

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Režie-dramaturgie činoherního divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**SVÁR SVOBODY A ODPOVĚDNOSTI  
V DRAMATECH JEAN-PAUL SARTRA**

**Gabriela Gabašová**

Vedoucí práce: MgA. Juraj Deák

Oponent práce: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Datum obhajoby: 27. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts  
Directing - Dramaturgy of Dramatic theatre

**BACHELOR THESIS**

**THE FEUD OF FREEDOM AND RESPONSIBILITY  
IN JEAN-PAUL SARTRE'S DRAMAS**

**Gabriela Gabašová**

Supervisor: MgA. Juraj Deák  
Opponent: prof. PhDr. Daria Ullrichová  
Date of exam: 27. 6. 2022  
Academic degree: BcA.

Prague, 2022

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

# SVÁR SVOBODY A ODPOVĚDNOSTI V DRAMATECH JEAN-PAUL SARTRA

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **ABSTRAKT**

Práce je rozdělena na dvě části. V první se autorka zabývá existencialistickou filozofií Jean-Paul Sartra a zkoumá, jakým způsobem se filozofie tohoto myslitele, literáta a dramatika projevuje v jeho dramatických dílech. Práce se snaží poznávat fenomény „svoboda“ a „odpovědnost“ a ústřední motivy v dramatickém díle Jean-Paul Sartra.

Druhá část práce se soustředí na jednoaktovku *S vyloučením veřejnosti* a autorčiny osobní zkušenosti při tvorbě bakalářské inscenace, a její reflexi, v souvislosti s teoretickými poznatky.

## **ABSTRACT**

The thesis is divided into two parts. In the first, the author deals with the existentialist philosophy of Jean-Paul Sartre. She examines how the philosophy of this philosopher, writer, and playwright differs in his dramatic works. The work tries to get to know the phenomena of “freedom” and “responsibility” and the central motives throughout the dramatic work of Jean-Paul Sartre.

The second part of the thesis focuses on the one-act play *No Exit* and the author's personal experience in creating a bachelor's production, and its reflection, in connection with theoretical knowledge.

# OBSAH

<b>1 ÚVOD</b>	<b>1</b>
<b>2 Existencialismus podle Jean-Paul Sartra</b>	<b>2</b>
2.1 Vymezení Sartrovy existencialistické filozofie	2
2.2 Sartrovy existencialistické náměty	6
2.2.1 Fenomén svobody	6
2.2.2 Úzkost jako bytostní určení individua a Neúpřímnost	6
2.2.3 Svoboda Já a svoboda těch druhých	7
<b>3 Drama jako rozvitá filozofie</b>	<b>8</b>
3.1 „Literatura-mučednictví“ anebo „divadlo situace“?	8
3.2 Svoboda a odpovědnost v Sartrových dramatech	10
3.2.1 Orestes a odpovědnost za spravedlnost (Mouchy)	10
3.2.2 Počestná děvka a potlačení svobody i odpovědnosti člověka	12
3.2.3 Konflikt svobod a nejsilnější lidský pud (Mrtví bez pohřbu)	13
3.2.4 Osvobození přijetím odpovědnosti (Špinavé ruce)	14
3.2.5 Útěk před odpovědností (Vězni z Altony)	16
3.2.6 Ďábel a Pánbůh: Svobodná volba člověka mezi Kristem a Antikristem	18
3.2.7 Holá pravda	20
3.2.8 Trójanky („Válka je porážkou pro lidstvo.“ Jean-Paul Sartre)	22
<b>4. Bakalářská inscenace S vyloučením veřejnosti</b>	<b>24</b>
4.1 Výběr textu	24
4.2 S vyloučením veřejnosti	25
4.2.1 Jak Sartre využil nahodilé okolnosti	25
4.2.2 Dramatická metafora bezvýchodnosti života?	26
4.2.3 Koncept pekla	26
4.2 Analýza dramatu a postav	27
<b>5 Inscenační proces</b>	<b>30</b>
5.1 Textové úpravy a čtení	31
5.2 Scénografické řešení	32
5.3 Kostýmy	33
5.4 Světla, hudba, efekty	34
5.5 Herci a herectví	35
<b>6 ZÁVĚR</b>	<b>36</b>
<b>7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b>	<b>37</b>

# 1 ÚVOD

Tato práce vznikla jako reflexe zkušeností a získaných vědomostí během studia letního semestru 2021/2022 na DAMU. Zabývá se zkoumáním dramatiky Jean-Paul Sartra, jeho filozofického pohledu ve vztahu k jeho dramate, se zaměřenou pozorností na jednoaktovku *S vyloučením veřejnosti*, která se stala mou bakalářskou inscenací. V první části se zabývám souvislostmi s existencialistickým pohledem Jean-Paul Sartra, základními rysy jeho filozofie a s ohledem na „svár svobody a odpovědnosti“ analyzuji jeho dramata.

V praktické části mé bakalářské práce se zaměřuji na drama *S vyloučením veřejnosti*, na souvislosti jeho vzniku, pokouším se o důkladný rozbor a analýzu, neopomím charakteristiku dramatu, postavy, motivy, konflikty a témata. Snažím se o vystižení mého pohledu a názoru a poté reflektuji cestu k inscenaci. Postupně procházím všechny složky inscenace, kterými jsem se zabývala.

Dramatické dílo Jean-Paul Sartra a jeho odkaz vnímám jako významný umělecký otisk nejenom v dějinách divadla, ale v dějinách lidského uvažování vůbec. Jeho myšlenky přetavené v jedinečné dramatické skvosty ovlivnily mé smýšlení a uvažování o světě a umění. Svůj pohled a názor na existencialismus a hru *S vyloučením veřejnosti* jsem se pokusila zhmotnit v mé bakalářské inscenaci. Provedení inscenace však vnímám jako jeden z kroků mého „výzkumu“, nikoliv však jeho výsledek.

## 2 Existencialismus podle Jean-Paul Sartra

### 2.1 Vymezení Sartrovy existencialistické filozofie

„Existencialismus není filozofie, ale označení pro několik široce odlišných revolt proti tradiční filozofii.“ Walter Kaufmann

Již v osmnáctém století filozofové ateismu zavrhnou myšlenku Boha, ne ale pro tezi, že *podstata předchází existenci*. S myšlenkou absence Boha pracuje Diderot, Voltaire i Kant. Schází se v jednom: Člověk má jistou přirozenost a tuto lidskou přirozenost najdeme ve všech lidech, což znamená, že každý člověk je konkrétním příkladem univerzálního pojetí.<sup>1</sup>

S možností volby následovat víru, anebo žít eticky; tedy s významnou tezí *bud'nebo* a etické odpovědnosti za svůj život píše již Søren Kierkegaard. Existenciální postoj, nebo pocit se stal východiskem a prosakoval literaturou již dávno předtím, než byl definován. V dílech Fjodora Michajloviče Dostojevského je existenciální otázka protkaná celým dějem a je pro děj zásadní. I když Dostojevský píše po Kierkegaardovi, je to jakoby právě z jeho tužky vystoupil Kierkegaard.<sup>2</sup> Dostojevského hrdina volí mezi dobrem a zlem; ví, že existuje morální nutnost žít správně, i když má svobodnou vůli. Nemorální činy jsou podle něj takové, kterých výsledky jsou katastrofické a od kterých můžete uniknout pouze prostřednictvím sebeklamu.<sup>3</sup>

Neméně významně přispěl existencialismu i německý filozof Friedrich Nietzsche, s myšlenkou, že lidé jsou součástí materiálního světa, bez ohledu na to, co jiného by mohlo existovat. Součástí tohoto světa musí být žití takové, jakoby za ním nic neexistovalo a neschopnost takového žití, je podle Nietzscheho selháním v realizaci lidského potenciálu. „Podle Nietzscheho člověk překonává člověka tím, že se stává nadčlověkem. Podle Sartra neexistuje žádná jiná esence člověka, než existence (svoboda).“<sup>4</sup>

Filozofie existencialismu byla rozvíjena především v 20. století, v německy mluvících zemích a ve Francii. Za jejich nejznámější představitele jsou považováni Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Henri Bergson, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty

---

<sup>1</sup> Sartre, J-P. *Existentialism and Human Emotion, An Essay by Jean-Paul Sartre*, [dostupné online: [https://www.foothillmiddlecollege.org/uploads/6/1/0/9/61091449/sartre\\_humanism.pdf](https://www.foothillmiddlecollege.org/uploads/6/1/0/9/61091449/sartre_humanism.pdf)]

<sup>2</sup> Kaufmann, W. *Existentialism. From Dostoevsky to Sartre*, New York, Meridian Books, 2009, 9780452004979

<sup>3</sup> Dostojevskij, F. M. *Zločin a trest*, Dobrovský, Praha, 2014, 978-80-7390-102-8

<sup>4</sup> Anzenbacher, A. *Úvod do filozofie*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990, 80-04-25414-4, str. 273



a Simone de Beauvoir. Dějiny francouzské literatury uvádí, že filozofie lidské existence, nakolik tomuto označení dávali ve Francouzsku přednost, vznikla jako odezva části francouzské inteligence na životní poměry kapitalistické společnosti zatížené technikou, na nástup fašistického hnutí, válku či okupaci.<sup>5</sup>

Francouzské existencialisty, navzdory rozdílům mezi teistickým a ateistickým pojetím, spojuje zkoumání existenciálních, hraničních situací. Spojuje je myšlenka, že jedině existence (pobyt, existování...) je tím, co nám dá odpovědi na otázky ohledně smyslu a podstaty bytí. V pojmenování toho, co ona *existence* vlastně je, se ale liší.

Pro Sartrův existencialismus je zásadní dílo německého fenomenologa Martina Heideggera. „Podstata pobytu leží v jeho existenci.“ Proslulá věta Heideggera, kterou sám autor interpretoval jinak, než francouzští existencialisté a která nabyla, podle Novozámské, až agresivní podoby u Jean-Paul Sartra v jeho verzi - „Existence předchází esenci.“ Existenci tak začleňuje mezi ostatní čisté esence, jako je Bůh, Svět, Člověk...<sup>6</sup> „Poradte se s knězem [...] Ale někteří kněží kolaborují, někteří si čas najdou, někteří se brání [...] Kterého si vybrat? Pokud si mladý muž vybere kněze, který se vzdává nebo spolupracuje, už se rozhodl, jakou radu dostane. Proto [...] já měl jedinou odpověď [...] Jsi svobodný, vyber si, tedy vynalézej.“<sup>7</sup> Píše Sartre v eseji *Existencialismus a lidské emoce*.

Existenciální filozofie Jean-Paul Sartra byla přelomová a jedinečná především v tvrzení, že v člověku samotném, *existence předchází esenci*. Sartre tvrdí, že člověk je nejprve ve svém „bytí“ a teprve následně se stává tím či oním. „[...] koncepce myslí svobodu člověka tak absolutně, že člověk vůbec je to, co sám ze sebe učiní; nebo že určením (esencí) člověka je jeho existence.“<sup>8</sup>

Dílo osvětlující Sartrův existencialismus z jiného, osobního a intimního pohledu, je Sartrova autobiografie *Slova* z roku 1963. V ní Sartre píše, jak vnímal svou vyřazenost ze společnosti obyčejných, zdravých dětí a jejich her, a jak pocit výlučnosti, osamocení a odcizení dal vzniknout „poblouznění“. „Poblouznění“ bylo stavem, v němž psaní chápal jako pověření, jehož se mu dostalo zvenčí. „Všechny rysy dítěte, opotřebované, setřené, pokořené, zatlačované do kouta nebo přecházené mlčením, zůstaly i padesátníkovi. Většinou se tísní ve stínu a čekají.“<sup>9</sup>

Pro doplnění souvislostí bývá u Sartra uváděno i téma *bastarda*, protože

<sup>5</sup> Fischer, J. O. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století III*, Academia, Praha, 1979, 12/14-8522-21-068-79

<sup>6</sup> Novozámská J. *Existoval existencialismus? Výzva a ztroskotání J.-P. Sartra*, Praha, Filosofia, 1998, 80-7007-108-7, str. 28

<sup>7</sup> Sartre, J-P. *Existentialism and Human Emotion, An Essay by Jean-Paul Sartre*, [dostupné online: [https://www.foothillmiddlecollege.org/uploads/6/1/0/9/61091449/sartre\\_humanism.pdf](https://www.foothillmiddlecollege.org/uploads/6/1/0/9/61091449/sartre_humanism.pdf)]

<sup>8</sup> Anzenbacher, A. *Úvod do filozofie*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990, 80-04-25414-4, str. 273

<sup>9</sup> Sartre, J-P. *Slova*. Praha, Mladá fronta, 1967, str.18

právě obavy z nelegitimního původu vedly k tomu, že cítil svou existenci jako nespravedlivou, nechtěnou anebo potřebnou ospravedlnění. Snad i proto Sartre přijímá, tak často s existencialismem spojovaný Heideggerův termín „vržení do světa“.<sup>10</sup> Trvalo dlouho, jak sám píše, zbavit se myšlenky, že jeho posláním je psát, aby zachránil sebe, lidstvo i svět. Sám sebe označuje za „pudla budoucnosti, který prorokuje“. Sartrovo psaní bylo neodmyslitelnou součástí jeho života a jeho spásou zůstalo až do jeho konce.

Jean-Paul Sartre před druhou světovou válkou je jiný, než Jean-Paul Sartre po válce. V poválečném období je jeho dílo zastíněno kooperací s francouzskou komunistickou stranou. Z filosofického hlediska se již Sartre neodmyslitelně stával váženým představitelem francouzského existencialismu, což věrně dokazují jeho díla, která slavila velké úspěchy. Sartrův existencialismus přitahoval mladé levicové intelektuály, zejména výzvou angažovanosti, odvozenou ze zkušenosti odboje a Sartrovou argumentací o slučitelnosti existencialismu a marxismu, která byla pro ně velmi aktuální.<sup>11</sup>

Sartre tuto myšlenku plně rozvinul až v díle *Kritika dialektického rozumu* v šedesátých letech. Podle jeho vlastních slov tu jde o kontroverzi, rekonstrukci původního projektu, jímž byl sám Sartre vržen do nicoty. Bylo to dílo samého proti sobě.<sup>12</sup> Tomuto obratu předcházely kritiky po vydání jeho díla *Bytí a nicota*, ve kterých se psalo o neslučitelnosti s organizovaným úsilím o přeměnu společnosti. Sartre se cítil nepochopen a snažil se dokázat schopnost díla vybízet k revoluční akci. Tato náhlá změna byla zdůrazněna další knihou – *Marxismus a existencialismus*. V rámci marxistického učení bylo Sartrovou snahou stvrdit principy subjektivistického existencialismu k cílené změně společnosti. Zároveň však marxismus káral a vyžadoval jeho doplnění existencialismem.

Roku 1964 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu, on se však ocenění svévolně vzdal „pro úctu k sobě samému“, s vysvětlením, že nedopustí, „aby se z něj stal státní objekt.“

V *Le Monde* vychází 17.4. 1980 (dva dny po úmrtí filozofa) výstižný nekrolog: „Sartrova cesta byla plná těžko pochopitelných protikladů: Pro i proti Sovětskému svazu, [...] pro i proti komunistické straně [...]“ Tamtéž i „[...] onen fascinující vliv, kterým Sartre působil. Malý, plachý, nepohledný, šilhající muž, který o sebe příliš nedbal, který nenáviděl měšťáky, který kvůli smyslu pro spravedlnost odmítl v roce 1964 Nobelovu cenu, největší univerzitní hlava poválečné Francie [...] Tento Jean-

---

<sup>10</sup> Novozámská J. *Existoval existencialismus? Výzva a ztroskotání J.-P. Sartra*, Praha, Filosofia, 1998, 80-7007-108-7, str. 51

<sup>11</sup> *Tamtéž*, str. 59

<sup>12</sup> *Tamtéž*, str. 61

Jacques Rousseau dneška...<sup>13</sup>

Za svůj život Sartre napsal mnoho děl. Ve svých počátcích byl úspěšnější s filozofickými publikacemi, například: *Imaginace* (1936), *Transcendence Ega* (1939) nebo *Nástin teorie emocí* (1939). Uznávaným spisovatelem se stává po vydání románu *Nevolnost* z roku 1938, který vzbudil neobyčejnou pozornost. Rovněž úspěšná se stala sbírka povídek *Zed'*, vydaná roku 1939. V průběhu německé okupace vydal dvě ze svých vrcholných děl, divadelní hru *Mouchy* a rozsáhlé filozofické dílo *Bytí a nicota* z roku 1943. Jeho dramatika vyvolávala v okupované Francii velké ohlasy veřejnosti.

---

<sup>13</sup> Delachampagne, Ch. ,*Un philosophe pour l'avenir ?*, in: Le Monde, 1980, 17.4. [online: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/04/17/un-philosophe-pour-l-avenir\\_2802776\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/04/17/un-philosophe-pour-l-avenir_2802776_1819218.html)]

## 2.2 Sartrovy existencialistické náměty

Sartre pojem vědomí spojuje s adjektivem „nicotné“. Vědomí má, dle jeho slov, negativní charakter, který se sám demonstruje v očekávání a v plánech. Základním rysem vědomí je „svoboda“ a Sartre často vědomí a svobodu používá jako synonyma.

### 2.2.1 Fenomén svobody

Pojem svobody je pro Sartrovu filozofii klíčový. Zpracovává jej v dílech *Bytí a nicota* a *Kritika dialektického rozumu* a toto téma dominuje i v jeho literární a dramatické tvorbě. Sartre vnímá drama již v samotném vztahu *vědomí Já a vědomím druhého*, který interpretuje jako základní a zásadní rozpor mezi neslučitelnými svobodami. Pro vzniklý konflikt podle Sartra neexistuje řešení.<sup>14</sup> Absolutní svoboda a tudíž i absolutní odpovědnost tvoří základ lidského bytí, který je odvozen z jednání. Tak jsou lidské bytosti definitivně „odsouzeny ke svobodě“, řečeno slavnými slovy Sartra. Ocitáme se ve světě, ve kterém není vyšší síly, není osud a je jenom člověk, který se svobodně rozhoduje a jedná, čímž tvoří svůj život a musí za něj nést odpovědnost. Svoboda pro Sartrovy postavy není jejich cílem a ideálem; svoboda je břímě, které tíží.

### 2.2.2 Úzkost jako bytostní určení individua a Neúpřímnost

Vědomí-svoboda je rovněž nerozlučně propojeno s úzkostí. „Nejde o úzkost tváří v tvář reálnému či imaginárnímu nebezpečí; úzkost vyjadřuje lidskou odezvu na předpokládanou odpovědnost...“<sup>15</sup> Člověk nepocituje jen úzkost, nahodilý psychický stav, vyvolaný nahodilou konstelací okolností. Úzkost je podle Sartra bytostná, protože je manifestací svobody, jež vždy musí mít podobu určité volby v určité situaci.<sup>16</sup>

Člověk, „vržen“ do života, bere plnou odpovědnost za svůj zrod a činí ho svým. Člověka, odsouzeného ke svobodě, tíží celý svět, za který je rovněž odpovědný; a ani na vteřinu nemůže být od této odpovědnosti osvobozen. Člověk musí volit a zároveň být totálně odpovědný.

Podstatné je, že volba je a vždy musí být mou volbou a ne volbou druhých.

<sup>14</sup> Novozámská J. *Existoval existencialismus? Výzva a ztroskotání J.-P. Sartra*, Praha, Filosofia, 1998, 80-7007-108-7, str. 89

<sup>15</sup> *Tamtéž*, str. 97

<sup>16</sup> Major, L. *Myšlení o divadle*. Praha, Hermann a synové, 1993. X15490. str. 162

Úzkost tkví v osamělosti a v tom, že svou svobodu nemůžu ospravedlnit. Umocňuje se tím, že svými svobodnými volbami nesu odpovědnost za sebe samého; i za celé lidstvo.<sup>17</sup>

„Jestliže jsme určili situaci člověka jako svobodnou volbu, bez omluv a bez pomoci, každý člověk, který uteče za omluvu svých vášní, každý člověk, který vynalézá determinismus, je člověk nepoctivý.“<sup>18</sup> Sartre nesouhlasí s Freudovým pojetím ne-vědomí a přichází s pojetím neupřímnosti. *Neupřímností (Mauvaise foi)* je pojmenováno neautentické chování, při němž člověk jedná, jako by mu byla dána nějaká přirozenost, kterou je ovládán, jako by byl nástrojem a ne svobodou.<sup>19</sup> Lidské bytosti v jeho dramatech se přijetím neupřímnosti snaží utéct před odpovědností.

### 2.2.3 Svoboda Já a svoboda těch druhých

To, že *bytí člověka ve světě* Sartre uchopuje radikálním a originálním způsobem, nelze popřít. Porozumět *bytí člověka ve světě* si jeho existencialismus dává za hlavní úkol. Jeho filosofie jej analyzuje a přichází se zásadním aspektem onoho bytí, a sice ke vztahu *já a druhí*. Past, kterou lze stěží překlenout.<sup>20</sup>

„Peklo jsou ti druhí“ je Sartrovou nejslavnější tezí, která proslavila existencialismus. Tuto větu Sartre rozvádí v jednoaktovce *S vyloučením veřejnosti*, v níž se tři postavy snaží stvrdit svou existenci prostřednictvím druhého.

„Svůj tělesný objekt prožíváme tím, že se vidíme v očích druhých, že vidíme, jak jsme viděni. Problém našeho života - syntéza subjektu a objektu [...] pod cizím pohledem, jímž jsme zařazováni, fixováni.“<sup>21</sup> Láska je pro Sartra hyperbolou vztahu *Já a druhí*. Je nedostatečným důvodem bytí, protože se pro ní musím vzdát vlastní svobody a následně v určitém bodu nezbytně čelit zklamání.

---

<sup>17</sup> Major, L. *Myšlení o divadle*. Praha, Hermann a synové, 1993. X15490, str. 162

<sup>18</sup> Sartre, J.-P. *Existencialismus je humanismem*, Praha, Vyšehrad, 2004, 80-7021-661-1, str. 430

<sup>19</sup> Novozámská J. *Existoval existencialismus? Výzva a ztroskotání J.-P. Sartra*, Praha, Filosofia, 1998, 80-7007-108-7 str. 98

<sup>20</sup> *Tamtéž*, str. 106

<sup>21</sup> *Tamtéž*, str. 109

### 3 Drama jako rozvitá filozofie

#### 3.1 „Literatura-mučednictví“ anebo „divadlo situace“?

Pro svá dramata použil Jean-Paul Sartre označení „literatura-mučednictví“, protože je o bytostech „čekajících na válku a smrt“. Je nutno jmenovat úžasnou touhu konat, měnit, zasahovat a jeho úsilí posluchače získat, působit na ně a strhnout je. Někdy ho toto snažení svede k rétorické figuře na úkor stylové vyváženosti, ale je účinné, je činem samo o sobě.<sup>22</sup>

Sartre se považuje za intelektuála a tvrdí, že intelektuál musí vyzařovat svou angažovanost a zveřejnit ji. Divadlo hraje v jeho díle vůdčí roli. Nasáklé historií a filozofickou teorií se jeho hry podílejí na realizaci existencialistické filozofie.

Drama je pro něj ideální formou pro rozvití jeho filozofie. Divadlo vnímá jako tribunu, na které lze hlásat a sdělovat důležité filozofické myšlenky a ověřovat si je. Sartrovy hrdinové jsou realizacemi jeho filozofie. Jeho postavy rozvíjejí filozofické náměty. Jsou to osamocení jednotlivci, kteří se nejpravdivěji realizují v krajních podmínkách - v existenciálních situacích.

Sartre popsal své drama *S vyloučením veřejnosti* v přednášce z roku 1946, kterou přednesl ve Spojených státech. V té samé přednášce vyzval k nahrazení pojmu pro psychologické divadlo z 19. století „characteres“ (osobností), pojmem „un theatre de situation“ (divadlem situace).<sup>23</sup> Jeho hry jsou *divadlo situace*,<sup>24</sup> jak je sám nazývá. Jeho hry se většinou skládají z jedné výrazní konfliktní situace, která je skoro (anebo úplně) neřešitelná. Do takové situace jsou jeho postavy „vrženy“ a ponechány napospas. Jsou nuceny hledat východisko. Stejně jako je podle Sartra existence člověka v jeho činech a je dána jeho činy, i existence a vývoj hry jakoby utvářely postavy a jakoby postavy svými činy utvářely postupně sebe. „Tyto mimořádné situace staví postavy mimo všední každodennost a protagonisté jsou nuceni volit ve sporu morálky a praxe, cti a užitečnosti, či ve sporu gesta a činu.“<sup>25</sup>

Sartrův protagonista je *bastard* - nelegitimní jedinec. Je to člověk postavený mimo společnost, prožívající pocit vykořeněnosti. Protagonistův život je až neuvěřitelný a komplikovaný jedinečným způsobem. Situace, do které je vržen, připomíná jakousi hru, kterou objevuje a které často i rozumí. Ženské postavy jsou nástrahy a nebezpečí. Vztahy jsou v jeho díle vykreslovány obvykle zvrhle,

---

<sup>22</sup> Sartre, J-P. *Štúdie o literatúre*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, 61-360-64 4, str. 227

<sup>23</sup> Senejani, A. A. *Sartre's existential viewpoints in No Exit*. In: Arcjournals, International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSSELL), [dostupné online: [https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v1-i3/v1-i3-ijsell\\_2.pdf](https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v1-i3/v1-i3-ijsell_2.pdf)]

<sup>24</sup> Sartre, J-P. *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 286

<sup>25</sup> *Tamtéž*, str. 294

z pohledu *subjekt-objekt* - jednoduše nelaskavě. Časté je u něj téma incestu a incestních sourozeneckých vztahů.

Sartrovy hry jsou charakteristické svou klasicistní strukturou, drží se tradičních jednot (času, místa, děje) a udržují si rychlé, nepřetržité tempo. Hry překypují naturalistickou realitou a nabízejí divákovi chladné, často brutální setkání se Sartrovým světovým názorem. Je to vesmír plný postav, které v Sartrově myšlení představují různé „typy“. Často se mu říkalo „černobílé“ divadlo, divadlo, ve kterém jsou činy správné nebo špatné, přijatelné nebo odsouzeníhodné, hrdinské nebo zbabělé. Ale výjimečné na této „černobílé morálce“ je, že tradiční hodnotové soudy zde vůbec neplatí. I když existují dobré a špatné činy, tato adjektiva odkazují spíše na jeho filozofické principy, než na morálku jako takovou.

„Sartre je autor, který umí vyvolat polemiku. Polemika však v každém případě nutí myslet, hledat odůvodněné protiargumenty.“<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Poznámka redakce, in: Sartre, J.-P. *Štúdie o literatúre*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, 61-360-64, str. 233

## 3.2 Svoboda a odpovědnost v Sartrových dramatech

Dále analyzuji devět z desíti Sartrových dramát a adaptací. Adaptaci Dumasova *Keana* vynechávám, protože pojednává převážně o přetvářce buržoazní společenské vrstvy 19. století a proto není v okruhu mého hlavního zájmu.

### 3.2.1 Orestes a odpovědnost za spravedlnost (*Mouchy*)

Sartrovo zobrazení Argosu ve hře, se nápadně podobá situaci ve Francii v polovině 40. let 20. století. Aigisthos, jako tyranský uzurpátor trůnu, je jasnou reprezentací nacistů, kteří napadli a obsadili Francii. Klytaimnestra symbolizuje submisivní vládu Vichy. Sartre se musel kolem tématu okupace pohybovat po špičkách, přesto do dramatu vložil dostatek podobností, které drama činily relevantním pro diváky, kteří v té době hru sledovali. *Mouchy* byly, pro lidi žijící ve Francii během německé okupace, voláním „do zbraně“. Zatímco se Sartre zdánlivě soustředil na napsání liberálního literárního díla, které by popudilo francouzský lid k akci, dokázal do akce vložit také nespočet existenciálních teorií a filozofií.

„Když jednou propukne v duši člověka svoboda, bohové proti takovému člověku nic nezmohou. To je už lidská záležitost; záleží na ostatních lidech - jenom na nich - jestli ho nechají běžet nebo ho zardousí.“ Říká v *Mouchách* postava boha Jupitera. Je to hra o filozofii svobody, svobodné volbě, jednání v mezních situacích a převzetí odpovědnosti za své činy.

Sartre přejímá mýtus, který byl již zpracován Aischylem, Sofoklem a Euripidem, a „dovolí“, aby se jeho protagonisté vymanili „ze spárů“ neúprosného osudu. Orestes je v antickém mýtu obětí božího plánu. Sartre zobrazuje Jupitera jako manipulujícího boha, kterému důvěřivost a odevzdanost lidu vyhovuje. Vytváří půdu pro svou tezi, že se člověk utváří svými činy sám - vytváří sebe sama - a není loutkou osudu, nebo falešného přesvědčení o existenci osudu.

Do starověkého polis Argosu přichází ztracený Orestes. Město je zahaleno do závoje smutku, neštěstí, zla a much. *Mouchy* znázorňují „kolektivní vinu“ obyvatel, pramenící z výčitek svědomí. Obyvatelé cítí odpovědnost za zkázonosné hříchy své i dědičné. Každý z nich je vybízen bohem Jupiterem ke kajícímu za činy krále Aigistha, který snesl krále Agamemnona ze světa. Aigisthos se učinil králem, manželem Klytaimnistry a z Élektry učinil posluhovačku. Élektra se jako jediná staví proti Jupiterovi, je si vědomá nespravedlivosti páchané na občanech Argosu, ale nenachází sílu se problému postavit. Ve svém navrátilším bratru proto nachází naději a incestní lásku. Orestes, přesvědčen o tom, že přináší spravedlnost, zavraždí svou matku i krále Aigistha. „Lidi v Argosu jsou moji lidé. Musím jim otevřít



oči.“<sup>27</sup>

Orestes necítí potřebu se za skutky kát a je připraven nést za ně odpovědnost. Ví, že jednal svobodně, uvědoměle, bez božího rozkazu. „Nejsem pán, ani otrok, Jupiteru. Já sám jsem svoboda! Přestal jsem ti patřit, sotvaže jsi mě stvořil.“<sup>28</sup> Nezabíjí kvůli svému rodu, ze msty otce, ze soucitu se sestrou, nebo z boží vůle. Zabíjí svobodně proto, protože chápe svou vlastní odpovědnost za spravedlnost. „Spravedlnost je lidská záležitost. Nepotřebuji žádného boha, aby mě o ní poučoval.“<sup>29</sup> Orestes opouští Argos a s ním odchází i opar much.

---

<sup>27</sup> Sartre, J-P. *Mouchy*. Praha, Orbis, 1964, str. 83

<sup>28</sup> *Tamtéž*, str. 81

<sup>29</sup> *Tamtéž*, str. 89

### 3.2.2 Počestná děvka a potlačení svobody i odpovědnosti člověka

V dramatu *Počestná děvka* Jean-Paul Sartre zpracovává námět sociálního problému - rasismu. Děj se odehrává na jihu Spojených států. Dvě hlavní postavy jsou osoby z okraje společnosti, dva vykořelení a opovrhovaní lidé - prostitutka Lizzie a černoš bez jména.

Příběh začíná přímo v dramatické situaci, ve které Černoš prosí Lizzie o to, aby u soudu řekla pravdu a popřela obvinění, že ji znásilnil. Lizzie mu slíbí, že křivdu odčiní a schová ho u sebe doma. Lizzie je ale manipulována vlivnými bílými Američany k tomu, aby vypovídala proti Černošovi a ne proti Fredovi, který je skutečným násilníkem. „Senátor: [...] co se dělá v podobných případech? Necháme si toho lepšího [...] Lizzie, k čemu je dobrý ten černoš, kterého chráníš? [...] Cožpak žije jako člověk? Ani bych si nevšiml, kdyby zemřel.“<sup>30</sup>

Lizzie cítí, že má víc společného s Černošem, než s měšťany, ale názoru většiny nevzdoruje a není schopná většinový názor konfrontovat. V poslední scéně Lizzie otvírá dveře Fredovi. Fred uslyší zvuky a odhalí ukrývajícího se Černoša. Lizzie za Černošem běží, křičí, že je nevinný, ale ozvou se dva výstřely.

---

<sup>30</sup> Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 101

### 3.2.3 Konflikt svobod a nejsilnější lidský pud (*Mrtví bez pohřbu*)

Mrtví bez pohřbu bylo napsáno roku 1946, v atmosféře neutichajících dojmů z války. Mrtví-živí francouzští odbojáři jsou za 2. světové války zajatí a uvězněni na půdě. Žena, patnáctiletý chlapec, Řek, jeho společník a bývalý student, jsou podrobena výslechu ohledně místa výskytu jejich velitele. Jeden po druhém jsou odváděni pryč, vyslýcháni, (v zákulisí) mučeni gestapem a poté přivedeni zpátky do místnosti. Nikdo z nich ale nic o tom, kde by se jejich velitel mohl vyskytovat, neví. Mučení, znásilňování a potupné urážky proto snáší hrdinsky, se svatou čistotou mučedníků. „Lucie: Ani se mě nedotkli. Nikdo se mě ani nedotkl. Byla jsem jako z kamene a necítila jsem jejich ruce. Dívala jsem se před sebe a říkala jsem si: nic se neděje. A nic se nestalo. Zničila jsem všechno ve svém mlčení.“<sup>31</sup> Situace se ale obrátí a eskaluje v momentu, kdy je mezi zajatce přiveden i hledaný velitel. „Gestapáci“ však jeho totožnost neodhalili. Mládenec začne z obavy o život panikařit, čímž přiměje ostatní k jeho zavraždění. Jan přichází s plánem, jak gestapo oklamat a na malou chvíli se zdá, že se všichni zachrání. Do rozporu se postavy dostávají v momentu, kdy někteří odpovědnost za vraždu chlapce přijímají, jiní ji při myšlence, že ráno zemřou, považují za zbytečnou. Všichni pocítují vzájemné odcizení a vědí, že jim odpovědnost za vraždu navždy změnila život. V závěru se rozhodnou, že velitele udají, protože chtějí žít dál. „Kanoris: Nemáme právo zemřít zbytečně.“<sup>32</sup> Hra končí tragickým postřelením všech zbylých vězňů.

Sartre rozebírá jednání podmíněné nejsilnějším lidským pudem - pudem sebezáchovy. Postavy, které se ocitli v hraniční situaci, jsou nuceny volit mezi životem a smrtí sebe i druhých. Svoboda vězňů je neslučitelná se záměry svobod „gestapáků“ a *vice versa*. Hrdinové utrápeni mučením a znásilňováním jsou vybičováni k vraždě jednoho z nich. Je možné vůbec jednat svobodně, když je mi moje svoboda upřena - když jsem neprávem svobody zbaven? Bezvýhodní situace může končit jedině smrtí, stejně jako i smysl života musí být sčítán a podtržen jedině smrtí.

---

<sup>31</sup> Sartre, J-P. *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str.101

<sup>32</sup> *Tamtéž*, str. 68

### 3.2.4 Osvobození přijetím odpovědnosti (*Špinavé ruce*)

Politické drama odehrávající se ve fiktivní zemi Illyria ve východní Evropě, mezi lety 1943 až 1945, vypráví příběh o atentátu na předního politika. V zemi vládne fašistický diktátor. Proti režimu a Německu existují dvě podzemní hnutí odporu – strana proletariátu (komunistická) a Pentagon (nacionalistické a kapitalistické hnutí). Proletariát a Pentagon jsou vůči sobě nepřátelské. Kvůli konfliktu utrpěli obě strany značné ztráty na životech.

Hugo, hlavní hrdina, je po zavraždění vůdce proletariátu Hoederera propuštěn z vězení a bydlí u své ochránkyně Olgy. Příběh vraždy je vyprávěn především formou retrospektivy, kdy vrah popisuje, jak svou misi plnil.

Hugo pocházel z buržoazní rodiny a za svou sociální třídu se styděl. Proto se dobrovolně vzdal svého měšťáckého života a přidal se k ultra levicové straně. Stal se novinářem v ilegálních novinách. Hugo se ale cítil nenaplněný a obdivoval jiné stránky, kteří riskovali životy a měnili společnost. Vedení, po jeho naléhání, nakonec nasadí Huga, jakožto špiona-tajemníka, u jednoho ze stranických velitelů – Hoederera. Hugo je pověřen Hoederera zabít. Zpočátku je Hugo přesvědčen o přednostech svého poslání: Hoederer je zrádce, který je přece oportunistou. Hoederer je ale ve skutečnosti pragmatik, zatímco Hugo je motivován svými politickými ideály. Jejich logika je ideologicky protikladná: Hoederer se domnívá, že politika musí zajistit blaho co nejvíce lidí, a to i za účelem kompromisu v idejích, zatímco Hugo je pro své ideje připraven zničit vše.

Sartre zde kritizuje to, co nazývá *duchem vážnosti* - vírou. Popírá, že hodnoty jsou pro člověka transcendentní a „preexistující“. Existencialista Hugo, vykreslený jako slaboch, si chce dokázat, že slaboch není. Uvědomuje si, že najde sebedůvěru a osvobodí se od úzkosti jedině tehdy, uskuteční-li své předsevzetí s chladnou rozvahou. Není si ale jistý, zda jeho počínání není jenom hra, což několikrát v průběhu děje vysloví. Skutečný zmatek ale nastává až po tom, co vykoná vraždu. *Špinavé ruce* - hra o váhání, pochybnostech a sebezpytování.<sup>33</sup>

K atentátu na Hoederera dojde téměř náhodou. Hugo odhalí vztah mezi Jessicou - jeho ženou a Hoedererem. Příčinou vraždy ale není žárlivost, ale objevení Hoedererovy nepravosti. Hugo si nejdřív myslel, že Hoederer je skutečný a pravdivý - proto s ním začal sympatizovat a uznávat ho jako svůj idol.

Jakožto existencialista se Hugo rozhodne Hoederera zabít. Odmítne se vzdát své ideologie, uplatní svou svobodu a volí - metaforicky - usmrcení nepravdy a falše. Je připraven zemřít pro svůj čin, je připraven odpykat si trest. Je konečně uspokojený a konečně nachází smysl života, protože objevil svou svobodu. Křičí: „Dal jsi mi svobodu!“<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Styan J.L. *Prvky dramatu*. Praha, Orbis, 1964, str. 212-213

<sup>34</sup> Styan J.L. *Prvky dramatu*. Praha, Orbis, 1964, str. 213

Po odsezení části trestu se Hugo dozvídá, že strana převzala Hoedererovy dříve nepřijatelné názory, udělala z nich svou kampaň a vyžaduje návrat Huga distancujícího se od vraždy Hoederera. „Člověk jako Hoederer neumírá náhodou. Umírá pro svoje názory, pro svou politiku. Je odpovědný za svou smrt. Přihlásím-li se přede všemi ke svému zločinu, ponechám-li si jméno Raskolnikov a budu-li ochoten zaplatit příslušnou cenu, pak bude mít smrt, jakou si zasloužil [...] Kdybych zapřel svůj čin, stal bych se bezejmennou mrtvolou, odpadkem strany.“<sup>35</sup>

Lekce, kterou Hugo projde - z anti-hrdiny je hrdina - se nyní zdá zřejmá, ale v kontextu německé okupace byla „výbušnou“.

---

<sup>35</sup> Sartre, J-P. *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 207

### 3.2.5 Útěk před odpovědností (*Vězni z Altony*)

Hra pojednávající o německé vině měla při její premiéře v Paříži, v roce 1959, zavést publikum za hranicemi Německa, k francouzské vině, za zvěrstva ve válce s Alžírskem. Je to jediné ze Sartrových fiktivních děl, které se přímo zabývá nacismem.

Drama *Vězni z Altony* jakoby se skládalo ze dvou her. Jedna je poutavým monologem o válce a vině a druhá je dramatem rodiny, obzvláště otců a synů, v prostředí německé buržoazie. Obě roviny jsou nesmírně silné a nabitě dramatismem.

Rodina vlastní přepravní firmu a otec umírá na rakovinu. Postavy berou jméno své rodiny vážně; prostřednictvím rodinného jména se definují, jako by byli instituce. Děj začíná v situaci, která je pro zápletku hry funkční. Otec se rozhodl odkázat společnost svému mladšímu synovi Warnerovi. Warnerova žena, bývalá herečka Johanna, odmítá žít ve vile, kde žije celá manželova rodina a ve které se nachází tajemný zamčený pokoj. Autoritativní otec von Gerlach chtěl původně učinit dědicem prvorozeného syna Franze, o kterém se mluví jako o zesnulém. Druhorozený Warner otce o své hodnotě přesvědčil jedině svou neochvějnou poslušností, navzdory tomu, že ho otec celý život ponižoval a urážel.

Nakonec se díky zvědavé Johanně, odhalí i tajemství zamčeného pokoje, ve kterém se ukrývá prvorozený Franz. Franz přichází do kontaktu jedině s jejich posledním sourozencem - sestrou Leni, se kterou se milují. Franz trpí posttraumatickým syndromem z války a proto se uzavřel před světem - alespoň tak zní první verze vysvětlení jeho ukrývání se. Pravdou ale je, že důvodů je mnohem víc. Franz na začátku války v domě ukrýval polského rabína, který utekl z koncentračního tábora, načež ho otec rodiny von Gerlach udal. Rabína zastřelili přímo vedle Franze a Franz byl donucen k tomu, aby narukoval.

Otec se rozhodne Johannu využít pro své záměry. Johanna navštěvuje Franze a postupně se dozvídá celý příběh. Dokonce se do pološileného Franze zamiluje. Spolu s Johannou si nejdřív myslíme, že je Franz obelhán a myslí si, že Německo je po druhé světové válce úplně zničené. Poté ale zjišťujeme, že pohnutky poustevníka jsou mnohem spletitější - jak se dalo od Sartra očekávat. Franz se zavřel do pokoje, kvůli pocitu viny. Utekl před odpovědností za činy, které si sám svobodně nevybral. Utekl před sebou samým. V mládí se považoval za morálně zásadového člověka, odhodlaného jednat správně, jednat čestně a odsuzoval otcovo sympatizování s Hitlerem. Ve válce to byl ale on, kdo bojoval v Hitlerově armádě. Těsně před koncem se děj ještě naposledy otočí. Leni na Johannu žárlí a proto požádá Franze, ať dořekne celou pravdu jeho příběhu - ať se vyzná i ze svých provinění. Franz se přizná, že i on za války využil situace nadvlády nad slabšími a stával se tyranem a mučitelem nevinných. Hra končí

sebevraždou otce i Franze. „Já jsem tě udělal, já tě také rozbiji. Moje smrt zahálí tu tvou a nakonec budu umírat já jediný... Nebude nikdo, kdo by mě soudil. Víš, ja jsem se také neměl rád.“<sup>36</sup>

Text hry je naplněn Sartrovými filozofickými koncepty, zejména odpovědností a svobody, a kontrastem mezi zlým úmyslem a autenticitou. Zápletka hry je vymyšlena tak, aby filozofické dialogy plnili funkci a posouvali děj. V textu se objevují citace ze Sartrova díla *Bytí a nicota*, například teze *existence předchází esenci*. Název nápadně evokuje jeho formulaci „Člověk je odsouzen ke svobodě“.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 690

<sup>37</sup>Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

### 3.2.6 *Ďábel a Pánbůh*: Svobodná volba člověka mezi Kristem a Antikristem

„Když válčí bohatí, trpí chudí.“ Jean-Paul Sartre

*Ďábel a Pánbůh* se považuje za jedno z nejsložitějších Sartrových dramát, z důvodu koncentrace filozofických témat, motivů a symbolů. Ústřední tezí dramatu je Nietzscheho věta „Bůh je mrtev.“<sup>38</sup> Pomyslně se Sartre, v duchu F. M. Dostojevského, ptá: Je tedy vše dovoleno?

„Hra jedná výlučně o vztazích mezi člověkem a Bohem, nebo, chcete-li, o vztahu člověka k absolutnu.“<sup>39</sup> Sartre pokládá jednu z nejzásadnějších otázek filozofie vůbec, spojuje ji s dalšími zásadními filozofickými otázkami, jako je například otázka dobra a zla a „Co je vlastně svoboda člověka?“... Příběh se odehrává v 16. století, ale postavy uvažují moderně a snaží se odpovědět na „věčné“ otázky.

Protagonista Goetz je napsán podle Sartrovy analýzy psychologie a morálky spisovatele Jeana Geneta, kterou podstatněji rozvinul ve svém díle *Saint Genet* (1952).<sup>40</sup>

Hra přehodnocuje morálku rozhodnutí svých postav během německé rolnické války - vojevůdce Goetze, duchovního Heinricha, komunistického vůdce Nastyho a mnohých dalších postav, které se v dramatu vyskytují. První dějství sleduje Goetzovu proměnu ze zlého válečného zločince, v „dobrého“ člověka ušlechtilých činů, když se během obléhání města Worms rozhodne odvrátit masakr.

Hra byla poprvé uvedena v Théâtre-Antoine v Paříži 7. června 1951. Tuto inscenaci režíroval slavný Louis Jouvet.

Goetz – bastard, rouhač a velitel banditů, společně se svým bratrem, rytířem Konradem, bojuje proti arcibiskupovi. Jakmile mu arcibiskup slíbí, že mu dá bratrův majetek, pokud přejde na „druhou stranu“, zradí Konrada, zabije ho během bitvy a společně s arcibiskupovým lidem obléhá vzpurné město Worms. Ve městě je hladomor, kněží se zavřeli v chrámu a ponechali lid napospas tragédii. Jediný kněz Heinrich zmateně bloudí ulicemi. Vždy utěšoval chudé, takže se ho nikdo nedotkne. Ale teď jeho přesvědčování, aby lid důvěřoval Pánu a miloval svého souseda, nenachází mezi obyvateli města odezvu. Mnohem jasněji chápou slova svého vůdce, pekaře Nastyho, který je nabádá, aby bojovali do konce. V naději, že najdou chléb, se hladoví, chudí lidé rozhodnou rozbít biskupský hrad a zabít biskupa. Zjistí ale, že hradní stodoly jsou prázdné. Umírající biskup dá Heinrichovi klíč

---

<sup>38</sup> Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. str. 244

<sup>39</sup> Sartre, J-P. Předmluva, in: Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. str. 23

<sup>40</sup> White, E: *Genet*. Corrected edition. London, Picador, 1994. ISBN 0-330-30622-7.



od podzemních chodeb. Kněz Heinrich stojí před krutou volbou, koho vlastně zachrání. Dvě stě kněží nebo dvacet tisíc lidí. Buďto hladovějící chudí zabijí kněze, nebo Goetz zabije chudé. Čí životy jsou důležitější? S Goetzem přijde smlouvat i bankéř, kterého Goetz odmítne se slovy, že chce dobýt město „v zájmu zla“, neboť všechno dobro již Pán vykonal. Kněz Heinrich jde v zoufalství do Goetzova tábora. Řekne mu, že konat dobré je mnohem těžší, než páchat zlé. Goetz se rozhodne odvolat útok na město a být dobrým. Proto založí Sluneční město, ve kterém jsou si všichni rovni a každý obyvatel města od něj dostane zadarmo jednu část pozemku. Rolníci se však bojí zabrat pánovu půdu. Nevěří v upřímnost Goetzových záměrů. Pekař Nasty mu nabídne, aby se nestahoval do ústraní, ale aby se postavil do čela vzbouřenců. Objeví se Heinrich a sdělí Goetzovi, že Kateřina je nevléčitelně nemocná. Ve snaze zmírnit Katěrinino utrpení Goetz prohlašuje, že všechny její hříchy bere na sebe. Spěchá ke křížifixu, modlí se ke Kristu, aby mu dovolil nosit stigmata a aniž by čekal na odpověď, uštkne si rány. Když rolníci uvidí, jak mu po ruce stéká krev, padnou na kolena a uvěří.

Friedrich Dürrenmatt v souvislosti s dramatem *Ďábel a Pánbůh* píše, že je důležité se ptát, proč se vůbec filozof rozhodne napsat pětihodinové drama; protože taková značná námaha určitě nebyla vynaložena pouze pro to, aby jistá filozofie byla dokázána, nýbrž ozřejmena. Považuje děj za primitivní: „To by také vysvětlovalo neuvěřitelnou lacinost této hry, tu přímo strašnou primitivnost jejího děje; mohlo by se to vykládat jako druh vědomě použité zbraně, i když se nemůže vyloučit podezření, že to Sartre všechno myslí smrtelně vážně...“<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Dürrenmatt, F. *Stati a projevy o divadle*. Praha, Orbis, 1968. str. 210

### 3.2.7 Holá pravda

Navzdory tomu, že má hra předepsaných přes třicet postav, celý děj se odehraje na půdorysu osmi obrazů. Je tomu tak asi proto, že příběh má relativně přímočarou linii zápletky. Satirické, antisovětské drama z roku 1955 je nechvalně známo tím, že bylo odsouzeno francouzským kapitalistickým publikem a veřejně odsouzeno v pravicovém deníku *Figaro*<sup>42</sup>. Kritikům se musí uznat, že Sartre novináře skutečně vykreslil jako pokrytce a dost neschopné a zaprodané hlupáky. Kritici komunismu jsou v jeho očích zbabělci, kteří nejenom nedokážou odpovědnost za vlastní názor přijmout, ale jejich snažení je vymyšlené a tudíž nemístné.

Hra se odehrává v Paříži po 2. světové válce, v redakci pravicové žurnalistiky, která má záměr v kritice Sovětského svazu. Jejich hlavním cílem je zdiskreditování komunistického kandidáta ve volbách. V momentu, kdy ale deníku *Soir à Paris* chybí antikomunistické náměty, redaktor Sibilot je v koncích, neví co má dělat a propadá úzkosti, ze ztráty zaměstnání. „Sibilot: Neměla bys pro mne - říkám to jenom tak - neměla bys pro mne taky nějaký nápad? Nevíš na ně něco? [...] Cožpak necháš svého starého otce v bryndě? [...] Vidíš přece komunisty tak zblízka, musíš toho mít spoustu na srdci.“<sup>43</sup> V tom, díky rozhovoru Sibilota a jeho dcery Veroniky, do děje vstupuje podvodník Georges de Valera, který umí okolím manipulovat ve svůj prospěch. Georges de Valera a novinář Sibilot vymyslí plán. Georges, v přestrojení za Někrasova - hledaného ruského ministra - vypovídá o zřůdnosti SSSR. Na oplátku Georgese Sibilot ukrývá ve svém domě. „Georges: [...] Dovolte, pane, abych před vámi smekl: jste tak čestný, až jste krvelačný [...]“<sup>44</sup> Plán vychází skvěle - Sibilot si zachová zaměstnání a deníku stoupá prodejnost. Georges, ve snaze o absolutní důvěryhodnost, ve jménu Někrasova dokonce obviňuje zaměstnance redakce *Soir à Paris*. Když je nakonec podvod odhalen, Georges de Valera se nedokáže rozhodnout, zda se nechá chytit jako ruský ministr Někrasov, anebo jako zločinec de Valera. Nakonec spravedlnosti znovu uniká.

Novinář Sibilot se pro zabezpečení úspěšné kariéry a slávy, sníží k podvodu s falešným ruským ministrem. Sartre tvrdí, že jediná pravda je pravda bez přikrášení; To jest holá pravda, která je jedinou skutečnou pravdou. Ve hře se nachází, již známý motiv, jednání se zlým úmyslem osobního prospěchu. Sibilot se netrápí kvůli všeobecnému dobru, které komunistické myšlenky mohou omezit, strachuje se pro sobecké důvody. Svůj osobní zločin omlouvá zástěrkou boje proti komunistickému svazu.

I když je možné pochopit uvažování Sartra ve výše popsaných souvislostech,

---

<sup>42</sup> Scriven, M. *Press Exposure in Sartre's Nekrassov*, in *Journal of European Studies* [dostupné online: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004724418801800403>]

<sup>43</sup> Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 433

<sup>44</sup> *Tamtéž*, str. 438

je rovněž velmi pochopitelné uvažování kritického publika. Můžeme tak tvrdit teď, protože víme, že pár let po tom, co se snažil Sartre udržovat rovnováhu mezi „dvěma světovými velmocemi, jež se hrozí navzájem zaplést do války“, se Sartre vyjádřil: „SSSR chce mír a každým dnem to dokazuje.“<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Sartre, J-P., Předmluva, in: Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 25

### 3.2.8 Trójanky („Válka je porážkou pro lidstvo.“ Jean-Paul Sartre)

Sartrovo poslední dramatické dílo je adaptací stejnojmenné Euripidovy hry. Je napsáno v poetickém jazyku, který má zachovat obřadní atmosféru. Původní předloha je rukou Sartra významně upravena, rozepsána, místy až přetvořena. Sartre viděl svůj úkol v překlenutí propasti mezi minulostí a přítomností, zejména mezi lidmi Euripidovy doby a publikem jeho doby.<sup>46</sup> Euripidovy jemné vztahy mezi hlavními postavami byly nahrazeny intenzivními interakcemi - protože není žádná naděje, není důvod k truchlení nebo k rituálům.

Ať už mýtus nebo realita, události kolem pádu Tróje ukazují hrůzy války a v jejím důsledku i utrpení žen. Trójanky předávají pacifistické gesto, jako reakci na tragédii války, poplatné na kterékoliv události násilí v dějinách i v současnosti.

Hra je uvedena roku 1965, kdy v ovzduší visí strach z atomové války a Sartre rovněž reaguje na události spojené s válkou s Alžírskem. Adaptací *Trójank* tlumočí negativní postoj k válce a kolonialismu - jak je tomu v dobách války Řeků a Tróje.

Město Trója je zničeno a Trójankám nezbyvá nic jiného, než očekávat svůj tragický osud řeckých otrokyň. Příčinou vzniklé války byl Paridův únos Heleny od spartského krále. Mezi Trójankami je i Paridova matka Hekuba. Hekuba se snaží spartského krále přesvědčit, že i Helena je z poloviny vina a je cizoložnice. Helena však krásou králi „učaruje“ a ten se vrací zpátky do Řecka. V dramatu vystupuje kromě jiných Trójank i Andromacha, která je vdovou po Hektorovi. Jejich syn, poslední dědic království Tróje, je vyrván z rukou matky a zabit. Andromacha v návalu žalu obviní Hekubu ze zavinění války, protože nezabila svého syna Parida. V závěru hry jsou ženy odvečeny na řecké loď.

Sartrův pacifistický postoj se táhne celým jeho dílem - nachází se v *Mrtvých bez pohřbu*, v dramatu *Vězni z Altony*, tlumočí ho i postava Garcina v jednoaktovce *S vyloučením veřejnosti*. Válka je neslučitelná s lidskostí, protože znamená utlačování svobody jednotlivců, utlačování bytí. Sartrova pacifistická myšlenka „Když válčí bohatí, trpí chudí“ pochází z dramatu *Ďábel a Pánbůh*. Neřešitelný konflikt neslučitelnosti lidských svobod ve válce překračuje hranici únosnosti a brání autentickému prožitku jednotlivců. Sartre se svou kritikou války zašel natolik daleko, že za viníky považoval i osoby bez postoje - tiše přihlížejících. Nejsm totiž obětí, dokud se za ni nepovažují, vždy můžu svobodně volit.

„My dnes víme, co znamená válka: po atomové válce nebude ani vítězů, ani poražených. A právě to ukazuje celá hra: Řekové zničili Tróju, ale vítězství jim nepřinese pražádný prospěch, protože pomsta Bohů přivodí záhubu všech. Nebylo ani třeba říkat, že každý soudný člověk se vyhne válce, jak praví Euripidova

---

<sup>46</sup> Lipold, J. „The man is a fool who imagines he is firmly prosperous“ Jean-Paul Sartre (Thesis) Salzburg, 2019. [dostupné online: <https://eplus.uni-salzburg.at/obvusbhs/content/titleinfo/5078820/full.pdf>]

Kassandra... Já však dal poslední slovo Poseidonovi.“<sup>47</sup>

Posledním výstupem je výstup Poseidona, který říká: „Jenom si válčete, vy hloupí smrtelníci, a pleňte pole, zapalujte města, bořte si chrámy, znesvěcujte hroby a navíc mučte svoje zajatce. Nakonec na to stejně pochcípáte. Všichni.“<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Sartre, J-P: Sartre pro B. Pingauda (Jean-Paul Sartre o divadle), in: Major, L. *Myšlení o divadle*. Praha, Hermann a synové, 1993. X15490, str. 167

<sup>48</sup> Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 278

## 4. Bakalářská inscenace *S vyloučením veřejnosti*

### 4.1 Výběr textu

Zadání bakalářských inscenací v letním semestru 2021/2022 bylo volné. Jedinou podmínkou byl počet postav, nakolik každý z nás měl k dispozici tři až čtyři herce. Po doporučení pedagogů jsem se nejdřív zabývala čtením současných dramát. Texty jsem vybírala na základě anotací, pro mě relevantních témat a obsazení. Proces výběru byl dlouhý a úmorný, protože jsem dlouho neobjevila nic, co by mě opravdu oslovilo.

V mém „výběru“ se vyskytlo několik současných her - *Večeře* od Moiry Buffini, *Vedlejší účinky* od Lucy Prebble a *Burn baby burn* od Corine Lacorix.

Vzhledem k základním znalostem z divadelní historie jsem se poté obracela na tituly, které jsem znala a které mi byly již u „povinné četby“ blízké. Takovou cestou jsem se dostala k jednoaktovce *S vyloučením veřejnosti*. Četla jsem ji již na konzervatoři a nesmírně mě přitahovala svou hloubkou, vnitřním dramatismem postav, vyhoceností děje, extrémní situací, uzavřenou formou a prostředím volajícím po uměleckém ztvárnění; přitahovala mě spoustou inscenačních možností.

*S vyloučením veřejnosti* mě lákalo i svou pověstí. Je to jedno z nejvýznamnějších literárních děl 20. století (umístilo se v řebříčku 100 nejdůležitějších děl v deníku *Le Monde*). Uchvacuje, děsí a je adorováno. Dílo, které čtenáře strhne od první stránky.

Důvodů výběru bylo tedy mnoho. Připadalo mi správné ve formě modelového dramatu navázat na zkušenosti z inscenování Mrožkovy jednoaktovky ze zimního semestru, lákal mě rozbor komplikovaných charakterů postav a jejich tvorba s herci a rovněž výzva „scénovat“ básnický filozofický text. Rozhodující samozřejmě byla vnitřní potřeba a chuť zabývat se Sartrovými tématy, které ovlivnili můj pohled na svět a od prvního setkání s jeho filozofií se k ní často vracím a přemýšlím o ní.

Můj náhled na drama *S vyloučením veřejnosti* se opírá o mé zkušenosti se Sartrovou filozofií a jeho dramaty, a o to, jak vidím a vnímám poplatnost jeho myšlenek ve společnosti, v lidech a ve vztazích kolem mě.

## 4.2 S vyloučením veřejnosti

### 4.2.1 Jak Sartre využil nahodilé okolnosti

*S vyloučením veřejnosti*, česky vyskytující se i pod názvem *Za zavřenými dveřmi*; anglicky *No exit, Death end*; francouzsky původně *L'huis clos* - doslovně tedy Zavřené dveře.

Jednoaktovka nápadně připomíná středověké podobenství, hlavně kvůli tomu, že z textu cítíme výstrahu: „Zamyslete se nad sebou, nebo dopadnete takhle.“ Obsahuje prvky grotesky i absurdity a ztělesňuje klíčové koncepty existencialismu. „Ti druzí jsou nám peklem, protože nás vidí a soudí nás.“<sup>49</sup>

Sartre v ní doslova zúročil omezující podmínky, v kterých jednoaktovka vznikla. V té době totiž vládly francouzskému divadlu okupační pravidla - cenzura omezovala to, co bylo možné na pódiu říci, bylo zakázáno vycházet a inspirační zdroje byly omezovány.

Herečka Gaby Sylvia, která hrála roli Estelle v prvním představení *S vyloučením veřejnosti* se vyjádřila, že hra vznikla, když Camus požádal Sartra o krátkou hru pro čtyři postavy, kterou by bylo možné hrát v domě přátel. Co je možné nalézt v každém obývacím pokoji? Pohovku, malý stolek, krb a častokrát i bronzovou sochu *Barbedienne*. Žádná přestávka byla kvůli zákazu vycházení praktickou nutností. Musel existovat důvod, že tyto čtyři postavy jsou spolu v obývacím pokoji a nemohou ho opustit. „Pojďme je strčit do pekla,“ řekl si Sartre. A za dva týdny u stolu v Café Flore napsal *S vyloučením veřejnosti*.<sup>50</sup>

Sartre se později k vzniku dramatu vyjádřil, že u psaní her vždy existují náhodné okolnosti a hluboké potřeby. Náhodnou okolností bylo, že když na začátku roku 1944 začal psát *S vyloučením veřejnosti*, měl tři přátele, pro které chtěl napsat hru a ani jednomu z nich nechtěl dát větší roli než ostatním. „Jinými slovy, chtěl jsem, aby byli na pódiu pořád spolu, protože když jeden z nich odejde z jeviště, bude si myslet, že ti dva mají v jeho nepřítomnosti lepší role. Chtěl jsem je tedy udržet pohromadě a řekl jsem si: Jak lze dát dohromady tři postavy bez východu a udržet je na jevišti až do konce hry, jakoby věčně? Tehdy mě napadlo dát je do pekla a udělat z nich mučitele těch dvou ostatních. To je vedlejší příčina - původně nazvaná „Les Autres“ (Ti druzí)“<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Sartre, J-P. *Štúdie o literatúre*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, 61-360-64, str.229

<sup>50</sup> Senejani, A. A. *Sartre's existential viewpoints in No Exit*. In: Arcjournals, International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL), [dostupné online: [https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v1-i3/v1-i3-ijsell\\_2.pdf](https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v1-i3/v1-i3-ijsell_2.pdf)], str. 18

<sup>51</sup> Senejani, A. A. *Sartre's existential viewpoints in No Exit*. In: Arcjournals, International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL), [dostupné online: [https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v1-i3/v1-i3-ijsell\\_2.pdf](https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v1-i3/v1-i3-ijsell_2.pdf)], str. 18

Od postav uvězněných ve sklepě během bombardování Sartre posunul kulisu do pekla, které připomínalo pařížský hotelový pokoj, kde byla hra poprvé nazkoušena.

#### **4.2.2 Dramatická metafora bezvýchodnosti života?**

V jednoaktovce *S vyloučením veřejnosti* je „situace“ skutečně zásadní. Děj začíná přímo v dramatické situaci a na rozdíl od všeobecné zvyklosti v struktuře dramatu té doby si nedává čas na předcházející bádání a zkoumání, nepotřebuje vývoj postavy nebo zápletky předem - ke smrti nedospíváme po stupních, jsme s ní náhle konfrontováni. *Dramatis personae* je hned v první scéně uvrhuta do nejvyššího stupně konfliktu, jakoby po vzoru známému z klasické tragédie, která se akce zmocní vždy právě ve chvíli, kdy směřuje ke katastrofě. Celé drama směřuje od tohoto vrcholení k něčemu jako katastrofa, ale jeho závěr je zacyklen, Garcin hru uzavírá slovy: „Tak pokračujeme.“ Nám je jasné, že konec tedy nikdy nenastane, protože se nemůže stvrdit v smrti postav, jak je tomu obvykle u Sartra. Jedinou možností je tedy učinit konec „smyčky“ pomyslným začátkem.

#### **4.2.3 Koncept pekla**

Peklo, jak je vylíčeno v tomto díle, není víc než místnost se třemi pohovkami v dekoru Druhého impéria. Pokoj nemá okna, zrcadla a nacházejí se v něm pouze jedny dveře, socha Barbedienne a nůž na papír. Sartre si pohrává s konceptem pekla - není ani tak místem, anebo obrazem lidského soužití. Spíš je peklo stavem bytosti, jakýsi poslední soud, který musí nastat jedině skrze druhé a který potrvá navždy. Je to situace bez východiska, vyplývající z bezvýchodnosti Sartrových filozofie.



## 4.2 Analýza dramatu a postav

Číšník vstupuje do místnosti s každým nově příchozím, ale jediný napsaný dialog vede s Garcinem. Dozvíme se o něm jen málo, kromě toho, že jeho strýc je taky číšníkem v pekle a že nemá žádná oční víčka.

Po Garcinovi přivede chárónský Číšník do pokoje Inès Serrano, která si myslí, že Garcin je jejím katem hned poté, co v pokoji nenalézá svou lásku Florence. Poslední osobou je Estelle Rigaultová. Estelle je nejdřív vyděšena, myslí si, že se v pekle shledá s mužem, který se kvůli ní zabil; hned si však uvědomuje, že jí v pekle budou dělat společnost osoby, které vůbec nezná. Po uvedení všech tří Číšník odchází a dveře se zavřou a zamknou. Všichni očekávají, že budou mučeni, popraveni katem, ale žádný kat nepřichází. Místo toho jsou ponecháni, aby navzájem zkoumali své hříchy, touhy a nepříjemné vzpomínky a postupně si uvědomovali, že to je jejich trest; že jsou si katem navzájem. Tři postavy nejprve vidí události týkající se jich samotných, které se odehrávají na zemi, ale nakonec jim zbydou jen jejich vlastní myšlenky a společnost ostatních dvou. Počáteční konfrontace jsou nepohodlné, ale nejsou nezdvořilé. Když se však odhalí skutečné důvody, proč byla každá osoba odsouzena do pekla, skutečná povaha místa a postav nabírá na otáčkách. Postavy postupně odkládají masky zdvořilosti a pro lidské soužití důležité kultury a projevují svou individuální sobeckost, manipulují sebou navzájem a snaží si zaříditi nejlepší pozici prostřednictvím zneužití ostatních svou taktikou.

Josef Garcin je první ze tří prokletých duší, které se dostaly do pekla. Chápe vážnost situace, ale neustále prohlašuje, že se nebojí utrpení, které bude muset podstoupit. Dozvídáme se, že žil v brazilském Riu de Janeiru. Pracoval jako novinář a byl pacifistou. To se mu však stalo osudným. Kvůli neochotě bojovat se vyhnul nástupu do vojenské služby a byl popraven několika ozbrojenci - „dvanácti kulkami do kůže“. Svým spolubydlícím se dozná, že psychicky týral svou ženu. Jsou to ale skutečné důvody, proč je Garcin v pekle? Ze hry v souvislosti se Sartrovou filozofií usuzují, že nejzásadnějším hříchem, který Garcin spáchal, byla zbabělost. Zbabělost je prvotní, protože z ní pramení i týrání ženy i útěk. Je základním poznatkem psychologie, že týrání manželů je obvykle produktem nejistoty nebo zbabělosti. Lze také věřit, že je hříchem i nejasný postoj ve válce - jsem za válku, anebo proti a jsem tudíž revolucionářem. Pro Sartra je nejasný postoj důkazem zbabělosti, kterou vnímá jako největší hřích člověka. Zbabělství totiž znamená svobodně existovat, ale utéct před odpovědností.

I po smrti, v pekle, si Garcin zachovává stejné rysy. Často se před Inès a Estelle uzavírá a prohlašuje, že bude snazší snášet trest, když si ho všichni nechají pro sebe. Během druhé poloviny hry se Garcin, kvůli nenalezení opory v Estelle, zhroutí a požaduje, aby se dveře otevřely. Jeho požadavky jsou rychle splněny a dveře se otevřou. Garcin však kvůli obavám odmítá odejít. Garcin byl

a stále je zbabělcem, přestože ví, že je to důvod jeho zatracení. Skrývá svou zbabělost tím, že přijímá manýry a dokonce tvrdí, že se snaží žít svůj život jako tvrdý muž, z čehož lze vyvodit další důkaz zbabělosti (útěk před tím, kým skutečně je).

Inès Serrano je druhou osobou, která se v pekle objeví. Není možné zjistit, odkud přesně pochází, ale Inès prozrazuje, že pracovala na poště. Hned po příchodu do pekla hledá Florence, protože očekávala, že se tam s ní shledá. Inès sice přiznává, že do pekla patří a otevřeně Estelle i Garcinovi přiznává, co udělala, ale přesto se zdá, že je v rozporu se svou vlastní osobností.

Inès rychle rozumí „hře“, do které byli s Garcinem a Estelle uvrženi a uvědomuje si, v čem hra spočívá. Rychle přichází na to, proč jsou v pekle společně a na to, že si budou káty navzájem. Svými teoriemi uvádí dění do pohybu. Inès rovněž oplývá až krutou sebereflexí. Ví, že je zlým člověkem, protože přiměla Florence, aby se účastnila na vraždě svého muže a dohnala ji k tomu, aby zabila sebe i Inès puštěním plynu. I když se zdá, že se necítí provinile, přiznává Garcinovi, že neví, proč je taková, jaká je. Tohle je její boj. Ví, že je jiná a mluví o sobě, jako o „zatracené ženě“ nejenom kvůli své homosexualitě, ale i pocitu bytí na okraji společnosti. Její asociální osobnost je katalyzátorem pro její lhostejné a chladnokrevné sklony. Přeje si, aby byla jiná, ale zároveň necítí žádnou vinu a nedokáže změnit své uvažování. Vyhýbá se odpovědnosti, protože si myslí, že je navždy prokletá a předurčena k tragickému osudu - Sartre do ní promítl další ze „smrtelných hříchů“ existencialismu - nenaplnění potenciálu.

I Estelle svádí boj s vnitřním konfliktem. Estelle přikládá názorům společnosti na ženy obrovskou důležitost. Je velmi marnivá a stará se o to, co si o ní muži myslí. Snaží se působit něžně, nevinně a přejímá vnější chování dámy. Nemůže vystát ani minutu bez pozornosti muže. Mužská pozornost je pro ni zdrojem sebehodnoty a sebeuznání. I když se nezdá, že by cítila nějakou vinu, nebo lítost nad tím, že zabila své dítě, skrývá rozervanou duši. Chce, aby ji Garcin viděl jako nevinnou a věřil, že její poslání do pekla byla chyba. Inès vnímá jako svou konkurentku. Když ji Inès projevuje lásku, necitlivě si toho užívá a při první příležitosti ji dokazuje, jak je méněcenná. Zásadní moment pro odhalení Estelle je její přiznání po tom, co ji k tomu Garcin a Inès doženu. Estelle se ale brzy vrací ke sledování své „nejlepší přítelkyně“ Olgy, která tančí s mužem, kterého Estelle považovala za „svého“. Rozčiluje ji, že evidentně netruchlí nad její nepřítomností. Když uslyší, jak její nejlepší kamarádka říká mladému muži, co Estelle udělala, Estelle si prochází absolutním rozkladem „persony“, kterou celou dobu tak pečlivě budovala. Záleželo jí víc na tom, co si o ní lidé myslí, než na tom, co ve skutečnosti udělala. Její vnitřní konflikt spočívá v udržování neautentické image (prostředku neautentické existence), ve které se tak usilovně snažila udržet.

### 4.3 Tematizace

Vnitřní boje jsou jenom základem pro konflikty mezi sebou. Mezi jednotlivými postavami dochází k soubojům, nicméně všechny jsou propojeny, takže každý vztah má dopad na jiný vztah. Inès a Garcin spolu soupeří kvůli Estelle. Inès Estelle očividně přitahuje. Estelle však na její návrhy nemůže reagovat, protože pro své sebeurčení potřebuje mužskou pozornost, kterou ji může dát jedině Garcin. Garcin se o Estelle nezajímá, ale je ochoten jí dát, co chce, pokud ho bude ochotna ujistit, že není zbabělec. I když to Estelle dělá, Inès poukazuje na to, že mu Estelle říká to, co chce slyšet - tudíž, že mu lže. Garcin si uvědomí, že člověkem, kterého musí přesvědčit, je Inès. Každý konflikt se v tomto milostném trojúhelníku přiživuje na dalším konfliktu.

Posledním konfliktem je nemožnost úniku ze svého vlastního pekla. Každá z postav vstoupí do místnosti v očekávání něčeho jiného, než co v místnosti nalézá. Garcin zprvu očekává, že bude fyzicky mučen. Jakmile si uvědomí, že v té místnosti stráví věčnost, cítí příležitost o všem přemýšlet a všechno si ve své hlavě vyřešit. Inès zprvu očekává, že v místnosti uvidí Florence. Když si uvědomí, že Florence už nikdy neuvidí, zaměří se na Estelle, ale rychle si uvědomí, že ani tato láska se nikdy nenaplní. Estelle zprvu očekává, že uvidí „muže bez tváře“, poté se s radostí diví, že tam není. Téměř hned poté se zaměří na Garcina. I když všechno vypadá tak, že by mohla získat jeho lásku, je zklamaná, když ji Garcin oznámí, že ji nemůže milovat, pokud je Inès v místnosti. Každý z nich si uvědomuje, že musí trávit věčnost tím, že je blízko toho, co chce, ale že to nemůže mít.

## 5 Inscenační proces

Před začátkem inscenačního procesu jsem se i s dramaturgyní inscenace - studentkou katedry teorie a kritiky - Danou Hlaváčovou, několikrát setkaly nad textem *S vyloučením veřejnosti* v překladu Antonína Jaroslava Liehma. Společně jsme rozebíraly text, povídaly si o našich představách a o tom, jak inscenaci uchopit, jaké by mělo být její vyznění, co jsou její hlavní myšlenky a vůbec - co všechno je pro nás při inscenování hry *S vyloučením veřejnosti* důležité.

Shodly jsme se na tom, že musíme vzít v potaz jeho modelový charakter, existenciální východisko, „poprat“ se s konverzační konvencí a pracovat i s prvky grotesky, s detaily absurdity a „vyřešit“ nekončící závěr, který by měl být ideálně naplněn výstražným vyzněním.

Pro uchopení postav jsme si zvolili cestu jejich vzájemných strategií. Jejich vnitřní odhalování jsme chtěly realizovat přes demaskování, které sebou vezme i postupné upadání vzájemné zdvořilosti a „kultury“. Vnímala jsem důležitost pomalého „vyložení karet na stůl“. Obávala jsem se, že celá hra bude vyznívat útrpně a že utrpení budou muset s herci zažít i diváci. Zaměřili jsme se proto na snahu vyhnout se utrpení. Ohledně herectví jsme se pohybovaly kolem pojmů věcné, účinné chování, manipulace, strategie...

## 5.1 Textové úpravy a čtení

V přípravě textu dramatu na potenciální inscenátory číhá mnoho nástrah. Poetický jazyk a filozofický charakter je předností hry a jejím specifikem. V inscenačním procesu se ale inscenátoři můžou ve významech a obsahu filozofických slovních spojení a vět snadno utopit. Proto je podle mě nutno k textu přistupovat pokorně, ale zároveň s odstupem a nebýt „slepě zamilovaný“. Vybírat, co je opravdu důležité a co je „jen“ další vrstva toho samého sdělení. Jednotlivé významy obsažené ve výpovědích a promluvách se vrství a častokrát i cyklí. Obsahově je ta samá „věc“ řečena několika dalšími větami. Časový rozsah bakalářské inscenace je v tomhle ohledu neúprosný.

Proces „škrtání“ nebyl ukončen do období generálek. Až v procesu zkoušení - po vyzkoušení funkčnosti situace, mizanscény a vztahů - jsem byla schopna posoudit, zda je možné, anebo dokonce nutné, zbavit se dalšího textu. V některých místech jsme se i s dramaturgyní „dopustily“ textové aktualizace, například:

Inès: *(krčí rameny)* To je vaše věc. *(Po chvíli)* Nechají vás někdy projít venku?

Dá se jít někdy ven?

K textu jsme přistupovali optikou mladých lidí a proto jsme usilovaly o jeho přizpůsobení mladým hercům. Chtěly jsme, abychom jim v nesnadném úkolu pomohly na cestě k jejich autenticitě a pomohly jim vytvořit základ pro jejich osobní investici do postav.

První přečtení textu zabralo, navzdory značným škrtům, hodinu a půl času. Text na první čtení vyzníval „depresivně“, bylo těžké ho vůbec dočíst. Obtížné bylo vycítit „temporytmus“ všude, kromě míst, kde se postavy explicitně konfrontují.

Uvědomila jsem si, že je nutné text důkladně analyzovat a čtením strávit víc času, než jsem byla dosud zvyklá. Bylo podle mě důležité s textovými významy pracovat, jak jsem si to sama pojmenovala - „jako s pinzetou“ - protože bez důkladné analýzy se z textu stala jedna neidentifikovatelná masa plná všeobecného pocitu „utrpení“.

Pracovali jsme se třemi úrovněmi textu. Jedna byla rovina „situační“ - co se děje v konkrétní situaci a *jak* to postavy řeší. Další rovina „vztahová“ - *jak* postavy *manipulují* s druhými, kam je chtějí dostat a *proč* to dělají. Třetí rovina představovala jádro jejich bytí - co se děje s jejich bytostným já, pod vlivem neúprosného soudu pekla. Jejich osobnost se odhaluje a ztrácí nánosy masky, kterou si pro sebe vytvořili. A tohle obnažování každému něco způsobuje.

## 5.2 Scénografické řešení

Sartre při popisu scény uvádí „Salon ve stylu druhého císařství“. Otázkou zůstává, nakolik je taková scénografie produktem vzpomenutých nahodilých okolností - byla to místnost, kterou měl každý Pařížský dům či hotel - a nakolik je to prostředí metaforou pro „okázalost bez hodnoty“. Busta Barbedienne byla výrobkem manufaktury Ferdinanda Barbedienna, který byl dobovým „must-have“ kouskem každého interiéru, který „šel s dobou“. Sartre kromě tří pohovek do děje zakomponoval i nůž na papír, kterého se v závěru chopí Estelle, aby zavraždila Inès a zabezpečila si tak soukromí s Garcinem. Autor, schválně absurdně, volí nepraktický, tupý nůž na papír, který je v prostoru umístěn akorát tak proto, aby provokoval - papír totiž v pekle nemají.

Při úvahách nad scénografickým řešením jsme se i se studentkou scénografie Barborou Klenovou shodly, že bychom chtěly zachovat (klamný) dojem pohodlnosti pokoje. Scénografka přišla s nápadem spojení jednotlivých pohovek do jedné pohovky, skládající se ze tří sedadel, která má evokovat čekárnu, protože postavy budou navždycky společně čekat.

Bustu Barbedienne jsme se rozhodly „nahradit“ sochou plameňáka, který je častým doplňkem zahrad i interiérů v různé podobě - sochy, neonové dekorace... Je častým jevem, že se obyčejné věci stávají předměty „estetickými“, anebo dekorativními. Je tomu tak i u předmětů v tvaru plameňáka. Nechci tvrdit, že je taková socha plameňáka kýčem, ale nemůžu tvrdit, že by byla primitivní kopie živého zvířete uměním. V době premiéry díla byly busty Barbedienne alespoň kopií skutečných, umělecky hodnotných bust. Kromě prazvláštní estetické funkce, zůstávají doplňky ve tvaru plameňáka pro nás záhadou. Přesně proto nám přišlo vhodné ho použít v naší inscenaci.

Nůž na papír už dnes není součástí psací výbavy běžných lidí. Minimálně pro naši generaci je nůž na papír přežitkem. Je tomu tak snad proto, že i pošta byla skoro úplně přesunuta do internetové podoby. Proto jsme ho nahradily falešným revolverem, hračkou, která ale vypadá reálně. Tato „zbraň“ je stejně absurdní jako nůž na papír.

Náš pokoj v pekle je celý růžový a chlupatý, schválně v protikladu s tím, co „peklo“ obvykle evokuje. Je to pokoj v přehnané estetice, evokující prostředí „boutique hotelů“, striptýzových klubů, předstíraného luxusu a exkluzivity, který je ve skutečnosti nepohodlný a neobývatelný.

## 5.3 Kostýmy

Stejně jako u scénografie, jsem i na kostýmech spolupracovala s Barborou Klenovou. Kostýmy pomáhali interpretovat postavy. U Estelle kostým fungoval jako pečlivě vytvořená společenská maska. Proto bylo nutné postavy správně vyložit a dohodnout se, co chceme o postavách vypovědět a jak hercům můžou kostýmy pomoci v hraní.

U Inès jsme se rychle shodly na aspektech, které mají dotvořit její charakter. Bylo to pánské sako, pevná vysoká kožená obuv. Pro Garcina jsme zvolili ležérní kalhoty i košili z přírodních materiálů a semišovou bundu. U Estelle kostým fungoval jako zástěrka skutečné podstaty charakteru. Bílé mini šaty působily něžným dojmem. Byly to koktejlové šaty, ale zároveň dívčí šaty. Kožíšek a obuv odpovídali snaze vypadat elegantně a „na úrovni“.

Chtěli jsme, aby kostým Číšníka působil neutřele a aby „souzněl“ s prostředím. V růžové reflexní vestě a růžových šustácích vypadal Číšník spíše jako animátor na táboře. Vesta, bez košile anebo trička, evokovala „gigolo tanečníka“ a podtrhovala mírný „fetišový podtón“ prostředí. „Administrativní doplňky“ - desky, tužka a razítko - jsme zvolily se záměrem tematizovat peklo jako dobře organizovanou instituci a podpořit vyznění věty „Peklo jsou ti druzí.“

## 5.4 Světla, hudba, efekty

Hudbu do inscenace nazpívala Luciana Tomášová a nahrál hudebník David Pšenčík. Charakter hudby vycházel z prostředí a obsah písně tematizoval zlé stránky lidských vztahů. Chtěli jsme v skladbě melancholickou, blues náladu, která vytvoří dojem „oparu“ a „surreálnosti“ pekla.

Vize postav z jejich „pozemského života“ jsme se rozhodly nasvítit silnou růžově-červenou, kvůli výraznému odlišení a zároveň pro umocnění dojmu krutého soudu a konfrontace s krutou pravdou „face to face“. Vize-monology byly hlasově zabarveny použitím mikrofonu s efektem „hall“, pro dojem jiné reality. Ze začátku jsme používali jenom mikrofon s efektem a později pro gradaci zapracovávaly i atmosférickou hudbu - u Inès v ní zněl i syčící plyn a u Garcina tlumené výstřely (obě pro propojení motivu smrti). V monologu Estelle zazněla úvodní skladba, která byla její oblíbenou písní a propojila tak významově celou inscenaci.

V závěru inscenace se všechny tři postavy smějí z absurdity situace, ve které se octly - uvědomí si, že jsou společně v pekle navždycky. Do smíchu postav se postupně „vkrádají“ zvuky křičících plameňáků, až nakonec zní jenom plameňáci. Je to metafora pro srovnání lidského a zvířecího světa. Lidská komunikace může být nebezpečnou zbraní, která je mnohem krutější, než „řeč zvířat“.



## 5.5 Herci a herectví

U zkoušení bylo našim úkolem vytvořit situace a vztahy, na základě textu. Rozehrávání vyplývalo z významu textu a jeho vyznění. Snažili jsme se co nejdůkladněji analyzovat repliky a být přesní v intonacích a v podtextech.

Tvorba postav vycházela již ze samotného obsazení. Na všechny postavy byli vybráni typově vhodní herci. Filip Týc byl pro roli Garcina vhodný svým „přidrslým“ zjevem a flegmatickou povahou, která na první pohled někdy působí jako sobecká a povýšená. Zároveň svou fyziognomii sedí i na typ zbabělce „hrajícího se“ na „tvrdého chlapa“. Luciana Tomášová má specificky sametově zabarvený hlas, působí tajemně a „temně“ i díky svým velkým černým očím a černým vlasům. Tvrdost a úsečnost patří do její přirozené výbavy temperamentu a je to silná osobnost. Myslím, že se v roli Inès cítila „pohodlně“ a myslím, že ji i dostatečně porozuměla. Hana Šimková byla pro Estelle rovněž vhodnou volbou, co se týká typu. Křehkým vzhledem a jemným hlasem dokáže vytvořit dojem jemné bytosti, ale má „ve výbavě“ i rafinovanost a schopnost hrát intriku a manipulovat.

Pro ztvárnění tak komplikovaných postav je opravdu důležité hluboké porozumění myšlení postav, jejich strategiím a záměrům. Práce na myšlení byla v procesu dominující a nejnáročnější. Herci byli zatíženi náročnou hereckou tvorbou, nuceni neustále přemýšlet a vybízení k přesnosti a konkrétnosti, navzdory filozofickým replikám. Zdlouhavý a náročný proces nám všem přinesl cenné zkušenosti.

Herci byli omezeni malým, stísněným prostorem a minimem rekvizit. Nemohli si „pomáhat“ vnějšími prostředky, museli být napojeni a být si navzájem partnery. Z pozice režiséra je náročné zvládat sledovat linie a vnímat takovou práci herců. Byl to pro nás „výzkum“, u kterého jsme si ověřili, jestli zvládneme vést myšlenku a vystačit si jenom se slovem a s myšlením postav.

Ideálním cílem pro nás bylo zachovat v tak „tíživém“ textu odlehčenost a konkrétnost v situaci. Ideální cíl se na bakalářských klauzurách nepovedlo naplnit v plné míře, ale nám zůstává vědomost, že inscenace je toho cíle schopna dosáhnout. Povedlo se nám to na několika zkouškách.

Tuto schopnost - rozeznat v textu místa pro odlehčení a připravit pro ně spolehlivé podmínky pro každou reprízu - chci do budoucna ovládnout.

## 6 ZÁVĚR

V uplynulém letním semestru 2021/2022 na DAMU, jsem se zabývala existenciální filozofií filozofa, literáta a dramatika Jean-Paul Sartra a jeho dramatickým dílem, nakolik jeho filozofii od díla nelze oddělit. Pokusila jsem se proniknout do základů jeho filozofie a pochopit, jakým způsobem se fenomény svoboda, odpovědnost a některé jiné projevují v ději her, a jak, s ohledem na tyto poznatky, díla vyznívají. U čtení a analýzy jeho dramatu jsem se setkala s úžasnými myšlenkami tohoto myslitele a snažila se porozumět jeho odkazům. Zamyslela jsem se, jakou společenskou funkci mohly mít jeho díla v době vzniku a jakou dnes. Dnes se bohužel i my musíme vyrovnávat s otázkami války, viny, ideologie...

Inscenování *S vyloučením veřejnosti* bylo pro mě nejnáročnějším procesem a zároveň si myslím, že jsem díky němu získala velké množství zkušeností, které bych u inscenování „lehčího“ typu textu nezískala. Nad textem jsem ztrávila, jak s herci, tak i ve svých pravidelných přípravách, nespočet hodin času. Navzdory tomu si myslím, že jsem opomenula ještě další skryté významy a možnosti, které toto rafinované dílo ukrývá. Zároveň jsem ráda, že jsem si mohla vyzkoušet inscenovat drama takového charakteru. Jsem vděčná, že jsem mohla objevovat a hledat.

Myslím si, že o Sartrovo dramatické dílo nebude nikdy nouze. Tvoří ho výjimečná a pro inscenování přitažlivá dramata. Jeho pohled na svět byl, je a bude inspirativní a mnozí tvůrci a umělci v něm nepochybně objeví zdroje pro obohacení svého pohledu na svět a na společnost.

## 7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] Anzenbacher, A. *Úvod do filozofie*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990, 80-04-25414-4
- [2] Delachampagne, Ch. ‚*Un philosophe pour l'avenir ?*‘, in: Le Monde, 1980, 17.4. [online: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/04/17/un-philosophe-pour-l-avenir\\_2802776\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/04/17/un-philosophe-pour-l-avenir_2802776_1819218.html)]
- [3] Dostojevskij, F. M. *Zločin a trest*, Dobrovský, Praha, 2014, 978-80-7390-102-8
- [4] Dürrenmatt, F. *Stati a projevy o divadle*, Orbis, Praha, 1968.
- [5] Fischer, J. O. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století III*, Academia, Praha, 1979, 12/14-8522-21-068-79
- [6] Kaufmann, W. *Existentialism. From Dostoevsky to Sartre*, New York, Meridian Books, 2009, 9780452004979
- [7] Lipold, J. ‚*The man is a fool who imagines he is firmly prosperous*‘ Jean-Paul Sartre (Thesis) Salzburg, 2019. [dostupné online: <https://eplus.uni-salzburg.at/obvusbhs/content/titleinfo/5078820/full.pdf>]
- [8] Major, L. *Myšlení o divadle*. Praha, Hermann a synové, 1993. X15490
- [9] Novozámská J. *Existoval existencialismus? Výzva a ztroskotání J.-P. Sartra*, Praha, Filosofia, 1998 80-7007-108-7
- [10] Sartre, J-P. *5 her a jedna aktovka*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

- [11] Sartre, J-P, Kern, Edith, ed. *Sartre: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962. Twentieth century views.
- [12] Sartre, J-P. *Dramata*, Praha, Orbis, 1967.
- [13] Sartre, J-P. *Existencialismus je humanismem*, Praha, Vyšehrad, 2004, 80-7021-661-1
- [14] Sartre, J-P. *Existentialism and Human Emotion, An Essay by Jean-Paul Sartre*, [dostupné online: [https://www.foothillmiddlecollege.org/uploads/6/1/0/9/61091449/sartre\\_humanism.pdf](https://www.foothillmiddlecollege.org/uploads/6/1/0/9/61091449/sartre_humanism.pdf)]
- [15] Sartre, J-P. *Mouchy*. Praha, Orbis, 1964.
- [16] Sartre, J-P. *Slova*. Praha, Mladá fronta, 1967.
- [17] Scriven, M. *Press Exposure in Sartre's Nekrassov*, in *Journal of European Studies* [dostupné online: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004724418801800403>]
- [18] Senejani, A. A. *Sartre's existential viewpoints in No Exit*. In: *Arcjournals, International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL)*, [dostupné online: [https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v1-i3/v1-i3-ijsell\\_2.pdf](https://www.arcjournals.org/pdfs/ijsell/v1-i3/v1-i3-ijsell_2.pdf)]
- [19] Sartre, J-P. *Štúdie o literatúre*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, 61-360-64
- [20] Styan J.L. *Prvky dramatu*. Praha, Orbis, 1964.
- [21] White, E: *Genet*. Corrected edition. London, Picador, 1994. ISBN 0-330-30622-7.