do francouzského divadla vrací duch Molièrových či Beaumarchaisových komedií, jako je tomu v textu *Lidoire* (1891), který rozesměje celé Svobodné divadlo a podobně pak v komické frašce *Boubouroche* (1893), mající obrovský úspěch nejen u Antoinea, ale následně i na dalších divadelních scénách. A to v této

³⁷⁵ Curel, François de. *Théâtre complet - L'Envers d'une sainte, Les Fossiles*. Paris: Éditions Georges Crès et Cie, Tome II, 1920, p. 19-42.

³⁷⁶ Op. cit., p. 40.

jednoduché dramatické hříčce nejde o nic jiného, než o jednoho milence zavřeného ve skříni, kterému se však již nechce čekat uvnitř, než se Boubouroche uráčí odejít z pokoje, kam náhle, na radu neznámého člověka z hospody, přišel a raději ze skříně ostentativně vystupuje.

„[...] **André** (*je objeven, nerozčílí se ani dost málo. Vystoupí ze skříně, nese svíčku, kterou postaví na stolek. Jevišťe se osvětlí. – Pak přistoupí k Adèle, spokojeně se usmívá jako člověk, jemuž náhoda dala za pravdu.*): To se dalo čekat! Já jsem to předvídal. (*Filozoficky.*) Nu, konečně! ... Dříve nebo později! (*Vytáhne z kapsy svou vizitku a podá ji Boubourochovi.*) Jsem vám k službám, pane.

Boubouroche (*Zpitomělý, hledí na něho beze slova.*)

André (*po chvíli*): Tu je má vizitka. Prokažte mi čest a přijměte ji.

Boubouroche (*Vezme jeho vizitku a hodí ji do kapsy.*): Dobrá. Oznámím vám své rozhodnutí později. Teď odejděte. [...]“³⁷⁷

V této kratičké hře se již nepropojuje pouze veseloherní fraška s ironickým pohledem na obtloustlého měšťáka, klasického bohorovného blba, kterého již celých osm le podvádí žena, ale probleskují zde náznaky absurdního humoru, nelogičnosti a iracionality, kterými se později bavíme u Rogera Vitrac. Nesmyslnost bezesporu patří k žánru frašky, nicméně v této hře nabírá nejen moralistní rozměr, ale dostává se také do kontrastu se stereotypností a každodenností návštěv milence. Oba milenci již začínají být ze vztahu unaveni a jediné, co od něho dále očekávají, je prozrazení. Boubouroche, člověk bez jakékoli rozpracované psychologie, je pak symbolem přihlouplého měšťáka, který si nejen nechá namluvit neznámým člověkem, že jeho žena má v bytě milence, ale i v okamžiku, kdy si opatří nezpochybnitelný důkaz, si nechá ženou vše vymluvit a utvrdit se v její stále trvající lásce a správnosti nastaveného rodinného pořádku. Adéla se znovu ukazuje jako emancipovaný typ ženy à la Clotilda v Becqueově *Pařížance*, která si jistotou své vemlouvavosti, dokáže poradit i s podobou záležitostí. Courteline zde záměrnou parodií měšťáka jednoduše a jednoznačně zesměšňuje, když poukazuje zejména na nemístnou prostoduchost a omezenost tehdejší člověka. Hledat však v Boubourochovi nějakou přehnanou moralistní zprávu o povrchní francouzské společnosti není nutné, účel hry, jak se na frašky sluší, je zejména pobavit a v podobném duchu se ponosou i další autorovy texty.

Vedle komický frašek, jev v Théâtre Libre spíše výjimečný, hraje Antoine i politicky kontroverzní texty, které se pro svá témata „propracují“ až na rokování francouzského Senátu. Jedná se o společnou hru Luciena Desclavese a Georgese Dariena, kteří uvádějí v roce 1890

³⁷⁷ Courteline, Georges. *Boubouroche*. Přel. Olga Fasterová. Praha: M. Knapp, [19..], s. 30-31.

satiru s názvem *Kapouni* (Les Chapons, 1890), a hru sedmadvacetiletého advokáta Jean Ajalberta, přispěvatele do několika anarchistických časopisů jako *Le Temps nouveaux* a obhájce anarchistů v soudních procesech, který debutuje s adaptací textu *Dívka Elisa* (La fille Elisa, 1890). Hra, která vnáší do Théâtre Libre nový žánr soudního dramatu, při kterém se tentokrát skutečně soustředíme na soudní přelíčení s prvním dějstvím jako odhalením zločinu, druhým dějstvím jako samotným soudem a třetím dějstvím, které popisuje akt uvěznění, vzbudí nemalé kontroverze. Drama je nakonec ministrem Bourgeoisem zakázáno, ale ve Svobodném divadle se již po Antoinově odchodu a předání vedení herci Larochelleovi objevují i daleko ironičtější, politicky více motivovaná a kontroverznější dramata, zesměšňující tehdejší vládní třídu, jako je již zmiňovaná hra Maurice Barrèse *Jeden poslanecký den* (Une Journée parlementaire, 1894). Text má být původně uveden v Comédie-Parisienne, ale je cenzurou zakázán, a tak se přesunuje do Théâtre Libre, na jehož abonentní představení pro uzavřenou společnost je cenzura krátká. *Jeden poslanecký den* je pět trefná satira na propojení moci politiky a vlivu tisku, hra, která působí, jako by byla napsaná v současnosti a nikoli před téměř stoletím. Text ukazuje poslance André Thuringe, jak si hned v úvodním monologu stěžuje na nelehký život politiků a obává se o osud své další kariéry, kterou ohrožuje dopis, jenž zmizel z jeho desek. V kontextu této hry je pak další umělecký a politický vývoj Barrèse poněkud paradoxní. Barrès se stává později radikálně nacionalistickým spisovatelem, který v podstatě oficiální politiku obhájí již jen tím, že v Dreyfusově aféře vehementně vystupuje proti Dreyfusovi. Však si také daleko později vyslouží ironický odsudek surrealistů pod vedením André Breton, kteří upořádají s Barrèsem pomyslný soud. Nikoliv snad s odkazem na Dreyfusovu aféru, ale s potřebou tehdy ještě dadaistického pranýřování literární tvorby někoho, kdo je čten a čtenáři velmi oblíben. Skutečné fingované soudní přelíčení s názvem *Obžaloba a přelíčení proti Maurici Barrèsovi* (Mise en accusation et jugement de M. Maurice Barrès, 1921) se pak koná 13. května 1921 a způsobí rozvratu první etapy hnutí dadaismu a postupně se formujícího surrealismu. Ostatně André Breton se zde projeví v precizně připravené roli nekompromisního „žalobce“ a ukazuje se jako schopný a šikovný demagog, (role, která mu zůstane již po celou jeho „uměleckou“ kariéru) zatímco jeho největší rival, Tristan Tzara, působí dále jako nezbedné dítě, které celý „proces“ záměrně bojkotuje a jeho koncept dokonale rozvrátí.

Ve stejném roce jako *Jeden poslanecký den* je pak uvedena Briouxova hra *Soukolí* (L'Engrenage) texty, kterou si jsou téma velmi blízké, ale zatímco u Barrèse se politici snaží svoji pozici udržet za každou, u Briuxe se ukazuje pád poctivého člověka, který je zasažen mocí politiky.

Další ironický obrázek politiky a společenského života tehdejší doby nabízí pak text Émilea Fabrea *Veřejný život* (*La Vie publique*, 1905), který pojednává o tématu korupce při volbách na venkově, opět jednom z aktuálních problémů současnosti. Hra je uvedena v Théâtre de la Renaissance v režii Firmina Gémiera a zaznamená vysoký počet sta repríz. Fabre, pozdější dlouholetý administrátor Comédie-Française, je ve své době považován za jednoho z nejlepších dramatiků, který vypracovává na základě velmi detailního pozorování noblesně plynoucí hry s detailní studií chování a jednání člověka v rámci hodnot tehdejší společnosti.

Následující Fabreova hra *Peníze* (*L'Argent*, 1895), stylem i formou jednoznačně kopírující Becqueovy *Krkavce*, o níž se samotný Becque vyjádří v dopise Fabreovi velmi pochvalně, zaznamená jednoznačný úspěch. „[...] Právě jsem obdržel vaši hru a ihned jsem ji celou přečetl. Jsem okouzlen. Máte tolik, tolik talentu a budete dramatik první kvality. Víím, co říkám, [...]“³⁷⁸ píše Henry Becque Fabreovi a při porovnání dramatické výstavby i příbuznému jazykovému stylu obou dramatiků se není tomuto hodnocení co divit. Fabre i Becque píše úsporným stylem, promluvy hrdinů jsou přesné a srozumitelné, děj má logický vývoj a charakter postav je poměrně přesně ustanoven. U obou nechybí ani ironický nadhled a sarkasmus. Teissier v *Krkavcích* oškube celou rodinu Vigneronů a ještě si na konci „nechá“ vystrojít svatbu, v *Peněžích* si zase celá rodina jde po krku, krutě se obviňuje a intrikuje, aby nakonec společně zasedla k připravenému obědu. Podobnost je pak patrná i v některých postavách. Když si bere ve Fabreově hře syn Laurent od svého otce peníze, aby je mohl znovu prohrát, jako bychom sledovali identickou postavu bohorovného syna Gastona v Becqueových *Krkavcích* či v Mirbeauově *Obchod je obchod*, ačkoliv Xavier Lechat u Mirbeaua je rozhodně suverénnější než jeho mladí vrstevníci, protože Laurent je považován ostatními rodinnými příslušníky již od začátku za budižkničemu a odpadlíka.

Fabre

„[...]“

Laurent: Tati?

Reynard: Co?

Laurent: Poslouchej. Neměl bys pár drobných po kapsách

Reynard: Ty jsi zase hrál a prohrál?

Laurent: Ale, pakatel.

Reynard (*bere peněženku a dává mu bankovku*): Na... Tady máš sto franků.

Laurent: Nic víc?

³⁷⁸ Thalasso, Adolphe. *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*. Paris: Mercure de France, 1909, p. 139.

Reynard: Pracuj, jestli potřebuješ peníze.

Laurent: Jsme k ničemu, všichni to tu říkáte.

[...]“³⁷⁹

Mirbeau

„[...]“

Isidore: Tak co?

Xavier (*Také si sedne*): Deset tisíc...

Isidor: Co říkáš?

Xavier (*Hláskuje chladně každé slovo*): Deset tisíc.

Isidor: Slyšel jsem dobře... Sakra! (*Dívá se na svého syna s vytřeštěným výrazem.*) Chlapče, tvoje historky jsou krátké, ale zato dobré.

[...]

Isidor: Ale, hele...poslechni... deset tisíc... to je pořádná suma.

Xavier: Ale! ... Pro tebe...

Isidor: Jak pro tebe? ... Ty jsi dobrej. ...Myslíš, že mám pořád jen tak u sebe deset tisíc... K čertu!

Xavier: Nějaký obchod zítra a budeš to mít zpátky.

Isidor: Obchod... obchod... To se hezky řekne ... A nejde to nějak urovnat?

[...]“³⁸⁰

U Fabrea se v *Peněžích* opět také objevuje téma emancipované ženy, která si nenechá nic líbit, ženy, která je finančně znalá a velmi schopná. Opět se nám zde připomíná Elisabeta, hrdinka hry Villierse *l'Isle-Adama Vzpoura* (1870), která financím také rozumí a velmi důkladně o ně pečuje, aby si usnadnila svůj plánovaný odchod. V *Peněžích* je ale schopných a protřelých žen více, ať již je to Mathilda, které intrikuje proti vlastní matce nebo právě paní Reynardová, která v závěru třetího dějství, když je obviněna z nevěry skrze ukradené milostné dopisy, si nebere s nikým servítky a slibuje v dlouhém, emotivní monologu pomstu.

„[...]“ Paní Reynardová: Počestní lidé!... Zloději jste!... Ukradli jste mé dopisy... (Zmatek, křik. Mám toho dost. Běžte pryč. Běž, vypadni. – Reynardovi.) Tak. Počestná je tvoje rodina, jen co je pravda! Syn spí se služebnou. (Irma: Ach, ale paní.) Dcera má plotky s nějakým důstojníkem a otec před vším zavírá oči, protože je to tak jednodušší. Vy, parto jezuitů... Jak chcete, ale brzy se ukáže, jak se s tím vyrovnáte, protože já se pomstím... sebranko jedna!“³⁸¹

³⁷⁹ Fabre, Émile. *César Birotteau – L'Argent*. Paris: Modern-Théâtre, Arthème Fayard et Cie – Editeurs, 1912, p. 80.

³⁸⁰ Mirbeau, Octave. *Théâtre. Vieux ménage – Les affaires sont les affaires – l'Épidémie*. Paris: Ernest Flammarion – Éditeur, [19..], p. 172-173.

³⁸¹ Fabre, Émile. *César Birotteau – L'Argent*. Paris: Modern-Théâtre, Arthème Fayard et Cie – Editeurs, 1912, p. 113.

Jaký to posun od *Nory* Henrika Ibsena a ostatních utiskovaných žen, které můžeme sledovat ve francouzském sociálně angažovaném dramatu. Již jen dodejme, že Ibsen, stejně jako Tolstý, Strindberg či Hauptmann mají na repertoáru Théâtre Libre přesto stále své pevné místo a jejich hry jsou jedním z nejklassičtějších příkladů sociálně angažované tvorby. Však se také při představeních Tolstého *Vlády tmy* (1888), tolik opěvované, Ibsenových *Strašidel* (1890), Strindbergovy *Slečny Julie* (1893) a Hauptmannových *Tkalců* (1893) vystřídá ve Svobodném divadle celá umělecká Paříž.

3.18 Přejchod sociálně angažované dramatiky do velkých pařížských divadel

U Courtelina, Brieux, Curela či Fabrea, pozdějšího dlouholetého administrátora Comédie-Française lze dokonale vysledovat přechod a proměnu jejich dramatické tvorby z divadla intelektuální avantgardy do divadla neintelektuálního bulváru či subvencovaného divadla, které je v jejich podání již daleko moudřejšího a myšlenkově nosnějšího. Začínají odvážně v Théâtre Libre jako zcela neznámí autoři, aby se během pár let stali vzývanými a stěžejními dramatiky velkých divadelních domů a nahradili tak s konečnou platností dlouho vládnoucího krále zábavného divadla Georgese Feydeaua. I proto jsou Eugène Brieux či Françoise de Curel často přiřazováni k bulvárním dramatikům začátku dvacátého století, a přitom jejich úvodní tvorba začíná v malém sále na Montmartru a obsah mnoha jejich dramaturgie charakteristice „dobře udělané hry“ neodpovídá. Nezůstanou ale sami, přechod do bulvárních či subvencovaných divadel zažijí i Romain Coolus, Léon Hennique, dokonce i Georges Ancey, Jean Jullien příznačně s dramatem *Moře* nebo Georges Porto-Riche se svoji hrou *Zamilovaná* (*L'Amoureuse*, 1891). Tento přesun bude mít obrovský vliv na celé francouzské divadlo.

Na přelomu století tak dochází k postupné proměně tematiky významných pařížských divadel, do kterých se pozvolna propracovávají dramata založená na pozorování každodenního lidského jednání, texty, které se posouvají od sentimentálního ahistorismu a melodramatického idealismu k sociálně moralistní tematice kritizující tehdejší francouzskou společnost. Následná proměna těchto her na žánr lehkých konverzačních komedií pak není nijak překvapivá. Odpovídá jak zakódovaným inscenačním konvencím, tak přetrvávajícím hereckým manýrám a stereotypům a odkazuje k neměnné skladbě diváků, rekrutujících se z pařížské lepší společnosti. V neposlední řadě vypovídá i o nezměněném charakteru velkých divadel, ve kterých hry, které mohou zaujmout na malém jevišti Théâtre Libre, kde se diváci

v první řadě mohou téměř dotknout hlavních protagonistů, fungují zcela odlišně. Je pak pochopitelné, že skryté ostří sociálně-kritických her bude v podobném typu divadla otupeno a tvorba některých dramatiků se postupně začne proměňovat na konverzační či plytce moralistní repertoár.

Ostatně tak mohou na první pohled působit texty Paula Hervieu (1857-1915), který má svými tématy velmi blízko k tezovitému stylu Eugène Brioux. Na rozdíl od něho však nezačíná tento člen bohaté rodiny střední třídy v naturalistickém Théâtre Libre, ale rovnou se stává dvorním dramatikem Comédie-Française. Hervieuovy texty se vyznačují přesnou logickou strukturou, dopředu jasně daným a definovaným tématem a určitou schematičností fabule i postav, které se v průběhu her, respektive tragédií, již dále nevyvíjí a udržují si svůj stálý charakter či názor. Hervieuovy texty jsou dokonale plynoucí dramata pracující na základě teze, antiteze, která začínají přesnou expozicí, pokračují diskusí nad problémem a končí jednoznačným rozuzlením. Navíc jsou Hervieuovy hry skutečně chápány vysoce tragicky a podobným stylem jsou i na jevišti interpretovány. Jak píše Émile Sorel ve své studii o francouzských dramatických přelomu století: „[...] Všimněme si na divadle Paula Hervieu té zhuštěnosti a strohosti provedení [...] a v jeho hrách pak to uhranutí uvězněnými postavami, které umírají hlady a žízní; všimněme si jeho jednoslovné tragédie, současné tragédie: tragédie života. [...]“³⁸² Přesto tento vystudovaný právník, přítel Octavea Mirbeau a Alphonse Daudeta, který v roce 1900 vystředá ve Francouzské akademii nám již známého Édouarda Paillerona, nepřináší do prvního francouzského divadla nijak pozitivní zprávu o stavu tehdejší společnosti. Hra *Kleště* (Les Tenailles, 1895) nás přivádí již rovnou do krize nešťastného manželství, kde se již Robert a Irena sobě dávno natolik odcizili, že společný život je spíše snahou o co nejmenší osobní kontakt. Zejména Irena je zamilovaná do jistého Michela Daverniera a pouze hledá možnost, jak se nechat rozvést. Ani na chvíli nás nenechá Hervieu na pochybách, že toto manželství je v troskách a Irena nám to hned v druhé replice prvního dějství jednoznačně objasňuje.

„[...] Irena: Ó, cítím dobře že bych dovedla někoho milovati, že mohu milovati a že po tom touží celá má duše! Ale on, on mne dovedl za těch deset let manželství a společného života ne snad v rezignaci, ale přímo v zoufalství. [...]“³⁸³

³⁸² Sorel, Albert-Émile. *Essais de psychologie dramatique*. Paris: Bibliothèque International d'Édition E. Sansot et Cie, 1911, p. 59.

³⁸³ Hervieu, Paul. *Kleště*. Přel. Mikuláš Hofmann. Praha: Ochotnické divadlo, Nakladatel M. Knap, [19..], s. 3.

Hervieu zde popisuje nejen problém vyprahlého manželství, ale opět se objevuje klasické téma nemožnosti rozvodu a snahu emancipované ženy vyvázat se z kleští chátrajícího, vnuceného manželství. Edmond Estève pak ve studii o Paulu Hervieuovi označuje *Kleště*, společně ještě se *Zákonem mužů* za feministické hry³⁸⁴ a je pravda, že v obou hrách má navrch sebevědomá žena, která by si, pokud by to zákony a společenské konvence umožňovaly, s danou situací, ve které žije, rychle poradila. Rychlostí děje, strohostí charakterů a jednoduchostí jednání, kde se mluví přímo a jednoznačně se pak Hervieu stává dokonalým prototypem dramatika pro herce Comédie-Française a sice pro modernější, ale stále deklamátorské divadlo. I jeho další hry *Zákon mužů* (La Loi de l'homme, 1897) či text *Bludiště* (Le Dédale, 1903) o problémech rozvedené ženy toužící uzavřít nové manželství jsou uvedeny v Théâtre Française.

Hervieu má ale v době svého působení již silnou konkurenci, ačkoliv mnoho dramatiků, jejichž témata vycházejí přinejmenším z tehdejší společenské situace, se spíše soustředí na bulvární divadla než na konzervativní, Claretiem ovládanou první francouzskou scénu. Přesto například Maurice Donnay (1859-1945), který začíná s Alphonsem Allaisem v Chat noir, kde píše texty k šansonům, vedle mravoličných, až prostoduchých komedií jako je jsou *Milenci* (les Amants, 1895), kde vystupuje 16 postav a stačily by bohatě dvě, uvádí v Théâtre Antoine text *Mýtina* (La Clarière, 1900), který již řeší sociální problémy tehdejší doby. Podobně Antoine pro francouzské divadlo ve stejném roce objevuje Henryho Bernsteina (1876-1953), budoucího ředitele Théâtre du Gymnase, které mu vládne mezi lety 1926-1939, s hrou *Trh* (Le Marché, 1900), ale stejně jako kritik mravů Henry Bataille (1872-1922) s velmi patetickým a nadneseným stylem či miláček bulvárního publika v Théâtre des Variétés Alfred Capus (1858-1922), na jehož úkor se při prvním pokusu dostává do Francouzské akademie Eugène Brieux, se prosadí tito autoři spíše na bulvárním divadle a nahradí tak s konečnou platností Georgese Feydeaua. Ačkoliv Bernstein začíná pod vlivem naturalismus a některé jeho satiry o moci peněz a bezbřehý mondénní život, by se jistě do konceptu moralistního dramatu vešly. Nikoliv však již do sociálně kritického či angažovaného, protože základem pro tyto autory je bulvární divadlo, jehož ústředním tématem je lásky, ať již je to může již tolikrát zmiňovaný vztah mladšího milence a starší ženy v Bataillově textu *Mamá Kolibřík* (Maman Colibri, 1904). To co tolik pohoršuje v Henrietě Marechalová v roce 1865 je o pár let později již přirozenou samozřejmostí, i když i zde se objeví negativní reakce.

³⁸⁴ Estève, Edmond. *Paul Hervieu – conteur, moraliste et dramaturge*. Paris: Berger-Levrault – Éditeurs, 1917, p. 89.

I přes nástup realistického, milostného bulváru si ale vážná hra na aktuální téma, nikoli pouze mytologické, historické či heroické texty získává své právoplatné místo v bulvárních i subvencovaných divadlech a s konečnou platností tak mění konzervativní tradice francouzského divadla, ačkoliv jejich deklamační inscenování může stále budít pochybnosti. Obecně pak platí, že se vstupem reálných témat na velkou pařížskou scénu se blížíme konečně k angažované satíře tehdejších mravů, která zasáhne daleko větší počet diváků než v malých divadlech avantgardy. Na scéně Comédie-Française se tak poprvé kritizuje morálka tehdejší společnosti, v případě Curela se psychologicky rozpitvávají jednotlivé postavy, idealisticky se nahlíží na pokrok a vědu a vše je to napsané, často však nikoli provedené pomocí avizované metody objektivního pozorování. Tyto hry jsou většinou psané v jednoduchém jazyce, často dialektu, jazyk je přímý a srozumitelný. Děj se posunuje z Paříže na venkov, dramatik se pomalu stává etnografem, do popředí silně vystupují sociální otázky a nový typ postav, které formuje dynamická průmyslová revoluce. Je to nejen člověk ekonomicky zdatný, šikovný spekulant, novodobý majitel továrny či podnikatel, člověk lepší společnosti, ale na druhé straně i člověk tvrdě pracující, člověk držený zkrátka a žijící na pokraji bídy, dělník či rázovitý venkovan. Drama tak jako jedno z prvních umění zaznamená zrod kapitalismu, formované přísně racionálním rámcem, pracující se základními postuláty jako jsou pravdivost a přirozenost, v umění odkazují až k neemocionálně strohému, diderotovskému výkladu dramatického díla. To vše by však bylo nemožné či vývojově rozhodně zpomalené, kdyby se neobjevilo právě Antoineovo Théâtre Libre a radikálním vymezením se proti tehdejšímu stavu divadla nezačalo definitivní proměnu repertoáru moderního francouzského divadla.

4) Syntéza sociálně angažovaného dramatu

4.1 Podobnosti naturalistického dramatu přelomu století s dramatikou konce 20. století

Sociálně angažované drama, které se začíná v různých podobách formovat v druhé polovině 19. století, je pro vývoj francouzského i evropského dramatu stěžejní. V konceptu objektivního, či alespoň objektivizovaného náhledu na realitu všedního života se s konečnou platností definuje linie naturalistického a souběžně i realistického dramatu, která se v různých modifikacích objevuje s určitými dobovými výkyvy až do současnosti. Stačí jen, pokud si porovnáme některá dramata Belle Époque s divadelní etapou přelomu 20. a 21. století, která se příznačně nazývá jako období tzv. „cool dramatiky“ nebo tzv. „drsné dramatiky“. Témata „drsného dramatu“ současnosti, i pokud zůstaneme v umírněnějším francouzském kontextu, si vskutku nezadají s náměty některých „krutých her“ (*comédie rosse*) Théâtre Libre. Strohost, nehostinnost či bezvýchodnost prostředí, vykořeněnost postav či jejich prostý a jednoznačný charakter, dějová jednoduchost, elementární epičnost, výsek reality převedený na scénu s co možná nejvyšší mírou pravdivosti, morální a sociálně angažovaný podtext, to jsou hlavní charakteristiky dramatu, které můžeme najít jak u divadelních autorů „fin de siècle“ Jean Julliena, Oscara Météniera, Georgese Anceye, Henryho Becquea či Eugèna Briuxe, tak u coolness dramatiků francouzského divadla posledních dvaceti let typu Xaviera Durringera či nejmladší sociálně angažované generace autorů jako jsou Lyonel Spycher a Emmanuel Dardey.

Výsek reality, onen pověstný „*tranche de vie*“ přelomu 19. a 20. století, je pak velmi podobný tomu z 20. a 21. století, doplněný nejen o obligátní strach z konce světa, ale i o pocit vykořeněnosti a indiferentnosti člověka v prudce se rozvíjející společnosti. Ta první, Belle Époque, je symbolizována technickou, vědeckou i myšlenkovou revolucí, ta druhá, současná, pak postmoderní revolucí médií a komunikačních technologií. Rozdíl naturalismu a neonaturalismu je tak pouze v uchopení některých témat, kterým se buď přikládá daleko vyšší důraz, nebo se objevují v odlišných souvislostech. Naturalismus akcentuje daleko více problémy alkoholismus, nevlastních dětí, nevléčitelných nemocí či deformovaných manželství, kde vládne podvod, přetvářka a vzájemná apatičnost. V neonaturalismu se objevují spíše témata drog či různých jiných závislostí, například obsese počítačovými hrami, módou, nákupy, přepychem nebo v nejhorším případě prací. V naturalistické dramatické perspektivě se nacházíme velmi často v nehostinném a drsném, mnohdy však poeticky líčeném prostředí venkova, nejdůsledněji popsáném a vykresleném v textech Jeana Julliena, u

neonaturalistů se ocitáme na nevlídné periférii velkoměsta v hrách Xaviera Durringera či rovnou v přístavních docích her Bernarda-Marie Koltèse, které se právě svou poetičností a současně i naturalističností přibližují k Jullienovým venkovským milieu. Místo základních témat realistického dramatu řešících milostné podvody, mladé milence počestných, velmi nešťastných žen a problémy nefungující rodiny, kde stále tvrdou rukou vládne otec, přichází novodobí naturalisté s rozklíženými vztahy jednotlivců (tzv. *singles*), kteří si nejsou schopni nalézt žádný smysluplný vztah, natož si udržet či vytvořit nějaký kompaktní rodinný rámec či svazek.

V naturalismu, respektive realismu, se pak klade důraz na společenské postavení člověka a prostředí, které jeho jednání a chování zásadně ovlivňuje. V sociálně angažovaném, realistickém dramatu se však člověk nemusí vždy nutně pohybovat na periférii společnosti jako je tomu u francouzských neonaturalistů, ale může přebývat v klasické domácnosti, alespoň na první pohled. Postavy dramát „fin de siècle“ se tak daleko častěji rekrutují z buržoazních měšťanských rodin, než aby se pohybovaly na samém dnu společnosti, prostředí, které spíše přináleží do románů bratrů Goncourtů a Émila Zoly. Všichni tak nejsou Richepinovi tuláci a pobudové z *Písně žebráků*, kteří poeticky básní na drsné periférii Paříže, ani nežijí v nehostinné, vlhké a špinavé pasáži poblíž Seiny jako Tereza Raquinová, ale žijí v úhledné a vlastně poměrně bohaté domácnosti, jako je tomu například v Curelově hře *Rub světice* nebo v Hervieuově *Kleštích*. Realismus daleko více zpodobuje na první pohled spořádané měšťanské, někdy dokonce šlechtické prostředí. Byt, ve kterém žije Clotilda z Becqueovy *Pařížanky* nebo dům rodiny Marechalů v dramatu bratrů Goncourtů rozhodně nejsou nehostinné či nevábné.

Venkov je naopak klasickým atributem naturalistické dramatiky, jako je měšťanský dům atributem realistického dramatu. Jeden ze základních rozdílů mezi naturalistickou a realistickou dramatikou tak spočívá právě v diferenciaci prostředí, které se rozděluje na to živelné, drsné venkovské, a na to odtazité, strojené měšťanské. U současných coolness dramatiků popisujících zcela věrně naše všední dny, pak salon vystřídají diskotéka, odcizený, vyumělkovaný byt či domov bez lásky. Ibsenův na první pohled bezchybný domek pro panenky, který se stává pro hrdinky našich dramát evidentním vězením, nahrazují v současném dramatu vyprázdněné ulice indiferentních velkoměst, strohé moderně zařízené byty či smyslově vyprázdněné hotelové pokoje. A tak stejně jako se hrdinové Durringerovy hry *Neodolatelná nutkání zabít* (*Une envie de tuer sur le bout de la langue*, 1991) nemohou vyvázat z prostředí lokální diskotéky, kam se neustále vracejí, i když jejich osobní zkušenosti, které zde získají, nejsou nijak pozitivní, řeší pak stejný problém hlavní hrdinka Irena

v Hervieuově hře *Kleště* (Les Tenailles, 1895), která se na rozdíl od Durringerových postav na začátku o únik neúspěšně snaží, ale manželství, respektive manžel a společenské konvence se pro ni stávají nepřekonatelnou překážkou.

Jedno téma, které se v nynějším postmoderním divadle vehementně, poměrně radikálně a bez skrupulí verbalizuje a které avantgarda a bohéma v dramatu přelomu století zcela opomíjí, je řešení vlastní sexuální orientace. Podobné téma naturalismus a realismus zejména v románech sice částečně popisuje, ostatně frivolní a poněkud zvrácené milieu pařížské společnosti konce století tomu více než nahrává, sexuální zaměření člověka se ale neřeší. Lidská sexualita je neustálým společenským tabu, natož aby se otevřeně mluvilo o opačné sexuální orientaci. Podprahově může nést tyto konotace snad pouze nepřírozeně emotivní vztah bratrů Pierra a Paula de Bréville v *Henrietě Marechalové* Goncourtů či až nemístné zbožňování Lucie Elisou (Bělinkou) v Briouxově stejnojmenné hře. První podobný obsah se tak naplno objeví až ve hře Édouarda Bourdeta *Vězenkyně* (La prisonnière, 1926), česky přeloženo jako *Zajatá*, kde se odhaluje lesbická láska. Podobné obcházení tématu sexuality se může jevit poněkud paradoxní, když víme, co vše je v Paříži na konci století možné, a známe nespočet autorů s odlišnou sexuální orientací v čele s André Gidem. Přiznání jiné sexuální orientace je však v tehdejší době společensky zcela neúnosné, vzpomeňme jen na soud s Oscarem Wildem, na jehož obranu vystoupí ne jeden francouzský spisovatel, či mnohem později na Paula Claudela, který vidí jediný smysl nového hnutí surrealistů v pederastii, tedy homosexualitě³⁸⁵. Ostatně Gide, tento demoralizátor mládeže, jak bude překřtěn po první světové válce díky své skandální, satirické knize útočící na tehdejší církev *Vatikánské kobky* (Les Caves du Vatican, 1914)³⁸⁶, napíše na přelomu století dvě divadelní hry *Saul* (*Saül*, 1896) a *Král Kandaules* (*Le Roi Candaule*, 1901), z nichž ta první, ačkoliv má biblický námět a řeší veskrze heroické téma, by podobné homosexuální téma skrytě mohla nést a implikovat. Vztah krále Saula, prvního izraelského krále a jeho bezmezný obdiv k síle, odvaze, odhodlání i zjevu hlavního protivníka Davida je pro Gideovo vykreslení mužské postavy poměrně příznačné. Dodejme jen, že André Antoine Gideovu tragédii *Saul* pročte (hra je vydána až o sedm let později, v roce 1903), uvažuje o jejím uvedení, ale nedostatek prostředků nakonec inscenování zabrání.

³⁸⁵ Reakce na sebe nenechá dlouho čekat a surrealisté, jmenovitě Aragon, Artaude, Breton, Crevel, Ribemont-Dessaignes či Vitrac Claudelovi odpovídají: „[...] Katolicismus a řeckořímský klasicismus přenecháváme Vašemu bezectnému pánbíčkářství. Nechť vám prospějí po všech stránkách; ztloustněte ještě víc, chcípněte, obdivován a uctíván svými spoluobčany. Pište, modlete se a slintejte; neklademe si za čest, že jsme Vás jednou provždy označili za pedanta a sprostáka. [...]“ (Nadeau, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Přel. Zbyněk Havlíček. Olomouc: Votobia, 1994, s. 187-188.)

³⁸⁶ *Vatikánské kobky* se svého času stávají biblí surrealistů, protože jsou mimo jiné evidentní parodií a zesměšněním klasicismu, tradicionalismu a katolicismu Paula Claudela a dalších autorů.

4.2 Existence francouzské naturalistického dramatu – skutečnost či pověra?

Přelom století je pro další vývoj moderního francouzského i evropského dramatu a divadla klíčový. Vzniká a ustavuje se realistická a naturalistická poetika dramatu, formuje se tezovité a sociálně angažované drama, vznikají nové moralistní hry, objevuje se politicky motivované drama. Marxista Peter Szondi ve své klíčové stati *Teorie moderního dramatu* pak definuje na základě Tolstého *Vlády tmy* a Hauptmannových *Tkalců*, dvou dramát, které významně ovlivní i francouzský dramatický diskurz (jak již jsme zmiňovali, uvede je obě s velkým ohlasem André Antoine v Théâtre Libre) hlavní definici naturalistického dramatického textu, kdy „[...] sociální dramatik usiluje dramaticky vyobrazit ekonomicko-politické poměry, pod jejichž diktát se dostal individuální život [...]“³⁸⁷ Szondi upozorňuje na vstup epického subjektu do naturalistického dramatu a děj pak definuje jako jakési „*faits divers*“³⁸⁸, tedy krátké, kuriózní zprávičky v tradičních kronikách novin, pravidelná a velmi populární rubrika téměř všechny významných pařížských noviny přelomu století. Zajímavost či netradičnost naturalistických mini-příběhů je jedním ze základních atributů naturalistického dramatu. Mluví se na jednu stranu o něčem, co je zvláštní, vychýlené ze standardní konceptu života, často násilné a šokující, na druhou stranu se mluví o něčem, co lze obecně vztáhnout na celou společnost. A tak se vražda stává na jednu stranu odsouzení hodným faktem, skrze který se tezovitě ukazuje na zkažený charakter a morálku společnosti a na druhou stranu působí jako divadelně vzrušující a využitelný prvek, za kterým se do divadla vypraví pařížské publikum.

Jak odhaluje naše předchozí analýza, pojmenovat však některé z dramát přelomu století jako drama čistě naturalistické či realistické je velmi komplikované, ne-li nemožné. Z našeho dnešního pohledu splňuje tato kritéria snad pouze Zolova *Tereza Raquinová* či Jullienovo *Moře*, texty, které se vyznačují nejen výraznou dějovostí, ale i poměrně emotivní charakteristikou jednání a tragickým, dědičností či prostředím ovlivněným jednáním postav. Děj je dominantní, obě dramata skutečně přinášejí jakési až kriminální „*faits divers*“ tehdejší doby, ale na druhou stranu prokazují neustálou zakotvenost v klasickém dramatickém rámci, ať již svoji formou, kterou se snaží vyjít vstříc tehdejší inscenační konvenci, či poměrně dramatickým líčením postav. Metoda objektivního pozorování, nejsilněji snad aplikovaná u Henryho Becque v *Krkavcích* se rozrušuje zolovským uměleckým temperamentem a jullienovým neméně uměleckým symbolismem. Strohost, chladnost a naturalističnost

³⁸⁷ Szondi, Peter. *Teória modernej drámy*. Přel. Ernest Marko. Bratislava: Tatran, 1969, s. 61.

³⁸⁸ Op. cit., p. 84.

Strindbergovy *Slečny Julie* (Frökne Julie, 1888) či Tolstého *Vlády tmy* (1886), kde se pojednává o palčivých sociálních otázkách, alkoholismu, touze po penězích či tělesné a duševní lenosti, je daleko radikálnější a přímočařejší, a tak se tato dvě nefrancouzská dramata stávají jednoznačnějším příkladem divadelního naturalismu než všechny francouzské divadelní texty dohromady. Naturalistické drama ve Francii je spíše pověrou než skutečností a nezachrání ho ani pověstní Ingresovi *Řezníci*, ačkoliv bezesporu mnoho divadelních textů konce století naturalistické prvky vykazuje.

4.3 Divadelní symbolismus kontra divadelní naturalismus

Pokud přeci jen připustíme možnost, že některé texty lze označit pojmenováním naturalistické, mnoho her je skutečně založeno na objektivním pozorování skutečnosti, pak se nám okamžitě vydefinuje hlavní protivník takto založené tvorby, hnutí symbolismu. Symbolismus již svoji podstatou vygeneruje daleko méně stěžejních dramatických textů než naturalismus či realismus, s výjimkou některých dramát Villierse de l'Isle-Adama či na konci století tolik slavného Maurice Maeterlincka. Není se co divit, protože původní postoj symbolistů k divadlu, jak Maeterlincka, tak Mallarmého, je veskrze negativní. Opět, podobně jako v naturalismu, kde dominuje Antoineovo Théâtre Libre, i zde bude hrát hlavní slovo divadelní scéna a nikoli drama samotné, ačkoliv tomu symbolickému se často bude přisuzovat vyšší umělecká svébytnost než tomu naturalistickému. Paul Fort a jeho Théâtre d'Art a později Lugné-Poe s jeho Théâtre l'Oeuvre, než se se symbolismem Lugné-Poe v roce 1897 rozejde, vystoupí radikálně proti koncepci naturalismu, ačkoliv i zde nejsou reakce a priori nepřátelské či přehnaně antagonistické, a jsou spíše záměrnou teatrální reakcí s cílem upozornit na sebe a svou tvorbu. Na druhou stranu je samozřejmé, že mysticismus a metafyzická neprostupnost symbolistických textů, na kterých jsou hry i představení symbolistů založeny, budou v příkrém rozporu s koncepcí naturalistického divadla. Symbolismus a jeho divadelní, textový koncept neuspěje, zatímco naturalistické drama se brzy transformuje v drama realistické, které se následně brzy bez problémů překloupí na oficiální divadelní scény a transformuje se do formy triviálně zjednodušených, konverzačních komedií či příliš tezovitých her. Skutečné realistické drama pak nabere dech až s idealistickým a utopickým hnutím unanimistů, zatímco symbolická linie brzy zaniká. Případně se obrací k přísnému katolicismu enigmatických mystérií Paula Claudela, jako druhé fáze symbolismu, pojící se s Paulem Fortem zejména využíváním volného verše a odmítnutím alexandrinu. První etapa

symbolismu tak zcela nepochybně vzniká jako pandán k naturalismu a nejdůrazněji se vyhraňuje proti André Antoineovi vyhraňuje.

Na druhou stranu mají obě hnutí stejný myšlenkový základ a snaží se vybudovat divadlo jako protiklad ke stávajícímu měšťanskému umění, znovuobnovit jeho umělecké základy. Jak Antoine, tak Fort i Lugné-Poe touží po umění, kde bude upozaděna komerční stránka věci, kde se osvobodí scéna i divadelní text z diktátu komerce nově se formující kapitalistické společnosti, kde se podaří vrátit divadlu podstatu a moment skutečného umění. A tak proklamovaná animozita naturalistů a symbolistů není nijak drastická, stejně jako odpor k oficiálnímu vaudevillovému umění. Paříž, ačkoliv na konci století dynamicky rostoucí, je oblast umělecky poměrně úzkoprofilová, mnoho umělců se navzájem zná, spolupracují spolu, podporují se a scházejí se v různých kavárnách, amatérských spolcích či na pověstných Mallarméových „*útercích*“, a vyhraněné názory tak patří spíše ke koloritu doby. Obě avantgardní hnutí tak vznikají jako protiklad k oficiálnímu, měšťanskému umění a přesto nebo právě proto je jejich vliv na divadlo konce století tolik zásadní.

4.4 Komeracionalizace divadla a dramatu, vzestup moderního režiséra

Belle Époque s sebou samozřejmě přináší nový aspekt nevidané komercializace kultury, ale i další postupnou profesionalizaci umění. Z divadla se stává výdělečný, respektive nejvýdělečnější průmysl zábavního charakteru a divadelní umění začíná být předmětem výhodného obchodu a podnikání. Doba konce století nahrává velkým podívaným, melodramatickým adaptacím románů, a nikoli pouze těm Busnachovým, který převádí spektakulárně a melodramaticky na scénu právě Zolu. Mezi největší divácké úspěchy například patří tvorba zakladatele vědecko-fantastického románu, radikálního patriota Jules Vernea, a divadelní adaptace jeho *Cesty kolem světa za 80 dní* (*Le tour du monde en quatre-vingts jours*, 1873) z roku 1874 převedená na divadlo Dennerym a Cadolem. Ostatně Jules Verne svými pozdějšími romány jako jsou *Ocelové město* (*Les cinq cents millions de la Béguin*, 1879) nebo *Vynález zkázy* (*Face au drapeau*, 1896), česky pod poměrně nepřesnými názvy, dosti sugestivně vykresluje sociálně angažovanou tematiku, ve které již není technický pokrok pojímán pouze skrze oslavný pozitivismus, ale naopak se představuje jeho negativní a odlidštěná stránka. Věda najednou nesměřuje k Curelově nové modle, nemá pozitivní charakter, ale obrací se na stranu jejího zneužití, například pro válečné konflikty. Budoucnost pak brzy ukáže, jak děsivě reálné Verneovy předpovědi byly.

Spektakulárnost je stěžejním prvkem oficiálního divadla konce století a ve Verneových adaptacích je bezezbytku naplněna. Ostatně melodramata jsou založena na podobných, verneovsky vzrušujících námětech cest do středu země či do hlubin oceánů. Vedle exotických výprav do francouzských kolonií či Ameriky, se opakují motivy vojenské, soudní a kriminální (jakési předznamenání Briouxových tezovitých her), náměty sociální, zejména v podání Georgese Ohneta a v neposlední řadě i náměty historické a politické, samozřejmě poplatné tehdejšímu vládnoucímu režimu. Příkladové jsou zejména melodramata bránící a idealizující postavu Napoleona a Napoleona III. Vojenské a vědecko-fantastické motivy jsou pak z divadelního hlediska ideální, umožňují realizovat scénickou podívanou, podpořenou velkolepou výpravností, a přilákat tak konzumního, měšťanského diváka, tedy jiného než toho intelektuálního. Ke spektakulárnosti se pochopitelně přidává i sentimentálnost a patetičnost komerčního divadla, při odkazech na válečná tažení vojáků francouzské armády nezůstane v divadlech jedno oko suché.

Avantgarda, ať již naturalistická, symbolická či později dadaistická a surrealistická, pak podobný koncept pochopitelně musí odmítnout a ostře se proti podobnému typu komerčního, sentimentálního umění vyhranit, i když mnozí z umělců a dramatiků, kteří začínají na kulturní „periférii“ Montmartru, se nakonec stávají oficiálními autory velkých divadel či příkladnými členy různých uměleckých, konzervativních sdružení. Jak již jsme v práci uvedli, z Jeana Richepina, rebela a buřiče, odsouzeného za *Písně žebráků*, se nakonec stává právoplatný člen Francouzské akademie a několik dramatiků Svobodného divadla pak přejde kolem roku 1900 se svou tvorbou do komerčních či subvencovaných divadel, aniž by jejich dramata vzbudila přílišné výrazné kontroverze či skandály. Eugène Brioux je klasickým příkladem autora, který začíná v divadle naturalistické avantgardy a skončí oslavován či kritizován v komerčních divadlech.

Jakmile dochází ke komercializaci divadla, je nutně zasažena i podstata samotného dramatu, které se rozdělí na dvě odlišné linie. Ještě v polovině 19. století funguje u autorů typu Dumas ml., Augier či Sardou drama pouze jako pretext, tedy jako literární poklad k následnému scénickému provedení. Divadelní text zde není chápán jako samostatné umělecké dílo, ostatně sériovost jeho výroby tento smysl zdárně narušuje. I když se dramatici snaží svými hrami morálně napravovat společnost a skrze divadelní text k ní přímo a adresně promlouvat, čímž pozici dramatu jako pouhého divadelního pretextu přeci jen poprvé poněkud narušují. Pochopitelně, Dumas ml. či Augier aspirují svými díly na vytvoření textů vyšší umělecké hodnoty a cítí se povoláni přinášet hlubší význam a kritičtější zprávu o tehdejší francouzské společnosti. Obsah je však často překryt formou, daleko více se dbá na dokonalou a přesnou

dramatickou výstavbu, logičnost děje, srozumitelnost postav a racionální vyústění fabule. Drama také jednoznačně odpovídá inscenační tradici a vyhovuje vkusu co nejširšího publika, i když *Dáma s kaméliemi* svým tématem vzbudí v divadle patřičné nevole.

Druhou skupinou dramát jsou pak texty, které uvádí avantgardní scény Théâtre Libre, Théâtre d'Art a Théâtre de l'Oeuvre, kde se obsahově i námětově rozličné hry stávají již zcela jednoznačně integrálním dílem básnickým. Až díky naturalismu a symbolismu tak můžeme tvrdit, že se drama ontologicky osamostatňuje, je mu přikládán nový význam a stává se právoplatným uměleckým žánrem. Alespoň v očích intelektuální komunity, i když je pochopitelné, že se ve spojení s těmito dvěma uměleckými styly mluví vždy o krizi dramatického textu a vypichuje se, zcela oprávněně, důležitost scénických a inscenačních pokusů se světlem, dekorací a hereckým projevem. Nehledě na skutečnost, že se drama nevejde do pozitivistické filozofie Augusta Comtea, odkud je nemilosrdně vyloučeno, a že vstupem naturalismu a realismu do dramatu dochází k radikální dekompozici formy, která nám však v kontextu dnešního postmoderního divadelního textu připadá stále vysoce ucelená a kompaktní. Je to forma, která se z precizní, kontinuálně se rozvíjející, racionalisticky odůvodněné freytagovské pětibodové stupnice dramatu a scibeovsky vycizelované „dobře udělané hry“ posunuje do stavu rozštěpených, až primitivně epických a doslovně objektivních scén naturalistů či metafyzických rozjímání zobrazujících komplikovanou lidskou duši v textech symbolistů. Popření tradiční expozice, charakteru postav a zvláštní prostředí her avantgardy je navíc doplněno, k nervozitě diváků a některých recenzentů, negativním až tragickým finále či nejednoznačným, nelogicky zdůvodněným vyústěním hry. Becqueova *Pařížanka* nebo Curelova *Nová modla* nemají pro diváka v závěru žádnou jednoznačnou či pozitivní zprávu, kterou měšťanský divák očekává, přináší pouze obecné morální naučení nebo jakousi náznakovou předpověď do budoucna. V *Krkavcích* pro změnu Becque narušuje ustálenou kompozici dramatu v závěru hry, když nechává na jevišti pouhé dvě postavy, a připraví tak diváky o klasické „grand final“, standardní a nezpochybňovaný prvek každého „kvalitního“ divadelního textu Belle Époque. To, že se všichni protagonisté neshromáždí na konci představení na jevišti a nerozluští s konečnou platností zápletku, může působit pro diváky „fin de siècle“ stejně zvláště, jako kdyby v antických tragédiích na začátku chór nezvěstoval fabuli následujícího děje. Jindy jsou naopak zakončení pro změnu příliš tragická, pro diváky nevěrohodná a neuvěřitelná, jako když otec zastřelí svou dceru v *Henrietě Marechalové* bratrů Goncourtů nebo když dojde ke společnému otrávení milenců v *Zolově Tereze Raquinové*.

Jak je patrné z předchozí analýzy, i naturalističtí a realističtí autoři, a Émile Zola zvláště, nakonec podlehnou danostem divadelního textu a v porovnání s pozdější, skutečnou

postmoderní a postdramatickou dekompozicí dramatu, tříštící se do fragmentárních výstupů, mohou jejich texty působit v dnešním divadelním a dramatickém diskurzu jako klasicky a tradičně vystavěná dramata. To, co například uvidíme u Michela Vinavera a jeho dramatu všedního dne v 70. letech 20. století, kde již chybí nejen definice a charakterizace postav, nelze nalézt žádnou psychologii hrdinů či logický vývoj děje, ale mnohdy i nejsme s to odhalit, kdo pronáší jakou repliku, protože mluvčí nejsou před replikami označeni, kde na sebe dialog kauzálně ani strukturálně nenavazuje a jazykový diskurz je již zcela vychýlený ze svého paradigmatu, pak podobné zacházení s textem v naturalistickém a realistickém dramatu vskutku očekávat nemůžeme. Skutečné rozbití a defragmentace dramatu, tedy rozrušení jeho kauzality, nastoupí radikálně až s prvními divadelními pokusy dadaistů a surrealistů či v Jarryho hře *Král Ubu*.

O druhé polovině 19. století často mluvíme jako o etapě, ve které jednoznačně vítězí drama. Pravdou zůstává, že z dramatu se stává s konečnou platností právoplatný a svébytný umělecký žánr, ačkoliv se mnohdy bude muset sklonit před všemocnými řediteli divadel nebo dominantními hereckými hvězdami. Dramatická linie, která se začíná formovat s tvorbou Henryho Becquea či Jean Julliena ale jednoznačně směřuje k dramatikům nové epochy Romaina Rollanda a Octavea Mirbeaua, jejichž texty již nikdo nebude považovat za pouhé, mechanicky vytvořené pretexty a o jejich svébytnosti nemůže být pochyb.

Přesto má drama Belle Époque ještě jednoho silného konkurenta, který nakonec ovládne daleko zásadněji celé divadlo 20. století. S avantgardou se poprvé a s konečnou platností zformuje nová divadelní disciplína, divadelní režie. André Antoine, Lugné-Poe, Paul Fort a následně Jacques Copeau s Vieux Colombier a celý pověstný *Kartel čtyř* Gatona Batyho, Charlese Dullina, Louise Jouveta a Georgese Pitoëffa, to jsou divadelní režiséři a divadelní ředitelé v jedné osobě, kteří v první polovině 20. století udávají směr francouzského divadla, než si drama převezme zpět svoji nadvládu s příchodem tvorby existencionalistů a absurdních dramatiků. Ale jsou to právě tyto mladí zakladatelé nezávislých divadel, kteří umožní vzestup nové dramatiky přelomu století, ať již je to Antoine, který uvádí a objevuje pro francouzskou scénu Julliena, Céarda, Ancyho, Courtelinea, Briexu či Curela, ať již je to Fort, který se nebojí dát prostor poezii na jevišti a inscenuje netradiční dramatiky jako Pierra Quillarda a jeho *Dívkou s useknutýma rukama* (*La Fille aux mains coupées*, 1891), Maeterlincka či Villierse l'Isle-Adame, ať již je to Lugné-Poe, u kterého se objevují Gide, Rolland či Claudel nebo ať již je to Copeau a jeho noví dramatici typu Vildraca, Romainse, Duhamela či Martina Rogera du Garda.

4.5 Základní tematické okruhy sociálně angažovaného dramatu přelomu století

Jak je vidět z předchozích rozborů, drama na přelomu století projde výraznou proměnou. Nikoli však proměnou formální, výstavba dramatu zůstane veskrze tradiční, i když se několik autorů bude snažit záměrně či bezděčně dodržovat Zolovu definici objektivního pozorování reálného života realizovanou v rámci umělceva temperamentu nebo Jullienův výsek života převedený na scénu pomocí umění. Zásadní změna však nastává v oblasti tematické.

Nové naturalistické a realistické drama s sebou přináší netradiční obsahy a náměty, které opouští svůj úkryt sentimentální a veršované formy a proměňují se na velmi konkrétní jednoduchý příběh podaný každodenní, nepřikrášlenou řečí. Nové drama se tak bude odmítnutím veršovaného konceptu bránit patosu a melodramatičnosti, jazyk nasměruje od mluvy střední třídy pařížského salónu v realistických hrách až k vesnickému argotu či nářečí v naturalistických hrách například v Jullienově *Moři*. Pro naturalistickou a realistickou hru je také příznačná dějovost, opět předvedená v rámci co nejvyšší přirozenosti. Popis prostředí se snaží věrně kopírovat realitu přelomu století, a ironicky tak zobrazuje měšťanské byty a domy či nehostinné a bídne vesnické příbytky. Podobná snaha s sebou samozřejmě přináší nutnost některých zjednodušení, teovitostí a banálností témat i příběhů, vyplývající z angažovaného zápalu všech dramatiků popisovat bez jakékoliv idealizace tehdejší společnost, ať již jde o zápal motivovaný umělecky nebo společensky. Dramatici „fin de siècle“ mluví o morálce, o pokrytecké měšťácké společnosti, o penězích, nevěře, rozvrácené rodině, nevlastních dětech, ale i politice a sociálních nespravedlivostech. Velmi často mluví také přímo k samotnému divákovi, apelují otevřeně a explicitně na jeho svědomí, což se může jevit z hlediska filozofie Théâtre Libre, kde se požaduje přísná nápodoba reálného prostředí a neprostupná čtvrtá stěna, jako překvapivý paradox. A tak zatímco některé inscenace Théâtre Libre se k divákovi vskutku neobracejí, hraje se v rámci naturalistického konceptu absolutní iluze, některá, zejména teovitá dramata se na diváka svými tématy postupně bezprostředně obracejí. Co více, jakmile se u Antoina objevují dramatici typu Briouxe či Curela se svou „*hrou na tezi*“ či „*dramatem idejí*“ a zároveň na scénu vstupují kritici společenských poměrů jako Maurice Barrès či Émile Fabre, pak již se stává morální, didaktický a satirický aspekt zcela čitelným a frontálním a naturalistická nápodoba reality zde není tolik aplikovatelná jako v případě počátečních „*krutých her*“.

4.5.1 Žena jako základní téma sociálně angažovaného dramatu

Ústředním bodem výpovědi sociálně angažovaného dramatu Belle Époque je žena. Žena jako symbol společnosti, kterou ovládají muži. Žena utlačovaná, ponižovaná, trpící, opouštěná a zrazovaná, žena bez možnosti realizace, žena jsoucí spíše povinným vybavením domácnosti, žena, která se nemůže dovolat spravedlnosti. Zároveň je to ale i žena emancipovaná a vzdělaná, hájící svá práva, žena, která dokáže vzdorovat, nebo se o to alespoň částečně pokouší. A nakonec se objevuje i žena dominantní a manipulativní, žena, která si s muži pohrává a využívá jejich nemohoucnosti. Podobná charakteristika je ale víceméně osamocená a nejvíce se projevuje v Becqueově *Pařížance*.

V sociálně angažovaném dramatu se zřetelněji formují dvě základní vývojové linie postavy ženy. Nejprve jsou to ženy nevěrné, některé považované za lepší kurtizány, které jsou však velmi často do této pozice dotlačeny a donuceny společenskými poměry. Za druhé jsou to spořádané manželky žijící v právoplatně uzavřeném manželství, kde se však mnohdy přežívá pouze z podstaty. Manžel již o ženu nejeví zájem, nebo jde rovnou o manželství uzavřené z pragmatických důvodů, bez lásky, které nemůže fungovat. U Zoly, zejména v románu, se objevuje případ první, kdy je žena nucena nabídnout nechtěně své tělo, aby vůbec přežila, u Dumase a Augiera se pak objevuje téma „počestné“ lepší kurtizány. U většiny ostatních dramatiků pak půjde o ženu, která žije dlouhodobě ve zdánlivě fungujícím manželství. To je však vyprázdněné, povrchní a bez lásky, uzavřené cíleně a udržované pohromadě zejména ze zjištěných či společenských důvodů. Dramatici nám tu představují obrázek manželství, které je deformované svou stereotypní každodenností a všedností, ve kterém již dávno jakákoliv emoce či cit vyprchaly. Ženy pak spojuje hledání útěchy a úniku z každodenního manželského života či nešťastného manželství v náručí mladšího milence, i když jsou si mnohdy dobře vědomy případných následků. Jedním z podstatných aspektů je ostatně již připomínaná nemožnost rozvodu, věc na přelomu století v podstatě nemyslitelná. Podobné téma se téměř s železnou pravidelností v mnoha hrách objevuje a z hlediska dnešní perspektivy nám opět může připadat jako poněkud zastaralé.

Postava částečně emancipované ženy a zároveň ženy, které je považována za kurtizánu se objevuje už u prvních realistů 50. let 19. století, kde vystupuje do popředí otázka práv žen, nerovnosti společenských příležitostí a paušalizování její utlačované pozice v muži ovládané společnosti. Stěžejní je v tomto smyslu Dumasova *Dáma s kaméliemi* (1852), kde sledujeme počestnou a pokornou „lehkou ženu“ lepší společnosti umírající na tuberkulózu, které společenské konvence nedovolí naplnit svou lásku. Podobnou postavu najdeme také u Émila Augiera v dramatu *Manželství Olympie* (1855), kde se morálka „spořádané“ aristokratické

rodiny narušuje přivdáním ženy-kurtizány do rodiny. Za *Dámu s kaméliemi* ale vaudevillového ražení je pak považována hlavní hrdinka v Labichově hře *Kasička* (1864). Proměna tohoto typu milenky pak nastává u textů, jako je Zolova *Magdaléna* (1865), jeden ze Zolových počátečních dramatických pokusů, i proto stále tolik melodramatický. Zde již sledujeme počestnou ženu, která však trpí v manželském svazku bez lásky. Svého muže dávno nemiluje a návrat bývalého přítele rozvrátí celý její dosavadní život naruby. Setkání s ním v tomto případě vyústí v tragédii. V Zolově hře *Renée* zase probíráme téma incestu, hlavní hrdinka miluje svého syna a tragicky zamilovaná je i paní Maréchalová, stejně jako její dcera, ve hře bratrů Goncourtů *Henrieta Marechalová*. Všechny tři se k nevěře přiznávají, vyústění je až nevěrohodně tragické, jak bývá ale pro prvotní hry s náznakem naturalistické poetiky typické. Ženy jsou zde zcela ponořeny do svých vztahů, jsou ve vleku událostí, a ačkoliv se chtějí osudu vzepřít, nemají na podobné vzepětí sílu.

První skutečně emancipovaná hrdinka, jejíž emotivnost, pudovost a údajné dědičné předpoklady ji přivedou až k vraždě je pak Zolova *Tereza Raquinová*. Tereze Raquinová je podobně jako ženy předchozí příklad ženy vmanipulované do manželského svazku, který se pro ni stává utrpením. Zatímco pozdější dramatici sociálně angažovaného dramatu mluví spíše o problému nevyhovitelnosti manželského svazku a jeho účelově uzavírání, u Zoly se řeší a niterně rozpitvává zejména deformovaný charakter hlavní hrdinky, zprvu apaticky přijímající svůj každodenní život, který je následně bezvýhodně polapen brutální vášní. Velmi podobná Tereze Raquinové je pak Julie hlavní hrdinka Curelovy hry *Rub světice*. Obě ženy jsou vášnivé a nesmiřitelné, obě s patologicky narušenou osobností, psychologicky do detailu rozpracované. Zola i Curel nám nabízí popis jejich nervního jednání a potlačovaných, skrytých emocí ve velmi důsledném a úzkostlivém popisu. Tragická vášeň ukrytá v jejich nitru je neutišitelná, vnější chladnost a strohost je vykompenzovaná vnitřní prudkostí a nenávisť. Vedle Terezy a Julie, které se emancipují absolutním popřením hodnot smysluplného života, ačkoliv zlo, kterou v sobě nesou, je důsledkem událostí minulých, jsou jejich další souputnice sociálně angažovaných, realistických her již racionalisticky uvažující pragmatičky. Vypočítavá Helena v Becqueově *Michelu Pauperovi*, postava stále ještě autorem částečně zakletá do melodramatické nevěrohodnosti a mnohomluvnosti či pohotová Valentina z Jullienovy *Doby splatnosti* jsou ženy, které chtějí již z manželského svazku spíše profitovat. Helena alespoň učiní částečné pokání a pokusí se vrátit k manželovi, který předtím zachrání celou její rodinu po krachu společnosti jejího otce, Valentina je již evidentní následovnicí hlavní představitelky kariérismu a pragmatičnosti, ale i diplomatické dovednosti a účelovosti Clotildy z Becqueovy *Pařížanky*. Z ženy kurtizány, z ženy milenky, z ženy

uvězněné ve své vášni se posunujeme k ženě manipulátorce, ženě, která tahá za nitky a nápadně či nenápadně řídí život mužů. Rozdíl je však v tom, že manžel Becqueovy Clotildy žije dále ve své nevědomosti a bohorovnosti, krize se paradoxně a pro nás i úsměvně odehrává mezi Clotildou a jejím milencem, zatímco u Julliena je zásah Valentiny odvrácením zamýšlené sebevraždy jejího manžela. Peníze, které rodinu zachrání, ale pochází od milence, a i manželovo vyhrožování sebevraždou se zdá být spíše účelové než vážně myšlené.

Zatímco Clotilda a Valentina umějí dokonale využít peněz a vlivu svých manželů či milenců, další stupeň emancipace pak můžeme sledovat u Émile Fabrea ve hře *Peníze*. Ačkoliv pan Reynard ještě žije, začíná mezi nejbližšími příbuznými krutý boj o dědictví, při kterém vlastní děti obviní matku z nevěry. Paní Reynardová však proklamuje svoji pomstu, kterou také bez problémů připraví a dodrží. Sama využívá svých konexí, aby rodinu a manžela, kteří ji obviňují z nevěry, připravila o majetek. Diskreditační kampaň rodinného podniku v tisku a zařízení žaloby ji pak dovede nejen k slušnému finančnímu obnosu, ale donutí i celou rodinu, aby ji nakonec odprosila. Stejně jako v Jullienově *Serenádě*, tak i tady vše končí ironickým a absurdním paradoxem, totiž společným obědem. Oba dramatici tímto způsobem odhalují pokrytectví a neupřímnost rodinných vztahů, založených zejména na ekonomicko-pragmatické bázi. V obou textech se již zdá, že rozpad rodiny je nevyhnutelný, emoce jsou vypjaté a členové si vzájemně vyhrožují, nakonec ale společenské klima i ekonomická stránka věci donutí hlavní hrdiny zasednout sarkasticky k jednomu stolu a předstírat spořádané manželství. Ještě dál pak jde Adéla, manželka pohodlného, obtloustlého měšťáka Boubouroche ze stejnojmenné hry Georgese Courtelina. Ani prozrazený milenec ve skříni, který z ní vystupuje přímo před zraky podváděného manžela, jí nezabrání, aby svého manžela přesvědčila o své počestnosti a své „neutuchající“ lásce. Ostatně Courtelineova komedie se stává jedním z největších dramatických úspěchů na repertoáru Théâtre Libre a také jedním z mála komických představení.

Daleko tragičtější obrázek ženy ukazuje Paul Hervieu v poměrně syrovém, ale zároveň didaktickém textu *Kleště*, připomínajícím zcela jednoznačně Ibsenovu *Noru*. Hlavní hrdinka Irena Ferganová se zde marně pokouší vyvázat z tragického a nešťastného manželství. U Hervieuho již nenajdeme ani špetku pozitivního, instituce manželství je od počátku narušená a deformovaná, líčená pesimisticky. Vztahy v rodině již dávno nefungují, Irena svého manžela v podstatě nenávidí. Podobné téma, pokus o útěk od nechápajícího manžela se již na začátku námi zkoumaného období objevuje i ve hře Villierse *l'Isle-Adame Vzpoura* (*La Révolte*, 1870). Zatímco ale u Hervieuho se Irena zmůže pouze na verbální útoky či invektivy vůči svému manželovi, Elizabeta u Villierse se na rozchod pečlivě, dalo by se říci až pragmaticky a

chladnokrevně připravuje. Ukládá si peníze, které investuje tak, aby se při rozchodu s manželem stala finančně nezávislou a nemusela se při odchodu na nic ohlížet. Obě ženy nakonec v manželství zůstávají. Zatímco Elisabetin manžel Felix ženě odpouští, ačkoliv jejímu činu pramálo rozumí, Irena, která úpěnlivě několikrát žádá o rozvod a místo toho je odvezena k “převýchově“ na venkov, připraví svému manželovi fatální rozuzlení. Syn, kterého vychovávají, není Robertův. Karty se obracejí, nyní se chce nechat rozvést Robert, ale Elisabeta již odmítá.

Pozoruhodná tragika manželství se objevuje také u Georgette Porto-Riche (1849-1930) v jeho oceňované hře *Zamilovaná* (*L'Amoureuse*, 1891), připomínající částečně tvorbu Henryho Becque v kombinaci s myšlenkami a psychologickou propracovaností charakterů Françoise de Curela. V tomto dramatu se muž snaží u své ženy vzbudit zájem o jiného muže, aby se jí zbavil, nicméně nakonec zjišťuje, že se jí vzdát nedokáže vzdát. Ve hře se reálně nic neděje, sledujeme pouze zdánlivě nevinnou konverzaci v salónu, která však v sobě nese všechny aspekty manipulativnosti a účelovosti jednání a chování. Následující hra Porto-Riche *Minulost* (*Le Passé*, 1897) pak přináší podobné téma jako je v Hervieuových *Kleštích* a odhaluje nedůstojný manželský vztah bezdůvodně držený silou. V těchto hrách se již nevraždí jako tomu je u Zoly (Tereza Raquinová) nebo jak se o to postava Julie alespoň pokusí u Curela (Rub světice). Ženy buď přijímají své status quo, utíkají se ke svému milenci, uzavírají se do svého světa apatie a nezájmu, či pragmaticky muže využívají nebo bojují za svá práva. Sociálně angažované drama nám tak přináší poměrně rozsáhlý obrázek ženy a institutu manželství konce 19. století. Problematizuje se nejen nemožnost rozvodu a samostatného rozhodování se ženy, ale ukazují se i počátky problémů nešťastných svazků, které plynou z pragmaticky uzavíraných manželství. O budoucím manželovi stále rozhoduje otec rodiny jako je tomu v Briouxově hře *Tři dcery pana Duponta* a manželství se tak již od počátku devaluje na pouhou obchodní transakci, kterou tak vehementně ruší paní Saint-Genis v Becqueových *Krkavcích*, když se dozvídá o krachu rodiny Vigneronů. Společným atributem téměř všech hrdinek je pak téma zklamané lásky či odcizení se v manželství, snad pouze s výjimkou Elisy z Briouxovy *Bělínky*, kde se zejména řeší téma vzdělání žen. A tak tvrzení, že s nástupem sociálně angažovaného, naturalistického či realistického dramatu mizí z divadelních textů téma lásky a milostného citu, je vskutku spíše nedůvodná pověra.

4.5.2 Téma dětí v sociálně angažovaném dramatu

S krizí rodiny se pojí ještě další stěžejní téma dramatu Belle Époque, a to téma dětí, zejména těch nevlastních. Ještě u Jeana Richepina v *Tulákovi* se vše líčí pozitivně a setkání otce a syna se v podstatě stává očekávaným happyendem celé sentimentální hry. Náhodné setkání otce a syna po dvaceti letech, aniž by tulák tušil, že je otcem dítěte, je stále ještě líčený v romantickém hávu a dojemný a melodramatický návrat otce se stává pro syna nejen záchranou z potulného života mířící ho k alkoholismu, ale i vyřešením odloženého sňatku.

Děti, často ještě nenarozené, se však daleko častěji objevují v negativních souvislostech. Autoři chtějí zejména poukázat na fakt, jak společenské konvence a nesmyslné zákony dopadají na děti. Zolova Tereza Raquinová je od počátku vykreslována jako bezprizorní sirotek, odložené dítě, kterému koluje v krvi alžírská krev. Téma odložených se ale řeší již u Dumase ml. v jeho *Nemanželském synovi* (1858). Neočekávané těhotenství zase vyplývá na povrch v Jullienově *Serenádě*, kde Geneviève čeká dítě s jejich domácím učitelem, který však miluje její matku. Ostatně v Jullienově hře se dokonce objevuje i epizodická postava skutečného devítiletého dítěte, pro vývoj děje a celý příběh zcela nepodstatná a potvrzující pouze Jullienovu snahu o přesné a detailní vykreslení prostředí. V *Moři* je to pak opět Jullien, který poukazuje na nechtěné těhotenství Marie, která byla znásilněna Kadikem a nyní s ním má dítě. Autor se ve hře několikrát vrací k tématu osamělé matky s dítětem a skrze promluvy krutých venkovanů poměrně přesně definuje obtížné, ne-li bezvýchodné společenské postavení „padlé“ ženy, která vychovává dítě mimo standardní manželský svazek. U Julliena je navíc celý příběh trefně zasazený do kontextu konzervativní, přísně křesťanské vesnice, čímž se neřešitelnost situace Marie ještě více posiluje.

Téma dětí přenáší z venkova, kde častěji dochází k tragickému vyvrcholení děje, do prostředí města Eugène Brieux ve svých didaktických hrách. V *Náhradnicích* (1901) se problematizuje práce kojných, které odchází do Paříže, zatímco jejich vlastní děti na venkově strádají. V *Mateřství* (1903) přistupujeme k tématu ještě závažnějšímu, totiž potratům. Obrana dětí u Brieux je zcela patrná, hry jsou psány v tezovitém duchu a autor chce skrze texty explicitně poukázat na podobný společenský problém. Co více, ve hře *Syfilitici* hrozí dítěti smrt kvůli nemoci otce, kterou před celou rodinou zatajuje. Výsledek Brieux v *Syfilitcích* nenabízí, osud dítěte nám zůstane neznámý, hra se předně soustředí na vykreslení hlavní teze týkající se osobní zodpovědnosti člověka a poukazuje na problematickou nemoc samotnou. Žádná z francouzských sociálně angažovaných her si však nedovolí dojít až k samotnému tématu smrti dítěte jako je tomu u venkovského naturalismu Tolstého *Vlády tmy*. Podobné téma by bylo i v naturalistickém kontextu přespříliš kruté a divadelně nepřijatelné.

U naturalistů i realistů vytvářejících angažované drama všedního dne tak při vykreslování rodinných vztahů a tématu dítěte nemůžeme očekávat žádný humorný a nadnesený kontext jako tomu bude později v „repopulačním“ textu Apollinairea *Prsy Tiresiovy*. Nedožrál ani ještě také čas na vyobrazení dětí jako karikatury povšechného a vyprázdněného světa dospělých, které se objeví v roce 1929 v surrealistické frašce Rogera Vitrac *Viktor aneb Dítka u moci* (Les Enfants au Pouvoir, 1929), evidentní parodii na melodrama René Charlese Guilberta de Pixerecourta *Viktor, aneb Dítě lesa* (Victor ou l'Enfant de la forêt, 1798). U Vitrac se přerostlé a přemoudřelé děti, Viktorovi je devět let a měří 180 cm, vyjadřují slovníkem dospělých a napodobují jejich jednání, čímž autor vytváří velmi kritický a krutě výsměšný obrázek měšťácké rodiny. Podobná provokace, která je ovlivněna surrealistickým hnutím, by ale nebyla v době přelomu století myslitelná, absurdní humor, ačkoliv v některých hrách nenápadně probleskuje, ještě bude muset na své uplatnění ve francouzském dramatu posečkat.

4.5.3 Téma sociální a společensko-kritické

Vedle rodinných vztahů a s nimi souvisejících problémů společenského postavení ženy a nevlastních či nechtěných dětí vstupují do dramatu přelomu století velmi silně poprvé také sociální a společensko-kritická témata. Ta sociální se úzce soustředí na nově vznikající dělnickou třídu, ta společensko-kritické se zaměřují na téma kapitálu, obchodu, burzy a finančních machinací, tedy na dynamicky se rozvíjející kapitalistickou společnost.

Nově se formující třída dělníků, kteří se začínají čím dál tím častěji hlásit o svá práva, kteří žijí v nuzných podmínkách a kteří jsou utlačováni novodobými podnikateli, se stane jedním ze základních téma sociálně angažované dramatiky na samém konci 19. století. Stejně jako celá buržoazní společnost se začíná v mnoha aspektech profesionalizovat a komercializovat, ani dělníci či spíše jejich ideoví vůdci nezůstávají pozadu. Již v roce 1890 se ustanovuje pod vedením Julese Guesdea *Dělnická strana* (le Parti ouvrier français), jako důležitá politická síla se formují odbory a od roku 1901 se objevují sdružení radikálních socialistů, kteří se budou vehementně dožadovat svých práv. Pro dělníky a všechny, kteří žijí na pařížském předměstí, se nástup kapitalismu proměňuje v symbol vykořisťování, ponižování, tvrdé práce za nedostatečnou finanční odměnu a pohrdání lidským životem jako takovým. Dělník na přelomu století vskutku žije diametrálně odlišný život, než který můžeme vidět při premiérách v luxusních divadlech měšťánské Paříže.

Poprvé se objevuje postava dělníka v dramatu Eugènea Manuela s příznačným názvem *Dělníci* (1870). Zde však nejde v žádném případě o vykreslení špatných podmínek lidí na okraji společnosti, ačkoliv i otec Morin poněkud holduje alkoholu, ale řeší se lehký rodinný příběh zasazený pouze do rámce dělnického pokoje. Podobně paušalizovaný obrázek najdeme následně u Jeana Richepina, který líčí v *Tulákovi* práci venkovanů sice jako těžkou a náročnou, ale obraz celého venkova je idealizovaný, romantický a příkrášlený. Nikdo si zde na náročné podmínky nestěžuje, naopak těžká práce na venkově je chápána jako daný fakt a přirozenost. Na tomto venkově se zkrátka žije dobře a bez výraznějších starostí. To v Jullienově *Moři* je již posun od idealismu neoromantických her velmi patrný, dalo by se říci radikální. Prostředí je nehostinné a kruté, rybáři chudí, tvrdá práce přináší pouze další bídu a neštěstí, ve vesnici vládne atmosféra odříkání, alkoholismus, znásilňování a vede se hrubý, nevšímavý styl života. Tady již nenajdeme červené střechy a obilné lány poklidného venkova jako u Richepina, ale hučící moře symbolizuje drsnou bretaňskou krajinu, která přináší do nitra lidí pesimistickou a uzavřenou perspektivu krutého života.

Čirý dělnický idealismus se následně objevuje v Becqueově hře *Michel Pauper*, ačkoliv zde se již formuje první skutečná postava proletáře vstupujícího do francouzského sociálně angažovaného dramatu přelomu století. Michel je skutečným předstupněm a prvním předobrazem bojovníka za svobodu a za práva dělníků, kteří se ve stejném roce objevují jak v Curelově *Lvi hostině* (*Le Repas du Lion*, 1897) v postavě Jean de Miremonta, tak v Mirbeauově *Špatných pastýřích* (*Les Mauvais Bergers*, 1897) v postavě revolucionáře Jeana Roulea - textu, který má podle klasické Mirbeauovy filozofie odporu a revolty pobouřit měšťáky, a který je po právu považován za první francouzské „proletářské drama“. Inspirace Hauptmannovými *Tkalci* je u Mirbeaua více než patrná, ale zatímco u Hauptmanna o povstání pouze slyšíme, reálně se ho neúčastníme, a jedinou obětí je nevinný, starý Hilse, pak ve *Špatných pastýřích* již dochází na radikální střet s vojskem. Jan Roule má pak podobný zápal jako Michel Pauper, ale již je daleko více ztělesněním klasického, vášnivého revolucionáře, který vede své souputníky přes několik peripetií do přímého boje za svá práva.

Mirbeaova hra, dramaticky velmi emotivní a silná, je pozoruhodná v několika směrech. Jako by Mirbeau ve *Špatných pastýřích* provedl syntézu všech námi doposud probíraných literárních směrů a témat od romantismu, melodramatického patosu až po syrový naturalismus a kritický realismus společně ruku v ruce s tezemi o lepší společnosti. Žánrově se pak pohybujeme na pomezí tragédie, sociálně angažovaného dramatu, dramatu idejí a nově davového dramatu. Tématizuje se život dělníků, jejich dětí, nespravedlnost stávajícího systému, ale i pokřivené vztahy otce a syna, kdy se Robert, syn továrníka, staví otcí na odpor

a pléduje za zájmy dělníků. To vše se stylově i námětově snoubí v Mirbeauových *Špatných pastýřích*, uvedených v roce 1897 v Théâtre de la Renaissance a dedikovaných Sarah Bernhardtové. Hra má velmi klasickou formu, děj se odehrává v pěti dějstvích se standardní expozicí, kterou následuje klasická peripetie a závěrečná katastrofa.

První dějství je klasickým příkladem naturalistické hry, ve kterém se velmi sugestivně popisuje nehostinný dělnický příbytek chudé Magdaleny, budoucí milenky Jana Roulea, ale i celkově nepřátelské, zkažené dělnické město s černými hutěmi, komíny, těžkopádnými a neblahými budovami, jak doslovně určuje scénická poznámka v první dějství.³⁸⁹ Sám Roule pak děsivé město zkázy Robertovi popisuje a odhaluje tak hrůznost celé životní situace mnoha tamních lidí.

Jan: „[...]...V plamenech, v kouři spalovány, sžírány, v křečích tu pracují tisíce lidských bytostí, tisíce lidských přízraků ... doufajících od vás, nevědouce, co ... Dnes, jste daleký sen jejich osvobození ... vaše jméno hýčká jejich mátohy a uspává jejich vzpoury ... [...] (*Náhle uchopí Roberta za ruku, vleče jej ke dveřím a s významným gestem ukáže mu továrnu, planoucí v nočním temnu... Mezitím, co mluví, jeho hlas se zesiluje a hlaholí...*) Nuže! Tyto plameny...tyto dýmy...tato muka...tyto prokleté stroje, které den za dnem bez ustání drtí a rvou můj mozek, mé srdce, mé právo na štěstí a na život ... aby množily bohatství a společenskou moc jediného člověka ... Nuže ... uduste to ... vyhlad'te to ... vyhod'te to všecko do povětří ... [...]“³⁹⁰

Jako bychom se ocitli ve Verhaerenově davovém dramatu *Svítání* (Les Aubes, 1898) či v jeho halucinogenní sbírce sociálních básní *Chapadlovitá města* (Les Villes tentaculaires, 1895), která jako temné chobotnice nasávají do odcizených aglomerací prostého člověka z venkova, takového, jakými jsou právě Magdalena či Jan v *Špatných pastýřích*. Opět nejsme daleko od postmoderního diskurzu, jehož jedním z hlavních atributů je duchovně i lidsky vyprázdňené město. První dějství však vedle tohoto Janova emotivního, tezoovitého apelu, přináší námět téměř melodramatický, když Jan pateticky vyznává Magdaleně lásku, kontrastně na pozadí ohavného, průmyslového vnějšího světa. Opět jako již v mnoha předcházejících hrách se zde snoubí naturalistická perspektiva prostředí s následným romantickým vyznáním lásky.

V druhém dějství se již realizuje antiteze, dostáváme do přepychového, luxusního pokoje majitele hutí. Hra se zde proměňuje na hru kritického-realismu, mluví se negativně o hnutí vedeném Jan Roulem a brojí se proti dělníkům. O dělnících se pak mluví jako o luze, kterou

³⁸⁹ Mirbeau, Octave. *Špatní pastýři*. Přel. Maryša Bártová. Praha: Zora, [19..], , s. 9.

³⁹⁰ Op. cit., s. 23-26.

je nutné držet na uzdě, bičem na zádech,³⁹¹ o nevzdělané havěti, která vše propije a projí, a jediný Robert se je snaží bránit. Celé druhé dějství je nicméně velmi mnohomluvné a jde spíše o variaci na klasickou tezi kapitalista-vykořisťovatel kontra trpící dělník.

Třetí dějství je pak intelektuální střet hodnot zastávaných na jedné straně Robertem a jeho otcem Hargandem. Robert, ačkoliv bohatý, chápe požadavky dělníků a snaží se zabránit celému povstání, otec, ztělesnění tvrdého kapitalistického přístupu, nehodlá ustoupit jakémukoli nátlaku. Text zde pokračuje ve společensko-kritickém, velmi realistickém duchu.

Zatímco tak první dějství připomíná drama naturalistické, druhé a třetí dějství spíše drama idejí, pak čtvrté se blíží jednoznačně zpět k Vehaerenovi a kolektivnímu či davovému dramatu, nicméně zahalenému velmi romantickou až zbojnickou atmosférou. Dělníci se scházejí za temné noci v lese, aby zde připravili svůj plán postání.

„[...] Rozcestí v lese za soumraku. Napravo se tyčí kalvárie, prostičký, dřevěný kříž na kamenných stupních, omšelých a vylámaných. Slunce zapadlo za stromy, a větve jejich vrcholků se kreslí, odrážejíce se černě od rudé záplavy západního nebe. Cesty, vedoucí na západ, jsou ozářeny krvavými zásvity, zatím co soumravné stíny halí celý východ. Hustá mlha, zde růžová, onde modrá, vystupuje z lesa. [...]“³⁹²

Ve čtvrtém dějství přichází konečně na řadu dav, který zde hraje jednu ze stěžejních rolí, ačkoliv má pochopitelně svého mluvčího. Dav se stává další postavou a velmi silným Janovým protihráčem. Jan je obviněn ze zrady a dav ho chce zlynčovat, nicméně v poslední chvíli vystoupí Magdalena, promluví k dělníkům a názor všech se poněkud utopisticky, během chvilky obrátí pozitivně směrem k Janovi. Utopie a patos, ve kterých se celé čtvrté dějství odehrává, nicméně k davovému, proletářskému dramatu jednoznačně patří a lesní scéna přípravy povstání je dramatická, i když může částečně působit nevěrohodně až pohádkově.

V pátém dějství se vracíme zpět do perspektivy naturalismu. Celé dějství je v podstatě klasickým příkladem tragédie bez příčiny, kdy Hargandem povolane vojsko krvavě potlačí vzpouru dělníků. Samotné povstání se spousty mrtvých je podobně jako u Hauptmannových *Tkalců* logicky vynecháno. Stejně jako Hauptmann, tak i Mirbeau hrají v závěrečném dějství poněkud na city, na patetickou strunu diváka. Oba vyobrazují děti, které hledají své rodiče v protikladu k mrtvým, kteří zůstávají ležet na ulici po povstání. V *Tkalcích* je zase pro změnu

³⁹¹ Op. cit., s. 52.

³⁹² Op. cit., s. 88.

vnučka Milka přítomná náhodnému zastřelení vlastního dědečka.³⁹³ Děti jsou v obou hrách zcela čitelný a srozumitelný symbol života. Jan v Mirbeauově *Špatných pastýřích* na konci umírá, ale Magdalena žije a s ní nový, ještě nenarozený potomek.

Do sociálně angažovaného dramatu, stejně jako do románu, za nejklassičtější příklad může pochopitelně sloužit Zolův *Germinal*, tak vstupuje nově se formující, hlasitá dělnická třída, která bojuje za svá práva, která se nebojí konfliktu, která si je poprvé v historii vědomá své síly. Zatímco tak Becqueův Michel Pauper je ještě spíše idealistický řečník a jako majitel továrny stojí alespoň formálně na straně utlačovatelů, pak Jean Roule je již brechtovský bojovník nově se formujícího politického dramatu. Jistě, je to hrdina stále poněkud romantického, patetického ražení a sraz revolucionářů ve čtvrtém dějství za mlhy v temném lese nám spíše implikuje zbojníka Robina Hooda než dělnického bojovníka, nicméně aspekt sociálního boje je již v jeho postavě plně obsažen. *Špatní pastýři* (Mirbeau) pronikají na scénu společně s konkurenční *Lví hostinou* (Curel) ve stejný rok. Obě si poněkud konkurují, protože řeší identické téma dělnického povstání. A zároveň oběma hrám konkuruje neoromantismus Rostandova *Cyrano z Bergeracu* a Richepinova *Tuláka*. I přesto lze však tvrdit, že právě díky této tematice, kterou přináší Curel s Mirbeauem, se na konci 19. století skutečně začíná proměna povahy divadla a dramatu a nová, sociálně angažovaná tvorba nás nasměřuje k lidovému divadlu, teoretické divadelní utopii Romaina Rollanda a jeho *Divadla lidu* (*Le Théâtre du peuple*, 1903).³⁹⁴ Ta se nikdy reálně nezrealizuje, nicméně dá ideový a myšlenkový základ pozdějšímu Théâtre National Ambulant Firmina Gémiera, která se ustavuje v roce 1911.

Druhé téma, které řeší většina autorů, o kterých mluvíme v této práci, je celkový a ne příliš lichotivý obraz společnosti přelomu 19. a 20. století. Kritika chamtivost, pokrytectví, honba za ziskem, jednání motivované pouze získáním hmotných statků, touha po získání peněz jakýmkoli způsobem, to je společné téma, které zasáhne angažované drama všedního dne snad u všech dramatiků. Opět můžeme postoupit na začátek druhé poloviny 19. století k Emilu Augierovi a jeho *Zlatému opasku*, zmínit Alexandra Dumase ml. řešícího, samozřejmě poučně a didakticky, téma peněz v divadelní hře *Otázka peněz* (1857), nicméně tentokrát můžeme přidat i autora komických vaudevillů Labiche s jeho *Cestou pana Perrichona* (1860), či připomenout Françoise Ponsarda a jeho drama *Čest a peníze* (1853), kde se řeší amorálně nabitý kapitál či zmínit jeho další hru *Burza* (1856), pojednávající o finančních spekulacích.

³⁹³ **Milka:** „[...] Dědečku, dědečku, teď ženou vojáky zeusi, dostali se Titrichoj do domu a řáděj tam jako nahoře u Trajsikrůch. Dědečku !? (*Dítě se zarazí, stává se pozorným, vstří prst do úst a přistoupí opatrně k mrtvému.*) Dědečku!? [...] (Hauptmann, Gerhart. *Tklaci*. Přel. Jakub Rydvan a L. Janoušek. Praha: Zora, 1922, s. 123.)

³⁹⁴ Připomeňme pouze, že již v roce 1895 zakládá v Bussangu Maurice Pottecher své lidové divadlo.

Téma peněz se tak nevyhne žádnému z těchto autorů a ti již v polovině století poukazují na moc finančního kapitálu a jeho vlivu na samotný charakter člověka. Ostatně něco podobného sledujeme také v Zolově frašce *Rabourdinovi dědicové* (1874), kde se příbuzní snaží vetřít co nejvíce do přízně údajně umírajícího a vážně nemocného otce rodiny, či naopak ve vážném pojetí v jeho románu *Peníze* (1891), kde se podobně jako u Ponsarda řeší finanční transakce a vliv peněz na člověka. Stejně pojmenovaná hra Émila Fabrea (1895) pak odhaluje klasický případ rodiny, která bojuje o dědictví ještě živého otce rodiny. U Julliena pak v *Době splatnosti* zase hlavní hrdina již zkrachoval a chystá se spáchat sebevraždu, v Briouxově *Dobrodincích* zase peníze vybrané na charitu spotřebovávají podvodníci, kteří jsou na celý podnik navázáni, a pokud by Henry Becque dokončil své *Šašky*, měli bychom tu další krutý a ironický obrázek chamtivé kapitalistické společnosti. Vrcholem chamtivosti, pragmatičnosti a podlosti, kdy je veškeré jednání motivováno získáním co nevyššího zisku, je bezesporu v podstatě příkladová hra celého období Becqueovy *Krkavci*. Nejen úsporností výpovědi, ale i neidealizovanou krutostí a pravdivostí příběhu pro nás mohou být jednoznačným, možná poněkud strohým příkladem sociálně angažovaného dramatu, které se dá zcela bez problémů přenést na současnou společnost.

Becque mluví o obecných lidských charakterech, o tom, co s člověkem udělá vidina zisku, moci a peněz. Jeho text však nepopisuje pouze přelomu 19. a 20. století, kdy se začíná formovat krutě strohý materialistický koncept celé francouzské, ale i o celé budoucí evropské společnosti. Becqueovo drama sice zůstává poněkud uvězněné v kontextu tehdejší doby, nicméně v jeho linii bude zanedlouho pokračovat Octave Mirbeau.

Hra *Obchod je obchod* (*Les Affaires sont les affaires*, 1903) je již vskutku prvním, skutečným dramatem nového století. Propojuje v sobě téma peněz, téma moci, kterou má tisk, téma pozlátkového života, který nečekaně dostihne smrt, téma krutého finančníka, který se zajímá pouze o vršení dalšího kapitálu, ale i opět téma emancipované ženy, jeho dcery, která se snaží z podobného koloběhu života vymanit. Avšak žena, a tím snad můžeme náš příběh sociálně angažovaného dramatu přelomu století uzavřít, již ztrácí svůj vliv a do popředí definitivně a bezostyšně vstupuje mužský element.

4.6 Závěr

Tvorba sociálně angažovaných dramatiků všedního dne Belle Époque se stává východiskem pro celé moderní drama 20. století a nejinak je tomu v případě tvorby Michela Vinavera a jeho současníků. Právě v této etapě jsou definovány základní obsahové, námětové i formální

prvky dramatu, které se v různých variacích objevují v dramatickém textu dodnes a které formují podstatu a smysl dramatu 20., ale i 21. století. To, jak chápeme současné drama dnes, změna jeho podstaty i jeho společenského postavení, začíná právě ve Francii v období Belle Époque. I to je důvod, proč je nezbytné se touto dramatikou, považovanou často neprávem za překonanou, nadále zabývat.

5. Prameny a literatura

Výběr

- Antoine, André. *Meine Erinnerungen an das Théâtre-Libre*. Berlin: Henschelverlag Berlin, 1960.
- Arendtová, Hannah. *Mezi minulostí a budoucností*. Přel. Tomáš Suchomel a Martin Palouš. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002.
- Aurevilly, Jules Barbey d'. *Théâtre contemporain 1870-1883*. Paris: Tresse et Stock – Éditeurs, 1892.
- Baudrillard, Jean. Ve stínu mlčících většin, *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 3, s. 6.
- Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995.
- Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1895.
- Becker, Collete – Gourdin-Servenièrè, Gina – Lavielle, Véronique. *Dictionnaire d'Émile Zola – Sa vie, son oeuvre, son époque*. Paris: Robert Laffont, 1993.
- Bell, Daniel. *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha: SLON, 1999.
- Bernard, Marc. *Zola*. Paris: Édition de Seuil, 1952.
- Bentley, Eric. *The Theory of the Modern Stage. An Introduction to Modern Theatre and Drama*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1968.
- Besnier, Patrick. *Alfred Jarry*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005.
- Blanchart, Paul. *Henry Becque – son oeuvre*. Paris: La Nouvelle Revue Critique, 1930.
- Bohrn, Patricia. La diversité du repertoire d'André Antoine. *Revue d'Histoire du Théâtre*, janvier-mars 54, 2002, n.1/2, p. 79-84.
- Bonnerot, Sylviane. *Le théâtre de 1920 à 1950*. Paris: Masson et Cie, 1972.
- Bourdieu, Pierre. *Teorie jednaní*. Přel. Věra Dvořáková. Praha: Karolinum, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.
- Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Přel. Jiří Pechar - Dagmar Steinová. Praha: Herrmann a synové, 2005.
- Breton, André. *Rozhovory [1913 – 1952]*. Přel. Dagmar Steinová - Alena Nádvorníková. Praha: Concordia, 2003.
- Brockett, O. G. *Dějiny divadla*. Přel. Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999.
- Carlson, Marvin. *Dejiny divadelních teorií*. Přel. Zuzana Vajdičková - Jana Brožová-Wild - Viera Rybárová - Oľga Ruppeldová-Andrášová. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2006.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornell University Press 1993.
- Claretie, Jules. *La vie moderne au théâtre. Causeries sur l'art dramatique*. Paris: Georges Barba, Libraire-Éditeur, 1875.
- Cochinat, Victor. Le Foyer des artistes. *Le Nain jaune* 17. 1. 1869.
- Copeau, Jacques. *Journal 1901-1915*. Paris: Seghers, 1991.

- Copeau, Jacques. *Critiques d'un autre temps - Étude d'art dramatique*. Paris: Édition de la Nouvelle Revue Française, 1923.
- Copeau, Jacques. *Vzpomínky na starý holubník*. In. Mistík, Miloš. *Jacques Copeau a jeho Starý Holubník*. Bratislava: Slovenská teatrologická spoločnosť, 2006.
- Corvin, Michel. *Lire la comédie*. Paris: Dunod, 1994.
- Černý, Václav. *André Gide*. Praha: Triáda, 2002.
- Deák, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: Tália-Press, 1996.
- Décaudin, Michel – Leuwers Daniel. *Histoire de la littérature française. De Zola à Guillaume Apollinaire (1869-1920)*. Paris: Flammarion, 1996.
- Delzant, Alidor. *Les Goncourts*. Paris: G. Charpentier et Cie – Éditeurs, 1889.
- Descombes, Vincent. *Stejně a jiné: čtyřicet pět let francouzské filozofie (1933 – 1978)*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995.
- Deshoulières, Christophe. *Le Théâtre au XXe siècle*. Paris: Borda, 1989.
- Doumic, René. *De Scribe à Ibsen*. Paris: Librairie Paul Delaplane, [19..].
- Estève, Edmond. *Paul Hervieu – conteur, moraliste et dramaturge*. Paris: Berger-Levrault – Éditeurs, 1917.
- Dusigne, Jean-François. *Le Théâtre d'Art – Aventure européenne du XXe siècle*. Paris: Édition théâtrales, 1997.
- Fischer, Jan. O. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století I. (1789-1870)*. Praha: Československá akademie věd, 1966.
- Fischer, Jan. O. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století II. (1870-1930)*. Praha: Československá akademie věd, 1983.
- Freud, Sigmund. *Corrèspondance 1873-1899*. Paris: Gallimard, 1966.
- Goncourt, Edmond de et Jules de. *Journal des Goncourts: mémoires de la vie littéraire II. (1862-1865)*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1887.
- Freytag, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.
- Holeš, Jan. *Francouzská sémantika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002.
- Honzl, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1966.
- Hořínek, Zdeněk. *Funkce a proměny monologu, Divadelní revue 11, 2000, č. 4, s. 3-13*.
- Hubík, Stanislav. *Postmoderní kultura, Úvod do problematiky*. Olomouc: Mladé umění k lidem, 1991.
- Hyvnar, Jan. *Francouzská divadelní reforma, Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- Charle, Christophe. *Paříž na přelomu století: Kultura a politika fin de siècle*. Přel. Pavla Doležalová. Brno: Barrister a Principal, 2004.
- Christov, Petr. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980 – 2005*. Disertační práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2005.

- Christov, Petr. *Pár slov k Cyranovi aneb příběh jednoho triumfu*. In. Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Brno: Větrné mlýny, 2005.
- Jalovic, Bojan. Lugné-Poe et Zola: deux „anarchistes“ à l’Oeuvre. *Revue d’Histoire du Théâtre* 57, juillet-septembre 2005, n. 3, p. 285-299.
- Jandourek, Jan. „Obyčejný člověk“ (Každodennost totality v díle Josefa Škvoreckého), *Souvislosti*, 2000, č. 2.
- Johnson, Paul. *Dějiny umění: nový pohled*. Přel. Markéta Blažková - Klára Cabalková - Pavel Halík. Praha: Academia, 2006.
- Jouvet, Louis. *Réflexions du comédien*. Paris: Librairie Théatrale, 1952.
- Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Paris: Charpentier, 1892.
- Jungmannová, Lenka. *Krise racionalismu a dramatický paradox*. In. *Podoby soudobého evropského dramatu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2001.
- Kosík, Karel. *Dialektika konkrétního (studie o problematice člověka a světa)*. Praha: Československá akademie věd, 1965.
- Larroumer, Gustav. *Études de critique dramatique – Feuilletons du „Temps“ (1898-1902)*. Paris: Librairie Hachette et Cie, Tome II, 1906.
- Laplace-Claverie, Hélène – Ledda Sylvain – Naugrette, Florence. *Le Théâtre français du XIXe siècle – histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris: Éditions L’avant-scène Théâtre, 2008.
- La réinvention du drame (sous l’influence de la scène)*. Eds. Jean-Pierre Sarrazac – Catherine Naugrette. *Études Théâtrales*, 2007, n. 38-39.
- Lefrère, Jean-Jacques. *Arthur Rimbaud*. Paris: Fayard, 2001.
- Lemaître, Jules. *Impressions de Théâtre, IX*. Paris: Boivin & Cie Éditeurs, 1896.
- Lemaître, Jules. *Impressions de Théâtre, III*. Paris: Boivin & Cie Éditeurs, 1889.
- Lemaître, Jules. *Impressions de Théâtre, VI*. Paris: Boivin & Cie Éditeurs, 1891.
- Lemaître, Jules. *Impressions de Théâtre, X*. Paris: Boivin & Cie Éditeurs, 1896.
- Lemaître, Jules. *Impressions de Théâtre, X*. Paris: Société française d’imprimerie et de librairie, 1898.
- Leroy, Géraldi – Sabiani-Bertrand Julie. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Lescure, Adolphe Mathurin. *François Coppée, l’homme, la vie et l’oeuvre (1842-1889)*. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur, 1889.
- Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2003.
- Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu*, Praha 1993.
- Marsan, Jules. *Théâtre d’hier et d’aujourd’hui*. Paris: Éditions des cahiers libres, 1926.
- Margurie, de Caroline. *Edmond Rostand ou le baiser de la gloire*. Paris: Éditions Grasset, 1997.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance III (1886-1889)*. Ed. Henri Mondor – Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1969.

- Marcerou, Philippe. Antoine et Lugué-Poe. *Revue d'Histoire du Théâtre* 54, janvier-mars 2002, n. 1/2, p. 103-118.
- Martin, Claude. *Gide*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
- Mirbeau, Octave. *Gens de théâtre*. Paris: Ernest Flammarion – Éditeur, 1925.
- Mirbeau, Octave – Guilloux, Louis – *Poésie du Québec*. Europe revue littéraire mensuelle, 77e année, Mars 1999, n. 839.
- Mistrík, Miloš. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava: Slovenská teatrologická spoločnosť, 2006.
- Mitterand, Henri. *Zola et le Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- Moi, Toril. *Henrik Ibsen and the irth of Modernism (Art, Theater, Philosophy)*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Moussinac, Léon. *Divadlo od počiatku po naše dni*. Přel. Ján Boor. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.
- Nadeau, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Přel. Zbyněk Havlíček. Olomouc: Votobia, 1994.
- Pavis, Pavis. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- Pavis, Pavis. *Le théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan, 2002.
- Ripert, Émile. *Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre*. Paris: Éditions Hachette, 1968.
- Roubine Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories de Théâtre*. Paris: Dunod, 1990.
- Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, 1902.
- Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, Volume 6, 1901.
- Sarcey, Francisque. *Quarante ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris: Bibliothèque des Annales politique et littéraires, Volume 7, 1902.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*, Paris: Circé, 2005.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Crise du drame*. In. Sarrazac Jean-Pierre Ed. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, Poche, 2005
- Sée, Edmond. *Le Théâtre français contemporain*. Paris: Librairie Armand Colin, 1950.
- Schumacher, Claude. *Naturalism and symbolism in European Theatre 1850-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Simard, Rodney. *Postmodern drama (Contemporary Playwrights in America and Britain)*. New York: University Press of America, 1984.
- Sławińska, Irena. *Divadlo v súčasnom myslení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002.
- Sorel, Albert-Émile. *Essais de psychologie dramatique*. Paris: Bibliothèque International d'Édition E. Sansot et Cie, 1911.
- Sutton, Howard. *The life and work of Jean Richepin*. Genève: Libraitie E. Droz, 1961.

- Szondi, Peter. Teória modernej drámy. Přel. Ernest Marco. Bratislava: Tatran, 1969.
- Šalda, F. X. *O věcech divadelních. Výbor ze statí o dramatu a divadle*. Praha: Estetika divadelní a filmové tvorby, Melantrich, 1987.
- Šalda, F. X. *Boje o zítřek – Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973.
- Šrámek, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997.
- Šubrt, J. iří. *Postavy a problémy soudobé teoretické sociologie*, Praha: ISV, 2001.
- Thalasso, Adolphe. *Le Théâtre Libre. Essai critique, historique et documentaire*. Paris: Mercure de France, 1909.
- Théâtre Populaire. Actualité d'une utopie. Éd. Bernard Faivre. Études Théâtrales, 2007, n. 40.
- Thomasseau, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris: PUF, 1984.
- Touret, Michèle. *Histoire de la littérature française de XXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- Treich, Léon. *L'Esprit d'Henry Becque*. Paris: Librairie Gallimard, 1927.
- Veltruský, Jiří. *Příspěvky k teorii dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- Voždová, Marie. *Francouzský vaudeville, Geneze a proměny žánru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.
- Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud, 1993.
- Vinaver Michel. Europe revue littéraire mensuelle, 84e année, Avril 2006, n. 924.
- Zevaès, Alexandre. *Les Procès littéraires au XIXe siècle*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1924.
- Zola, Émile. *Le Naturalisme au théâtre*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1895.
- Zola, Émile. *Nos auteurs dramatiques*. Paris: G. Charpentier – Éditeur, 1881.
- Zola. Europe. Paris: Europe et Éditeurs Français Réunis, 46e année, Avril-Mai 1968, n. 468-469.

Texty (výběr)

- Ancy, Georges. *Ces Messieurs*. Paris: Éditions de la Revue Blanche, 1902.
- Apollinaire, Guillaume. *Prsy Tiresiovy*. Přel. Jaroslav Seifert. Praha: Odeon, 1926.
- Banville, de Théodore. *Sokratova žena*. Přel. Jaromír Borecký. Praha: Nakladatelství J. Otty, 1905.
- Banville, de Théodore. *La Baiser*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1899.
- Barrès, Maurice. *Une Journée Parlementaire*. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1894.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.
- Becque, Henry. *Oeuvres Complètes I - Théâtre*. Paris: Les Éditions G. Grés et Cie, 1924.
- Becque, Henry. *Krkavci*. Přel. Gustav Franc. Praha: Orbis, 1959.
- Becque, Henry. *Pařížanka*. Přel. Hanuš Jelínek. Praha: Nákladem J. Otty, 1906.
- Becque, Henry. *Théâtre Complet II - Les Honnêtes Femmes, Les Corbeaux, La Parisienne*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle Éditeurs, 1923.
- Brieux, Eugène. *Červený talár*. Přel. Gustav de Žeja. Praha: Nakladatel M. Knapp, Praha, [19..].

- Brieux, Eugène. *Utajované zlo*. Přel. Karel Zeman. Praha: Nákladem F. Šimáčka, 1914.
- Brieux, Eugène. *Theatre Complet IV. L'Engrenage - Les Remplaçant - Maternité*. Paris: Librairie Stock, 1922.
- Brieux, Eugène. *Theatre Complet I. Ménages d'Artistes - Blanchette - Messieurs de Réboval - L'école des Belles-mères*. Paris: Librairie Stock, 1921.
- Coppée, François. *Poklad*. Přel. Jaroslav B. Bránický. Praha: Knihkupectví I. L. Koberova, [19..].
- Coppée, François. *Poutník*. Přel. Antonín Váňa. Praha: nákladem vlastním, 1892.
- Coppée, François. *Le Passant*. Paris: Alphonse Lemerre - Editeur, 1889.
- Coppée, François. *Théâtre 1885-1895 - Le Pater, Pour la Couronne. L'Homme et la Fortune*. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur, [19??].
- Courteline, Georges. *Boubouroche*. Přel. Olga Fasteřová. Praha: M. Knapp, [19??].
- Curel, Françoise de. *Nová modla*. Přel. Hanuš Jelínek. Praha: Centrum (Khol), 1930.
- Curel, François de. *Théâtre complet - L'Envers d'une sainte - Les Fossiles*. Paris: Éditions Georges Crès et Cie, Tome II, 1920.
- Curel, François de. *Théâtre complet - La comédie du génie - L'Ivresse du sage*. Paris: Éditions Georges Crès et Cie, Tome VI, 1924.
- Curel, François de. *Rub svěřice (Jeptiška)*. Přel. František Sekanina. Praha: Nákladem J. Otty, 1903.
- Fabre, Émile. *César Birotteau - L'Argent*. Paris: Modern-Théâtre, Arthème Fayard et Cie - Éditeurs, 1912.
- Fabre, Émile. *Théâtre II - Les ventres dorés, Le bien d'autrui, La maison d'argile*. Paris: Ernest Flammarion - Éditeur, [19??].
- Gide, André. *Král Kandaules*. Přel. Arnošt Procházka. Praha: Knihovna dobrých autorů, Praha 1914.
- Gide, André. *Saul*. Přel. Josef Marek. Staré Říše: A. L. Stříž 1918.
- Gide, André. *Vatikánské kobky*. Praha: Odeon, 1967.
- Goncourt, Edmond de a Jules de. *Germinie Lacerteuxová*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Goncourt, Edmond de et Jules de. *Théâtre - Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, [19??].
- Hauptmann, Gerhart. *Tklaci*. Přel. Jakub Rydvan a L. Janoušek. Praha: Zora, 1922.
- Hervieu, Paul. *Kleště*. Přel. Mikuláš Hofmann. Praha: Ochotnické divadlo, Nakladatel M. Knapp, sv. 147, [19??].
- Hervieu, Paul. *Théâtre complet III. Le Dédale - Le Réveil - Modestie - Connais-toi*. Paris: Arthème Fayard - Éditeur, [19??].
- Ibsen, Henrik. *Hry III*. Přel. Dagmar Pallasová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Manuel, Eugène. *Les Ouvriers*. Paris: Michel Lévy Frères, Éditeurs, 1870.
- Mirbeau, Octave. *Obchod je obchod*. Přel. Květa Justlová. Praha: DILIA, 1958.

Mirbeau, Octave. *Špatní pastýři*. Přel. Maryša Bártová. Praha: Zora, [19??].

Mirbeau, Octave. *Špatní pastýři*. Přel. Karel Pudlač. Praha: Kamilla Neumannová, 1906.

Mirbeau, Octave. *Théâtre. Vieux ménage – Les affaires sont les affaires – l'Épidémie*. Paris: Ernest Flammarion – Éditeur, [19??].

Molière. *Zdravý nemocný*. Přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Dilia, 1980.

Ravenhill, Mark. Nakupování a šoustání. Přel. Jitka Sloupová. *Svět a divadlo 12*, 2001, č. 4.

Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

Rostand, Edmond. *Orlík*. Přel. Jaromír Jahn. Praha: Zátíší, Knihy srdce i ducha, 1920.

Rostand, Edmond. *L'Aiglon*. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

Rostand, Edmond. *Cyrano z Bergeracu*. Přel. Jaroslav Vrchlický. Praha: Národní divadlo v Praze 2002.

Richepin, Jean. *Le Chemineau*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1926.

Richepin, Jean. *Tulák (Le Chemineau)*. Praha: Nakladatelství F. Šimáčka, 1908.

Strindberg, August. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2000.

Tolstoj, Lev-Nikolajevič. *Vláda tmy a jiná dramata*. Přel. Alena Morávková. Praha: Odéon, 1987.

Vildrac, Charles. *Le Paquebot Tenacity*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.

Vitrac, Roger. *Viktor aneb Dítka u moci*. Přel. Eva Outratová. Praha: Dilia, 1966.

Zola, Émile. *L'Assommoir*. (Ed.) Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1978.

Zola, Émile. *Dědicové strýce Rabourdina*. Přel. Felix Bartoš. Praha: ČDLJ, 1951.

Zola, Émile. *Théâtre I. - Les Oeuvres Completes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1927.

Zola, Émile. *Théâtre II. - Les Oeuvres Completes*. Paris: Eugène Fasquelle Édition, 1927.

Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: Pocket, 1998.

Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: Hatier, 1999.

Zola, Émile. *Tereza Raquinová*. Přel. Julius Schmitt. Praha: Nakladatel Jos. R. Vilímek, [19..].

Zola, Émile. *Tereza Raquinová*. Přel. Eva Bezděková. Praha: DILIA, 1957.