

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

Divadelní fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha 2022

BcA. Pavlína Chroňáková



AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

Divadelní fakulta

Katedra scénografie

BcA. Pavlína CHROŇÁKOVÁ

Jean-Paul SARTRE „MOUCHY“

KOMPLEXNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ

Diplomová Práce

Vedoucí práce:

MgA. Martin Černý

Jméno a příjmení autora: BcA. Pavlína Chroňáková

Název bakalářské práce: J. P. Sartre "Mouchy" komplexní scénografické řešení

Název v angličtině: J. P. Sartre „The Flies“ – complex scenographic project

Studijní obor: scénografie

Vedoucí diplomové práce: MgA. Martin Černý

Oponent: MgA. Nikola Tempír

Rok obhajoby: 2022

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá převážně dramatem Mouchy Jean-Paul Sartra. Součástí práce je zkoumání existenciální filozofie. Nemalá pozornost je věnovaná době, ve které dílo vznikalo, té, o které autor psal, a té, v které žijeme dnes. Práce se také zabývá rozdílností pojetí existencialismu Alberta Camuse a J-P Sartra. Zmiňuje se také o vlastním scénografickém řešení dramát Král Oidipus (Sofokles) a Caligula (Albert Camus). Závěr je věnován scénografickému řešení dramatu Mouchy (J-P Sartre). Cílem práce bylo zamyslet se nad aktuálností existenciální filozofie a textů pro dnešní dobu, pojmenovat témata, která máme s generací existencialistů společná a vytvořit komplexní scénografické řešení některých dramát.

Klíčová slova:

Mouchy, Jean-Paul Sartre, existencialismus, Albert Camus, Caligula, Sofokles, Král Oidipus, scénografie, kostým, svoboda, odpovědnost, identita

Annotation

This diploma thesis deals with the drama *The Flies* written by Jean-Paul Sartre. A part of this work is dedicated to studying existential philosophy. Significant attention is paid to the time in which the drama was written, the time in which the plot is situated, and the one in which we live today. The work also deals with differences in Albert Camus's and J-P Sartre's approaches to existentialism. It also mentions my scenographic adaptation of the dramas *Oedipus the King* by Sophocles and *Caligula* by Albert Camus. The conclusion of this dissertation presents my scenographic elaboration of Sartre's *The Flies*. This thesis aims to think about the topicality of existential philosophy, name the topics we have in common with the generation of existentialists and create a comprehensive scenographic solution to mentioned dramas.

Keywords:

The Flies, Jean-Paul Sartre, existentialism, Albert Camus, *Caligula*, Sophocles, *Oedipus the king*, scenography, costume, liberty, responsibility, identity

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci „Jean Paul Sartre „Mouchy“ -komplexní scénografické řešení“ vypracovala samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, dne 16. 5. 2022

.....

BcA. Pavlína Chroňáková

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat panu MgA. Martinu Černému a paní MgA. Hanně Fischerové za odborné vedení, čas, trpělivost a ochotu, které mi v průběhu zpracování diplomové práce věnovali. Děkuji doc. PhDr. Vlastě Koubské za cenné rady a konzultace. Dále bych chtěla poděkovat MgA. Kateřině Popiolkové za jazykovou korekturu, paní MgA. Janě Hauskrechtové za čas a ochotu si o práci popovídat, svým spolužákům, kamarádům a rodině za podporu a zájem.

OBSAH

ÚVOD	7
1	EXISTENCIALISMUS A JEHO KOŘENY NEJEN V ANTICE 9
1.1	ANTIKA A EXISTENCIONALISMUS 11
1.1.1	KRÁL OIDIPUS 12
1.1.2	VLASTNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ KRÁLE OIDIPA 14
2	EXISTENCIALISMUS 18
2.1	ALBERT CAMUS A JEAN PAUL SARTRE 22
2.1.1	ALBERT CAMUS 22
2.1.2	JEAN-PAUL SARTRE 23
2.1.3	ROZDÍLNOST CAMUSE A SARTRA 25
2.1.4	ALBERT CAMUS – CALIGULA (VLASTNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ) 28
2.1.4.1	ZPRACOVÁNÍ 31
2.1.4.2	PROSTOR A KOSTÝMY 32
3	JEAN PAUL SARTRE - MOUCHY 36
3.1	TÉMATA NACHÁZEJÍCÍ SE V MOUCHÁCH 38
3.1.1	MOUCHY A ZAMOŘENÝ SVĚT 38
3.1.2	STŘET ODLIŠNÝCH KULTUR A POCIT MORÁLNÍ NADŘAZENOSTI 40
3.1.3	POTŘEBA NĚKAM PATŘIT 44
3.1.4	SVOBODA A ODPOVĚDNOST 50
3.2	PRÁCE NA „MOUCHÁCH“ 57
3.3	VLASTNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ 61
3.3.1	PROSTOR 61
3.3.2	SITUACE 72
3.3.3	KOSTÝMY 85
4	TECHNICKÉ PARAMETRY 101
5	ZÁVĚR 103
6	SEZNAM OBRÁZKŮ 105
7	Citovaná literatura a zdroje 107
7.1	PRIMÁRNÍ LITERATURA 107
7.2	SEKUNDÁRNÍ LITERATURA 107
7.3	DOPLŇKOVÁ LITERATURA 107
7.4	INTERNETOVÉ ZDROJE 108

ÚVOD

V této práci se věnuji existenciální filozofii a vybraným divadelním hrám. Vrcholem práce je scénografické zpracování dramatu *Mouchy* od Jeana Paula Sartra. Během magisterského studia jsem se věnovala dramatům *Král Oidipus* od Sofokla, *Caligula* od Alberta Camuse a právě *Mouchy* od Sartra. Všem zmíněným hrám jsem věnovala prostor i v této práci. Snažila jsem se porozumět tomu, proč si existenciální autoři často vybírali antické předlohy a jaké závěry si lze z jejich práce odnést a jak se jejich závěry lišily.

Antická dramatika i existenciální filozofie jsou dodnes velmi aktuální. Příběhy z římských a řeckých dějin ukazují jedince i společnost v extrémně vyhocených situacích a odhalují skryté stránky člověka. Hrdinové se ocitají v podmínkách, které jim nedovolí nerozhodnout se a tím zprostředkují poznání sebe. Člověk se často tomuto poznání vyhýbá, vidět sebe takovým, jakým jsem, může být bolestivé poznání. Často zjistíme, kým jsme, až právě v situacích, které jsou vyhocené.

Doba, v které se dnes nacházíme je charakteristická ztrátou důvěry v autority, rychlými změnami, hledáním nových hodnot, ale i snahou jednotlivce identifikovat se jako individuální jedinec. Dnešní generace vyrůstají ve světě, který je naplněn obrovským množstvím možností. Usnadňují však všechny tyto možnosti nalezení sebe sama?

Pro dnešní dobu je typická „neukotvenost“. Vše kolem nás je zpochybnitelné, dokonce se začínají objevovat skupiny lidí, které popírají základní vědecké poznatky, jako že je Země kulatá. Nestačí nám již hodnoty, které nám přináší konzumní svět, zároveň se ale od konzumu nedokážeme odtrhnout. Už generace existencialistů se zabývala myšlenkou, že se člověk dosadil na pozici boha. Začal si utvářet veškeré hodnoty podle sebe. Nedokázal však přijmout fakt, že když se stal původcem všeho, musí za vše nést i odpovědnost. Dnes si to již začínáme a musíme začít uvědomovat, ale jedná se o bolestivé poznání.

Existencialisté sami žili v šílené době, ale snažili se z ní najít východisko a nalézt smysl v absurdnu. Tato jejich snaha byla jedním z hlavních důvodů, proč jsem se rozhodla existencialismem zabývat. Nemusíme přijmout závěry, ke kterým dospěli existencialisté, ale je důležité pokusit se najít alespoň nějaké, abychom se v absurdním světě nezbláznili.

Kdysi se člověk přizpůsoboval chodu přírody a divočiny. Dnes je celosvětová divočina zredukována na 5% celé plochy planety. Dominuje člověk. Je pánem. Zároveň je ale velmi špatným hospodářem. Má vše dovoleno, a tedy vše využívá, nenastavuje sám sobě zrcadlo a brzdu. Považuji za nutné hledat rovnováhu mezi osobní svobodou a možnostmi a odpovědností za svá rozhodnutí, kterou si musíme začít uvědomovat.

V první části práce jsem se rozhodla zabývat existencialismem, jeho kořeny, ústředními myšlenkami a rozdílností pojetí existenciálních myšlenek mezi Sartrem a Camusem. V druhé části se věnuji vlastní subjektivní interpretaci hry *Mouchy*. A popisuji své scénografické a kostýmní řešení této hry. Text je vypracován na základě primární a sekundární literatury a vlastních závěrů. Jako primární literaturu bych označila dramata, kterými jsem se během studia zabývala: *Král Oidipus* (Sofoklés), *Caligula* (A. Camus) a *Mouchy* (J.P. Sartre). Jako sekundární literaturu jsem pak využívala další dramata a filozofické spisy autorů nebo záznamy jejich přednášek. Opírala jsem se i o doplňkové zdroje, které popisovali existenciální filozofii zprostředkovaně např. *Duch v plné práci* (Jamek), *První a druhý sešit o existencialismu* (Černý) aj.

Záměrem práce není dojít k závěru, jaký je smysl života, ani jak řešit současné krize. Motivací bylo pouze zamyslet se nad tím, jak svět vnímali existenciální autoři, a jestli je jejich filozofie a tím i dramata aktuální i v dnešním světě, a pokusit se skrze společná témata nalézt divadelní, potažmo scénografické, řešení vybraných dramát.

1 EXISTENCIALISMUS A JEHO KOŘENY NEJEN V ANTICE

Existencialismus vznikl v Německu v reakci na industriální svět, ze kterého se ztratil bůh. Svět se postupně stával technizovaný, technika lidem usnadňovala život a začala být oslavována, začala dominovat nad přírodou. Člověk pomocí techniky dostal do rukou moc (alespoň částečně) rozhodovat o své existenci. Na člověka dopadla odpovědnost, jak se svou existencí naloží, ale také jak ovlivní životy ostatních (*Anzenbacher, 2004. s. 137*). Poprvé „byla člověku dána moc“, která doposud náležela pouze bohům, a jak to dopadlo? Existencialismus je orámován pravděpodobně největšími krizemi minulého století, první a druhou světovou válkou, hospodářskou krizí, zároveň se potýká s uvědoměním, že člověk je odpovědný za veškeré dění, že se dosadil na pozici boha a není možné nadále delegovat své svědomí jinam (minimálně to je pohled existenciálních autorů, o kterých budou pojednávat následující kapitoly).

Nový filozofický směr, existencialismus, se soustředil na krizové situace člověka. Hledal východiska z pocitu úzkosti a absurdna. Krizové události 20. století otřásly lidskými životy a hodnotami. Rozkryly pravdu o tom, jak je (nejen) lidská existence křehká a nestabilní, a především donutily člověka uvědomit si vlastní smrtelnost. Existenciální myšlenky však byly ve společnosti přítomné dávno předtím, než se zformoval samotný filozofický směr.

Evropská filozofie vznikla v antice, kdy se člověk vyvázal ze svého mýtického základu a začal být dějinným (tedy určovat a ovlivňovat dění kolem sebe). Odmítl předem dané odpovědi a toužil stát se aktérem svého života. Vyprostil se z osudu. Toto poznání je základem mnoha dalších filozofů včetně Sartra a Camuse i dalších představitelů nejen existencialismu. Tím, že se člověk vyváže z osudu získává odpovědnost za to, kým nebo čím se člověk v životě stane. (*Černý, 1992. s. 27, 28*) Nepředstavujme si však antickou filozofii jako něco, co by se dalo srovnávat s dnešními poznatky. Přestože Platón a jeho současníci vkládali do rukou člověka částečnou moc nad vlastním životem, byl antický člověk nadále spjat s bohy i osudem.

Již v prvních dochovaných dramatech, mýtech či filozofických textech se čtenář potýká s pocity, které v něm vyvolávají úzkost a pochybnosti, zda události nabývají logiky a smyslu. Příběhy starořeckých mýtů ukazují jedince i společnost v extrémně vyhocených situacích, jedinec je postaven do situace, kdy mu nezbývá nic jiného než jednat. Dostává se do konfliktu s podmínkami, se kterými se nechce smířit. Poznává pocit absurdity (tento výraz by

samozřejmě použili až existencialisté). Antický hrdina pak často nachází útočiště ve víře a podvolí se osudu, protože nedokáže nadále žít v konfliktu s ním.

Existencialismus se skrývá i ve slovech Hérakleita, který na sklonku života napsal: „*Život je hra malého chlapce s kaménky na břehu oceánu – dětské království; a naše vědění – dětské hračky*“. Hérakleitos mimo jiné považoval za esenci existence střet protikladů. Ze střetů protikladů plyne podle Camuse absurdita (Müller, 2013. s. 14), jejíž poznání bylo jedním z impulsů vzniku existencialismu.

Pocity, situace a vědomí absurda lidstvo provázejí od počátku věků až dodnes. Kromě antických mýtů se objevují i v křesťanských textech. V křesťanském světě se porovnávalo veškeré lidské utrpení s utrpením Krista, nemohlo tedy být žádné utrpení, které by bylo nespravedlivé. Naopak mělo přivodit štěstí v pokání. Spoustu biblických příběhů však lze z pohledu 20. století číst jako existencialistické. Samotný příběh Krista by bylo možné vyložit tak, že v momentě, kdy pozná vlastní smrtelnost, pocítí absurdno, a jeho poslední slova se tážou po smyslu, „*Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?*“. Absurdno, které často pramení z pocitu nespravedlnosti, pocítil i Kain. V jeho případě se kloubí první revolta s prvním zločinem.

Mezi přímé předchůdce existencialistů lze řadit (mimo jiné) Dostojevského nebo Nietzscheho. Nietzsche dochází k závěru, že svět nemá žádný účel, že Bůh je tedy zbytečný, protože nic nechce, nenese totiž za nic zodpovědnost. „*Nietzsche si zabití Boha nevymyslel, nahlédl do ducha své doby a našel ho tam již mrtvého.*“ (Camus, 2018. s. 85) Byl prvním, kdo si uvědomil, co to znamená. Boží místo zaujal člověk. Co to ale znamená být Bohem? Že je vše dovoleno, že není třeba respektovat zákony kromě svých vlastních?

Absurdno je přítomné v celé naší historii, ale až generace existencialistů, která připustila, že člověk se ve vší své malosti a smrtelnosti usadil doprostřed dění a moci, na místo, které do té doby příslušelo pouze Bohu, až tato generace jej pojmenovala. Proto je možné o existencialismu mluvit jako o relativně přesně vymezeném hnutí, které má své bezprostřední předchůdce, názorové proudy a konkrétní představitele. (Binka, 2006)

1.1 ANTIKA A EXISTENCIONALISMUS

Zaujalo mě, že si existenciální autoři často hledali předlohu v antice. Proto jsem se rozhodla hledat mezi antickou a existenciální filozofií a dramaty spojitost. Oidipus, který se pokouší celý život uniknout sudbě být otcovrahem a manželem své vlastní matky, možná právě díky své snaze uniknout svého otce doopravdy zabije a s matkou se ožení. Navíc přivede celé Théby, které zpočátku zachránil a ze všech sil se jim snažil být dobrým vladařem, do záhuby. Nehledě na to, jak čestné a ctnostné byly jeho skutky, byl odsouzen k nejhoršímu možnému osudu. Jak k tomu má člověk přijít? Kde hledat vysvětlení a útěchu?

V antice, na rozdíl od 20. století, záviselo veškeré dění na osudu, dokonce i bohové, kteří z velké části chod dějin ovlivňovali, podléhali tomu, co bylo předurčeno. Řekové věřili v osud a v přírodu. Jít do konfliktu s přírodou by znamenalo být v konfliktu sám se sebou. Antické příběhy ukazují jedince, kteří mají pocit, že se svobodně rozhodují, ale je to pouhá iluze, viz Oidipus. Existencialisté už člověku přisuzují absolutní moc. Člověk na přelomu 19. a 20. století sesadil boha a vzal na sebe tedy plnou odpovědnost za svět kolem sebe. Jedince existencialisté odsoudili k svobodě, musí se rozhodovat s vědomím všech následků. V přijetí této myšlenky dle existencialistů spočívá smysl existence. To, že se podle toho jedinci nechovají, je věc druhá. Tváříme se, že víme, že je odpovědnost pouze na jedinci, ale zároveň se tu odpovědnost zdráháme přijmout, nebo vinu neustále shazujeme na druhé.

Na první pohled se zdá, že si jsou antický a existenciální hrdina podobní. V antice byl hrdina jakýsi mýtus, archetyp hrdiny, téměř mytologická bytost. Existencialisté z antického hrdiny udělali reálného svobodného člověka, do kterého se může promítnout každý. Má své pocity, motivace, neduhy. Řekové na svém hrdinovi ukazovali, co se stane, když člověk jedná v rozporu s boží vůlí. Prezentovali konflikt individua a osudu. Existencialisté se nám zase snažili přiblížit spíše vnitřní konflikt jedince. Jeho boj proti absurditě situace. Jeho svobodné rozhodování a následky takového rozhodnutí. Oba hrdinové (antický i existenciální) čelí situacím, které jsou tak vyhrocené, že jim nezbývá nic jiného než udělat rozhodnutí. Antický hrdina často zjistil, jaký jej čeká osud, který byl většinou extrémně krutý, a toto poznání jej donutilo jednat. Jeho rozhodnutí bylo však pouhou iluzí.

Metafyzická revolta, o které mluví Camus jako o cestě, jak se vyrovnat s absurdním, je pro Řeky nepředstavitelná. Taková revolta předpokládá zjednodušený náhled na celé stvoření,

který ještě Řekové nemohli mít. Neměli na jedné straně bohy a na druhé lidi, místo toho vedli stupně od jedněch k druhým. Byla jim cizí představa boje dobra proti zlu, neviděli mezi vinou a nevinou naprostý protiklad. Když páchal zločin antický hrdina, síly „dobra a zla“ byly vždy vyvážené a předurčené. Existovaly pouze věci špatné nebo zakázané, ale nebylo možné proti nim revoltovat. Člověk byl totiž řízen osudem. Vyvázat jej z osudu by znamenalo vydat ho na pospas náhodě. (*Camus, 2018. s. 37-47*)

Z předchozích poznatků vyplývá, že antická a existenciální filozofie a drama jsou si v zásadních věcech obrovsky vzdálené, to je logicky dané i tisíciletími lidského vývoje. Antické příběhy však tvořily vhodný základ, na který existenciální filozofii navléct. Starověké Řecko je dobou, vůči které měli existencialisté dlouhý časový odstup a bylo možné ji nahlížet s jistým nadhledem. Antická dramatika se navíc zabývala situacemi, které nutily hrdinu rozhodovat se a jednat.

1.1.1 KRÁL OIDIPUS

Abych lépe porozuměla prostředí, do kterého Sartre zasadil své drama *Mouchy*, rozhodla jsem se věnovat první semestr magisterského studia Sofoklovu *Králi Oidipovi*. Toto drama je vnímáno jako jakýsi kánon antické doby. V dnešní době se jedná asi o nejznámější antickou hru.

Současný čtenář, divák ani autor nejsou schopni myslet v intencích antického divadla. Díky spojení s obřadem bylo divadlo bytostnou potřebou řeckého občana. Skrze divadelní hru mohl divák nabýt poznání a dosáhnout očistění duše za pomoci strachu a soucitu, které pomocí díla prožíval. Divadlo fungovalo jako společenská událost. Veškeré zápletky se děly před očima obce, jejíž roli během představení zastávali samotní diváci.

Jakákoliv narážka na bohy, byla vnímána velmi citlivě a představa, že by se někdo stavěl na jejich úroveň byla pro občany nepředstavitelná. Oidipus, který se vůči bohům často vyjadřoval nevybraně a přirovnával svoji moc k té jejich, pak musel být vnímán jako hříšník, který si svůj trest zasloužil. Jeho jednání bylo minimálně velmi troufalé. Není však pochyb, že jeho postava byla vnímána mnohem složitěji, stále byl hrdinou, který se, ať už z jakékoliv motivace, obětuje za své město.

V Oidipovi se ukazuje absurdnost smyslu lidského snažení a jednání. Oidipus dělá vše pro to, aby změnil svůj osud, zároveň ho každý jeho čin nevědomě vede k jeho naplnění. V Sofoklově dramatu lze intenzivně vnímat otázku, jaký má smysl lidská existence, když je náš osud předem určen. Hrdina jedná bez sebemenšího tušení absurdna a až na konci prozře. Oidipus koná bez vědomí následků, ty na něj dolehnou všechny během prozření, které je velmi bolestivé. Když pochopí, nezabije se. Svůj osud odevzdá do rukou bohů, neboť to je podle něj jediné správné řešení, které vydedukoval z předchozího vývoje.

Skrze rozpoznání a přijetí sebe sama se Oidipus teprve stane skutečným člověkem. Teprve akt oslepení mu otevře oči. Celou dobu prchá před bohy a vyhraňuje se vůči nim, aby nakonec zjistil, že byl po celou dobu pouze jejich loutkou. Oslepení sebe sama je jeho první svobodný čin v životě. Přesto, že se tomu vzpíná, jeho osud se naplní. Až když se Oidipus vysvobodí z božích spárů, plně se jim oddá. Celé drama je na první pohled plné rozporuplných paradoxů.

Oidipovým posláním bylo pátrání po vlastním osudu. Znat vlastní původ, je touha, kterou máme v sobě přirozeně danou. Člověk z nějakého důvodu věří, že poznání vlastního původu mu pomůže pochopit sebe sama a ukáže mu cestu dál. Sofoklův Oidipus ani Sartrův Orestes nejsou jiní. Oidipus je posedlý vlastním původem a nemá pokoj, dokud nezjistí celou pravdu. Snaží se čelit proroctví, ale je donucen prozřít a pokusit se smířit se sebou samým. Oidipus je někdo, komu bylo propíchnutím nohou znemožněno kráčet vlastní cestou, ale kdo se přese všechny obtíže po cestě vydal.

Jak jsem již nastínila v předchozích odstavcích, *Král Oidipus* je drama, které v sobě skrývá paradoxy úzce se dotýkající lidské existence. Oidipus žije celý život v domnění, že činí svobodná rozhodnutí a je pánem svého osudu, aby zjistil, že to byl pouze klam. Každé jeho rozhodnutí bylo předem naplánované. Jaký je smysl života ve světě, kde nelze udělat nic svobodně? Jak se člověk odlišuje od zvířete, pokud nemůže své činy ovládat? K čemu má lidská bytost mysl a rozum, když díky nim pouze trpí? A jaké je naše poslání na zemi jako lidstva? Všechny tyto otázky se v dramatu nacházejí a na žádnou z nich pravděpodobně nikdy nedostaneme odpověď.

1.1.2 VLASTNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ KRÁLE OIDIPA

Celé drama je gradací Oidipova poznání a s tím související bolesti. Na úplném začátku přichází Oidipus mezi své poddané, kteří za ním přijdou pro pomoc. Při svém úvodním monologu sám sebe nazve „Slavným Oidipem“. Oidipus zdůrazňuje každým gestem a slovem svoji velikost a hrdinskost. Oidipus se ve svém proslovu staví na úroveň bohů, na místo, kam se ve 20. století člověk doopravdy dosadil. Přesto, že mu občané sdělují, že jej za boha nepovažují, argumentuje tím, že to byl on, kdo Thébou zachránil a nikoliv bohové. Oidipus je absolutně přesvědčen o své velikosti a nevině. Interpretovala jsem si ho jako představitele nového myšlenkového směru, který klade do středu zájmu člověka a jeho vlastní úsilí a vůli. Na konci příběhu se z něj však stane kající, který je do konce života slepý kráčí krajinou ovládanou rozmary bohů. Antickému divákovi bylo skrze tento příběh ukázáno, že pokora vůči bohům je jedinou správnou cestou, kterou nakonec přijme i Oidipus.

Oidipus svůj osud dlouho popírá, vzteká se a odmítá vidět pravdu. V momentě, kdy však tuší, že se jeho osud naplňuje, zběsile pátrá po posledním důkazu vlastní viny a tím dokončuje vlastní zkázu. Žene ho poznání absurdna, podobně jako Caligulu, o kterém se zmíním později. Iokasta oproti tomu prosí, aby pátrání zanechal. Preferuje žití v nevědomosti. Nezáleží jí na smrti dalších lidí ani na morálce. Nejvyšším kritériem je pro ni vlastní sebezáchova.

Tragédie se odehrává v Thébách, které jsou zasažené morem. Občané jsou v tak bídné situaci, že jdou prosit svého vladaře o pomoc. Dlouho jsem přemýšlela nad tím, jak si dnes definovat mor. Během práce na Oidipovi mi přišlo, že největší nemocí společnosti je absence kritického myšlení, sebereflexe a apatičnost vůči okolnímu světu. Kdykoliv se těmto neduhům společnost podvolí, přestane být bdělá a empatická a jedinci jednají pouze ve vlastním zájmu, nastává krize. Dnes po zkušenostech koronavirové pandemie, války na Ukrajině aj., bych pravděpodobně o ztvárnění moru v Oidipovi uvažovala jinak. Stále vnímám intenzivně, že nezáměr lidí k některým tématům je nebezpečný a vede ke krizím, které pak mohou eskalovat, a že by bylo prospěšné si svou odpovědnost vůči okolnímu světu připustit. Zároveň si ale uvědomuji, že existují věci, které nemusejí být ovlivněny činností člověka. Fenomén moru v antických dramatech spočívá v tom, že přichází nečekaná katastrofa, která zasahuje bez

ohledu na původ, vzdělání, postavení, je nahodilá. Mor je prostředkem, jak dostat hrdiny do extrémní nečekané situace, ve které se ukáže, kým hrdinové doopravdy jsou.

Příběh jsem si interpretovala následovně. Během kruté tyranie Sfingy lidé slepě následovali své bohy, nedělali nic bez boží vůle. Oidipus pak přišel s novým a svěžím názorem, že je člověk svobodný a podléhá jen vlastním rozhodnutím. Odmítal přiznat všemohoucnost bohů. Thébám se ulevilo a prožívaly šťastné časy, dokud tato filozofie nezašla přes únosnou hranici. Lidé se mezi sebou začali pobíjet a přestali za to cítit výčitky. Ztratili zájem o své okolí a budoucnost. Začaly se kolem nich hromadit mrtvoly a odpadky. Obyvatelé zamořili všechna svá pole, vodu i vzduch. Opět se dostali vlastními činy do nesnesitelné situace, kterou chtěli po vladaři vyřešit, aniž by vůbec dokázali přemýšlet nad příčinou problémů.

V době, kdy jsem na Oidipovi pracovala, jsem velmi pociťovala selhání společnosti v boji s klimatickou krizí. Přišlo mi, že tato krize dokonale manifestuje všechny neduhy, které v sobě každý máme a že postoj společnosti je svým způsobem mor. Jsme podobní Oidipovi a lokastě, kteří jsou dobrovolně slepí, aby nemuseli čelit pravdě. Dnes vidím, že můj pohled byl příliš zaměřený na celospolečenský problém a opomenula jsem řešit osudový příběh Oidipa a jeho poznání pravdy.

Děj bych tehdy umístila do bývalého božího háje, kam by lidé chodili uctívat bohy. Stály by zde sochy Apollona, Athény, Dia a dalších řeckých bohů. Prostoru by dominoval chrám. Změna myšlení lidí by však způsobila, že by se po celém háji válely odpadky a mrtvoly. Vše by bylo zaneseno nepořádkem (odpadky, starý nábytek, zkrátka vše, co by normálně člověk odvezl na sběrný dvůr nebo na skládku), který by všichni přehlíželi. Aby mohli po prostoru volně chodit, stavěli by si obyvatelé Théb různé schůdky a chodníčky, které by vedly přes hromady odpadků. Nikoho by netrápilo, že vraždy, které spáchali a apatičnost, se kterou se staví ke svému okolí, způsobily neštěstí celého města. Sochy by začaly být využívány pro praktické účely. Ze samotného chrámu by se stal královský palác. Oidipus by se tak dosadil na místo, které do té doby bylo určeno pouze bohům.

Představovala jsem si, že Oidipus je člověk přicházející z „civilizovaného“ světa, tak mu alespoň říkáme my, a ocitá se ve světě, kde lidé uctívají přírodní živly a naslouchají šamanům. Oidipus by byl samozřejmě schopen vyřešit spoustu jejich problémů, přinesl by „civilizovaný“ styl myšlení a přirozeně by se stal jejich vladařem. Po nějaké době by však společnost začala

kolabovat. Zpřetrhala by všechna pouta k hodnotám, které uctívala, ale na jejich místo by nic stejně hodnotného nedosadila. Podobně se tomu stalo například v indiánských rezervacích, nebo ve větším měřítku v zemích třetího světa. Idealizovaný svět versus konzum se sebestředným myšlením.

Na samotném chrámu by svítil neonový nápis „Paradise“, který by symbolizoval Oidipovo přesvědčení, že právě jeho filozofie přinese jemu i lidem kýžené štěstí. Byl by přesvědčen, že je v životě vše podřízeno lidské vůli a jednání. Občané by jeho smýšlení dobrovolně přijmuli, nikdo by však nedomyslel následky toto, co se stane, když si každý začne dělat co chce. Jednání bez odpovědnosti by vedlo k bezohlednosti a apatii. Město by se zahlítilo odpadem, špínou a mrtvolami. Nikdo by si toho nevnímal, dokud by lidé nezačali umírat kvůli nedostatku základních potřeb. Nikdo by si však neuvědomoval odpovědnost, kterou vůči světu má. To je čistě existenciální myšlenka, antický člověk totiž nemohl nést odpovědnost za svět, neboť osud světa byl v rukou bohů.

Skrze pátrání po viníkovi a skrze Oidipovo poznání by se docílilo uvědomění celého města. Díky Oidipovu případu by si občané uvědomili, že je každý zodpovědný za své činy a musí za ně nést následky. S tímto poznáním a s Oidipovým prozřením by se režim v Thébách opět proměnil a lidé by získali možnost najít novou lepší cestu, jak se svým životem a městem naložit. Tato interpretace je však z pohledu antiky zcela zcestná. Je pravděpodobnější, že divák měl odcházet se zážitkem, který mu ukotvil hlouběji víru v nadřazenost osudu a boží vůle.



Obr. 1: Král Oidipus, 1 dějství

2 EXISTENCIALISMUS

Existencialismus vychází ze situací, během kterých si člověk uvědomuje absurditu světa. Mohou to být běžné každodenní události, které nám způsobují pocit nepochopení, izolace, úzkosti. Situace, které nedávají smysl. Vidíme, jak by se událost měla logicky vyvíjet, ale z neznámých důvodů se vyvíjí v rozporu s naším očekáváním. Může jít o úplně běžné situace, například: Pomůžete někomu, kdo si sám o pomoc řekne, ale poté, co pro něj požadovanou věc splníte, nereaguje tím, že by vám poděkoval, ale naopak vám vynadá. Investujete čas a úsilí na přípravu na písemku ve škole, ta se ale na poslední chvíli zruší. Máte vše, co považuje okolní společnost za klíč k úspěšnému životu, rodinu, peníze, dům, kariéru, ale necítíte uspokojení ani pocit štěstí. Uvidíte člověka, který vám v dětství vštěpoval, že se máte k ženám chovat s respektem a láskou, jak ponižuje svou manželku. Takových situací je nespočet a jsou to přesně ty momenty, v kterých pociťujeme přítomnost absurda.

Představme si tedy absurditu událostí v období světových válek. (Jelikož během psaní této kapitoly vypukla válka na Ukrajině, bude patrně o něco snadnější se do situace vžít) Nevinní se stali oběťmi, vrahové vládcí. V první světové válce byly poprvé použity plynové zbraně, tanky, kulometry. Zabíjení najednou bylo automatické, jednoduché, neosobní. Druhá světová válka dotáhla hromadné ničení do dalšího extrému. Nejen, že pokračovaly masakry ve válečných liniích, ale vraždily se záměrně milióny nevinných lidí. Proces zabíjení se zdokonalil natolik, že v jediném likvidačním táboře bylo možné zabít tisíce lidí během jediného dne, aniž by vrah musel s oběťmi přijít do jakéhokoliv kontaktu. Absurditě nasadila korunu skutečnost oficiality a samozřejmost celého procesu. Další neuvěřitelnou událostí byl vynález a první použití atomových bomb. Jediná bomba dokázala během okamžiku zabít 170 000 nic netušících nevinných lidí. Události otřásly morálními a kulturními hodnotami celého světa. Toto jsou ty slavné momenty, ke kterým nás dovedl technologický pokrok?

„Byli jsme generací vrženou do doby, se kterou jsme si nevěděli rady. Lidská krize. Ze zabíjení se stala otravná pracovní povinnost. Nebyly vášně jednotlivců, pouze kolektivní vášně. Lidské utrpení už nebylo skandálem. Už jsme nesdíleli společné hodnoty. Byly pouze dvě možnosti – stát se obětí nebo popravčím. Chtěli jsme se tomu postavit, ale nezbyla nám žádná hodnota než poznání absurdity našich životů. Neexistovala žádná útěcha, pouze jsme věděli, že nemůžeme před brutalitou pokleknout. Nedokázali jsme nijak ospravedlnit naši rezistenci.

Ve světě, kde nic nedává smysl, je vše povolené a nic není důležité. Neexistuje zlo ani dobro. Právo a nespravedlnost. Když nic nedává smysl, mrtvý se může hodit do odpadků, smrt se setkává s lhostejností. Když nic nedává smysl, pak je asi pravda na straně toho úspěšného.“ (Camus, 2016) Když se člověk dosadil do pozice boha, začal rozhodovat nejen o tom, co je dobré a co je špatné, ale i o tom co je Dobro a co je Zlo. Neexistovalo už nic, vina nebo nevina neměly žádnou váhu.

Existencialisté rozlišují dva způsoby bytí. Na jedné straně je bytí, které Sartre definuje jako jsoucno, které prostě je a nemění se jeho podstata. Týká se především věcí hmotných, nebo lidí, kteří se do hmotných věcí, titulů a těl zabalí, aby nemuseli čelit absurditě a hrůze světa. Oproti tomu je existence. Ta je určena žijícímu člověku. To je takový člověk, který musí neustále volit, co bude. Není hotový, neustále se vyvíjí. Nemůže nevolit, pokud má zůstat člověkem, a stává se tím, co volí. Žádná věc, která je pouze jsoucí, se nemůže stát existencí, ale existující člověk se může stát jsoucnem. Většina lidí před existencí utíká a bojí se jí. Zabývají se činnostmi, které zakrývají fakt, že jsou existencí. Schováváme se za své tituly a peníze, což jsou všechno nehmotné věci. Pocit absurdnosti pak může být zjištěním, že lidé kolem nás jsou pouze věcmi, že vy jste byli také věci a můžete se jí znovu stát. Navíc jistota, která je spojená s pocitem úzkosti je, že se návratu do jsoucna nemůžeme vyhnout, neboť absurdita života spočívá v tom, že nehledě na naše volby, na jeho konci vždy čeká konec existence - smrt. (Binka, 2006)

Zásadním motivem existencialismu je svoboda. Jako lidé totiž podle existencialistů existujeme svobodně. Před vším můžeme utéct, pouze svoboda je nutná. Jsme do ní vrženi. Cokoliv člověk v životě dělá, nebo nedělá, jej definuje. Všechno, co dělá či nedělá, vychází z jeho rozhodnutí. Filozofovat znamená rozhodovat se a tím že se rozhoduji nabývám nebo ztrácím životní smysl. Tato stránka pochybností a neurčitosti je v každém existenciálním jednání. Čím je rozhodnutí důležitější pro mou existenci, tím je zjevnější i opakovaná možnost selhání. Rozhodnutím se člověk stává pánem sebe a nabývá svobody. „*Jsem čím jsem, protože tím musím být.*“ Nepodaří-li se mi to uskutečnit, pak chci utéct od sebe. Byl by to ale nesmyslný a marný útek. Člověk, který se nerozhodl být tím, čím je, nemá osud, je hnán a bezmocný. Člověk, který se ale rozhodl, se nevzdá svého osudu, ani když bude náročný. Tím, že se rozhodnu, kým jsem, poznávám i to, jakou pro mě mají cenu druzí. Je nutné se přijmout a být sobě otázkou, nikoliv problémem. Absolutní nečinnost je volbou zrovna tak jako bezprostřední

aktivita. Jsme tedy svobodní a každým dechem bojujeme o naši existenci, aby nás nakonec smrtelnost proměnila v hmotné jsoucno. Protože na konci všeho je smrt. Jak se má člověk s touto situací vypořádat? *(Binka, 2006)*

Jako prvním řešením se dle existencialistů logicky nabízí sebevražda. Když jsem byl proti vlastní vůli vržen do světa, jehož jediným účelem je nakonec mi existenci zase odepřít, jeví se logické se tomuto principu vzepřít a celou existenci odmítnout. Problémem pro existencialisty je, že sebevraždou sice dovršujeme naši svobodu, zároveň se jí ale definitivně zříkáme. Navíc sebevraždou stvrzujeme absurditu života. Člověk se tak podvoluje nesmyslnosti světa. Nejedná se tedy podle nich o odmítnutí, ale o abdikaci. *(Binka, 2006)*

Další možnost, jak se vypořádat s absurditou světa, by podle existencialistů mohlo být obětování se pro druhé a společnost. Nemá-li lidský život smysl, zdá se jim logické odevzdat svůj život něčemu nebo někomu jinému. Zřekneme-li se však sami sebe v prospěch někoho jiného, nevnímají to jako řešení absurdity, ale jako pouhé předání odpovědnosti na někoho jiného. Opět je to útěk, abdikace a prohra. *(Binka, 2006)*

Jedinou cestou, kterou tedy existencialisté považovali za správnou je cesta k sebetvoření. Přes všudypřítomné zoufalství vnímat život jako boj. Nepřijmout zoufalství, ale bojovat s ním. Přes vědomí, že porážka stejně nakonec přijde, pokusit se jí vzdorovat. Znamená to nevybrat si být obětí ani vrahem i přesto, že se jiná možnost nenabízí. *(Camus, 2018)*. Bojovat za nalezení jiné možnosti. Chtít existovat raději než jen být a bojovat o každý kousíček naší dočasné existence. *(Binka, 2006)*

Existencialismus nelze vnímat jako doktrínu, je spíše dialogem různých názorů na svět, víru, člověka atd. Od samého počátku jej ale lze dělit na dva základní proudy; ateistický a náboženský. Oba proudy vedou náročný boj se světem absurdna. Všichni existencialisté se snaží najít naději ve světě zasaženém krizí. Snaží se najít smysl ve světě, který na první pohled smysl postrádá a jeví se pouze absurdní. *(Post Alley, 2020)* Ateistický proud, ke kterému se řadí i Sartre a Camus, je založen na definitivní konečnosti naší existence. Odmítá jakýkoliv přesah, není žádná druhá šance, žádný Bůh, který by garantoval konečné vítězství. Člověk je sám, je jediným bohem světa. Člověk je definován světem kolem sebe, ale zároveň sám okolní svět definuje, protože každým svým rozhodnutím sebe a svět utváří. *(Binka, 2006)*

Člověk je tedy v pojetí existencialistů vržen do světa a odsouzen k svobodě, aniž by o to stál. Přesto je jeho povinností vůči světu zaujmout postoj. *"Svoboda, toť vyhnanství, a já jsem odsouzen být svobodný."* (Černý, 1992. s. 47) Každá jeho volba je vyjádřením postoje a utváří svět kolem něj. Jedinec musí dělat rozhodnutí s vědomím všech následků. Sartre definuje člověka jako souhrn činů, člověk je tedy odsouzen k tomu neustále volit sebe, ale i svůj svět. Jedná se o svobodnou volbu, která je ale osamělá, úzkostná a zoufalá. Neexistuje už nikdo, ani Bůh, kdo by tuto odpovědnost mohl nést za nás. (Váňa, 2017) Svoboda se tedy stává prokletím, neboť každý z nás je odpovědný za to, jak svět kolem nás vypadá.

Přestože se zdá, že musí existenciální filozofie vyznívat pouze negativně, hlavně proto, že se konfrontuje se smrtí, jedná se o směr, který se snaží naopak najít naději a optimismus. Nabádá člověka pouze, aby nebral život jako samozřejmost. Hrdinové existencialistů jdou cestou, na které hledají smysl svého osobního bytí a pokoušejí identifikovat se jako osobnost. Pozdější existencialisté se věnovali převážně otázce etiky. (Kohn, 1984)

2.1 ALBERT CAMUS A JEAN PAUL SARTRE

2.1.1 ALBERT CAMUS

Albert Camus, který je označován vedle Sartra za nejvýznamnějšího existenciálního filozofa, se odmítal k jakémukoliv směru, včetně existenciálního, přiřadit a obhajoval svou nestrannost. Tento fakt je nutné zmínit, neboť vychází z Camusova poznání, že žádná společenská revoluce nezbaví svět absurdna, tudíž nikam nevede. Podobně se stavěl k jakémukoliv programu, neboť podle něj má mnohem větší hodnotu vzpoura individuální nad tou společenskou. (Kossak, 1978. s. 144, 145)

Ve svém díle *Člověk revoltující* se Camus zabývá otázkou, zda je možné ospravedlnit vraždu. Může se nevinnost obejít bez zabíjení? Stává se filozofie nástrojem k proměně vraha v soudce? Může být filozofie neotřesitelným alibi? Největší revoluce, které si nárokovaly spravedlnost, zároveň přinesly nekonečné řady nespravedlností a násilí. Camus dochází k závěru, že si absurdno neustále protřečí, nelze skrze něj ospravedlnit ani odsoudit žádný čin. Vražda se pak může zdát jako něco lhostejného. Pokud žijeme ve světě, kde nic nedává smysl, neexistuje ani žádná hodnota, ani zlo ani dobro, nezdá se, že by něco mělo skutečnou váhu. (Camus, 2018) „Svět se přestane dělit na spravedlivé a nespravedlivé, nýbrž na pány a otroky... Duch prostoupený myšlenkou absurdity umí přijmout vraždu osudovou (Oidipus, Orestes..) ale neumí připustit vraždu rozumově zdůvodněnou.“ (Camus, 2018) Odmítne-li člověk sebevraždu, není možné, aby odůvodnil vraždu a naopak. (Camus, 2018, s. 15)

Camusovou ústřední filozofickou otázkou je smysl života. Jaký je smysl existence, když je už od jejího počátku dané, že na jejím konci čeká smrt? Jak se může člověk vymanit z absurdity světa? Člověk potřebuje cítit, že jeho každodenní snažení má smysl, že je potřebný, že vše směřuje, k nějakému smysluplnému cíli. Každý člověk však jednou dojde k uvědomění své smrtelnosti a podlehe poznání, že jeho život nemá žádný hlubší význam a pohrouží se do pocitu absurdity. Z tohoto pocitu se existencialisté snaží najít východisko. V *Mýtu o Sysifovi* se Camus zabývá sebevraždou, jako možností ukončení nesmyslné existence. Problém ale nachází v tom, že sebevraždou absurdnost jedinec sice odmítne, ale zároveň potvrdí. Pravý smysl nachází v Sysifovi. Sysifos nenávidí svůj úděl, ale nikdy nepřestane balvan valit znovu a znovu do kopce. Tváří tvář nepochopitelnému údělu se rodí revolta. (Camus, 2018. s. 33-36)

Vzpouroy proti absurdnu vidí Camus v tom, že svůj úděl přijme, ale nesouhlasí s ním, vnitřně se tomu poznání bouří. A každá cesta dolů je pro něj vítězstvím. (Petříček, 1991. s. 49–51).

Smyslem života je tedy podle Camuse postavit se proti absurdnosti vlastní existence a proti absurdnosti vlastního údělu, neboť tvrdí „revoltuji, tedy jsem“. Síla člověka pak spočívá v tom, že i přes vědomí absurdna se neustále snaží žít a tvořit. Camus dochází k závěru, že je nutné smířit se s marností a konečností, ale přesto žít. (Petříček, 1991, s. 49–51).

„Místo toho, abychom zabíjeli a umírali v zájmu toho, abychom jednou byli, co nejsme, je naším úkolem žít a umožňovat žít, abychom mohli stvořit to, co jsme.“ (Camus, 2018. str. 292)

Camus sám byl v jistém období svého života svou existencí zmaten a snažil se přijít na to, jak má žít a jednat, když si je vědom, že jeho existence skončí smrtí. Viděl rozporuplnost mezi představou jedince o světě a životě a tím, jaká je realita. V realitě se člověk neustále setkává s utrpením, bolestí a nesrozumitelností, snaží se v tomto světě ale hledat štěstí. V tom tkví rozpor, který ústí v pocit absurdity. Člověk má šanci na lepší život, když přijme, že jeho život nemá smysl a pokusí se žít v absurditě v přítomnosti bez ohlížení se na minulost nebo vyhlížení budoucnosti. Až s uvědoměním absurdna se člověk teprve může stát opravdu svobodným. Toto své zjištění Camus zprostředkovává čtenáři například ve svém dramatu Spravedliví. Hrdinové tohoto dramatu až při přijetí vlastní smrtelnosti konečně pocítí lehkost svobody, která dokáže člověku krácejícímu na šibenici vykouzlit úsměv na tváři. (Camus, 2015. s. 12–15)

2.1.2 JEAN-PAUL SARTRE

Jean-Paul Sartre se vědomě řadil k představitelům ateistického existencialismu. Věřil, že neexistuje žádné absolutno, které by ovlivňovalo život člověka, tedy podle něj neexistuje ani Bůh (Sartre, 2004. s. 55–56). Přestože Camuse také řadíme mezi existencialisty ateisty, nikdy se přímo nevyjádřil, že v Boha nebo něco podobného nevěří.

Jean Paul Sartre žil mezi lety 1905 a 1980. Literatuře se věnoval od útlého dětství, nacházel v ní útěchu před okolním světem. Nejplodnější období, nebo období, kdy napsal své nejznámější texty, je přibližně od 30 let 20.st. Z těchto životopisných dat lze vyčíst, že Sartre jako mladý muž zažil první světovou válku a už jako dospělý plodný umělec druhou světovou

válku. Je známo, že byl součástí odbojového hnutí v Paříži. Již před druhou světovou válkou obdivoval marxismus a po druhé světové válce se jeho myšlení více a více komunistickým ideologiím přibližovalo, nikdy se však nestal členem strany. (Petříček, 1991. s. 53–60.)

Během druhé světové války byl v roce 1940 jako francouzský voják v Alsasku zajat a integrován. Strávil rok v zajateckém táboře. Tam začal formovat své myšlenky o člověku, jeho sobeckosti a jeho povinností vůči společnosti. Sartre údajně zažil v táboře Stalag XIIID pocit štěstí a sounáležitosti a omamný prožitek kolektivního života a solidarity. „*Intenzivně prožil pocit, že je součástí lidské masy a pocítil blaho vnoření se do anonymního živočišného vřelého davu*“ (Křestán, 2005). Nejen z tohoto prožitku zesílily Sartrovi sympatie ke komunismu. Kdesi uvnitř cítil potřebu rozpustit se ve skupině, proměnit se v pořadové číslo a zříct se vlastní vůle. „*Zříct se břemene svobody a docílit nesnesitelné lehkosti subjektu*“ (Křestán, 2005). Toto je jedno z témat, které se objevuje právě v *Mouchách*. To, že je mnohem snazší zříct se svobody a nemuset se rozhodovat, stát se davem a nenést břímě vlastního údělu. Zároveň se někam zařadit a někam patřit. Sartre měl od dětství problém stát se součástí nějaké sociální skupiny. Byl poměrně osamělý, velmi nadaný, ale jiný, podivínský.

Po propuštění se vrátil do Paříže a začal své myšlenky formulovat. V roce 1943 vzniklo jak drama *Mouchy*, tak filozofická esej o fenomenologické ontologii *Bytí a Nicota*. Je možné tedy usoudit, že si jsou díla filozoficky podobná a lze v nich navzájem nacházet podobná témata a vysvětlení.

Sartre se zabýval fenomenologií. Vztahoval se k samotné existenci a zkoumal její vnitřní strukturu. Co to znamená existovat, být? Co vnímat? Podle Sartra vědomí předchází reflexi, je zcela čisté a zároveň vším, neboť vše kromě vědomí je venku, včetně filozofií, věd, morálních hodnot, věcí... Skrze úvahy o vědomí dospěl k závěru, že existuje dvojí bytí, a to bytí pro sebe a bytí o sobě. Bytí o sobě se vztahuje převážně k věcem, lze o něm říct pouze, že jest. Jejich podstata předchází jejich existenci. Bytí pro sebe je určeno člověku. Je svobodné. Bytí pro sebe je neustálým pohybem od toho, co bylo, k tomu, co chci, aby bylo. Člověk je tedy neustále svou minulostí a zároveň svou představou o budoucnosti. Nikdy se nevyskytuje čistě v přítomnosti. Člověk není nikdy hotový, až v momentě smrti, kdy se bytí pro sebe promění opět v bytí o sobě. Předpokládá, že v případě bytí pro sebe, podstata předchází esenci (Petříček, 1991. s. 53–60). Člověk nejprve existuje a poté postupně utváří svou podstatu.

Člověk se během života formuje svými činy, tím pádem také nese odpovědnost za to, kým se stane. (Sartre, 2006. s. 11, 12)

Podmínkou, aby člověk mohl doopravdy jednat, je svoboda. Je rozdíl mezi nevědomým a vědomým jednáním, přičemž pouze to vědomé může být Činem. Sartre dále tvrdí, že člověk je odsouzen k tomu být svobodný. Svoboda totiž neznamená „dělat si, co chci“, ale přichází až s vědomím toho, že jsem původcem událostí a nesu za ně odpovědnost. *„Jsem absolutně svobodný, neodlišitelný od své epochy, jejímž smyslem jsem si zvolil být, a proto jsem stejně hluboce odpovědný za válku, jako bych ji sám vyhlásil, neboť od okamžiku, kdy jsem se vynořil na světě, nesu tíhu světa na svých bedrech zcela sám, aniž ji kdo nebo co může ulehčit.“* (Sartre, 2006. s. 631,632)

Co pro lidský osud podle Sartra představuje fakt svobody bytí pro sebe? Člověk je sice odsouzen k svobodnému bytí, ale na svých bedrech nese tíhu celého světa. Je odpovědný za svět i za sebe jakožto určitý způsob bytí. Odpovědnost je vědomí toho, že jsem původcem událostí. Absolutní odpovědnost nespočívá v přijetí, je prostým logickým převzetím důsledků vlastní svobody. Vše, co se děje ve světě, by měl člověk vztahovat k sobě. Moje válka, moje situace, můj čin a důsledek. Podle Sartra neexistuje neúčast, protože i takový postoj je vědomý. Člověk má na výběr účast nebo neúčast, takže i neúčast je volba a nese za ní důsledky a odpovědnost. Každý je absolutem, které je jasně dané konkrétním místem a datem a není myslitelné jinak. Proto je marné si klást otázky, čím bych byl, kdyby. Jedinec se neodlišuje od doby. (Sartre, 2006. s. 629-633)

2.1.3 ROZDÍLNOST CAMUSE A SARTRA

Sartre a Camus byli zpočátku přáteli, kteří se respektovali a možná i vzájemně inspirovali. *„Jasně a prudké uvědomění hrůzy lidského údělu; poznání zoufalství a východisko z něho ve svobodě; vůle překonat anarchii etikou a politikou mimo buržoazní a křesťanský řád; nietzscheovská nedůvěra vůči jakémukoliv absolutnu nahlodávajícímu vědomí i vůči každé náhražce Boha; a výzva k solidaritě jako jediné pozitivní společenské hodnotě; to vše bylo Camusovi a Sartrovi zprvu společné,“* (Jamek, 2003. s. 108)

Sartre ale postupně začal srovnávat Camusův původ, vzdělání, vysmíval se jeho „sentimentálnosti“. Jejich skutečná roztržka nastala po zveřejnění *Člověka revoltujícího*

(L'Homme révolté, 1951), ze kterého je jasné, že Camus nadřazuje individuální vnitřní revoltu nad společenskou revoluci a dochází k závěru, že smysl spočívá v lidském životě a ten se musí žít tady a teď. Podle Camuse pouze člověk může být ručitelem svých hodnot a měl by si zakázat být bohem. Camus nachází nejvyšší hodnotu v lidství a stojí na straně lidí. Sartre má problém s průměrným lidstvím. Sartre svým pojetím svobody, volby a odpovědnosti nakonec dochází k závěru, že neexistuje nic jako umění žít, neboť život se neobejde bez iluze. V tom tkví jejich nejpodstatnější rozdíl. Camus důvěřuje v život a Sartre mu bytostně nedůvěřuje. Sartre zakládá tragiku na hnusu, Camus ji vidí v konfliktu krásy a smrti. *(Jamek, 2003. s.105-116)*

Hnus je častým prvkem existencialistických textů. Existencialistům bylo dokonce vytýkáno, že si v hnusu libují. Pravda však není taková, že by si existencialisté užívali popisování hnusu, ale spíše se snažili vyjádřit hrdinovo znechucení nad světem a vším, co z člověka dělá subjekt. Tedy znechucení sebou samým (tělem), svou minulostí, slabostí, druhými lidmi a světem věcí, světem historie *(Černý, 1992. s. 43)*. *Argoťané jsou tragickým hnusem své minulosti a zlého svědomí. (Černý, 1992. s. 44)*

Rozdíl ve vnímání postavení člověka ve světě je dalším tématem, ve kterém si jsou autoři vzdálení. Sartrův člověk je utvářen činy. Postupně během svého života buduje člověka, jakým se chce stát, tento proces končí až v momentě smrti. Veškeré jednání je zcela v rukou člověka. Camus naopak myšlenku, že by jedinec činy utvářel své vysněné bytí, odmítá. Zastává názor zbytečnosti lidského konání. Jedinec nemůže dosáhnout toho, co chce, protože mu v cestě stojí samotný svět, nebo osud chceme-li. Nemůže se vyhnout utrpení a bolesti, přestože touží po štěstí. *(Táborský, 2016)*

Camus na rozdíl od Sartra a marxismu staví revoltu nad revoluci, protože revolta v sobě uchovává lidství a individuální podvědomí, odmítá sice absurdní úděl, ale nepřipouští lidskou všemohoucnost. Zamítá mu postavení boha. Sartrovo pojetí existencialismu je tedy znatelně aktivnější, zatímco Camuse lze považovat spíše za představitele pasivity. Nikoliv však ve smyslu, že se člověk nemá proti absurditě vnitřně bouřit, ale v tom smyslu, že nemá počítat s tím, že dokáže svůj život změnit k lepšímu *(Petříček, 1991. s.49–51.)* Klíčem k lepšímu životu, by podle Camuse mělo být, že se člověk smíří s tím, co je, a naučí se být šťastný v absurdním světě. To je pro Sartra nepřipustitelné. Ke konci života však Sartre v jednom z posledních interview konstatuje, že byl po celý život odhodlán připomínat lidem, že je v údělu člověka vše

špatně, byl přesvědčen, že alespoň to je něco, co dělá dobře. Došel ale k závěru, že i toto přesvědčení byla iluze. (*Jamek, 2003. s. 109*)

Zatímco Camusův člověk žije přítomností, ten Sartrův je stále svou minulostí a zároveň budoucností. Jelikož žije neustále v pohybu a neustále se utváří, čin, který jedinec vykonal „ted“, je již minulostí a zároveň posouvá jedince blíže k jeho budoucnosti. Je tedy nemožné přemýšlet o člověku a jeho jednání jako o něčem v přítomnosti. Camus to vnímá opačně. Camusův absurdní člověk, tedy ten, který hledá východisko z absurdna, žije jen přítomností a není determinován svou minulostí ani budoucností. Minulost nelze měnit, podobně nemůže počítat ani s plánovanou budoucností, nemá tedy smysl je řešit. (*Šanovcová, 2015. s. 45–47*)

Ve svých dílech Camus ukazuje hrdiny, kteří na sebe soustřeďují veškerou absurditu. Ta totiž podle něj nevyplývá pouze z toho, že světu chybí rozumný řád, ale také z toho, že člověk, aniž by si to možná uvědomoval, takový řád potřebuje a neustále jej produkuje a hledá. Jeho hrdinové nejsou schopni předstírání ani zveličování, a proto nejsou schopni společnosti dopřát očekávané emoční odezvy. Nerozumí totiž sociálně dohodnutému systému, jejich největší vinou nejsou ani tak jejich reálné zločiny, ale spíš to, že své city projevují podle pravdy, ne podle toho, co se od nich očekává. Camusův hrdina na rozdíl od Sartrova nemůže dojít k pocitu odpovědnosti.

Oba filozofové se v různé etapě svého života dostali do úzkého spojení s marxismem. Camus, který podlehl levici už jako mladík se zpočátku dokonce aktivně angažoval v komunistické straně. S Camusovo smýšlení však nebylo v souladu se směřováním pozornosti k Sovětskému svazu, který sice směřoval k nastolení „spravedlivého společenského řádu“, nebral však přitom ohled na tradiční morální hodnoty. Camus takový program razantně odmítl a postupně začal k marxismu pociťovat odpor, hlavně díky odhalení pravdy o gulazích a komunistických politických procesech. Tímto odhalením se Camus definitivně s levicí rozloučil a spolu s ní i se svým kolegou Sartrem. (*Novozamská, 1998. s. 141, 142*)

Sartre našel v marxismu zalíbení v pozdějších letech. Dokonce věřil, že by marxismus mohl být filozofií, která nahradí dosavadní existencialismus, a snažil se oba směry propojit. Tato snaha se ale potýkala s mnoha neslučitelnými problémy. Marxisté například zastávali názor, že jednotlivec podléhá společnosti, Sartre naopak trval na nepodmíněnosti člověka. Jeho snaha o propojení marxismu s existencialismem vedla k tomu, že Sartre svůj postoj

o naprosté nepodmíněnosti člověka a jeho chování přehodnotil a nekladl na vnitřní zkušenost jedince takový důraz. Připustil, že během války byl člověk vtahován do dění a musel se přiklonit k nějaké straně i přes svou svobodu. Nikdy se nemohl stát pravým marxistou, neboť by musel opustit své principy individualismu a subjektivity. *(Novozamská, 1998. s. 38–43)*

2.1.4 ALBERT CAMUS – CALIGULA (VLASTNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ)

Drama Caligula napsal Camus ve věku 25 let. Podle samotného autora je to věk, kdy jedinec pochybuje úplně o všem. Pravděpodobně i Camus se v té době hledal. Knihu napsal v roce 1938 a poprvé byla vydána v roce 1944. Caligulův osud inspiroval již Alexandra Dumase, Camus je však prvním, kdo Caligulův život nazírá s jistým soucitem. Pohlíží na Caligulu jako na mladého muže, který poznal konečnost a křehkost světa, a snaží se najít porozumění. I Camus se pohyboval ve světě, kterému bylo těžké až nemožné rozumět. Evropu ještě halil stín zážitku první světové války, obrovské ekonomické krize 30. let, hrozba rostoucího fašismu a předtucha další velké války. *(Müller, 2013. s. 10, 11)*

Caligula hned na začátku dramatu zjišťuje, že lidé umírají a nejsou šťastní. Pociťuje absurditu světa. Na rozdíl od Oidipa Caligula dochází k prozření hned na začátku příběhu a toto prozření je spouštěčem jeho vzpoury. Caligula ztrácí víru v uspořádání světa a začne považovat všechny lidi za viníky, protože ochotně žijí ve světě, který postrádá logiku. Caligula se odmítá smířit se smrtí a zahajuje svou revoltu proti světu. Tím, že absurditu nedokáže přijmout, ústí jeho revolta ke zkáze. Celé jeho jednání je vlastně dlouhou sebevraždou.

Podle Camuse je jediným východiskem z absurdna poznání absurdna. Revoltovat proti němu, ale zároveň naučit se v absurdnu žít. Připustit si vlastní smrtelnost, ale zakázat si být bohem, aby bylo možné být člověkem. To Caligula nedokáže. Nemůže se s absurditou vyrovnat, protože nestojí na straně lidí. Hledá východisko v sebevraždě, ale tím absurditu spíše potvrdí. *(Camus, 2006)*

Caligula se dosadí na místo boha. Žije ve světě, který je založený pouze na náhodě a on se rozhodne nahodilost světa do důsledku realizovat svým vlastním jednáním, aby donutil všechny projít stejným poznáním a přinutil je žít v pravdě. Bude stejně nahodilý jako svět, který poznal v absurdnu. Chce dokázat zlomit tuto absurditu, tím, že dokáže něco nemožného. Ale zbavit se absurdna je stejně nemožné jako „dostat lunu“.

Ve svých zápiscích uvádí Camus monolog, kterým měl původně Caligula drama uzavřít: „*Ne, Caligula není mrtev. Je tady, je támhle. Je v každém z vás. Kdyby vám byla dána moc, kdybyste měli srdce, kdybyste milovali život, viděli byste, jak se ta zrůda nebo ten anděl, kterého v sobě nosíte, osvobozuje. Naše epocha, která věří v hodnoty, a že věci by mohly být hezké a přestaly být absurdní, umírá. Sbohem, já vstupuji do historie, ve které mě už dlouho přitahují ti, kteří se bojí příliš milovat.*“ (Camus 2012. s. 92) Caligula je tedy na základě Camusových slov tvor, kterého máme uvnitř sebe každý z nás. Usměrnujeme jej a omezujeme přesvědčením, které nám napovídá, co bychom měli a neměli dělat. Velkou roli v tomto usměrnování hraje i společnost, která usměrnuje míru odpovědnosti každého z nás a svými zákony zabezpečuje fyzickou existenci člověka. Když však společnost i vlastní přesvědčení zklamou, ocitne se člověk před sebou samým nahý a je konfrontován s nejnítějšími instinkty. Prožívá zármutek a vztek, ničí. Když má dostatečnou moc zmasakruje celý národ.

Caligula tedy skrze prožitek smrti blízké osoby poznává absurdno. Rozhodne se ztělesnit jeho neúprosnou logiku a násilím vnutit vědomí absurdity druhým. Dovede do důsledku nahodilost světa, kde bůh je mrtev, osud neexistuje a člověk je odkázán na náhodu. Podle toho utvoří představu o absolutní logice, která podléhá takovému světu, který právě poznal a rozhodne se jí vše podřídit. Jeho revolta se obrátí proti životu. Caligula se nechává unést vášní nemožné čistoty, kvůli níž pak popírá lidskou solidaritu. Camus vkládá slova spravedlnosti do úst tyranovi, čímž přispívá k politické nejednoznačnosti díla. Tento tyran, který šikanuje své okolí, zároveň nenávidí špinu, ze které se tyrani rodí. Ničí zhýralost a prohnílosti Římské svrchovanosti, tím, že ji dohání do extrémů. A je odhodlán skonat hned, jakmile donutí své okolí prozřít. Caligulova chuť po krvi může být interpretována jako zvrácená snaha o absolutno, musí tedy vyzařovat hrůzou absolutismu. Neměl by ale být dle mého názoru spojován s žádným konkrétním režimem, neboť se domnívám, že by aktualizace zradila autorovy záměry.

Zároveň je ale dle mého názoru potřeba chápat, za jakých okolností dílo vznikalo a proč je dodnes tak intenzivně aktuální. Díky pochopení okolností vzniku díla a pojmenování společných témat se současností, je možné přijít na divadelní řešení, které by promlouvalo k dnešnímu divákovi. Camus podobně jako Caligula poznal absurdno. Pravděpodobně absurdno poznala v jisté podobě celá jeho generace. Byli nuceni poznat pravdu o konečnosti

a křehkosti života a museli se s tím nějakým způsobem vypořádat. Svět nedával smysl, neexistovalo už dobro či zlo, pouze moc a oběť.

Každá etapa lidské historie přináší krutý pohled na společnost. Války tu byly vždy, stejně jako krutost a nespravedlnost. Ale člověk měl naději posmrtného života, utrpení mu ulehčovalo utrpení Kristovo a víra mu dodávala naději. Ve 20. století se člověk ocitl na světě sám. I dnes probíhají války. Lidé se nepoučili z historie, náš vnitřní Caligula nikam nezmizel, je v každém z nás a jsou lidé, kteří mají takovou moc, že není nikdo, kdo by této vnitřní bestii stál v cestě. Před pár dny se narychlo stáhla ruská vojska z některých oblastí na Ukrajině. Tato „osvobozená“ města dnes přináší svědectví o tom, co se v na Ukrajině v posledních týdnech doopravdy dělo. A svět přestává dávat smysl. Na jedné straně někdo bojuje o holý život, a jeho evropští „přátelé“ se mezitím za hranicemi dohadují, jestli brát či nebrat plyn od agresora. Jistě, otázka je složitá, nelze ji vnímat černobíle, ale v tuto chvíli mi jde čistě o prožitek ukrajinského přeživšího v zmasakrované Buči. Každý z tamních přeživších byl během posledních dnů v přímém kontaktu se smrtí, která podléhala čistě náhodě. A nyní se musejí podobně jako Caligula s tímto novým poznáním vyrovnat.

Drama *Caligula* poskytuje čtenáři Camusův pohled na podle něj nejpodstatnější otázku existencialismu – sebevraždu (*Camus, 2006*). Camus se touto otázkou zabývá i v *Mýtu o Sisyfovi*, nebo v eseji *Úvahy nad gilotinou*. Stojí život za to, jej žít? Před tuto otázku je postaven i Caligula, žije totiž život, který postrádá smysl. Poznání absurdity lidského bytí jej dovede na cestu sebedestrukce. Veškeré jeho následné činění vede k vlastní zkáze. V eseji *Úvahy nad gilotinou* Camus dochází k zajímavé myšlence, totiž že stejně jako pud sebezáchovy, není o nic méně instinktivní pud sebezáhuby. Touha zabít je často velmi úzce propojena s touhou zemřít. Někdy člověk chce nebýt nic a dělat věci, které se nedají napravit. Zabím, abych zemřel. (*Camus, 1968*)

Postava Caligula nám v něčem může připomínat Hamleta, který se nechává strhnout emocemi a v krajních mezích je schopen chladnokrevné krutosti. Když nacházíme ospravedlnění Hamletovi krutosti, nedokážeme ve chvíli, kdy jsou vnější podmínky ještě méně snesitelné, pochopit i Caligulu?

2.1.4.1 ZPRACOVÁNÍ

Hra začíná ve chvíli, kdy je římský císař Caligula nezvěstný. Patriciové a další důležití hodnostáři netrpělivě vyčkávají císařův návrat. Ten po smrti své sestry, která zároveň byla jeho milenkou, zjistí, že lidé umírají a nejsou šťastní. Tento moment mladého císaře uvrhne do zoufalství, neboť pocítí absurditu lidského bytí a absenci smyslu života. Do té doby byl pravděpodobně, jak můžeme soudit z výpovědí patriciů, dobrým vládcem, který ctil běžný chod věcí a jeho největší výstředností byl intimní vztah s vlastní sestrou.

Můžeme tedy soudit, že do svého prozření žil v souznění se svým okolím, pravděpodobně měl i podobné ambice a zastával stejné hodnoty. Jak to u římského dvora bývalo, bylo pravděpodobně normální, že se císař a patriciové oddávali všemožným radostem, obklopovali se hromadou jídla, otroků, krásných žen, dopřávali si blahobyt, oddávali se orgiím a obžerství. Zkrátka žili pohodlným a povrchním způsobem života.

Zatímco Caligula prochází zásadní proměnou vnímání světa, jeho okolí zůstává nezměněné, proto není s ostatními schopen sdílet srozumitelný dialog. Lidé obklopující Caligulu jsou stále ve fázi nevědomosti, žijí své povrchní životy a nehledají hlubší smysl. Odmítají krutou logiku, kterou jim Caligula vnucuje. Jediní, kdo ho pochopí, jsou ti, kterým nejvíce ublížil, neboť jim zprostředkoval stejné bolestné prozření, kterým sám prošel po smrti Drusilly. Pochopení však nemusí znamenat souhlas.

Caligula, který zažije bolestivé uvědomění, že život nemá smysl, během návratu do paláce pociťuje znechucení z toho, co vidí kolem sebe. Vše se mu zdá povrchní, zbytečné a nesmyslné. Touží po něčem opravdovém, po něčem nereálném, co by mu vrátilo pocit uspokojení nebo mu dokonce poskytlo důvod k existenci. Drasticky drancuje vše, co by mohlo být v souladu s nějakým řádem, aby donutil všechny pocítit absurdno, které jemu samotnému naplnilo duši. Lidé umírají bez důvodu, všichni jsou vinni, veškeré dění postrádá smysl. Tak jak se zdá Caligulovi jeho okolí nesmyslné a ubohé, tak se zdá i Caligula svému okolí šílený a krutý. V jejich očích se stává tyranem, bez špetky slitování, kromě několika málo jedinců odmítají jeho jednání přičítat jakoukoliv logiku a smysl.

Drama nám tedy zprostředkovává svět, který je založen na pokřivených hodnotách, a který se někdo snaží překroutit tak, aby v něm všechny tyto hodnoty a pravidla přestala platit. Vnucuje světu nahodilost, skrze kterou věří, že se společnost dopídí pravdy. Lidé se tedy ocitají v prostředí, ve kterém neplatí žádná pravidla, je nahodilé, plné intrik, nedůvěry a klamů.

V dramatu se objevuje nespočetně momentů, které čtenáři zprostředkovávají Camusovu filozofii a boj s absurdním. Když Caligula přichází do paláce, je sám. Vše, v co věřil, se zbortilo. Jediné, co nachází v pustině, která ho obklopuje, je jeho vlastní nitro. Caligulu, který je ukryt v každém z nás. Tento vnitřní tvor pociťující absurdno, se stane jakýmsi opěrným bodem, něčím, čeho se dá držet. Poskytuje mu touhu konat nemožné, ničit a být zničen. K tomu všemu stačí krátký pohled do zrcadla. Caligula v něm vidí svého vnitřního tvora, vidí se poprvé pravdivě, to mu předurčí cestu, kterou se následně vydá.

Dalším obrazem, který čtenáři přibližuje Camusovu filozofii, je moment, kdy se Caligula přestrojí za Venuši. Nietzsche poprvé popsal, jak se člověk dosadil do pozice boha, v Caligulovi to Camus téměř doslova ilustruje touto absurdní až parodickou scénou. Caligula se doslova přenesl do pozice boha a zinscenuje své vlastní uctívání. Vysmívá se morálním hodnotám světa a víře v boha, protože bůh odporuje nahodilosti a absurdnosti světa. Bůh by světu dal smysl, ale ten světu chybí. Nahradí boha a ve světě se nic nezmění. Žádný bůh ho nezasáhne bleskem za jeho troufalost.

Caligula pohrdá okolním světem. Pohrdá i básníky, které nutí básnit o smrti. Necítí z nich upřímnost, nepoznali smrt, kterou on intenzivně prožívá každou buňkou svého těla a naplňuje se jí. Caligula se snaží být svobodný a najít v sobě čistotu, ale přes veškerou moc, kterou mu poskytuje jeho postavení, nedokáže pocitu svobody docílit. Nedokáže totiž porazit absurdno a odmítá jej přijmout. Je tedy odkázán k záhubě. Jedině smrt mu přinese prázdnotu, po které touží. Na konci svého života si Caligula uvědomí, že svět není špatný, že jen on nedokázal žít s tím, co mu osud nadělil. Nedokázal se spokojit s láskou, kdyby měl lunu, kdyby mu stačila láska... Nedokázal ukojit svou žízeň, a přitom by stačilo, aby se nemožné stalo skutečností. Uvědomuje si, že ničeho nedosáhl, že se vydal špatnou cestou. V tom vidíme Camusovo východisko z absurdna, které spočívá v tom, naučit se s absurdním žít. To Caligula nedokázal.

2.1.4.2 PROSTOR A KOSTÝMY

Z celé hry je cítit velká nejistota, nejasnost. Vše lze libovolně měnit na základě Caligulových rozmarů, zároveň se pod tím ale skrývá sofistikovaná hra. Došla jsem tedy k názoru, že by prostor stejně jako Caligula měl být rafinovaný a nevyzpytatelný. Objevovaly

by se v něm vztahy, které by nedávaly smysl, jako například závěs před schody, nebo schody vedoucí nikam.

Považovala jsem za důležité ukázat, jaký byl Řím před Caligulovou proměnou. Blahobyt dvora a jeho namyšlenost, majestátnost. Cítit starověký Řím, který byl malicherný a budoval naddimenzované luxusní stavby, které byly neadekvátní vůči vlastní funkci. Stejný princip bych uplatnila i na postavách prezentující římský dvůr.

Do takového prostoru by přišel Caligula a převrátil jej naruby. Zároveň by odkrýval hnilobu, která by se skrývala pod pozlátkem luxusu. Caligula by se bývalému způsobu kultury vysmíval. Sám by pořádal „kulturní“ události, během kterých by například vystupoval jako Venuše. Patriciové, kteří by byli zvyklí na velkolepou podívanou, by se nyní klaněli a tleskali, před polonahým Caligulou, který by ledabyly seděl na podiu a nevšímal si svého publika. Nenabízel by jim nic. Stejně by to bylo s jeho tanečky, absurdita by tkvěla v tom, že by byli všichni nuceni tleskat a obdivovat se každému jeho pohybu. Caligula by mohl za umění prohlásit i vlastní říhnutí a nikdo by nic nenamítal. Neustále by překvapoval. Prostor, který by se mohl zdát přehledný by byl najednou matoucí. Caligula by mu vnutil logiku, která by se v reálném světě zdála být absurdní.

Caligula by během celé hry vytvářel velké umělecké dílo. Každý jeho čin by byl tahem štetce. Nikdo by mu nerozuměl, ale všichni by se tvářili, že chápou. Považovala jsem za důležité zobrazit na začátku mírně upadající civilizaci, která by nám pomohla ukázat svět před a po Caligulovi. Prostor, ve kterém by se patriciové nacházeli, jsem se rozhodla udělat velmi civilizovaný, čistý a přehledný. Zároveň by ale divák měl pociťovat alespoň trochu podivnosti. Caligula by ve hře působil jako urychlovač. Všiml by si tendencí, které již kolem něj existovaly, ale dělal by je skutečnými a extrémními.

Prvnímu dějství by dominovala masivní zeď s antickými freskami, které by zobrazovaly i sexuální a krvavé motivy. Byly by zakonzervované jako umělecké dílo, kterým se civilizace honosí. Před zdí by posedávali patriciové v černých oblecích na lenoškách. Mezi tuto podivnou skrumáž by přišel polonahý špinavý Caligula, který by za sebou zanechával šlépěje bláta.

V následujících dějstvích by byly starobylé fresky počmárané Caligulovými dětskými čmáranicemi. Znehodnotily by památku, působily by infantilně, ale všichni by se chovali podobně jako nadšení návštěvníci moderních galerií aplaudující banánu přilepenému ke zdi

izolepou. Aby uchránili svůj status vzdělance, tvářili by se, jako by pohlíželi na velkolepé umění. Byli by však pouze směšní. Původně mohutná stěna by se najednou jevila jako placatá kulisa, jejíž některé části by byly dokonce odstraněny a naskytly by se tak různé průhledy do zadních plánů jeviště. Tam by se vždy objevilo něco neočekávaného. Jednou by to bylo schodiště za závěsem, pak jeviště s malovanými kulisami zobrazujícími Botticelliho „Zrození Venuše“, následně stínohra Caligulova přirození, nebo brutální výjevy masakrů. Vše by bylo nepředvídatelné, včetně kostýmů. Během některých výstupů by bylo využíváno dělo střílející po jevišti rajčaty. Pomocí děla by se docílilo téměř explicitních drastických výjevů a prostor by zaplnila „rajčatová krev a vnitřnosti“.

Vnímala jsem jako důležité, aby celou dobu působili nejsměšnějším dojmem patriciové. Caligula by byl nepředvídatelný, patriciové by nedokázali hrát jeho hru a připravit se na to, co by mohlo přijít příště. Celé Caligulovo jednání by se jevila jako hra, jen se špatnými a reálnými dopady. Prostor by se dal přirovnat k Římskému koloseu. Když na něj člověk hledí, je to velkolepé nádherné dílo, dokud si neuvědomí, jaké se v něm děly masakry, kterým tisíce lidí radostně přihlíželo a tleskalo.



Obr. 2: Caligula, Patriciové čekají na příchod Caliguly, 1. obraz



Obr. 3: Caligula, Caligulův taneček



Obr. 4: Caligula, předposlední obraz, Caligula promlouvá se svým odrazem v zrcadle

3 JEAN - PAUL SARTRE - MOUCHY

Orestes v Sartrových Mouchách se liší od Oidipla i Caliguly, liší se i od své antické předlohy. Na první pohled by mohl mít spoustu společného s Oidipem. Oba se vracejí do svého rodného města, které nacházejí v zuboženém stavu a oba svým jednáním způsobí smrt vlastní matky. V předloze Sartrových Much (*Orestes – Euripides*) by byl i Orestes hnán silou osudu. Nemohl by jinak než svou matku zavraždit, protože tak bylo předpovězeno. Sartre ale hrdinu staví do zcela jiné pozice. Orestes se musí vědomě rozhodnout. Musí zvážit všechny důsledky, důvody a souvislosti, ještě před tím, než čin uskuteční. Musí také předem rozhodnout, jaký postoj ke svému činu po jeho uskutečnění zaujme.

Od Caliguly se zase odlišuje tím, že vědomě páchá konkrétní čin pro konkrétní následek. Caligula propadne nesmyslnosti světa, snaží se lidi osvobodit od jejich naivní představy, jak svět funguje. Násilně je nutí prožít smrt. Vytváří však pouze kolos zločinů, který je nekonečný, protože jeho cíl je nereálný. Caligula neřeší morální dilema, podléhá brutální logice absurda. Je člověkem bez svědomí. Orestes se zdá být podobný. Také necítí výčitky za čin, který spáchal, a také se odmítá smířit s absurdem světa, který ho obklopuje. Stejně jako Caligula se rozhodne násilně vnutit svoji představu o světě svému okolí. Orestes vzdoruje špatné víře měšťanů, odolává slibům bohů i rodinným vazbám a dokáže se osvobodit od moru. Ne proto, že by to jinak nešlo, ale proto, že se k tomu vědomě rozhodl. Bere na sebe všechnu vinu za celé město a tím proměňuje utrpení ve smysl. Sartre na rozdíl od Camuse svého hrdinu staví do pozice, kdy se zdá násilí v zájmu filozofie ospravedlnitelné. Orestes dokáže město „očistit“. Camusova verze hrdiny však naznačuje, že se nikdy nemůžeme moru zbavit a musíme jej přijmout a pokusit se v něm žít. Orestes v Mouchách má potřebu lidem vnutit absolutní svobodu, na kterou nejsou připraveni a ani po ní netouží. V tom jsou si oba hrdinové podobní. Nutí společnost uměle poznat pravdu, vrhnout je do svobody, bez ohledu na jejich přání či potřeby.

Sartre Mouchy poprvé publikoval v roce 1943. Jak jsem již zmínila v kapitole zabývající se filozofií J.-P. Sartra, prožil během druhé světové války v zajateckém táboře omamný prožitek kolektivního života a solidarity, který jej přiblížil k myšlenkám marxismu (*Křesťan, 2005*). Z tohoto zážitku, během kterého pocítil blaho bytí anonymní součástí davu, nemožnosti se rozhodovat, čerpal i během psaní Much. Být součástí masy a zřít se svobody je mnohem

snazší, než rozhodovat se a nést váhu těchto rozhodnutí. Zároveň je v díle znatelná touha po zařazení se, po přidružení se k nějaké sociální skupině. Sartre byl dle svých vrstevníků poměrně osamělý. Je pravděpodobné, že právě proto na něj kolektivní zážitek z tábora působil tak omamně.

Mouchy byly vydané ještě během druhé světové války a záhadně nepodlehly nacistické cenzuře. *Mouchy* sloužily odboji pro své zřetelné antinacistické cítění. Daly se v nich najít přímé protifašistické konotace, které ale dle mého názoru nebyly autorovým přímým záměrem. Tím, že *Mouchy* nebyly cenzurované, docházelo také k výkladům, které mohli nacisté využít pro svůj prospěch. O tom, proč byly *Mouchy* v okupované Paříži publikovány, píše Allan Stoekl ve své eseji „*What the Nazis saw: Les Mouches in Occupied Paris*“ (*Co viděli nacisti: Mouchy v okupované Paříži*). Kolegové dávali Sartrovi „za vinu“, že vědomě či nevědomě nahradil profesora na univerzitě, který byl deportován kvůli svým židovským kořenům do koncentračního tábora. Označovali ho proto za oportunistu a využívali to jako důkaz, že Sartre není skalní nepřítel nacismu. V prvním rozhovoru o své nové hře *Mouchy* Sartre říká „*Hrdina koná hrozný hřích, který ale nastolí rovnováhu a pořádek*“ (volný překlad: Stoekl, 2003), čehož nacisté využili, aby se dílo dalo chápat jako obhajoba prostředků, které vedou k lepší budoucnosti, aneb filozofie může ospravedlnit zločin. Dílo podle nich ponouká jedince k svobodě od morálky. Je však zřejmé, že přesto, že se k tomu Sartre nikdy přímo nevyjádřil, jeho záměr byl zcela jiný a je na místě se přiklánět spíše k interpretaci rezistenčního hnutí „*Le combat*“, jehož byl Sartre na pozvání A. Camuse součástí.

Francouzská rezistence si vykládala Sartrovo dílo následovně. Klytaimnestra byla metaforou vichistické vlády, která podlehla nacistickým okupantům. Byla slabá, snadno ovladatelná, směšná. Aigisthos sloužil jako metafora nacistického režimu. Obyvatelé Argu zase symbolizovali vyděšený francouzský lid, pro které chce Sartre přijetí svobody a boj za ni. V této interpretaci by byl Sartre Orestem, který musí ubohému lidu otevřít oči (Doškářová, 2019). Dle mého názoru se však jedná o velmi zjednodušenou interpretaci a věřím, že Sartrovy úmysly tkvěly spíše v tom najít příběh, na kterém by mohl zkoumat, jak funguje svět na základě jeho filozofie.

Ve stejném roce, kdy Sartre zveřejnil *Mouchy*, publikoval také své nejrozsáhlejší dílo, kde koncentroval své pojetí nejen fenomenologie, *Bytí a nicota*. Oba texty vyjadřují poznání, že jsme sami, opuštěni a že sami určujeme, kým se v životě staneme pomocí vlastního jednání.

Oresta definuje jeho čin, konečně se jím naplní a pojmenovává. Z fenomenologie a toho, jak Sartre vnímal bytí v sobě a bytí pro sebe vychází i rozdílnost pojetí Oresta a obyvatel Argu. Zatímco Orestes vytváří svůj obraz podle toho, jak se vnímá on sám, obyvatelé Argu se utvářejí podle svého okolí. Aby mohl člověk konat svůj čin, musí být svobodný. Svoboda znamená vědomě se rozhodovat.

Podle Sartrovy filozofie jsem čím jsem, protože tím musím být. Nepodaří-li se člověku uskutečnit svůj čin, utíká od sebe (*Sartre, 2004*). Tento útek by byl ale nesmyslný a Orestes si to uvědomuje. Pociťuje veškerou tíhu, kterou jeho rozhodnutí obnáší. Rozhodnul se být tím, čím má být, jinak by neměl osud a byl by bezmocný. Člověk, který se rozhodne, nevzdá se svého osudu, ani když bude náročný. Orestes se rozhodl, kým se stane, kým je, poznal sebe ve svém činu a v tomto poznání poznal i cenu druhých. Orestes vraždí, protože pochopil svou vlastní odpovědnost jako člověka, odpovědnost za spravedlnost. To je naprosto neantický a moderní závěr. Sartre tím vyjadřuje, že lidé jsou strůjci svého osudu.

3.1 TÉMATA NACHÁZEJÍCÍ SE V MOUCHÁCH

Během prvních čtení hry jsem si poznamenala několik témat, která kniha nabízí. Později některá vykrystalizovala jako více či méně důležitá pro mou interpretaci. Pro začátek je ale dle mého názoru důležité zamyslet se nad všemi, neboť spolu úzce souvisí. Jsem si však vědoma toho, že každý čtenář může v knize objevit něco jiného. Přesto, že jsem se snažila co nejlépe porozumět autorovým záměrům a číst Mouchy na základě poznání Sartrovy filozofie, jsou následující kapitoly založeny z velké části na subjektivním čtení a interpretaci díla.

Při zamyšlení nad jednotlivými motivy se pozastavuji nad aktuálními událostmi a tématy, které hýbají dnešní společností. Záměrem těchto úvah bylo poukázat na aktuálnost existenciální filozofie v dnešním světě a nalézt skrze ni východisko pro vlastní scénografické řešení.

3.1.1 MOUCHY A ZAMOŘENÝ SVĚT

Mouchy jsou symbolem výčitek svědomí. Je to hmyz hodující na hniјícím mase, vyhledávající smrdutá místa. Mouchy jsou otravné a všudypřítomné. Ne, že by lidé v Argu upřímně litovali všeho, co provedli, naučili se ale své vybrané hříchy a své kání dávat na odiv.

Jako by to bylo v módě. Kdo se víc kaje, je správnější občan. Z občanů samotných se staly mouchy. Otravný hmyz. Sám Sartre tuto interpretaci podporuje v několika pasážích. Například, když Jupiter mluví o mouchách a pak přitáhne stařenu. „*Vidíte tamhle tu starou sviňku, jak mrská těma černýma nožičkama, jak se plíží kolem zdí? Krásný exemplář té černé vyzáblé havěti... Vrhnu se na tu štěnici, lapnu ji a přivedu vám ji. (Skočí na stařenu a přivede ji do popředí).*“ (Sartre, 1964. s. 13)

V Mouchách se, podobně jako v Oidipovi, objevuje prvek zamořeného mrtvého světa. Zatím co v Oidipovi a dalších antických hrách autoři využívali moru, nebo jiné katastrofy jako nepředvídatelné události, kterou na lidi seslali bohové, v Mouchách je zamořenost města přiznanou intrikou Aigistha a Jupitera. Ze strany Aigistha se jedná pouze o divadlo. Antický mor byl trestem za neposlušnost, v Mouchách se mu Argoťané podrobují dobrovolně.

Mrtvé hniјící město. Zdechlina, na které hodují larvy a mouchy. Město je unifikované, odosobněné, lidé ztratili odvahu a podlehli kolektivní vině a pohodlnosti nevědomí. Země zničená záměrně vlastními obyvateli, kteří odmítají vidět následky. Mrtvé smrduté město, zaplavené toxickou stokou, plné odpadků a výkalů. Zároveň je prázdné. Jako jeho obyvatelé ztratilo svůj půvab a zůstala z něj pouze prázdná schránka, která je jen plochým odrazem toho, čím město kdysi mohlo být.

Je zřejmé, že problematika zamořeného toxického světa a nedbalosti lidí o své okolí, je pro mě určující. Nalézám ji ve všech textech, které řeší jakoukoliv lidskou krizi. V Mouchách jsem ji našla také, ale na rozdíl od doby, kdy jsem pracovala na Oidipovi, jsem cítila, že nesmím být v interpretaci tak explicitní. Sartre nepsal o jednom konkrétním problému (ostatně to ani Sofokles). Snažil se v dramatu ukázat vše, co si myslel o lidském údělu a jeho fungování ve světě. Zamořený svět je pouze jedním z následků lidského jednání. Přesto jsem se neubráníla potřebě hledat vizuální inspiraci v mrtvé krajině, opuštěných městech, černých stokách. Vždyť Argos je mrtvým městem. Jeho obyvatelé jsou mrtví. Nerozhodli se žít. Je to nehostinné, nepřívětivé místo, kterému se všichni obloukem vyhýbají.



Obr. 5: Úklid pláže po úniku ropy, foto: Nicolas Asfour, Thailand (2013), from: GettyImage

3.1.2 STŘET ODLIŠNÝCH KULTUR A POCIT MORÁLNÍ NADŘAZENOSTI

Sartre čtenáře přenáší do antického města Argos. Hlavní hrdina Orestes přichází do svého rodného města, z kterého byl odnesen ještě jako malé dítě. Svůj domov si vůbec nepamatuje, takže je pro něj vše, co spatřuje, nové. Příchodem mladíka do Argu Sartre čtenáři zprostředkovává střet dvou naprosto odlišných kultur a hodnot.

Orestes je mladý muž, který cestuje, není nikde doma, zkoumá svět a vzdělává se. Je vychován v rozmanitosti a různorodosti názorů a filozofií, tak aby měl mysl otevřenou všemu, bez závazků, bez ničeho, co by ho svazovalo. Je vzdělaný, ale bez vzpomínek a vazeb.

Obyvatelé Argu oproti tomu žijí v nesmyslném cyklickém světě. Nekonečný koloběh života je monotónní a předvídatelný, nepřístupný pro nikoho, kdo již není jeho součástí. Veškeré jejich konání je svázáno vírou a zvyklostmi. Skrze město Argos Sartre zprostředkovává společenskou krizi, která kvůli absenci odvahy vedla k unifikačnosti, pohodlnosti a dobrovolnému vzdání se svobody. Je to černobílý svět. Jsou věci správné a špatné, podporované a zakázané, neexistuje nic mezi tím. Děti jsou od narození vychovávány v pokání. „To je třeba, mít strach, miláčku. Veliký strach. Tím se z tebe stane pořádný člověk.“ (Sartre,

1964. s. 33) Město působí, jako by bylo několik století pozadu, neboť jsou si Orestes a Argoťané mentálně nesmírně vzdáleni.

Obyvatelé Argu se rozhodli přijmout Aigisthovu vinu za vraždu krále. Začali nosit smutek za všechny své hříchy a mrtvé a město se tak zaplnilo mouchami. *„Obyvatelé Argosu i s králem a královnou v Sartrových Mouchách jsou právě zajatci či otroky své minulosti: nehybní, poslušní, zbabělí. A poněvadž jejich minulost, toť jejich spoluvina na vraždě Agamemnónově, otročení minulosti znamená zde jen vědomí hříchu, zlé svědomí, pokoru před Jupiterem, nemožnost osvobodit se vzpourou. Samy Mouchy – Erinye, seslané Jupiterem jsou morovou ranou výčitek svědomí, jež lidé argoští nedovedou, slepeni s minulostí, setrást.“* (Černý, 1992. s. 40)

Orestes je intelektuál, *„který s neúprosnou nonkonformitou odmítá prodat svůj intelekt za cokoli a komukoli, právě proto, že jej postavil bezvýhradně do služeb jediné věci, která stojí za to – obraně svobody člověka před anonymními silami dějin a institucionálních mašinérií“* (Camus, 1964. s. 90)

Orestes se rozhodne změnit Argos. Nedokáže pochopit, proč se lidé dobrovolně podrobují totalitě, proč ze sebe dobrovolně udělali mrtvolu. Cítí se oprávněn k tomu udělat za celé město rozhodnutí. Cítí se morálně a intelektuálně nadřazen jeho obyvatelům, ke kterým cítí lítost, možná dokonce opovržení. Nutí je poznat svobodu a podívat se pravdivě na vlastní bídnost a nést za svou svobodu odpovědnost.

Pocit morální a intelektuální nadřazenosti je něco, s čím bojuje mnoho z nás. Starší člověk často pohrdá mladším, protože ho považuje za nezkušeného a bez znalostí o světě, které mu může přinést pouze spousta životních zkušeností. Mladí se často cítí intelektuálně na výši vůči starším, protože se domnívají, že starší lidé žijí v minulosti a nestíhají držet krok s dnešním světem. Pocit morální nadřazenosti však nesouvisí pouze s mezigeneračním rozdílem. Objevuje se mezi vysokoškoláky a lidmi, kteří šli po základní škole hned pracovat. Mezi těmi, co jdou za kariérou a těmi, kteří dali přednost výchově dětí. Mezi lidmi uznávajícími různé politické strany, v různém sociálním postavení. To, že se někdo cítí intelektuálně nadřazen jinému vytváří mezi jednotlivými společenskými skupinami velké napětí. Pocit morální nadřazenosti je druhou stranou často přijímán až agresivně, přestože může mít takové jednání vstřícné motivace. Negativní přijetí takového chování se však zdá být logické, neboť

nikdo nemá rád pocit, že se mu někdo nadřazuje, že mu argumentačně nestačí nebo že je označován za hlupáka.

Příkladem zoufalého boje za „spravedlnost“ a boje proti pocitu, že na něj bylo zapomenuto, může být útok na Kapitol Spojených států amerických, který se udál dne 6. 1. 2021. Demonstranti naprosto věřili tomu, že byli při sčítání výsledků prezidentských voleb oklamáni, že jim někdo upřel hlas, že jimi intelektuálové pohrdají. Odpůrci tohoto činu je začali označovat za barbary, zločince, tupce, čímž ještě podpořili pocit nespravedlnosti u výtržníků.

Sama mám často problém s tím, být názorově otevřená, najít pochopení pro někoho, s jehož názorem nesouhlasím. Ocítám se v diskuzích, ve kterých chci za každou cenu změnit názor druhého. Obhajuji se tím, že se snažím v tématech vzdělávat, ale z jaké pozice se snažím změnit někoho druhého? Opravňuje mě k tomu něco? Neustále vnitřně cítím jakýsi závazek, abych lidi kolem sebe poučila nebo vzdělala o nějakém problému.

Důležitý mi v tomto směru připadá závěr Much. Orestes je intelektuál, který se rozhodne vytrhnout Argos z režimu, ve kterém dosud nějakým způsobem funguje. Donutí obyvatele poznat jeho smýšlení, vrhne je do svobody. Sartre opovrhoval průměrným lidstvem. Očekával hrdinství a angažovanost, žít spokojeně v absurdním světě pro něj bylo nepřijatelné.

Podívejme se na dnešní Rusko, které stále podporuje Putina. Rusové nechali situaci dojít až do stádia, kdy jejich synové vraždí a znásilňují obyvatele sousední země. V západním světě se shodneme na tom, že by měl být Putin svržen, odsuzujeme Putinův totalitní režim. Očekávali jsme od Rusů, že se hrdinsky vzbouří, opovrhujeme těmi, kteří to neudělali. Ale co se stane (nebo co by se stalo) po svržení Putina? Co se stane, když by byli Rusové najednou bez vlastní volby vrženi do demokracie? Pokud se na transformaci nebudou podílet, budou za svou bídou situaci vinit západ a přijde další vůdce s vizí obnovení Sovětského svazu, který jim slíbí odplatu a slávu. Za celou historii nemělo Rusko demokratický režim. Člověk by měl cestu k svobodě nalézt sám. Zároveň ale nikdo není oprávněn ubližovat druhým a napadat suverénní stát. Kde najít rovnováhu a jaké zvolit prostředky a řešení? Podle Sartra navíc každý nese odpovědnost za celý svět. Uvrhnutí někoho do svobody proti jeho vůli se však zdá nefunkční, dokonce i v Mouchách. Je nutné vymyslet strategii, plán transformace tak, aby se na něm chtěli místní zúčastnit.

„Není pravdy pro všechny ani pravdy na všechny časy.“ (Černý, 1992. Str. 55)

S rozdělením společnosti a vzdalováním se jednotlivých společenských skupin souvisí něco, čemu se někdy říká krize elit. Jen v některých obdobích naší historie byli elitami intelektuálové, vzdělaní lidé, umělci, osobnosti, které svým jednáním dávaly pozitivní příklad společnosti, zároveň však od ní nebyly odtrženi. Jako příklad takových elit by bylo možné označit Václava Havla a další, kteří se stali tvářemi Sametové revoluce. I jejich odkaz se však dnes stává terčem útoků. (Fendrych, 2015)

„Je nepochybné, že každá společnost potřebuje elity. Schopné, společností uznávané lidi, kteří dokáží ovlivnit názory širokého spektra lidí a ovlivnit tak atmosféru ve společnosti. Takoví lidé jsou nejen politici, ale i umělci a vědci, prostě lidé, kteří osobními příklady a příběhy dávají společnosti pozitivní příklad, ale zároveň s ní žijí. Nebojí se jí a chápou ji. Takových lidí je dnes citelný deficit.“ (Šulka, 2018)

Právě pochopení pro společnost, snaha spojovat ji, je něco, co bylo zaměněno za soutěž, a naopak snahu společnost ještě více štěpit. Západní společnosti jsou tímto beznadějně polarizovány. Jejich liberálnější části, obvykle vzdělanější lidé z větších měst, se nesnaží (většinově) porozumět těm ostatním a způsobují tím ještě větší společenskou trhlinu. Stejně je to i s Orestem. Nechce místní obyvatele pochopit, nechce s nimi vést dialog, odpustit, nehledí na jejich přání. Rozhodne se sám, co je pro ostatní podle něj nejlepší možností a podle toho činí. (Frič, Veselý, 2010. s. 16)

Zmizely z naší společnosti elity, nebo jsou jen méně vidět? Neustále se vracíme k postavě prezidenta Václava Havla jako k jakési ikoně, elitě, intelektuálovi, kterému šlo o lepší společnost a nechtěl se účastnit mocenských bojů. Je vnímán jako symbol boje za svobodu a pravdu. Zároveň to však byl člověk s privilegii a možnostmi. Byl tu i pro jiné lidi než pro intelektuály? Jemu a jeho současníkům je někdy vyčítáno, že byli povaleči v kavárnách, intelektuálové vytržení z reálného světa. V podobné situaci se nacházel Sartre v okupované Paříži. Intelektuál posedávající v kavárně a filozofující nad smyslem života.

Občanské fórum, které se během revoluce stalo významnou politickou silou, bylo zpočátku sdružením lidí nejrůznějších názorů. Nemělo však politické vymezení. Václav Havel se snažil vybudovat platformu obnovující občanskou společnost. Důvěra společnosti v politiku byla plná naivity a očekávání (Kopeček, 2010, st. 6) Občanskému fóru chyběla jasná

a propracovaná vize transformace země, proto ho vyhrané volby nasměrovaly k vlastnímu rozpadu. Silnou pozici začal získávat Václav Klaus (později premiér a prezident). Už nešlo o jakési vyšší cíle a svobodu, ale o moc. *(Kopeček 2010, s. 98)*

Během 90. let upadala role intelektuálů v politice i veřejném prostoru. „Revoluční hrdiny“ nahradili vizionáři rychlého ekonomického růstu. Václav Havel se snažil politice vtisknout jistý mravní a morální rozměr, Václav Klaus naopak politiku bral jako prostor pro soubor *(Kopeček, 2015, s. 31)*. Lidé začali za elity považovat lidi ve funkcích. Nejvyšší elitou a vzorem by tedy měl být prezident, což se v dnešní době, kdy na hradě sedí prezident Miloš Zeman zdá být nanejvýš absurdní.

Proč se o elitách zmiňují? Krize elit není pouze českým problémem, ani problém posledních pár let. Je to problém, který se pravidelně objevuje a plyne z roztříštěnosti společnosti a vzájemného nepochopení a absence snahy o porozumění. Orestes se nesnaží Argoťanům, porozumět.

Ať už jsou Orestovy úmysly jakékoliv, prostředky, které zvolil, jsou extrémní. Není to hrdina a neměli bychom v něm hledat inspiraci. Orestes chce svobodu za každou cenu a dostává se za hranici toho, co je ospravedlnitelné. Orestes nepřináší občanům řešení ani návrh na řešení. Udělá prostě to, co chce udělat, aniž by pomyslel na to, jak budou důsledky jeho činu přijaty. Zabije krále a královnu, všechny proti jejich vůli uvrhne do svobody a místo toho, aby usedl na trůn a nastolil nový řád a cestu, odejde. Nezajímá ho, zda jsou obyvatelé Argu na jeho činy připraveni, jestli jsou připraveni vzít svůj osud do vlastních rukou a nést následky za své volby. Učiní čin srovnatelný s tím, kdyby někdo antickému člověku zavraždil bohy a řekl mu, že osud neexistuje, že od teď musí jednat sám za sebe, a neexistuje nic nebo nikdo na koho by bylo možné se obrátit pro pomoc. *(Panichella, 2008)*

3.1.3 POTŘEBA NĚKAM PATŘIT

Jednou z prvních problematik, která se čtenáři/divákovi otevírá hned na začátku hry, je touha někam patřit. Touha, nebo dokonce potřeba, někam patřit, být součástí smečky, chceme-li, je lidem a většině dalších tvorů vlastní od úplných počátků. Na jedné straně to zvýšilo jejich šance na přežití. Cítili se bezpečně, chráněni, uspokojovali i svou potřebu vládnout. Bytí ve smečce také způsobilo rozdělení do různých rolí. Každý nemusel obstarat

všechno. Někdo lovil, někdo se staral o oheň, jiný hlídal tábořiště. Každý byl součástí jasně dané hierarchie. Je však pravděpodobné, že touha po společnosti byla už tehdy založena i na citových potřebách. Kontakt s druhými je pro člověka základní životní potřebou, podobně jako jídlo a spánek. I ti největší introverti a samotáři potřebují mít svou roli v lidském společenství, i přesto, že přímý kontakt s lidmi omezují na minimum.

Pandemie, během které jsme museli styk s jinými lidmi omezit na minimum, nám ukázala, jak samota na jedince těžce dopadá. Nebýt technologií, které nám částečně lidský kontakt zprostředkovávají, by byly dopady nejen na psychické zdraví jednotlivců ještě intenzivnější. Jednou z nejvíce ohrožených skupin, které může nedostatek sociálních kontaktů uškodit, jsou dospívající. Nechci podceňovat, jaký měla a stále má pandemie dopad na jiné sociální skupiny ať už po finanční či psychické stránce. Spousta lidí přišla o práci, ti, co ji měli, byli naopak často přetížení, například zdravotníci nebo učitelé, senioři se ocitli v izolaci a obrovském strachu. To, že se zmíním pouze o jejím vlivu na mladé lidi, vychází z toho, že jednak hlavní hrdina, Orestes, je mladý člověk, který teprve hledá své místo ve světě, a za druhé jsem v podobném věku i já sama. Dokážu se tedy s dospívajícími lépe identifikovat. Během dospívání toužíme po tom být uznáni jako individuální jedinci, zároveň naše touha někam patřit je silnější než kdy dřív. Je to období silných rozporů. Izolace od jedinců vlastního druhu je stresující. Nejen pro člověka.

Adolescence je období, kdy jsme obrovsky náchylní k zpochybňování všeho, co jsme si dosud mysleli, že víme. Máme pocit, že ztrácíme vnější i vnitřní jistoty a snažíme se najít citové zázemí kdekoliv. Takové zázemí můžeme najít v rodině, přátelích, milencích, náboženství, nebo různých komunitách. Může se stát a je to přirozené, že je nalezneme i někde, kde bychom za jiných příznivějších okolností nehledali.

Během dospívání si my i naše okolí začínáme klást otázku, „Kdo jsem? Proč tu jsem? Co ze mě bude?“. Záludné otázky, ke kterým se pojí smysl života, kterými si prochází v jistém období svého vývoje každý jedinec. Člověk hledá identitu, aby si potvrdil legitimitu vlastní existence před sebou, ale i ve společnosti, ve které žije (Bačová, 2003). Identitu hledá každý, i když o tom třeba nepřemýšlí.

Jedinec vnímá svoje identity na základě sociální dimenze, která je odvozena od členství v různých sociálních skupinách, a osobní dimenze, která je založena na specifických

psychologických charakteristikách, které jedince prostřednictvím vlastního osobního vnímání odlišují od ostatních. (Howard, 2000. s. 367–393). Hlavní faktor sociální identity, je představa jedince, jak by se měl v určité roli, nebo vztahu, chovat. Je definována vztahy s ostatními lidmi.

Dosažení identity znamená získat pocit vlastní jedinečnosti a celistvosti. Sjedením různých zkušeností se sebou samým docílí jedinec pocitu osobní stability, perspektivy sebe sama v čase, pocitu vlastní sociální hodnoty a podpory druhých. Když je pokus propojit tyto pocity a zkušenosti do smysluplného celku neúspěšný, říká se tomu difúze identity. Člověk je pak zmatený a není schopen přijmout sebe sama. (Erikson, 2015)

Jedinec se nejdříve nezabývá vlastní budoucností ani sebereflexí, je orientovaný na to, aby prožíval to, co se děje zde a nyní. Nemá potřebu se zakotvit a vymezit. Je snadno ovlivnitelný, mění názory i chování, podle toho, v jaké skupině se nachází. Později nastane hledání a případné přijetí závazku. Někdy se stane, že přijmeme závazek příliš rychle, bez toho, aniž bychom prošli fází hledání. Přijmeme obraz sebe a světa bez aktivního hledání, bez krizí a pochybností a identifikujeme se s konkrétními vzory či normami, které nám představují různé autority jako jsou rodiče, škola, církve aj. Opakem je hledání bez závazků. Jedinec si nechává otevřené možnosti, zkouší nové role, přemýšlí o sobě a objevuje nové hodnoty. Pomocí hledání pak může dosáhnout identity. Když dokončí hledání, může přijmout závazky, ke kterým během hledání došel. Zkušenosti a perspektivy vytvářejí smysluplný celek a dostávají se pocity jedinečnosti, kontinuity, sebepřijetí a sounáležití s určitými lidmi a hodnotami. (Marcia, 1980)

Jsou ale období v našem historickém vývoji, kdy se mladá generace musí nebo musela potýkat nejen s krizí osobní, ale i celospolečenskou. Každá generace řeší nějakou společenskou krizi, některé generace se ale ocitly před něčím, co do té doby bylo nepředstavitelné a co otřáslo základními hodnotami, na kterých byla společnost postavena. Takovou generací jsou například vrstevníci existencialistů. Generace, která prožila obě světové války.

Mladí lidé, kteří mají v takové době přijít na to, kým vlastně jsou, a vytvořit si pevné ukotvení ve společnosti, nechápou, proč by taková společnost vůbec měla existovat. Podle existencialistů je člověk definován světem kolem sebe, nelze jednotlivce vnímat nezávisle na světě, který jej obklopuje. Není tedy divu, že Sartre i Camus, ve svých dílech představují jedince, kteří čelí absurditě světa a snaží se k němu zaujmout postoj. Jejich hrdinové jdou

cestou, jejímž hlavním motivem je najít smysl jejich osobního bytí. Často se ocitají ve světě zasaženém celospolečenskou krizí, například mor v Camusovu *Moru*, mouchy v Sartrových *Mouchách* aj. Sartrův Orestes se rozhodne uskutečnit svůj čin a tím celé město zbavit much. Tento čin se zároveň stane něčím, co ho konečně identifikuje, dá mu smysl a roli, přesto, že je Orestův osud znepokojivý, vychází z jeho vlastní volby a přináší mu uspokojení.

Orestes stejně jako každý člověk cítí potřebu patřit k nějaké skupině. Je ve věku, kdy hledá smysl života a jaké místo ve světě, který ho obklopuje, zaujmout. Orestes se nemá čím naplnit, nezná svou rodinu, cestuje z místa na místo, naplňuje se pouze vědomostmi, ale žádnými činy a vztahy. Nepamatuje si své rodné město, nemá domov. Přestože k němu byl život pravděpodobně velmi shovívavý, dostalo se mu dobrého vzdělání, nikdy nepocítil, jaké to je někam patřit. Je opuštěný a bloudící, nezastává žádnou společenskou roli, nemůže se prokázat žádnými činy, nikam nepatří. Snaží se však najít se a docílit tím přijetí sebe a legitimovat se v rámci nějaké společnosti. Nakonec přijde do svého rodného města, to o něj ale nejeví zájem. Označí ho za cizince a nastaví mu nepřátelskou tvář. Orestes však věří, že smyslem jeho života je se někam začlenit a tím završit i hledání vlastní identity. Už od prvních obrazů je nám jasné, že je Orestes ochoten tomuto cíli obětovat mnoho.

S touhou někam patřit souvisí i hledání vlastní identity. Orestes vnímá identitu paralelně s „někam patřit“. Znáť svou historii, protože vzpomínky jsou podle něj to, co člověka a společnost utváří. Jeho vychovatel naopak zastává teorii, že lidská identita sestává z činů člověka, jeho vzdělání, hodnot a způsobu života. Když Orestes přichází do rodného města naříká, že nenachází ani stopu vzpomínky. Na to mu vychovatel odpoví: „*Co ty všechny cesty, které jsme podnikli?... To nejsou vzpomínky? Neprošli jsme spolu tolik paláců, svatyní a chrámů, aby zaplnily vaši paměť...?... Nevedl jsem vás naštěstí k tomu, abyste četl všechny knihy a seznámil se tak s rozmanitostí lidských názorů?... A teď tu stojíte, oproštěný od všeho otročení, ode vší víry, bez rodiny, bez vlasti, bez náboženství, bez povolání, volný pro všechny závazky ...*“ (Sartre, 1964. s. 19).

Následující úryvek z dramatu, nám pomůže více pochopit konflikt pragmatické filozofie, ve které byl Orestes vychováván a jeho niterné potřeby naplnit se činem a touhou patřit k nějakému společenství:

ORESTES: „Nemohu si naříkat: dal jsi mi svobodu, jakou mají vlákna vytržená větrem ze své pavučiny... nevážím víc než takové vlákno a žiju ze vzduchu... Jsou lidé, co se narodí se závazky, nemají na vybranou, jsou vrženi na cestu a na konci je čeká čin, jejich čin... Chvění světa jsem si nechal sklouznout po těle a dopadat stranou. Věděl jsem, že to patří jiným, já z toho nikdy nemohu udělat své vzpomínky... Ale já... Já jsem svobodný, bohu dík! Ach, jak jsem svobodný! Jak nádherně je má duše nade vším!“

YCHOVATEL: „Vaše dnešní duše by se zhrozila tohoto mrzkého pokání.“

ORESTES: „Alespoň by byla moje!“... „Co bych si s těmi lidmi počal? Král má mít stejné vzpomínky jako jeho poddaní.“ (Sartre, 1964. s. 20, 21)

Svou ochotu stát se za každou cenu součástí nějakého společenství, pojmenovat se, ukazuje hned v prvním dějství slovy: „Ach, kdyby tak byl čin..., který by mi dal mezi nimi domovské právo! Kdybych se mohl zmocnit třeba zločinem, jejich paměti, jejich hrůzy a jejich nadějí, abych se zaplnil, to prázdno ve srdci, i kdybych měl zabít vlastní matku...“ (Sartre, 1964. s. 21) Z předchozích ukávek je tedy zřejmé, že Orestes nedokáže najít uspokojení v pohodlném životě, který mu nabízí jeho vychovatel. Všechny jeho vědomosti a intelekt ho naopak oddalují od sebeidentifikace, jsou mu překážkou. Podobně jako vzdělaný intelektuál Sartre, i on touží po kolektivním zážitku, o možnosti nemít na výběr, podvolit se třeba totalitě, pokud mu to pomůže stát se součástí kolektivu.

„Mě tak záleží na štěstí! Chci svoje vzpomínky... své místo mezi lidmi v Argosu.“ (Sartre, 1964. s. 48)

Elektru zase identifikují její emoce a vlastnosti – nenávisť, svobodomyšlnost, strach, bolest. Lidé v Argu naopak jako by žádnou identitu neměli, nebo se jí dobrovolně vzdali. Jsou to jen černé otravné mouchy. Je paradoxní, že Orestes je ochoten udělat téměř cokoli, aby našel svou identitu mezi lidmi, kteří se té své dobrovolně vzdali. Všichni obyvatelé Argu jsou stejní. Pod tlakem ideologie pokání přišli o vše, co je vzájemně odlišovalo. Jejich historie je stejná, jejich činy jsou stejné, jejich vina je stejná, jejich výraz a vzhled je stejný.

Tato úvaha mě vede k představě totalitních režimů, které pro své fungování potřebují z lidí identitu nebo individualitu „vymlátit“. Komunismus jako prostředek ztráty osobní identity. Masové průvody, vymývání mozků. Uctívání vrahů.

Orestes se ptá bohů, na které nevěří, jak by se měl zachovat. Jeho učení mu říká něco, ale instinkt tvrdí opak. Bůh mu odpoví, aby poslechl své učení, ale zároveň svou odpovědí celé Orestovo vědění zpochybní. Orestes se rozhodne být svobodný a svůj čin uskutečnit. Ví, že pokud se nezapíše do osudů argoťanů, dokud neponese na bedrech stejný hřích, nedosáhne naplnění, po kterém touží. Sice navždy opustí město, ale svým činem se definuje, pojmenuje, naplní se jím.

Co má dnešní generace mladých s existencialisty společného? Lze aplikovat jejich myšlení pro dnešní svět? Do nedávna jsme žili v době a zemi, kdy se nám zdála jakákoliv přímá hrozba, války, masakry a utrpení, které zažívala generace Sartrova a Camuse, vzdálená až neskutečná. Přestože neexistuje období, kdy by někde ve světě nezuřila válka, my Evropané jsme proplouvali v tomto ohledu poměrně klidnými vodami. Musíme si ale uvědomit, že i před vypuknutím války na Ukrajině, čímž se reálná zkušenost války Evropanům intenzivně přiblížila, jsme čelili krizím jiných rozměrů. Tyto krize možná nebyly pro „civilizovaný svět“ tak intenzivně hmatatelné, jako utrpení, které dnes zažívají Ukrajinci, nebo hladoví Súdánci, ale jejich rozměry jsou doposud nevídané. Žijeme v době, kdy je konkrétně pojmenována hrozba, která zasáhne každého jednoho člověka na celé planetě, známe dokonce možná řešení, ale spousta lidí zpochybňuje, že taková hrozba vůbec existuje. Obklopuje nás absurdno, které v nás vyvolává pocity beznaděje a chaosu. Nevidíme řešení a cestu.

Naše generace zdělila planetu na pokraji globálního kolapsu. Vyrůstáme s vědomím, že můžeme být poslední generací, která má potenciál osud lidstva zvrátit. Pokud selžeme můžeme být poslední generací, která nedokázala zabránit zániku celé naší civilizace. Ocitli jsme se ve světě, kde se nemůžeme opřít o víru, ale pouze sami o sebe. Čelíme smrtelnosti, kterou se před námi generace našich rodičů snažila v dobré víře schovat, ale my nemáme ponětí, co s tím. Sartre a jemu podobní nám vložili osud pevně do rukou a není už kam před ním couvnout.

Jedinci sami procházejí i osobní krizí, jako každý mladý člověk, který se snaží dozvědět se kým je. Ze všech stran se na ně hrne očekávání, čeho ve svém životě musí dosáhnout a kým být. Zároveň si sami kladou otázku, jestli to vůbec má nějaký smysl.

V roce 2020, kdy se konečně zdálo, že klimatická krize začíná být politickým tématem, se objevila globální pandemie COVIDu-19. Existenciální myšlenky zažily obrovský comeback.

Camusův Mor se četl více než kdykoliv předtím. Citace Sartrovy kritiky morálky a nutnosti nést odpovědnost za svou svobodu bylo možné číst na každém druhém profilu na sociálních sítích. Stali jsme se svědky velké krize sociálních i osobních jistot. Propasti mezi společenskými skupinami se prohlubují. A více než kdy jindy se zdá důležité nalézat věci, které nám jsou společné, snažit se o vzájemnou komunikaci a pochopení. Na krizi, která už dnes generuje nejvíce uprchlíků na světě (klimatická krize), jsme však jako by zapomněli.

Podle Camuse (*Camus, 2018*) bylo 19. století stoletím revolty a 20. století stoletím spravedlnosti a morálky, v němž se každý bije v prsa. Čím je 21. století? Bude konečně stoletím prozření, nárazu, apokalypsy? Stane se stoletím návratu k víře? Zrodí se znovu Bůh, protože se nebudeme moct smířit se svou odpovědností za svět? Nalezneme opět pouto s přírodou? Nebo bude 21. století návratem k základním lidským potřebám a pudům. Počnou války ne z politických a náboženských či filozofických důvodů, ale kvůli nedostatku základních lidských potřeb?

3.1.4 SVOBODA A ODPOVĚDNOST

„Jsem odsouzen, abych neměl jiný zákon nežli svůj vlastní... ale já mohu jít jenom svou cestou. Protože jsem člověk, Jupiteru, a každý člověk si musí najít svou cestu. Příroda se člověka hrozí, a ty, pán Bohů, máš z lidí hrůzu sám.“ (Sartre, 1964. s.82)

Orestes přichází do svého rodného města, jehož obyvatelé se dobrovolně podřídili totalitnímu režimu, který nastolil Aigisthos. Je zřejmé, že lidé nemají vůli se z tohoto systému vymanit a získat svobodu. Svoboda s sebou totiž nese jednu velkou nevýhodu – rozhodovat se sám za sebe a tím pádem nést odpovědnost za své jednání. V pocitu, že se nemohu rozhodovat, se skrývá jistá úleva. Nerozhodovat se je však podle Sartra také rozhodnutím. Občané Argu žijí ve stínu pokání a veřejného kání se za veškeré hříchy včetně toho, že je jejich rodiče zplodili. Jejich pokání však působí jako alibi. Pokud spáchají zločin, stačí se kát, další následky nepřijdou, není nutné příliš pátrat po původci zla. Nemusí se trápit tíhou rozhodování, jak se svým zločinem naloží.

Orestes přichází jako reprezentant svobodného člověka. Nejen ve smyslu, že nepodléhá žádnému panovníkovi, ale převážně proto, že se zodpovídá pouze sám sobě. Musí tedy logicky posuzovat, kam ho jeho jednání vede. Svobodně a bez zažitých zvyklostí

a předsudků určuje, co se s jeho osudem stane. To je obrovská změna od antických hrdinů. Orestes nepodléhá žádným zvyklostem, cítí a jedná pouze podle vlastních nastavení a logiky. Necítí tedy vinu za vraždu své matky, přesto, že by ji pravděpodobně cítit měl. On ale nečiní podle toho, co by měl, ale podle toho, co mu přijde správné. Svě činy tedy umí odůvodnit, a proto je schopen s nimi žít po zbytek života. „*Je odsouzen k svobodě,*“ jako každý člověk, který je postaven před vědomou volbu. Neštěstí Sofie ze Sofiiny volby spočívá z velké části v tom, že jí byla dána možnost se rozhodnout, přičemž obě varianty byly nezvratné a tragické. To, že jí byla dána volba, způsobuje, že musí nést následky svého rozhodnutí a vinu za smrt jednoho ze svých dětí. Nemožnost rozhodnout se někdy poskytuje obrovskou úlevu.

Podle Sartra je člověk sám, vržený do světa a odsouzen k svobodě (*Sartre, 2006*). Toto tvrzení opírá o myšlenku, ke které došli i ostatní existenciální filozofové, že esence předchází podstatě. Svoboda tedy podle něj není rozhodnutím nebo vlastností člověka. Člověku je svoboda určena ještě před tím, než se narodí. Lidská svoboda je absurdní, protože si jí člověk nevybral, je tedy tím jediným, co si nemůže zvolit. Svoboda je nerozlišitelná od bytí. Člověk se nerozhoduje, jestli bude nebo nebude svobodný. Svoboda totiž podle existencialistů předchází podstatě, nutí tedy člověka být svobodným ať chce nebo nechce. Jedinec si však svou svobodu nemusí uvědomovat. Může si nalhávat, že svobodným není, tím se ale dle Sartra dopustí neupřímnosti a života ve lži. Člověk si nerad připouští svůj charakter. Raději utíká k přetvářce a neupřímnosti. Jeho pravá podstata ho ale vždy nakonec dostihne. Projeví se v existenciálních situacích. Podle Oresta svoboda spočívá v poznání sebe, v poznání svého osudu a rozhodnutí jej následovat. On ví, kam patří a kým je, a proto konečně může konat svobodně svůj čin.

Obyvatelé Argu nechtějí být svobodní. Orestes je uvrhne do svobody proti jejich vůli. Donutí je vidět pravdu i přesto, že na ni nejsou připraveni. Sartre sám dochází k závěru, že každý musí cestu k poznání svobody najít sám. Proto je druhým trnem v oku, když si jedinec začne užívat své nabyté svobody a chce po nich, aby také volili a byli za svou volbu odpovědní. Jenže takovou tíhu není člověk schopen unést, pokus se pro ni sám nerozhodne. Raději tak spousta lidí zůstává ve lži.

Všude kolem sebe vidíme lidi, kteří nejsou spokojeni s životy, které žijí, ale nejsou ochotni začít se rozhodovat sami za sebe. Raději se přizpůsobí tomu, že budou žít podle toho, co od nich očekávají rodiče, partner, národ. Nebo se naopak za každou cenu bouří, aby nemuseli své svobodě čelit. Neuvědomují si, že tím, že se odmítají rozhodovat, nesou úplně

stejnou odpovědnost, jako kdyby začali vědomě volit. Pouze si tu odpovědnost odmítají připustit. Podívat se sám sobě do tváře je nesmírně složitá věc. Žijeme v době, která lidstvu do budoucna příliš nefandí. Je potřeba dělat věci, které nejsou populární a pravděpodobně povedou k velkému uskromnění většiny. V ohrožení není pouze osobní pohodlí, ale také hodnoty, v kterých byli lidé vychováváni, jistoty, kterými se obklopovali.

Nejprve jsme si jako lidstvo konečně začali uvědomovat klimatickou krizi. Ve svém strachu z ohrožení vlastního pohodlí, ale i existence, si ji spousta lidí odmítla připustit nebo kolem sebe začali kopat jako vzteklé dítě. Když se svět začal připravovat na to, že by se klimatickou krizí začal zabývat, přišla koronavirová krize. Teď už se po člověku nechtělo jen aby třídil odpad, šetřil energií, omezil konzumaci masa. Tentokrát přišla přímá nařízení, zákazy vycházení, nošení respirátorů, omezení kontaktů, hrozba ekonomické krize, které čelíme nyní. Do toho se ve světě nadále řeší problematika rasismu, 64 pohlaví, rovnoprávnosti žen, LGBT. A do toho začne válka na Ukrajině. Ke vši té nespravedlnosti se teď stát stará o někoho jiného. Vše se zdražuje. Z „kamaráda“ našeho pana prezidenta se vyklubal masový vrah. A v této době si má člověk připustit, že je svobodný, má se rozhodovat a nést odpovědnost za celý svět? Má poznat sám sebe a připustit si, že je spolupachatelem všeho? (při psaní tohoto odstavce jsem použila nadsázku a ironii, prosím tedy čtenáře, aby jej bral s rezervou)

V posledních dnech často slyším, že největší obětí války na Ukrajině jsou Rusové, protože jejich národ způsobil takovou katastrofu, jsou na ně uvaleny sankce a odsuzuje je většina světa. Souhlasím s tím, že by se neměli všichni házet do jednoho pytle pouze na základě toho, odkud pochází. Přijmeme-li ale Sartrovu filozofii, musíme si položit otázku, „Nesou ruští občané odpovědnost za válku? Nesou jí Evropané? Ukrajinci? Američané?“ Sartre by odpověděl, že ano. To, že je člověk ochoten žít v nějakých podmínkách, že se spokojí se svým životem a odmítne se rozhodovat, je volba a musí za ni přijmout odpovědnost. Zároveň je nutné říct, že člověk sám sebe poznává až v extrémních situacích. Jak bych se zachovala já, kdybych zjistila, že můj národ masakruje sousedy. Dokázala bych udělat rozhodnutí a přijmout následky? Je však jisté, že lidé, kteří se dobrovolně vzdávají svobody jsou živnou půdou totalitních režimů.

„Naše srdce tíží stejné tajemství..., že lidé jsou svobodní. Jsou svobodní Aighiste. Ty to víš, a oni to nevědí.“ (63) „Orestes ví, že je svobodný.“ (Sartre, 1964. s. 64) Král i bůh v Sartrových Mouchách se děsí toho, aby lidé nezjistili, že jsou svobodní. Jakmile to zjistí, nic

je nezastaví. Vládcí se obávají toho, že si člověk uvědomí, že je svobodný, znamená to totiž, že je ochotný o svou svobodu bojovat, že má na výběr a že má za svou svobodu odpovědnost. Lidé si pak mohou uvědomit postradatelnost svých vládců a přestanou se jich bát. Zbaví se výčitek, které do nich zasévají. Proto si Aigisthos i Jupiter uvědomují nebezpečnost Oresta a nedokážou proti němu zasáhnout. „*Svobodný člověk ve městě je jako prašivá ovce ve stádě. Nakazí celé mé království a zničí mé dílo. Všemohoucí bože, proč váháš a nezdrtíš ho bleskem?*“ Jupiter Aigisthovi odpoví: „*Když jednou svoboda v duši člověka propukne, 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.*“ (Sartre, 1964. s. 64)

Jenže jak poznáme, kdo podléhá strachu a je součástí „stáda“, které si nepřipouští svou svobodu? Nedávno jsem byla na obědě s přáteli, všichni vzdělaní lidé, ve věku mých rodičů, zažili (nevím do jaké míry aktivně) Sametovou revoluci. Neměla jsem do té doby ponětí o jejich politických a společenských názorech. Bavili jsme se a notovali si, jak je nutné si ověřovat informace, hledat důvěryhodné zdroje, nepodléhat strachu. Dostala jsem dojem, že jsme na stejné vlně. Nakonec jsem však zjistila, že naše názory jsou úplně opačné. Já jsem schvalovala některá pandemická opatření, očkovaní, řešení klimatické otázky, sankce proti Rusku a pomoc uprchlíkům. Druhá strana cokoliv, co by mohlo ovlivnit jejich životy, považovala za omezování práv. Dokonce označili dobu, ve které žijeme za horší než normalizaci. Navzájem jsme si o sobě mysleli, že podléháme lživé manipulaci a strachu a postrádáme kritické myšlení. Jediný rozdíl, který jsem si v argumentech uvědomila, byl, že já jsem pociťovala svoji odpovědnost vůči společnosti. Že mě tíží následky každého mého rozhodování. Své volby dělám s ohledem na to, co se stane se světem a zda mu umožním budoucnost. Druhá strana podléhala spíše tomu, co oni považují za správné pro sebe a nehleděli na to, jestli jejich jednání ovlivní někoho jiného. Jakákoliv cenzura, nařízení nebo omezení, jim přišla jako útok na osobní svobodu.

Je ale absolutní nedotknutelná svoboda to, co si jejich generace slibovala od Sametové revoluce? Pravda, láska a hlavně svoboda. Ale také odvaha a ochota bojovat za hodnoty, které přesahují jeden lidský život. 17. 11. je den studentů (ale nejen těch), kteří se v minulosti (1939 a 1989) rozhodli revoltovat proti řádu, který byl zločinný. Kam jsme se ale od roku 1989 jako společnost posunuli? Jaké jsou hodnoty, které naší společností hýbají? A jaké místo má svoboda jednotlivce v svobodné společnosti? Po více než dvou letech koronavirové pandemie, která byla a je doprovázena různými restriktivními opatřeními, které se více či méně dotýkají

našeho každodenního života, rezonuje otázka osobní svobody versus osobní zodpovědnosti vůči okolí společností více než dřív.

Letos během oslav výročí Sametové revoluce jsem potkala hned ráno několik skupinek domáhajících se spravedlnosti za napadení jejich osobních práv. Omezení přirovnávala k holokaustu. Bili se v hrud', že jsou hrdinové, kterým nikdo nevezme jejich práva. Odpoledne se shromáždili na náměstí, polepili se žlutými židovskými hvězdami, nadávali novinářům, a dokonce po nich házeli věcmi. To oni prý dnes bojují za svobodu, tak jako za ní bojovali v roce 1989. (Otázkou je, zda se tito lidé opravdu revoluce v roce 1989 zúčastnili, pokud ano, nelze jejich dnešní názory vztahovat na všechny účastníky revoluce, věřím, že se jedná spíše o menšinu.)

Sartre nevnímá svobodu jako prostředek k tomu, aby si člověk dělal, co chce. Být svobodný podle něj znamená uvědomit si svou svobodu a najít skrze ni, kým jsem, a rozhodnout se, kým chci být. Svoboda jedince však brzy narazí na svobodu druhého. Je nutné si uvědomit, že tím, že volím sebe, volím i druhé. Tím, jaké prosazuji hodnoty, utvářím hodnoty světa. Nesu odpovědnost za to, kým jsem, ale i za to, jak vypadá svět. Nemohu se tvářit, že existuji nezávisle na něm. Tím, že je člověk svobodný, nese na svých bedrech tíhu celého světa.

Do jaké míry nesu odpovědnost za své činy a k čemu všemu mě svoboda opravňuje? Existuje něco jako ospravedlnitelná vražda? Na toto téma hledá odpověď například Camus v knize *Člověk revoltující*, ale názorově se zrovna v této otázce se Sartrem rozchází. Může filozofie učinit z vrahů soudce? Camus se zabývá zločiny motivovanými filozofií. Například revoltami, revolucemi. Činy pro vyšší dobro. Existuje jediný případ, kdy revoluce změnila lidstvo k lepšímu? Vezměme si za příklad třeba Francouzskou revoluci. Nejprve revolucionáři prosazovali svržení monarchie, pak vraždili i šlechtice, kteří je původně podporovali. Nakonec se Rousseau obrátil proti každému, kdo nebyl dostatečně fanatický, nebo se jakkoliv pojil s předchozím režimem. Vše se strhlo v kolotoč vražd. Ideálem byla republika, ideál založený na rovnosti a svobodě. Vedla tato revoluce k lepší společnosti? K lepšímu člověku? Sartre má naopak pro revoluce větší pochopení. Ospravedlňuje ji a stejně tak činy pro „vyšší dobro“.

Dle Sartra být znamená činit. A podmínkou, aby člověk mohl doopravdy jednat, je svoboda. Svou svobodu si člověk však neuvědomuje od začátku. Musí k vědomí svobody dospět. Začíná ji vnímat v krizových situacích, kdy se musí rozhodnout a touží po tom, aby za

něj rozhodnutí udělal někdo jiný. Aby mohl na někoho jiného delegovat zodpovědnost za toto rozhodnutí. Poznání vlastní svobody souvisí s utvářením sebe, s dospíváním, s naplněním vlastní existence. Pouze svobodný čin totiž může naplnit náš život smyslem a dát mu nějaký směr. Svoboda je předpokladem nalezení pravého Já. Souvisí tedy i s určením identity. Aby Orestes poznal sám sebe, musel si připustit svobodu a učinit svobodný čin. (Sartre, 1964. s. 94 - 96)

Sartre prisuzuje svobodu každému. I otrokům. Odmítá, že by někdo byl bezmocný. I kdyby byl člověk spoután, nemohl se pohnout, nemohl nic činit. Je svobodný vnitřně se bouřit a utvářet svobodně své myšlenky, rozhodovat se, čemu věřit, zda se podvolit nebo revoltovat.

Svoboda je proces a prostředek pro dosažení vlastních cílů, utvoření sebe, nalezení vlastní cesty. Svoboda umožňuje tvořit sebe a skrze sebe tvořit podstatu člověka obecně. Svoboda nesouvisí pouze s akty vůle, ale i vášní. Svoboda je dle Sartra totožná s autonomií volby. To znamená, že je člověk schopen přát si něco sám od sebe. A svým přáním, volbou, se definovat. (Váňa, 2017)

Svobodný člověk je ale odsouzen k samotě. Následkem uvědomění svobody je obrovská tíseň a úzkost. S poznáním svobody totiž přichází i vědomí, že jsem původce událostí. Utvářím sám sebe. Jsem takový, jaký jsem, protože jsem se takovým rozhodl být. Člověk už se nemá za co schovávat. Sartre člověka zbavil veškerých autorit, v jejichž jménu by mohl jednat a nechal ho opuštěného. Vyloučil existenci Boha a hodnot, které jeho existence společnosti přinášela. Osvobodil člověka od jeho soudu. (Váňa, 2017)

Elektra oproti Orestovi jedná emocionálně a není po zločinu schopna žít svobodně, protože nedokáže svou vinu unést. Všudypřítomné kání je pro ni útočištěm, protože zde přenese část své viny na bohy a zbytek společnosti. Z jejího vlastního hříchu se stává kolektivní zločin. Její neštěstí ulehčuje váhu, kterou by jinak musela nést, kdyby svůj zločin postavila na piedestal podobně jako Orestes.

Neznamená to však, že Orestes necítí úzkost. „Ty jsi bůh a já jsem svobodný: jsme podobně sami a podobná je i naše úzkost. Kdo ti říká, že jsem během téhle noci netoužil po výčitkách svědomí?“ (Sartre, 1964. s. 63) Svoboda ho tíží jako kámen. Orestes stejně jako Elektra vidí strašlivost svého činu. Nevyčítá si ho však. Výčitky svědomí pramení z představy, že člověk jediným činem spojil svůj život se zločinem. Má pocit, že nemůže už vlastní svobodou

tento zločin napravit, a tudíž ho s sebou povleče až do smrti. Elektra činu lituje, nikdy mu neunikne. Už bude se svým činem žít v minulosti a bude se snažit nalézt útěchu v lítosti. „Svoboda? Já si nepřípadám svobodná!... K něčemu došlo a my už nemáme svobodu, abychom to odčinili. Můžeš zrušit to, že jsme už provždycky vrahové své matky?“ (Sartre, 1964. s. 68)

Lítost podle Sartra však zamezuje existenci volby. (Sartre, 2004) Člověk, který pozná svou vrženost do svobody a odpovědnosti, nemá už žádné výčitky svědomí. Není totiž ničím jiným než svobodou odkrývající sebe samu. Lidský život a svoboda začíná na rubu zoufalství. Orestes nám však ukazuje, že uvědomělý svobodný člověk se s tím dokáže vyrovnat.

„A ta úzkost, která v tobě hlodá, myslíš si, že někdy přestane hryzat mne? Ale co na tom: jsem svobodný. Mimo úzkost, mimo vzpomínky. Svobodný. A v souladu sám se sebou (Sartre, 1964. s. 75)

3.2 PRÁCE NA „MOUCHÁCH“

Při práci na Mouchách jsem se více než při jakékoliv jiné práci zabývala tím, abych co nejlépe pochopila svět, v kterém Sartre žil, jeho světonázor a proč se rozhodl přetvořit zrovna antického Oresta. Obecně je mi velmi blízké a přirozené dělat při práci rozsáhlou rešerši, která někdy trvá mnohem déle než období, během kterého vymýšlím, jak hru scénograficky ztvárním. Při práci na hře, která je spíše filozofickou výpovědí autora, jsem toto období ještě prodloužila. Někdy si vytýkám, že pracuji příliš analyticky a málo zapojuji intuici. Ale věřím, že porozumět důkladně textu a záměrům autora je základním kamenem pro to, abych dokázala přenést jeho a následně i svou a režisérovu vizi k divákovi. Mohla bych se rozhodnout, že si budu interpretovat drama podle sebe a tím pádem se nebudu autorovými záměry příliš trápit, vytratil by se tím však smysl, proč jsem si hru vybrala.

Při čtení textu jsem si představovala Sartra, který se vrátil z války, sedí v kavárně Café de Flore v okupované Paříži, schází se s intelektuály a společně filozofují nad smyslem lidské existence. Popíjejí kávu, nemají kde bydlet, všude kolem je bída, ale jak už to tak Francouzi umí, snaží se zachovat si úroveň. Sytí se vlastní duchaplností.

Doba, do které je děj Oresta původně usazen a z které Sartre čerpá, žila ve znamení kolonizace Malé Asie. Děj by se dal datovat do období po Trójské válce. Řecko v té době kolonizovalo území podél celého středomoří. Mykény (místo původního děje dramatu) byly ale pravděpodobně již v období těsně po Trojské válce (tedy pravděpodobně i období Aighistovi vlády) terčem nájezdů mořských národů. Jako důvod jejich zániku se často udává kolonizace Dórskými kmeny ze severu. Období, které v Řecku po pádu Mykénské kultury nastalo, se někdy označuje jako temná staletí, během nichž došlo k velkým migračním posunům a změnám. (Události nelze přesně časově doložit, ani dokázat, že k nim doopravdy došlo, sled událostí odvozují z velké části z pověstí (*Doškářová, 2019*). Je to tedy období vhodné pro autora, který se rovněž nachází v době, kdy je jeho země, která byla dlouhou dobu považována za centrum kultury a umění, okupovaná mocností s jiným kulturním a myšlenkovým zázemím. (*Úvod do studia novořečtiny, 2015*)

Doba, kdy Euripides drama napsal, bylo zase obdobím Řecko – Perských válek, během kterých byly vypleněny dokonce i Athény. Zároveň se jednalo o významné kulturní období, co se divadelních her a prvních dochovaných filozofických textů týče. Vznikaly přírodní vědy

a poprvé se polemizovalo nad tím, do jaké míry je život člověka ovlivněn vůlí bohů. Člověk se začal vymaňovat z osudovosti. Začal být svobodný ve smyslu, o kterém jsem se již zmínila výše. Začínal dělat vědomé volby, rozhodovat se, protože jeho jednání přestalo být vedeno pouze osudem a vůlí bohů. (*Úvod do studia novořečtiny, 2015*)

Při čtení Much a textů, které s nimi souvisely, jsem pojmenovala několik zásadních témat, které bych chtěla při vizuálním zpracování obsáhnout. O každém z nich jsem se již zmínila v kapitole „Témata nacházející se v Mouchách“. Zpočátku na mě při čtení nejvíce doléhalo téma útlaku, nesvobody, unifikace a touhy někam patřit. První úvahy mě vedli k Socialistickým územím a monumentům, vzývání totalitního vládce jako boha (viz zobrazování Stalina v bílém aj.). Považovala jsem za zásadní ukázat nesvobodu světa, do kterého Orestes přichází. Útlak ze strany vládnoucích mocí a vzpouru proti nim. Naštěstí jsem si brzy připustila, že taková interpretace dramatu by byla dost prvoplánová. Přestože si účastníci francouzské rezistence Mouchy interpretovali jako antifašistické drama, přišlo mi takové vysvětlení dramatu okleštěné a ploché.

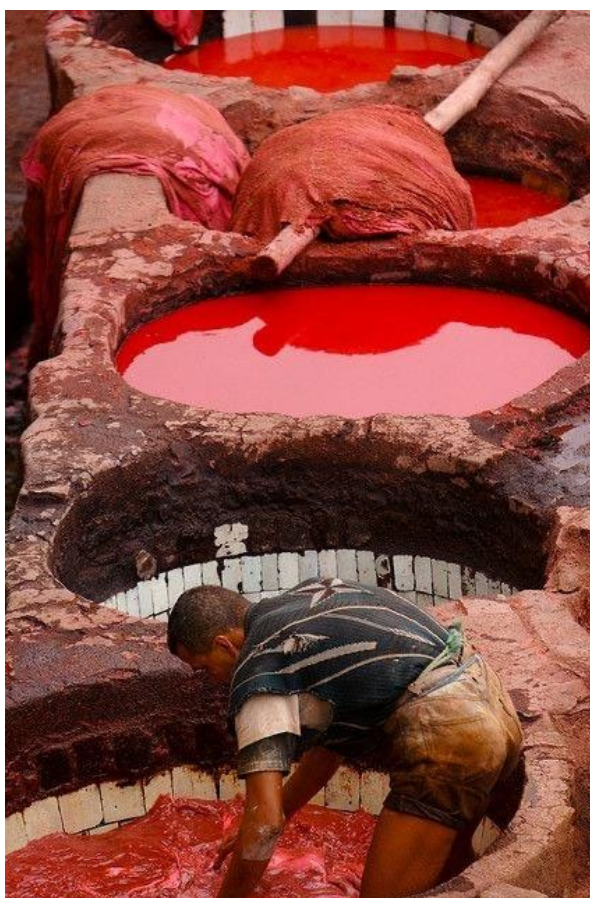
Později jsem si představovala studenta filozofie navracejícího se z Prahy do rodného kraje (například české Sudety), a který zažívá kontrast těchto dvou prostředí. Zajímal mě kulturní a názorový střet „kavárenského povaleče“ a „venkovana“. Uvědomila jsem si ale, že jsem se doposud zabývala pouze vnějšími aspekty díla, nikoliv reálným obsahem. Člověkem. Fungováním světa a společnosti. A jak ji viděl Sartre, kterého jsem doposud ve své perspektivě vynechávala.

Začala jsem knihu číst znovu tentokrát s uvědoměním toho, v jakém kontextu dílo vznikalo a do jaké doby autor dílo zasadil. Došlo mi, že nelze vynechat Sartra ani antiku, že nechci děj za každou cenu aktualizovat. Mouchy jsou drama, které nelze vnímat pouze jako postavy a děj, jedná se také o filozofickou výpověď. Proto jsem se opět vrátila ke všem tématům, která mě v knize zaujala a rozvíjela jsem svou interpretaci od nich.

Nejprve jsem se zaměřila na svět, ve kterém se drama odehrává. Antické město Argos, zamořené Mouchami. Město, které žije v nekonečném koloběhu života a smrti. Argoťané žijí své cyklické životy ve službě něčemu, co vnějšímu světu nedává smysl. Je jakousi továrnou na smutek a výčitky svědomí. Nehostinné místo, které je uzavřené před nově příchozím

a nastavuje nepřátelskou tvář každému, kdo by se chtěl k městu přiblížit. Město tlející na pražícím slunci, jehož zápach se rozléhá krajinou.

Hledala jsem inspiraci ve fotografiích z různých ekologických katastrof, kde přímo do přírody vytékaly černé nebo jinak nepřírozně zbarvené stoky, ne vždy se jednalo o havárii, často je to každodenní realita v zemích jako je Indie nebo Čína (ale i jiné). Také mě zaujaly fotografie z marockých měst, kde se v hliněných kádích barví kůže a kožešiny, které pak schnou na slunci. Představovala jsem si pach, který se po městě rozprostírá a mouchy, které na kůži sedají a hledají na kůžích zbytečky masa.



Obr. 6: Barvič kůží, foto: Tawhid ar – Rahman, from: Flickr

Rozhodla jsem se zpočátku soustředit na vytvoření prostoru, který by ukázal, jak město funguje. Prostor, který by pomohl ukázat rozdílnost mezi Orestem a jeho rodným městem. Svět, který by se záhy ukázal být pouhou kulisou. Podobně jako samotný děj hry, sloužil by i tento prvotní prostor jako přemostění k Sartrovu intelektuálnímu prostředí a mentálnímu světu Pařížské kavárny 20. století. Koloběh, ve kterém město funguje, je pouhou hrou Aigistha a Jupitera, a tak i scénografie by se ukázala být pouhou kulisou. Došla jsem k závěru, že chci

diváka postupně dovést k zjištění, že Aigisthos manipuluje s celým městem, podobně jako si bůh hraje s celým světem. Hráli by vlastně takové divadlo na divadle.

Začala jsem se také inspirovat reálným prostředím, ve kterém se Sartre pohyboval, konkrétně kavárnou Café de Flore. Chtěla jsem vzít v potaz kontext, ve kterém hra vznikala, aniž bych však ani v antickém ani Sartrově světě explicitně určovala dobu. Podobně jako ve válečné Paříži, i dnes se intelektuálové scházejí v kavárnách. Představují určitý životní styl, který je pro mnohé nepochopitelný. Jsou označováni za kavárenské povaleče, někdy dokonce za příživníky. Staví se do pozice intelektuálních a morálních autorit, ale v části společnosti vzbuzují podráždění a opovržení. Je to prostředí naprosto odlišné od Argu. Počala jsem vnímat jako důležité tento kulturní kontrast zprostředkovat.



Obr. 7: *Les Deux Magots*, foto: Edouard Boubat, Paris (1955), from: artsy.net

Orestes na závěr hry donutí všechny obyvatele Argu poznat svobodu. Ukáže jim čin bez výčitek svědomí. Sejme z nich ty jejich a nenechá jim nic, o co by se mohli opřít. Tento moment mi přišel vhodný k tomu ukázat právě rozdílnost smýšlení intelektuála Oresta a argoťanů dobrovolně žijících v anonymním cyklickém světě. Oresta jsem si personifikovala do mladého filozofa podobného Sartrovi, který starověké město přenesl v čase do 20. století, poukáže na neexistenci bohů, a ponechá obyvatele, aby se s tím nějak vypořádali.

3.3 VLASTNÍ SCÉNOGRAFICKÉ ŘEŠENÍ

Při práci na Mouchách jsem vnímala jako zásadní zužitkovat poznatky, které jsem získala při poznávání existenciální a konkrétně Sartrovy filozofie. Mým záměrem bylo zpracovat a pokud možno předat divákovi témata, o kterých jsem pojednávala v předchozích kapitolách. Všechno jsou to motivy, které se objevují hlavně v textu, ale inspirovala mě i během přemýšlení nad prostorem. Vnímala jsem jako zásadní přemýšlet nad dílem v kontextu doby, v které vznikalo, neopomenout do jaké doby autor hru zasadil, ale ani nevynechat dobu, v které žijeme nyní.

Snažila jsem se vyjádřit například nepříznivost Argu a jeho obyvatel vůči nově příchozím. To, jak je Orestes od města odlišný, ale přesto se chce za každou cenu do tamější společnosti začlenit. Touží po tom náležet k Argoťanům tak moc, že je násilím dovleče do svého myšlenkového světa. Mrtvolný pach, zamořené město a umírající krajina byly dalšími motivy, s kterými jsem se rozhodla pracovat. Stejně jako to, že Sartre dosazuje svobodného člověka na stejné místo jako boha.

V následujících odstavcích nejprve popíšu celkové scénografické zpracování hry. Následně se budu zabývat konkrétním řešením jednotlivých situací a na závěr se pozastavím u jednotlivých postav a jejich kostýmu.

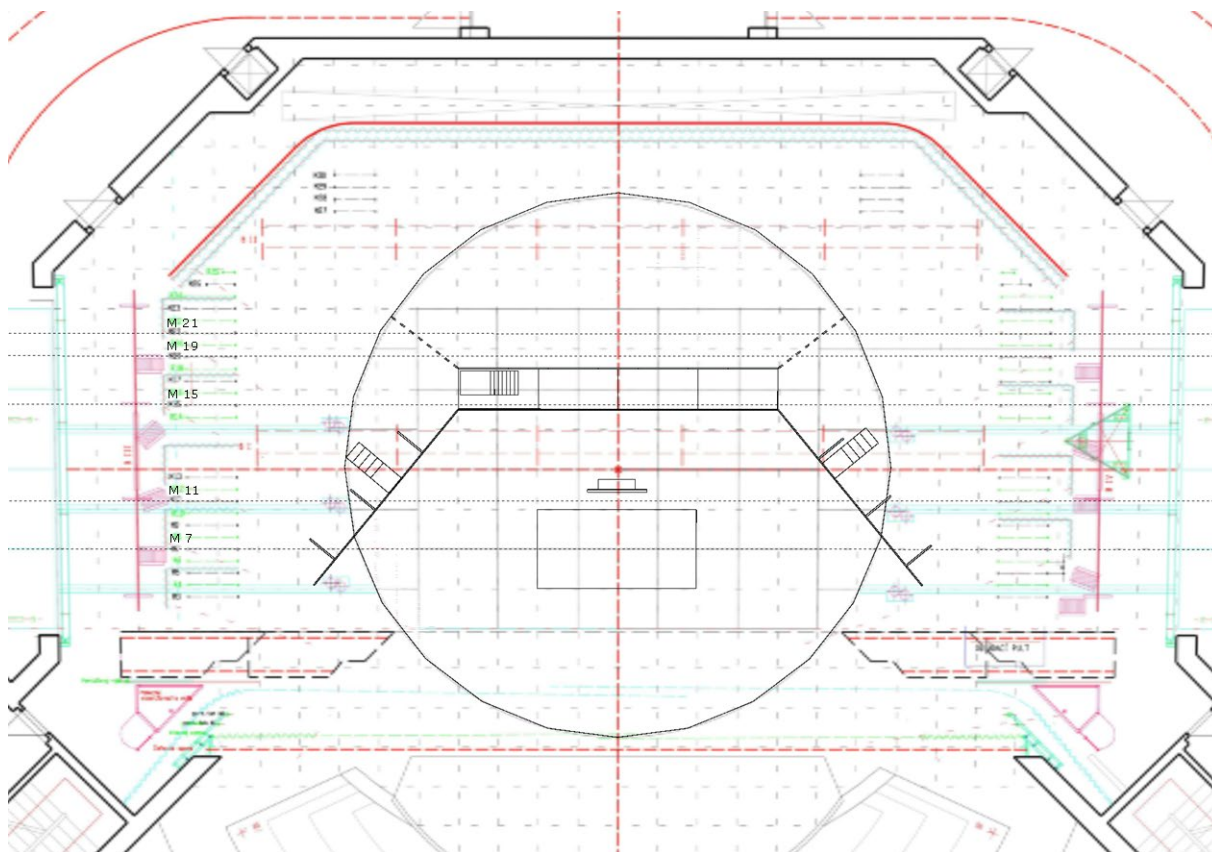
3.3.1 PROSTOR

Pro ztvárnění dramatu Mouchy jsem si vybrala Slovenské Národní divadlo, novou scénu. Hledala jsem prostor, který by mi umožnil velké změny a dostatek prostoru. Nová scéna SND má navíc hlediště ve tvaru amfiteátru, což mi přišlo pro adaptaci existenciální hry s antickým prostředím příhodné.

PRVNÍ DĚJSTVÍ

Orestes přichází do svého rodného města. Nachází svět, který mu je uzavřený, působí nepřátelsky a nepřístupně. Orestes se zjevuje jako vetřelec. Argos je izolovaný od okolního světa. Lidé žijí podle zvyklostí, které jsou vlastní pouze tomuto městu. Prostor jsem se rozhodla ztvárnit jako černobílý svět. Ohraničila bych jej bílými stěnami, které by na první pohled postrádaly okna i dveře. Neposkytovaly by příchozímu žádnou pohostinnost, nebo možnost

navázat kontakt. Stěny by však byly plné skrytých dvířek a okének, kterými by na příchozího nenápadně vykukovali místní obyvatelé, černé babizny, mouchy. Báby by neustále sledovaly, co se děje, odmítly by se však dění jakkoliv účastnit. Byly by pasivní, neznají svou svobodu a nechtějí ji znát. Jsou jim pohodlné jejich prázdné životy, ve kterých se vzdaly rozhodování se.



Obr. 8: Mouchy, půdorys první dějství

Uprostřed prostranství bych umístila nádrž s černou tekutinou. Od nádrže by byly zřetelné černé stopy na bílé podlaze vedoucí ke stěnám. Černou tekutinou by byly upatlané i stěny nejintenzivněji v místech, ve kterých by se otevíraly škvíry pro babizny. Pro motiv černé vody uprostřed města mi byla inspirací řeka Ganga. Ganga je posvátnou řekou, zdrojem vody, oázou života, zároveň jsou do ní svedeny veškeré odpady a splašky. Do Gangy se také sype popel zemřelých, aby byli osvobozeni od samsáry (koncept strastiplného koloběhu nových a nových životů známí ve východních náboženstvích jako je buddhismus, . Takový koloběh, kdy voda zprostředkovává vše, mi přišel zajímavý, neboť částečně ukazuje apatii nebo možná nevědomost obyvatel vůči světu. Dělalí věci bez přemýšlení nad následky. Nezapývají se logikou, ale spíše rituály a tradicí. Podobnému přemýšlení jsem byla svědkem i v romských osadách na Slovensku. Do nově vybudované studny házeli místní odpady, pak se divili, že přišli

o pitnou vodu. Černá barva by však hlavně symbolizovala smutek a smrt. Nejdůležitější funkcí nádrže by tedy bylo to, že se v ní barví veškeré oděvy na černo. Černá se stala v Argosu krojem. A nádrž s černou vodou by měla v této továrně na smutek zásadní místo. Vizuálně mi byly inspirací prosluněná Marocká města s domy z pálené hlíny a káděmi na barvení a vydělávání kůží. Zaujal mě také vzhled obarvených kůží sušících se na slunci.



Obr. 9: Outsiders, foto: Steve McCurry, from: Pinterest

Poměrně prázdnému prostoru by dominovala lepenková socha boha Jupitera. Socha Jupitera a socha Apollona, které lemují celé drama, pro mě byly velikou otázkou. Dokonce jsem přemýšlela, že bych motiv soch úplně vynechala, ale jejich symbolická hodnota je pro drama nepostradatelná. V antice byl Jupiter vládcem všech bohů, byl strážcem a vykonavatelem osudu a vůdcem Erýnií. Apollon byl bohem slunce, umění a symbolizoval uzdravení, byl také vůdcem Múz, které na rozdíl od Erýnií ponoukaly člověka ke kreativě a bděly nad svými chráněnci. V Mouchách symbolizují Jupiter a Apollon dvě protilehlé polohy. Jupiter zastupuje pevný řád, oběti, pokoru a kázeň, bojí se svobody člověka. Apollon je spíše

symbolem intelektu a odpuštění. Na sochách lze také pomocí jejich ztvárnění ukázat rozdílnost toho, jak si své modly představují Argoťané, jak se k božstvu chovají, a oproti tomu jaký mají bohové význam ve světě, ve kterém uctívání nejsou a kde se z dochovaných relikvií stávají spíše muzejní exponáty.

Jupiter, který se ve hře objevuje nejen v podobě sochy, ale také reálné postavy, bůh bohů, je původcem much a potřebuje lidské výčitky svědomí. Apollon naopak působí jako útočiště pro ty, kteří nedokážou žít podle Jupiterem nastoleného řádu.

Postavu Jupitera vnímám jako takového principála. Vtipný stařík, který provádí různé žertíky a triky. Tahá za nitky a čaruje. V jeho zájmu je, aby poměry v Argu zůstaly stejné. Potřebuje ovečky, které se budou kát a budou mu věnovat obětiny. Stařec by působil nevinně, ale podivínsky. Manipuloval by jen s těmi, které potřebuje zlákat k činům, které jsou v jeho zájmu. Jupiterovu sochu na nádvoří jsem se rozhodla ztvárnit jako kýčový obraz nepřemožitelného boha. Tak jak si jej představují místní občané.

Když jsem se snažila přijít na to, jak zobrazit sochy obou bohů, rozhodla jsem se na to jít skrze kulturní rozdílnost Oresta a obyvatelů Argu. Jaké jsou jejich idoly? Jaké asi obdivují umění? Nakonec jsem se tedy rozhodla pro lepenkového Jupitera, který by působil jako fantaskní hrdina od Marvella, nebo jako idylický reklamní poster Brada Pitta jako Achilla z filmu Troja. Lepenkový svalnatý heroický Jupiter by byl doplněn o svítící oči a blesk.

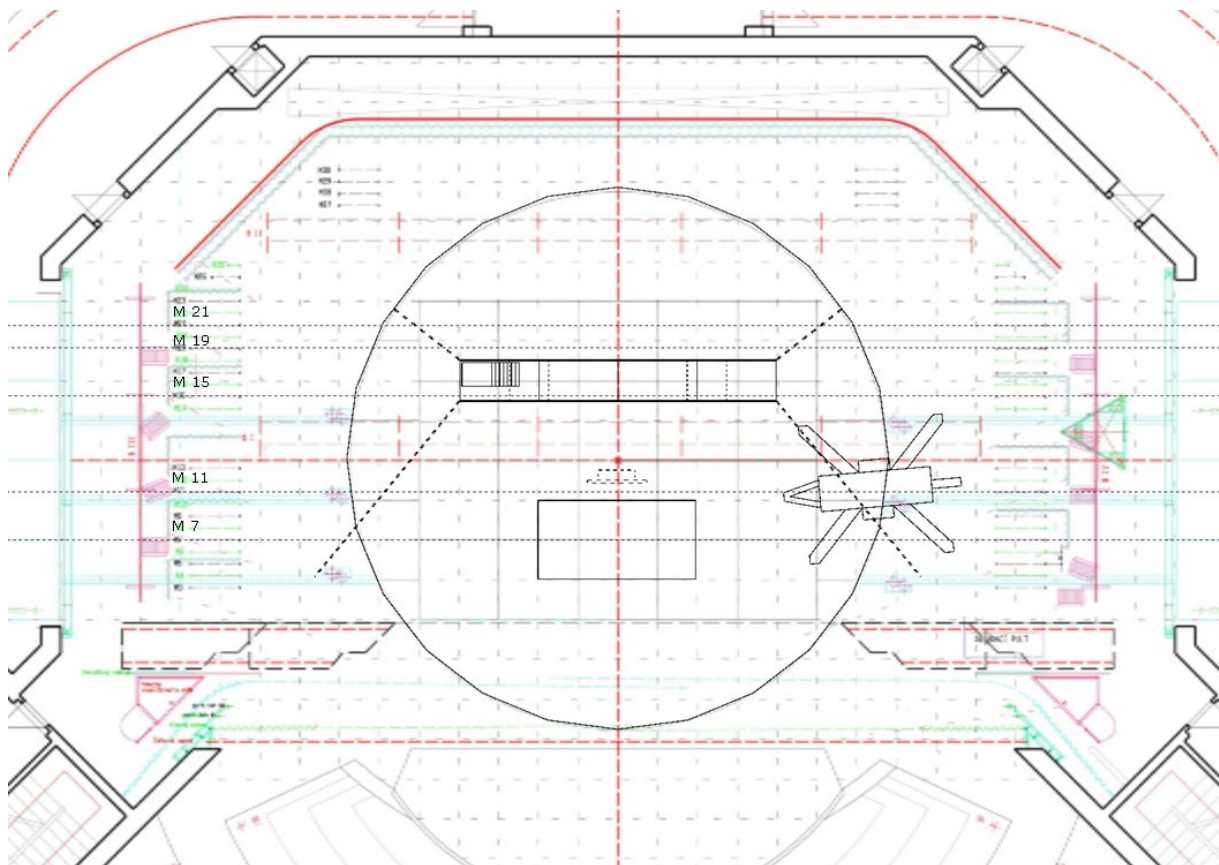


Obr. 10: Mouchy, 1. dějství

Na jevišti by se objevovaly stařeny, které by byly zároveň jedinými viditelnými obyvateli města a mouchami zároveň. Staré báby by se podobaly každé vesnické babce, která sedí na lavici před stavením a „drbe“ s ostatními bábami z okolí. Vše by bedlivě pozorovaly, nic by jim neuniklo, do ničeho by se však aktivně nepletly. Skrze báby by divák poznával, jak se v Argu žije, jaké jsou tam zvyklosti a v jakém cyklu se vše udává. Báby by barvily oděvy na černo, sušily je, nosily by obětiny k lepenkovému Jupiterovi, do vody před ním by zároveň vylívaly splašky z domů.

DRUHÉ DĚJSTVÍ

Druhé dějství se odehrává před jeskyní, odkud mají během Slavnosti mrtvých vylézat mrtvoly a odcházet s jednotlivými občany domů. Jednou za rok totiž Argoťané odvalí balvan z ústí velké jeskyně a stráví se svými mrtvými den. Třesou se strachem nad svými hříchy. V mém provedení by prostor pro druhé dějství zůstal podobný jako v prvním. Zmizely by pouze boční stěny, takže by zůstala pouze jedna zadní stěna s dvěma vstupy, které by připomínaly vchody na antickou skéne. Prostor by byl stále bílý s černými šlápotami, jemuž by dominovala stejná nádrž s černou tekutinou. Tentokrát by však z nádrže čouhal žebřík, jako kdyby měl z tekutiny někdo vylézt ven a nebyla by přítomná lepenková socha Jupitera.



Obr. 11: Mouchy, půdorys druhé dějství

Během druhého dějství by se postupně objevovalo více přiznaných divadelních a technických prvků. Nejprve by se divákovi ukázal prostor, který by pomalu začínal připomínat antické divadlo – jedna zadní stěna s dvěma vstupy na scénu. Samozřejmě by stále zůstalo oválné hlediště, které je určeno architekturou divadelní budovy. V průběhu dějství by se navíc objevil Aigisthos na vozíku se zdvižnou plošinou, nebo na jeřábu, tím je myšleno jeřábový hák zavěšený na divadelním tahu, pověšená socha Jupitera. Původně iluzivní svět by se začínal projevovat jako divadlo, i když prozatím jen v několika prvcích. I kouzla, která by prováděl Jupiter, by se zdála být spíše přiznanými lacinými pouťovými triky.

Poddaní by čekali na svého vladaře kolem černé tekutiny s žebříkem. Byli by nervózní, vyplašení, netrpěliví, téměř rozlícený dav. Vladař by se se svou družinou objevil na zdvižné plošině. Čekalo by se však ještě na Elektru. Ta by nakonec v bílých šatech přišla po stěně, výš než samotný Aigisthos. Elektra by se snažila přesvědčit obyvatele o falešnosti jejich víry. Že je možné žít a necítit výčitky, rozloučit se s nimi a nadále žít bez strachu z mrtvých. Než by se však dav stihl přidat na její stranu, Jupiter by zasáhnul. Po slavnosti by Elektra zůstávala sama, zlomená a vyhnaná. Na konci druhého dějství Orestes pozná svůj osud a rozhodne se jej

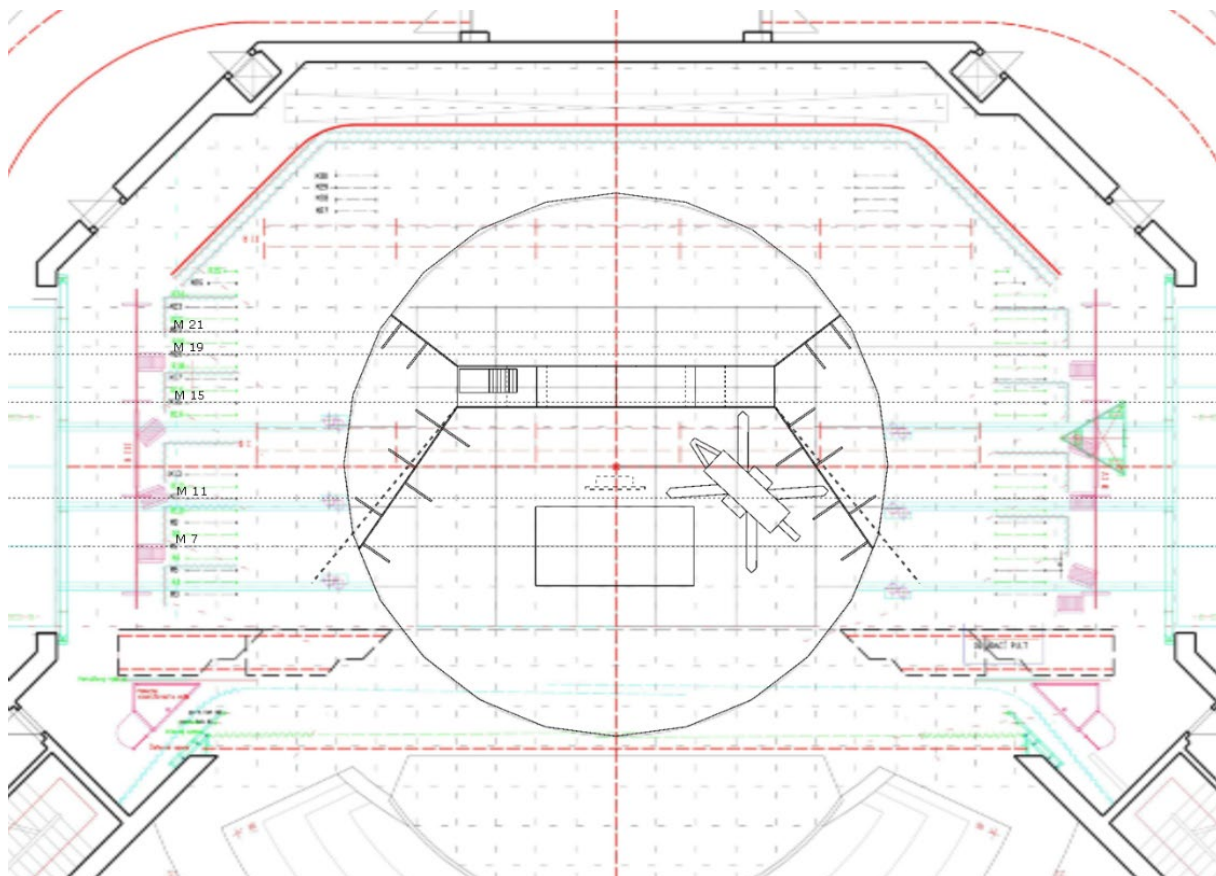
následovat, rozhodne se zabít krále a královnu a tím osvobodit město od výčitek svědomí.



Obr. 12: Mouchy, druhé dějství

TŘETÍ DĚJSTVÍ

Mezi druhým a třetím dějstvím by bylo nutné udělat přestávku, kvůli větší přestavbě. Třetí dějství se odehrává v královské paláci v korunovačním sále. Jedná se o dějství, v kterém Orestes zabije krále a vlastní matku. V mém podání by se půdorys třetího jednání podobal půdorysu prvního jednání. Vzhledově by se však poprvé kulisy znatelně proměnily. Divák by měl mít pocit, jako kdyby se na kulisy díval zezadu. Na jevišti by byly tři dřevěné stěny s přiznanou konstrukcí a podpěrami. Zůstala by stejná podlaha a nádrž s černou tekutinou uprostřed.



Obr. 13: Mouchy, půdorys třetí dějství

Palác by tedy vypadal jako reálné divadelní kulisy zezadu, jen zčernalé plísní a patinou, způsobenou generacemi vraždících násilníků, žijících uvnitř. Argos je černobílý, tedy i krev v tomto světě, je černá. Odhalila by se mašinérie tvořící divadlo, jak pro diváka, tak pro obyvatele Argu. Vše, co Aigisthos na své poddané hraje, by se nyní ukázalo být divadlem. Antická hra, kterou si Sartre pro svoje dílo zvolil, je také pouze kulisou pro jeho myšlenky.



Obr. 14: Mouchy, třetí dějství

Na jevišti by stál vůz se zdvižnou plošinou, na kterém se objevil Aigisthos v druhém dějství. Ve vzduchu by visela na háku připravená socha Jupitera. Vše by bylo připravené na svou akci.

V třetím dějství Elektra s Orestem potají vyslechnou rozhovor Jupitera a Aigistha. Jupiter varuje Aigistha před Orestem, nechce přijít o užitečného tyрана, díky němuž se Jupiterovi klaní celé město. Upozorňuje krále, že Orestes je svobodný a že na svobodného člověka je bůh krátký. Jupiter s Aigisthem reprezentují instituci státu a církve, která komplotuje proti lidem a dokáže je přesvědčit o tom, že jsou vinni a zodpovědní za dávný hřích. Lze si všimnout analogie s prvním hříchem v křesťanském smyslu, který je dědičný a nikdy nezmizí. (Doškářová, 2019. s. 64)

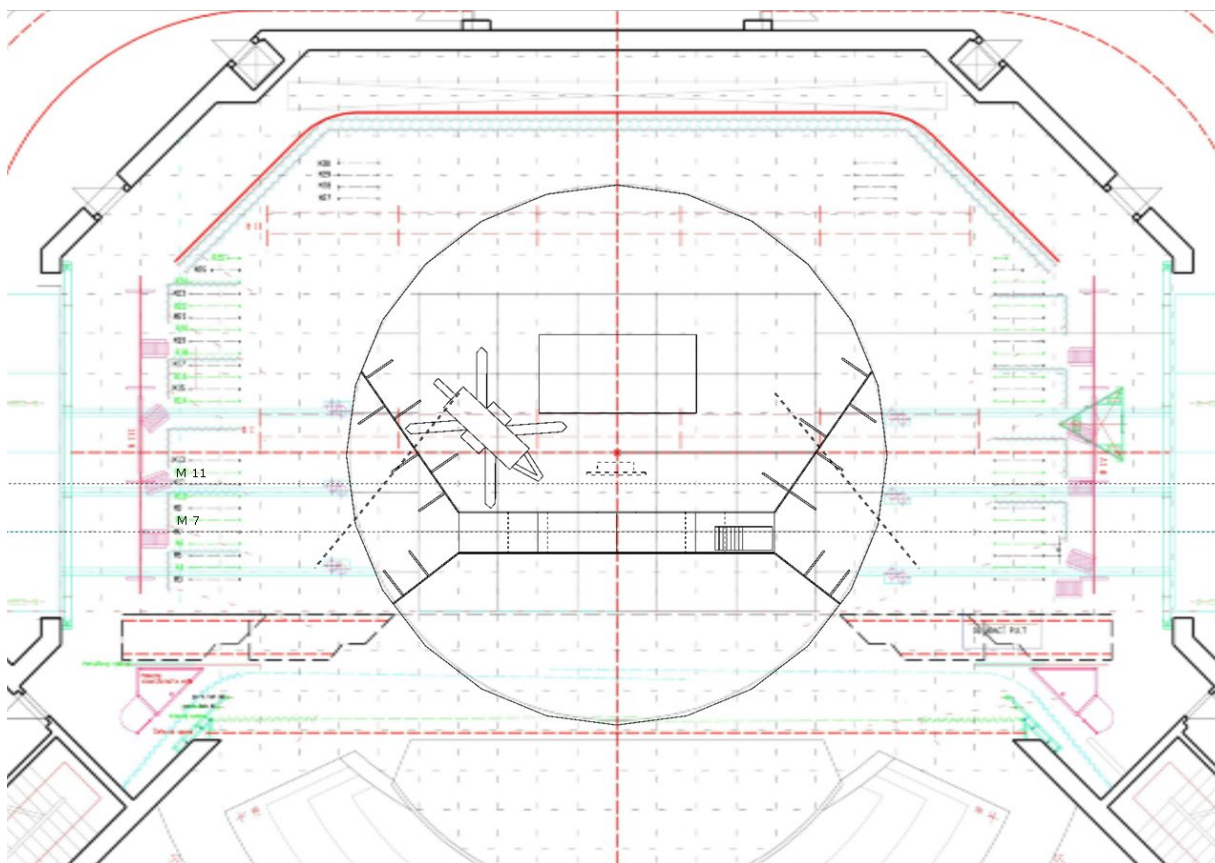
Ve třetím dějství Orestes vykonává svůj čin. Zavraždí krále a svou matku.

ČTVRTÉ DĚJSTVÍ

Čtvrté dějství Sartre zasadil do prostředí Apollonova chrámu. Apollonova socha poskytuje Orestovi a Elektře ochranu před Erinyemi, nositelkami výčitek svědomí. Je to část hry, která má nejdelší monology, které nám dávají nahlédnout na to, jak si Jupiter a Orestes vykládají svět, hřích, řád a vinu.

Během toho, co by Orestes odváděl Elektru z královského paláce do Apollonova sálu by se celá scénografie otočila na točně o sto osmdesát stupňů a Orestes s Elektrou by se ocitli v prostředí, které by téměř realisticky zobrazovalo kavárnu z doby Sartra (nutno podotknout, že vzhled některých kaváren se za posledních 70 let téměř nezměnil, francouzská kavárna 20. let by tedy byla snadno zaměnitelná s pražskou kavárnou 21. století). Cílem by bylo nastínit atmosféru kavárny, v které se scházeli umělci, filozofové a další kavárenští povaleči, jako například Kavárna Slavie, Café Louvre, Café de Flore aj. (všechny tyto kavárny mají společný poměrně honosný vzhled)

Uprostřed kavárny by stála antická socha Apollona, která by sloužila jako držák lustru. Lepenkový Jupiter prezentoval kult boha hrdiny, fantaskní představy, která se může kdykoliv zjevit a zasáhnout blesky a hromy, jeho vizuál pak vycházel z koloritu, kterému holduje „obyčejný lid“, který dává přednost Marvelovým fantaskním hrdinům před psychologicky prožívajícími hrdiny typu Raskolnikov. Intelektuální kavárenští povaleči zase dbají na klasiku, pořádají výstavy, které určují, co je kýč, kterým pohrdají, co je falza a co je umění, které by měli „uctívat“. Socha Apollona by tedy byla replikou antické sochy, neboť by tak lépe zastupovala filozofické zázemí Oresta. Tím, že by jí navíc byla připsána praktická funkce držení lampy, by byl naznačen proces, kdy si člověk podmanil celý svět a do svých služeb uvrhnul i bohy, na jejichž místo se dosadil.



Obr. 15: Mouchy, půdorys čtvrté dějství

Podlaha by zůstala stejná, bílá s černými stopami, jinak by se ale Orestes s Elektrou ocitli ve zcela odlišném a naprosto realisticky zobrazeném světě intelektuální kavárny. Na realističnosti by kavárně ubírali převážně její návštěvníci. Vzadu na lavici by například seděli zavražděný král a královna. Vpředu by četl noviny podivínský Jupiter, jinde by u stolku seděl pes pochutnávající si na kremrolí. Kromě těchto hostů, kteří, kromě Jupitera, spíše dokreslují prostor, se po kavárně pohybují tři žebračky. Žebračky (Erýnie) se snaží probudit pocity viny, nahlodat svědomí a rozbít jakoukoliv pochybnost.

Při konkrétním zpracování kavárny jsem se inspirovala dobovými fotografiemi Sartra sedícího v kavárně Café de Flore v okupované Paříži. V prostoru by mělo být patrné, že Elektra na rozdíl od Oresta, do prostředí nezapadá. Stejně jako zbytek Argu, který se objeví na závěr hry, je zvyklá na jiný myšlenkový svět. Orestes nechá Elektru se zbytkem Argoťanů v tomto prostředí, do kterého nepatří, a odejde.



Obr. 16: Mouchy, čtvrté dějství

3.3.2 SITUACE

1. ORESTES PŘICHÁZÍ DO MĚSTA

Orestes po boku s vychovatelem vstupují do Orestova rodného města. Nacházejí jej pusté a nehostinné. Na první pohled by neměli nezapadat. Zatímco Oresta bych oblékla jako studenta prestižní univerzity, město a jeho obyvatelé by byli urousaní a působili by zastarale. Ve městě by nebyla žádná viditelná okna a dveře, kterými by Oresta někdo mohl přivítat. Jsou zde jen špehující báby.



Obr. 17: Mouchy, první dějství, báby barví prádlo na černo



Obr. 18: Mouchy, první dějství, báby vykukují ze zdí

2. JUPITER ZAŽENE MOUCHY

Jupiter již na začátku hry provádí své první kouzlo. Podle textu vysloví zaříkávadlo a z okolí zmizí všechny mouchy. Interpretovala jsem si Jupitera jako takového principála. Ovládá celé město, které skáče podle toho, jak píská. Jupitera bych ztvárnila jako podivného patrona, cirkusáka. Veškerá kouzla popsaná v knize, by byla spíše přiznanými triky, kterými by lidi kolem sebe dráždil a manipuloval. Jeho první kouzlo by nebylo jiné. Místo toho, aby zázračně zmizely všudypřítomné poletující mouchy, zadupal by Jupiter na báby vykukující ze svých pozorovaten, jako na hejno slepic. Stařeny by se okamžitě vytratily a přivřely za sebou okenice.



Obr. 19: Mouchy, první dějství, báby špehují nově příchozí

3. ELEKTRA

V momentě, kdy by byl Orestes již téměř pevně rozhodnut, že opouští město, vstoupila by na nádvoří k Jupiterově soše Elektra. Elektra by vylila kýble splašek v podobě černé tekutiny bahnité konzistence do nádrže u Jupiterových nohou. Mluvila by o zničení Jupiterovy sochy, o tom, jak je jednoduché ji zničit. Ale přesto, že by byla socha z lepenky, nikdy by se k činu neodhodlala. Neustále by čekala, až za ní činy vykoná někdo jiný. Stejně je to i s vraždou krále a královny, od malička o tom činu snila, ale když jej Orestes vykoná, nebude schopna se s ním ztotožnit.

Situaci by přidalo na zajímavosti objevení Klytaimnestry. Elektra mluví o tom, jak ji Klytaimnestra nutí prát její prádlo plné skvrn. Tím obrazně matka přenáší svou špínu na dceru (Panichella, 2008). Elektřin největší strach je podobat se matce, mít s ní něco společného. „Její tvář vypadá jako pole zpustošené bleskem a krupobitím. Ale ve tvé je něco jako příslib bouře: jednou ji vášeň sežehne až na kost.“ (Sartre, 1964. s. 28) Matka je v ní hluboko ukrytá a postupně prosakuje na povrch. Během jediné noci se však Elektra promění v matčinu kopii, mentálně i fyzicky. Podobnost matky s dcerou je zřejmá již z prvního a jediného jejich společného výstupu. Klytaimnestra si je této podobnosti vědoma, což lze doložit na základě jejích slov: „Nenávidím v tobě, Elektro, sama sebe. Ne tvoje mládí – kdepak – ale svoje.“ (Sartre, 1964. s.30)



Obr. 20: Mouchy, první dějství, Elektra

4. ELEKTRA PŘED JESKYNÍ

Slavnost mrtvých by se odehrávala na nádvoří před stěnou paláce a nádrží s černou tekutinou, ze které by trčel žebřík. Poddaní, báby, by nervózně čekali na svého vladaře, aby slavnost zahájil. Byli by vystrašení a naštvaní. Aigisthos by se povýšeně objevil na zdvižné plošině. Byl by vysoko nad svými poddanými, nikdo by na něj nedosáhl. Plošina, na které by stál, by působila jako z jiného světa, jako kdyby stařeny žily v starověku, ale k vytvoření starověkého prostředí Aigisthos využíval technologií 21. století. Všichni kromě Oresta a vychovatele by byli oděni do černé barvy smutku.



Obr. 21: Mouchy, druhé dějství, shromáždění před jeskyní

Elektra by se objevila na stěně a vyvyšovala by se tak i nad Aigistha. Byla by oděna v bílém šatu jako na slavnost, celým svým zjevením by narušovala slavnostní zvyklosti. Elektra by měla jištění, nebylo by tedy nutné kvůli ní na zeď přidávat zábradlí. Zezadu zdi by bylo lešení, po kterém by se dalo bezpečně vylézt nahoru. Elektra by přicházela jako na svaté přijímání. Báby by dokonce na chvíli podlehly jejímu kouzlu. Jupiter však nemůže dopustit, aby někdo z obyvatel města pocítil svobodu a prokoukl falešnost koloběhu, v kterém město funguje. Jupiter by naplnil vodní pistoli tekutinou z nádrže a sestřelil by Elektru ze zdi. Jako všechny Jupiterova kouzla i toto by bylo spíše žertíkem. Žertíkem, který by však přinášel reálné následky.



Obr. 22: Mouchy, druhé dějství, Elektra



Obr. 23: Mouchy, druhé dějství, Jupiter sestřelí Elektru

Elektra by se po zásahu černou tekutinou, která by potřísnila její bílý oděv, zhroutila dolů ze zdi a zůstala by na jištění viset těsně nad bábami, které by v tuto chvíli již volaly po její smrti. Roznícené báby by se vrhly na Elektru, trhaly by z ní kusy volánkových šat, takže by na ní zůstala viset pouze bílá spodnička. Šťouchaly by do Elektry holemi, dokud by je Aigisthos

nezastavil. Nakonec by průvod včetně Aigistha konečně odešel a Elektra by zůstala na jevišti sama s Orestem.



Obr. 24: Mouchy, druhé dějství, báby cupují Elektru



Obr. 25: Mouchy, druhé dějství, Elektra

5. ORESTES CHCE ZNAMENÍ - 2. KOUZLO

Hned po ukončení slavnosti, během opuštěné promluvy Oresta se svou sestrou, která ho odmítá přijmout za bratra, se odehrává zásadní moment hry. Orestes se rozhodne

následovat svůj osud a zmotnit svůj čin. Už od začátku hry může čtenář, potažmo divák, tušit, že má Orestes nutkání zasáhnout do chodu města, až v tomto momentě se ale rozhodne, že tak skutečně učiní. Sartre však nenechá hrdinu dospět k rozhodnutí hned samostatně. Orestes se nejdřív ptá bohů, na které nevěří, aby mu dali znamení, jestli má nebo nemá učinit svůj čin. Jupiter mu kouzlem naznačí, že má z města odejít. Orestes se rozhodne udělat opak. Tím, že se bůh, v kterého Orestes nevěří, rozhodl poslat hrdinovi znamení, se dovrší Orestův pocit absurdna a rozhodnutí se vzbouřit.

I toto kouzlo, kterým Jupiter nabádá Oresta, aby opustil Argos, by byl v mé interpretaci laciným a směšným trikem. Nechala bych lepenkového Jupitera sjet z nebes (tahů), přičemž by byl pověšen na jeřábovém háku. Lepenkovému Jupiterovi by svítil blesk, který by třímal v ruce a spolu s ním by mu svítily i oči. Absurdnost a lacinost kouzla by pouze podpořily Orestovu touhu se proti tomuto absurdnímu světu vzbouřit a konat.



Obr. 26: Mouchy, druhé dějství, Jupiter dává znamení

6. SMRT AIGHISTA

Orestovým rozhodnutím končí druhé dějství a začíná třetí. Po pauze by se děj odehrával uvnitř královského paláce, který by vypadal jako dřevěné špinavé kulisy zezadu. Uvnitř paláce by se naplno projevilo, že Aigisthos hraje na své poddané divadlo. Orestes by ani na chvíli nezaváhal, přišel by zabít krále, a to by také udělal. Orestes by na krále vychrstl kýbl

s barvou. (Dnes, 9. 5. 2022, Ruského velvyslance v Polsku Sergeje Andrejeva polili demonstranti proti válce na Ukrajině ve Varšavě červenou barvou, když se pokusil položit věnec k pomníku sovětských vojáků, aby oslavil 77. výročí sovětského vítězství nad nacistickým Německem (ČT24, 9.5.2022). Přišlo mi zajímavé zde tuto událost zmínit ne proto, že bych vraždu Aigistha chtěla přirovnat k polití velvyslance, ale protože samotné gesto potřísnění barvou mi připadalo velmi působivé a podpořilo mou představu Aigisthovu vraždu takto ztvárnit.) Následně by Aigistha ještě postrčil do černé tekutiny, mezi mrtvé. Barva, kterou by Orestes hodil na krále by nebyla černá, ale rudá. Protože by se jednalo o svobodný čin, který není v zajetí osudu, ale pouze svobodného rozhodnutí.



Obr. 27: Mouchy, třetí dějství, Orestes vraždí Aigistha

7. VRAŽDA MATKY

Vzápětí po první vykonané vraždě by Orestes opustil prostor a šel mimo jeviště zavraždit svou matku, královnu. Podobně jako v antickém divadle by se zásadní čin hry udál mimo zraky diváků. Na jevišti by zůstala samotná Elektra s mrtvým králem. Elektra při pohledu na mrtvého pronáší: „Stokrát jsem ho viděla ve snu, roztaženého na tomhle místě, s mečem v srdci. Oči měl zavřené, vypadal, jako by spal. Jak jsem ho nenáviděla, jakou radost jsem měla ze své nenávisti! Teď nevypadá, že spí, a oči má otevřené, dívá se na mě. Je mrtvý – a moje nenávist umřela s ním.“ (Sartre, 1964. s. 66) Elektra s těmito slovy přichází o odhodlání. Strach a výčitky svědomí se jí začínají zatínat do srdce.

Za bouřlivou tvář mladé krásné dívky by se najednou objevila slabá žena bez názoru, zatížená činem, kterému už nikdy neunikne. Zatímco by Orestes mimo zrak diváků vraždil matku, Elektra by pomalu vstoupila do černé lázně k mrtvému králi. V momentě, kdy by se Elektra do tekutiny ponořila celá, v momentě, kdy by byl slyšet poslední Klytaimnestřin výkřik, by se tekutina z nádrže pomalu začala vypouštět. Vraždami by se totiž zastavil kolotoč továrny na smutek. Elektra do té doby bílá by nyní byla celá černá od bahnitě tekutiny, seděla by v nádrži jako kdyby seděla ve vaně, mezitím by byla její matka vražděna – ve vaně. Tekutina by měla do příchodu Oresta skoro všechna odtéct, jako by se všechna nasákla do Elektry. Elektra by se nyní podobala své matce, celá v černém s mrtvým výrazem.

Chvilku po posledním výkřiku by se na jeviště vrátil Orestes. Ruce by měl rudé od krve, která by pocházela z pravdivé osudové vraždy, neboť by se pro ni rozhodl s vědomím všech následků. Orestes by vzal Elektru za ruku a odvedl zadními dveřmi pryč.



Obr. 28: Mouchy, třetí dějství, Elektra v „lázni“

8. CHRÁM APOLLNA

Mezitím, co by Orestes přiváděl Elektru k zadním dveřím, by se začala celá scéna otáčet. Otočila by se o sto osmdesát stupňů tak, aby divák viděl, jak Orestes s Elektrou vstupují do kavárny. Bylo by patrné, že Orestes do tohoto prostření na rozdíl od Elektry zapadá. Jak jsem již zmínila v celkovém popisu scénografie, kavárna by měla reprezentovat Orestův

myšlenkový svět a filozofii, která je mu vlastní. Svět intelektuála, do kterého by najednou přiváděl prostáčky. Orestes s Elektrou by se usadili ke stolu, na který by svítilo světlo z lampy, kterou drží Apollonova socha.

Jupiter by v převleku seděl jako jeden z hostů v kavárně již od začátku výstupu. Stejně tak by v zadní části kavárny seděli krvavá královna a král, toho by musel nyní hrát druhý herec, neboť původní by se nestihl přemístit. Jelikož by však mrtvý král celou dobu seděl v zadní části jeviště, nemluvil by a byl by celý od krve, včetně obličeje, věřím, že by bylo možné docílit věrohodného dojmu, že tam sedí ten stejný člověk, který byl před chvílí zavražděn za druhou stranou zdi.



Obr. 29: Mouchy, čtvrté dějství, Orestes s Elektrou vcházejí do kavárny

Do prostoru by se postupně jedna za druhou trousily Erýnie. Erýnie by na první pohled vypadaly jako báby z Argu, byly by však mnohem více podobné dnešním bezdomovkyním. Podrobněji se o kostýmech rozepíšu v kapitole „kostýmy“. Důležité je zmínit, že by si byly Erýnie a báby podobné. Žebračky by se snažily v přítomných probudit výčitky svědomí, lítost. Byly by otravné. Podobné pocity zažívá člověk třeba na dovolené, když sedí u moře v hezké restauraci, konečně si dopřeje něco lepšího, a kolem terasy chodí žebračka a snaží se vám prodat kytičku. Najednou se cítíte provinile, že jste si zašli do dobré restaurace, cítíte se provinile za to, že jste se cítili šťastně.



Obr. 30: Mouchy, čtvrté dějství, Erýnie obklopují Elektru

9. PONECHÁNÍ LIDU V KAVÁRNĚ

Nakonec by do kavárny vtrhli všichni obyvatelé Argu. Zaraženě by se rozhlíželi kolem sebe, rozlícený dav by přišel o slova. Obraz by měl působit podobně, jako kdyby sedlák navštívil Versailles, jen v menším měřítku. Obyvatelé Argu by působili nepatříčně a rozpačitě. Orestes by je donutil vstoupit do jeho intelektuálního světa, na který nikdo z nich nebyl připraven. Byli by nedobrovolně v prostoru, kterému nerozumí. Orestes by je místo toho, aby jim pomohl najít cestu k porozumění a přijmutí svobody, opustí. Argoťané by zůstali sami, bez Oresta, bez Erýnií, bez boha, mimo svůj domov.



Obr. 31: Mouchy, čtvrté dějství, Argoťané osamocení v kavárně

Opona.

3.3.3 KOSTÝMY

ORESTES

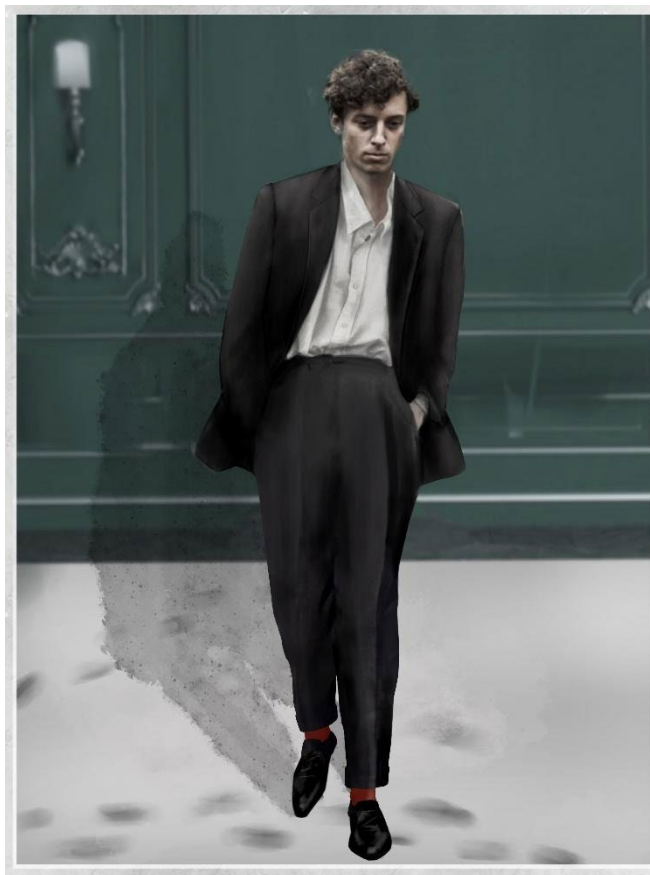
Jak jsem již zmínila v předchozích kapitolách, bylo pro mne zásadní ukázat odlišnost Orestova světa a Argu. Jelikož Oresta vnímám jako intelektuála, trochu nafoukaného, trochu pozérského, ale vzdělaného a velmi citlivého. Rozhodla jsem se jej obléknout jako studenta prestižní univerzity. Zpočátku by působil velmi uhlazeně. Měl by sčesané vlasy, čistou zdravou pleť, čerstvě oholenou tvář. Byl by oděn do tmavého obleku, který by mu dobře padnul, ale zároveň by byl trošku ležérně povolený. Tak jako dandyové nosili schválně nakřivo vázanku, i Orestova elegance by byla záměrně trochu pokřivená. Například by měl kratší kalhoty, což je v dnešní době u vysokoškoláků oblíbené, a pod kalhotami by měl viditelné červené ponožky. Celkový vzhled by však působil stále velmi uhlazeně a čistě v porovnání se zbytkem města.



Obr. 32: Orestes, první a druhé dějství

V průběhu hry by se Orestova silueta trochu rozvolňovala, probouzel by se v něm nesvázaný Orestes, Orestes vrah, který se rozhodne vyměnit knihy za čin. Orestes by byl oblečen stále do stejného oblečení, pouze by si sundal kravatu, povolil opasek, sundal vestičku

a rozepnul pár knoflíčků na košili. Jeho vzezření by pak připomínalo trochu romantické hrdiny shlížející nad zamlženou krajinou. V posledním obraze by měl Orestes dlaně od rudé krve, zbytek šatu by ale zůstal neposkvřněný.



Obr. 33: Orestes, třetí a čtvrté dějství

VYCHOVATEL

Vychovatel patří do Orestovy dvoučlenné družiny. Je to Orestův sluha, ale zároveň průvodce. Inspirací pro vychovatelův kostým mi byly fotografie z letních srazů absolventů Oxfordu a jiných elitních univerzit, kde jsou všichni oblečeni do obleků světlejších barev, vestičky a kravaty. Vychovatel by tedy měl elegantní šedý oblek, s vestičkou a barevnou kravatou. Byl by ztělesněním světa, ve kterém Orestes vyrůstal, byl by také skalním zastáncem takového myšlenkového prostředí.



Obr. 34: Vychovatel

IDIOT

Idiot je jediným obyvatelem města, který je svobodný, jen o tom neví. Je totiž svobodný od své viny, neuvědomuje si, proč by se měl kát, nemá dostatek intelektu, aby své činy zhodnotil, nepodléhá tedy koloběhu, kterému podléhá celé město. Nevědomost je někdy osvobozující. Proto by byl idiot jediným obyvatelem, který by se od všech ostatních výrazně lišil. Nebyl by zahalen celý do černé jako zbytek Argu. Idiot, který by byl zároveň prvním člověkem, kterého Orestes ve městě potká, by vůbec nepostřehl, že na něj Orestes mluví. Seděl by celou dobu na forbíně a zíral do diváků.

Idiota bych oblékla do bílého spodního prádla a šedivých ponožek. Byl by opakem zbylých obyvatel města, kteří by byli zahaleni do vrstev černých oděvů. Idiotova „nahota“ by působila čistě a nevinně.



Obr. 35: Idiot

JUPITER

Jupitera vnímám jako starého vtipálka, šprýmaře, jehož triky však reálně ovlivňují svět, kterému vládne. Jelikož by na jevišti opravdu měl působit dojmem, že si se všemi kolem hraje, rozhodla jsem se ho ztvárnit jako starého principála ve vzorovaném obleku, s kloboukem a dlouhými dredy na bradě. Působil by výstředně až extravagantně. Diametrálně by se odlišoval od lepenkové sochy stojící na nádvoří, která ho má reprezentovat. Socha by prezentovala hrdinského fantaskního boha, reálný Jupiter by oproti tomu byl podivný stařík, přese svůj výstřední zjev by však působil důstojně.

V posledním dějství, ve kterém by se děj přesunul do intelektuální kavárny, by se Jupiter jako jediný člověk na jevišti prostoru přizpůsobil. Měl by nyní poměrně nevýrazný ale slušivý oblek. Dredy a rozčuchané vlasy by mu však zůstaly.



Obr. 36: Jupiter, první, druhé a třetí dějství



Obr. 37: Jupiter, čtvrté dějství

MOUCHY / OBYVATELÉ ARGU

Interpretovala jsem si Mouchy tak, že obyvatelé Argu jsou zároveň i mouchami a zamořují město. Jsou sami sobě strašáky, sami sobě si připomínají své viny, sami sobě jsou výčitkami a sami se spokojili s nesvobodou. Z některých pasáží textu se domnívám, že to mohl být i Sartrův záměr. Při vymýšlení kostýmů pro obyvatele Argu / mouchy mě inspirovala převážně počáteční pasáž hry, kdy Orestes s vychovatelem potkávají ve městě stařeny a ty reagují jako vyplašené slepice. Vše pozorují, ale do ničeho se nepletou. Na mysl mi v tu chvíli přišla moje staříčká susedka, která celý den vysedávala za oknem nebo na lavičce před domem, pozorovala vše, co se v okolí dělo, drbala, zjišťovala informace, ale aktivně se do ničeho nezapojila. Jednu dobu nám dokonce špehovala oknem kytky v obýváku a ostatním stařenám, které se k ní někdy připojily na lavičce, dávala report, jestli máme dostatečně zalitý oleandr.

Zároveň mi přišlo důležité vytvořit pro Oresta nepříznivé prostředí. Tím, že bych ze všech obyvatel udělala stařeny, vdovy, měl by Orestes mnohem těžší se s městem identifikovat a nalézt společnou řeč. Byl by mezi ním a stařenami genderová, generační i myšlenková propast.

Báby bych tedy oblékla celé do černého, neboť černá by byla v Argu krojem. Každá by na sobě měla mnoho vrstev, z různých materiálů, přičemž některé by při pohybu šustily. Šustění by způsobovaly i igelitky, které by některé stařeny tahaly s sebou. Celkovým dojmem by měly působit shrbeně a zahaleně. Báby by také měly hole, o které by se opíraly a kterými by dávaly najevo pohoršení a nespokojenost.



Obr. 38: Mouchy / Báby

ELEKTRA

Elektra se mi při čtení jevila jako nejméně stabilní postava hry. Byla vychována v Argu a přesto, že celý život snila o revoltě, nikdy se k ní neodvážila. Její první kostým by tedy měl alespoň částečně zapadat mezi místní kolorit. Elektru bych oblékla do tmavých volných vlněných šatů s kapucí. Přes šaty by měla ještě velkou šedou šálu. Na nohou by nosila pevné černé šněrovací boty, kanady. Vypadala by trošku rebelsky v porovnání s okolními babiznami, jako kdyby dávala ostentativně najevo, že ona se tomu řádu nepodrobuje dobrovolně, pravdou ale zůstává, že se mu podrobuje. V prvním kostýmu by působila dost nevýrazně a její oblečení by bylo záplatované, urousané a odrané, byla by však hrdá a vzdorovitá.



Obr. 39: Elektra, první dějství

V druhém dějství by se Elektra na slavnosti mrtvých objevila ve velikých bílých volánovitých šatech. Šaty by byly trochu infantilní, trochu kýčovitě, jako kdyby z nich už odrostla. Připomínala by holčičku, která jde ke svatému přijímání. Šaty by nepodtrhovaly její ženské křivky, naopak by v nich působila mladší, dětinštější. Její vzhled by však působil čistě až nevinně. Přes šaty by měla tenký bílý svetřík s knoflíčky. O to větší neštěstí by bylo, až by tuto volánkovou dívku sestřelilo černé bahno z Jupiterovy vodní pistole. Ve volánových šatech by Elektra spadla (jištěná) ze stěny. Jištění by měla schované pod volány a svetříkem. Když by Elektra visela těsně nad hlavami babizen, začaly by ji cupovat na kousky. Trhaly by volány a rozhazovaly je kolem sebe. Šaty by tedy byly složeny z dílů, které by k sobě byly připevněny suchým zipem, a bylo by je tedy možné z Elektry strhat. Pod šaty by jí zbyla pouze jednoduchá přiléhavá spodnička/kombiné, která by zůstala ušmudlaná od bláta, kterým byla „sestřelena“ (spodnička by byla patinovaná předem, aby nezáleželo na tom, jak moc barva dívku zasáhne).



Obr. 40: Elektra, druhé dějství



Obr. 41: Elektra, druhé dějství, sestřelená černou tekutinou

Elektra by ve spodničce zůstala až do konce hry. Prošla by však ještě jednou zásadní vizuální změnou. Když by Orestes vraždil v zákulisí královnu, Elektra by se ponořila do nádrže s černou tekutinou. Stala by se nejčernějším obyvatelem celého Argu. Její útlá přilnavá silueta by se podobala víc než kdy dříve siluetě Klytaimnistry. Dcera by se stala matkou tím, že se by se namočila do špíny, kterou její matka stvořila. Když by Elektra vylezla z nádrže zanechávala by za sebou stopy a krůpěje, které by se podobaly těm, které by bylo možné na podlaze pozorovat již od prvního dějství.



Obr. 42: Elektra, konec druhého dějství, třetí dějství



Obr. 43: Elektra, konec třetího dějství, čtvrté dějství

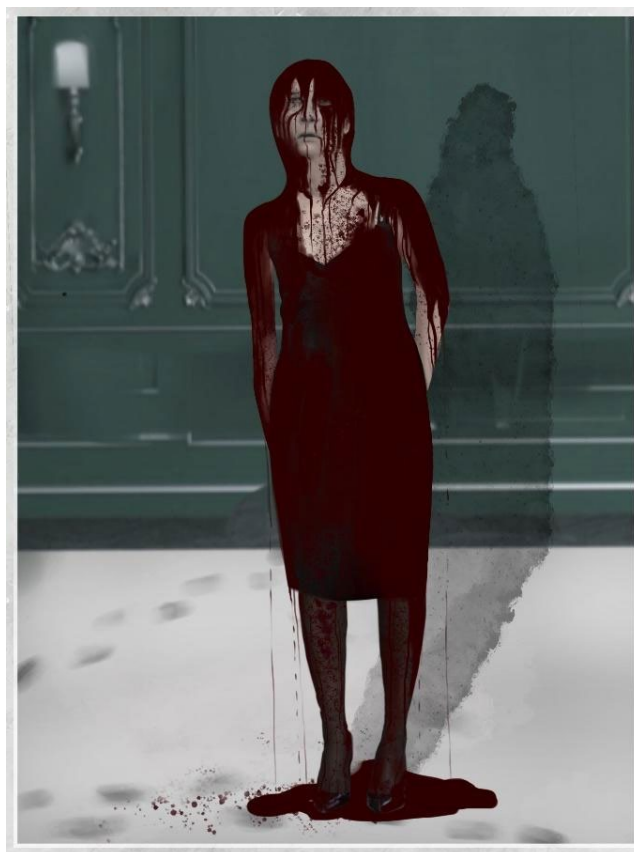
KLYTAIMNESTRA

Klytaimnestra, matka Oresta a Elektry, královna, vražedkyně. Klytaimnestru jsem od začátku vnímala jako slabou ženu, která vedle sebe potřebuje silného muže, který se bude rozhodovat za ní. Klytaimnestra se tváří, že nelituje svého zločinu, že pouze lituje ztráty syna, je však spolutvůrcem režimu, který se jí zadřel hluboko pod kůži. Klytaimnestra by měla působit v obličejí starší, než ve skutečnosti je, jinak by však byla upravená a snažila se zůstat atraktivní. Pro Klytaimnestru by bylo životně důležité zachovat si manželovu přízeň, zdá se, že jinak už na vše rezignovala. Klytaimnestru bych oblékla do krátkých černých šatů s tenkými ramínky a hlubokým výstřihem. Siluetou by měla připomínat Elektru v posledním dějství, kdy by Elektra byla oblečena pouze do dlouhého „kombiné“. Přes ramena bych Klytaimnestře přehodila černý matný kožich, do kterého by se někdy zahalila (například na slavnosti mrtvých), jindy by jej nosila spadlý pod rameny. Dále bych Klytaimnestru oblékla do černých jemných silonek a obula do lesklých černých lodiček s vysokým tenkým podpatkem.

V posledním dějství by Klytaimnestra pozbyla kožichu a byla by od hlavy k patě zalita rudou krví. Její silueta by nyní byla útlá podobně jako Elektřina.



Obr. 44: Klytaimnestra, první, druhé a třetí dějství



Obr. 45: Klytaimnestra, čtvrté dějství

AIGISTHOS

Aigisthos, král, na první pohled zloduch, by byl oblečen v černých společenských kalhotách, s výrazným páskem, černé košili, lakýrkách a velkém lesklém černém kožichu. Na první pohled by působil jako prvoplánový padouch, později by ale bylo znatelné, že se pod velkým kožichem, prohýbá, nesl by příliš těžké břímě, které by mu působilo obtíže. Vždy by však působil důstojně, možná až majestátně a neústupně. V posledním dějství by i on pozbyl kožichu a celý zakrvácený by seděl v kavárně v košili.



Obr. 46: Aigisthos, první, druhé a třetí dějství



Obr. 47: Aigisthos, čtvrté dějství

VOJÁCI A VELEKNĚZ

Vojáky jsem se snažila vymyslet co nejméně dobově ukotvené, vycházela jsem proto především z uniforem, které jsou doposud k vidění převážně na vojenských přehlídkách. Vojáci by byli stejně jako všichni obyvatelé Argu černí.

Stejně jsem postupovala i u kněze. Přesto, že mi byly inspirací podobné osoby jako je například kardinál Dominik Duka, nechtěla jsem kněze ukotvit do žádného konkrétního náboženství. Proto by byl v dlouhém černém rouchu, s bleskem na krku (místo růžence).



Obr. 48: Vojáci



Obr. 49: Kněz

ERÝNIE

Erýnie v podobě žebraček by se velmi podobaly bábám, které obývaly Argos. Lišily by se tím, že by působily současnějším dojmem. Zatímco nejbližší asociací u obyvatelk Argu mi byly opravdu staré vesnické stařeny, většinou vdovy, u Erýnií by měli divákovi na mysl přijít bezdomovci a žebráci. Erýnie by se pohybovaly po jevišti schoulené, skoro by jim nebylo vidět do obličeje, jejich těla by působila pokrouceně. Opět by se zde znovu objevil motiv igelitek, tentokrát ovázaných i kolem různých částí těla. Erýnie by měly být otravné, odpudivé, ale měly by se zároveň snažit probudit lítost a výčitky svědomí.



Obr. 50: Erýnie

4 TECHNICKÉ PARAMETRY

1. DIVADLO

Pro ztvárnění Sartrových Much jsem si vybrala Slovenské Národné divadlo Novou budovu. V Nové budově lze měnit výšku a šířku portálu, takže by bylo možné si jej přizpůsobit vlastním potřebám. Dle technické dokumentace divadlo umožňuje otáčet šikmou se sjetým propadlem, je tedy možné otočit celou scénografií, i když by byla v podlaze díra na černou tekutinu. Zároveň by bylo možné začínat inscenaci s točnou otočenou o 90°, aby bylo možné vytvořit propadlo uprostřed jeviště.

2. NÁDRŽ NA ČERNOU TEKUTINU

V propadlu (vytvořeném z 2 propadlových stolů 2x2 m, tedy celkové velikosti 4x2 m), by byla umístěná vyrobená nepropustná vana s vývodem, pomocí kterého by se nádrž mohla vypustit. Před začátkem točení točny by bylo nutné tento vývod odpojit.

3. TAHY

Jeviště SND Nové budovy je vybaveno řadou motorizovaných i ručních tahů. Na motorových tazích by byly zavěšeny stěny 1 dějství, aby je bylo možné před přestavbou do druhého a třetího dějství co nejrychleji vyklidit z jeviště. Na motorizovaných tazích by také byly připraveny zadní stěny (kavárna) pro 3 a 4 jednání, ty by však po spuštění musely být od tahů odpojeny, a podepřeny, aby byly samostojné a mohly se otáčet spolu s točnou.

Ruční tahy by pak byly využívány například pro sochu Jupitera.

4. STĚNY

Boční stěny prvního dějství by byly pověšené na tazích a připevněné k střední stěně, aby je bylo možné co nejrychleji vyjet nahoru při proměně do druhého dějství. Boční stěny ve třetím a čtvrtém dějství by byly podepřeny pouze podpěrami ze stran, plus by byly připevněné k prostřední stěně. Zadní pohledová stěna by měla zezadu konstrukci podobnou lešení, která by byla samostojná a stěny pro jednotlivá dějství by se k ní připojovaly. Lešení by mělo 3 podlaží, mezi kterými by vedly stoupací schůdky, bylo by tak možné vylézt k jednotlivým okénkům, ze kterých by vykukovaly báby, a umožňovalo by Elektře bezpečně vylézt na stěnu.

5. ČERNÁ TEKUTINA

Při přihlédnutí k množství tekutiny, vhodnosti pro pokožku a možnostem praní, jsem se rozhodla použít práškový jíl s drceným dřevěným uhlím. Tato kombinace dohromady vytvoří hustou černou tekutinu, která je nezávadná pro lidskou pokožku.

6. PODLAHA

Podlaha by byla pokryta světle šedým baletizolem, který by ve světlech působil bílým dojmem, ale neoslepoval by tolik diváka, umožnil by také vytvořit tmavší světelné atmosféry, než by tomu bylo u bílého baletizolu. Na baletizolu by byla trvalá patina připomínající stopy, louže a fleky, ke které by se v průběhu představení přidaly fleky vytvořené černou tekutinou a umělou krví.

7. VŮZ SE ZDVIŽNOU PLOŠINOU

Samotný vůz by byl dlouhý 4,5 metru a široký 1,5 metru, při vysunutí zdvižného ramene by však bylo nutné využít podpěrných nohou, které by sahaly do šířky 3,5 metru. Vůz by obsluhovali technici, kteří by byli ve druhém dějství oblečeni jako herci, kteří by hráli vojáky. Bylo by možné použít existující funkční vůz, aby se nemusel nový složitě vyrábět. Takový vůz bez nákladu váží průměrně 1300 kg, podlaha jeviště SND má nosnost 500 kg na metr čtvereční, takže by jej při rozložení váhy unesla. Točna při pohybu má však nosnost pouze 100 kg na metr čtvereční, takže pro 3 a 4 dějství by se musela vyrobit lehká replika stroje, která by nemusela být funkční, Zároveň by mohla být o něco menší, aby nezabírala tolik prostoru.

5 ZÁVĚR

Při práci na jednotlivých hrách jsem postupovala různými způsoby. Ke Králi Oidipovi jsem přistupovala velmi intuitivně a snažila jsem se divákovi zprostředkovat svoji frustraci nad světem, který mě obklopuje. Caligulu jsem se již snažila opřít o poznatky, které jsem získala ze čtení textů o existencialismu, zaměřila jsem se však spíše na subjektivní prožitek Caliguly, než na celkové filozofické ukotvení díla. Při zpracování Sartrových Much jsem se nejvíce věnovala okolnostem díla a čtení autorových filozofických textů. Nesnažila jsem se za každou cenu o aktualizaci, naopak jsem chtěla aktuálními tématům, které hra obsahuje, poskytnout prostor k promlouvání k divákovi v jakékoliv době. Věřím, že se mi povedlo všechna témata, která jsem si označila za zásadní ve vlastním zpracování reflektovat. Snažila jsem se, aby nebyly scénografické prvky a kostýmy bezúčelové.

Práce na Sartrových Mouchách mě naučila, že někdy není žádoucí nutit divákovi vlastní názor na svět za každou cenu. Že může být přínosné probádat záměry autora a najít témata, která jsou i bez mé intervence stále aktuální. Neočekávat, že divadlem donutím někoho změnit názor, nevzdávat se však možnosti poskytnout nový pohled, nebo prožitek.

Existenciální díla se ukázala být dnes aktuální stejně jako v době svého vzniku. Dotýkají se základních filozofických otázek existence. Absurdnost světa je přítomná v každé době a každá doba si z ní hledá vlastní východisko. V dnešním světě milionu možností a minimu zábran se spousta lidí k závěrům existenciálních filozofů navrací. Existenciální autoři ukazují jedince v extrémních podmínkách. Dnes kvůli různým událostem a okolnostem, jako je válka na Ukrajině, koronavirová krize, klimatická krize, ekonomická krize, cítíme podobnou existenční tíseň jako generace existencialistů. Poznáváme absurdno a hledáme způsoby, jak se s ním vypořádat.

Všimla jsem si, že všechna tři dramata, kterými jsem se zabývala (Král Oidipus, Caligula a Mouchy), představují hrdinu, který je odcizen svému okolí. Představují jiný způsob myšlení a snaží se, někdy i násilím, své myšlení vnutit okolnímu světu. Každý z hrdinů hledá jiný způsob, jak se do svého okolí začlenit, nebo naopak okolní svět změnit k obrazu svému. Všichni tři však v této snaze selhávají. Všechny tři příběhy ukazují selhání absolutní nespoutané svobody.

Východisko z tohoto poznání vidím v hledání rovnováhy. Snažit se nesklouznout k žádnému extrémnímu řešení. Není možné existovat v totalitě ani ve světě, kde si každý užívá absolutní svobody bez odpovědnosti za ní.

Jako hlavní poselství, ke kterému jsem během zkoumání existenciální filozofie a dramatu dospěla, je snaha přežít v absurdním světě. Nepodlehout absurditě, ale bojovat s ní. Hledat východisko z kritických a nelogických situací. Ať už půjdeme cestou Sartra, který pobízí k činům, nebo Camuse, který hledá lidskost, nebo si zvolíme jakoukoliv další cestu, je důležité se nevzdat. Uvědomit si svou svobodu a své možnosti, a rozhodnout se, co s nimi uděláme. Uvědomit si, že i přesto, že možná nespočívá osud celého světa na našich bedrech, neseme za něj odpovědnost a skrze sebe určujeme částečně i své okolí.

6 SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1: Král Oidipus, 1 dějství	17
Obr. 2: Caligula, Patriciové čekají na příchod Caliguly, 1. obraz	35
Obr. 3: Caligula, Caligulův taneček	35
Obr. 4: Caligula, předposlední obraz, Caligula promlouvá se svým odrazem v zrcadle	36
Obr. 5: Úklid pláže po úniku ropy, foto: Nicolas Asfour, Thailand (2013), from: GettyImage	41
Obr. 6: Barvič kůží, foto: Tawhid ar – Rahman, from: Flickr	60
Obr. 7: Les Deux Magots, foto: Edouard Boubat, Paris (1955), from: artsy.net	61
Obr. 8: Mouchy, půdorys první dějství	63
Obr. 9: Outsiders, foto: Steve McCurry, from: Pinterest	64
Obr. 10: Mouchy, 1. dějství	66
Obr. 11: Mouchy, půdorys druhé dějství	67
Obr. 12: Mouchy, druhé dějství	68
Obr. 13: Mouchy, půdorys třetí dějství	69
Obr. 14: Mouchy, třetí dějství	70
Obr. 15: Mouchy, půdorys čtvrté dějství	72
Obr. 16: Mouchy, čtvrté dějství	73
Obr. 17: Mouchy, první dějství, báby barví prádlo na černo	74
Obr. 18: Mouchy, první dějství, báby vykukují ze zdí	74
Obr. 19: Mouchy, první dějství, báby špehují nově příchozí	75
Obr. 20: Mouchy, první dějství, Elektra	76
Obr. 21: Mouchy, druhé dějství, shromáždění před jeskyní	77
Obr. 22: Mouchy, druhé dějství, Elektra	78
Obr. 23: Mouchy, druhé dějství, Jupiter sestřelí Elektru	78
Obr. 24: Mouchy, druhé dějství, báby cupují Elektru	79
Obr. 25: Mouchy, druhé dějství, Elektra	79
Obr. 26: Mouchy, druhé dějství, Jupiter dává znamení	80
Obr. 27: Mouchy, třetí dějství, Orestes vraždí Aigistha	81
Obr. 28: Mouchy, třetí dějství, Elektra v „lázni“	82
Obr. 29: Mouchy, čtvrté dějství, Orestes s Elektrou vcházejí do kavárny	83
Obr. 30: Mouchy, čtvrté dějství, Erýnie obklopují Elektru	84
Obr. 31: Mouchy, čtvrté dějství, Argoňané osamocení v kavárně	85
Obr. 32: Orestes, první a druhé dějství	86
Obr. 33: Orestes, třetí a čtvrté dějství	87
Obr. 34: Vychovatel	88
Obr. 35: Idiot	89
Obr. 36: Jupiter, první, druhé a třetí dějství	90
Obr. 37: Jupiter, čtvrté dějství	91
Obr. 38: Mouchy / Báby	92
Obr. 39: Elektra, první dějství	93
Obr. 40: Elektra, druhé dějství	94

Obr. 41: Elektra, druhé dějství, sestřelená černou tekutinou	94
Obr. 42: Elektra, konec druhého dějství, třetí dějství	95
Obr. 43: Elektra, konec třetího dějství, čtvrté dějství	96
Obr. 44: Klytaimnestra, první, druhé a třetí dějství	97
Obr. 45: Klytaimnestra, čtvrté dějství	97
Obr. 46: Aigisthos, první, druhé a třetí dějství	98
Obr. 47: Aigisthos, čtvrté dějství	99
Obr. 48: Vojáci	100
Obr. 49: Kněz	100
Obr. 50: Erýnie	101

7 Citovaná literatura a zdroje

7.1 PRIMÁRNÍ LITERATURA

SOFOKLÉS, *Král Oidipús*, přeložil Matyáš HAVRDA a Petr BORKOVEC. Praha. Národní divadlo (2019). ISBN 978-80-87128-94-7.

CAMUS, A. *Caligula (hra ve čtyřech dějstvích)*, přeložil Ivan ZMATLÍK. Praha: Artur, 2012. D (Artur). ISBN 978-80-87128-94-7.

SARTRE, J-P. *Mouchy: drama o třech dějstvích*, (dosl. naps. Ivan SVITÁK, přeložil František VRBAL, 1. vyd. Praha: Orbis (1964). ISBN 11-050-64.

7.2 SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

CAMUS, A. (2018) *Člověk revoltující*. Vydání třetí, přeložila Kateřina LUKEŠOVÁ. Praha: Francouzská knihovna (Garamond). ISBN 978-80-7407-404-2.

SARTRE, J-P. (2004) *Existencialismus je humanismus*. 1. vyd. Praha Vyšehrad. ISBN 80-7021-661-1.

SARTRE, J-P. (2006) *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. 1. vyd. Praha Oikoymenh. ISBN 80-7298-097-1.

CAMUS, A. (2006) *Mýtus o Sisyfovi*. 2. vyd. Praha Garamond. ISBN 80-86955-08-7.

CAMUS, A. (1968) *Úvahy nad gilotinou (esej)*. Sešity pro mladou literaturu č. 2.; *Sešity pro literaturu a diskusi*. Praha. Svaz československých spisovatelů.

CAMUS, A. (2016) *The Human Crisis*, read by Viggo Mortensen, 70 years later – YouTube. YouTube (online). Copyright 2022 Google LLC (cit. 19.12.2022). Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=aaFZJ_ymueA&t=33s

7.3 DOPLŇKOVÁ LITERATURA

ANZENBACHER, A. (2004) *Úvod do filosofie*. 2. uprav. vyd. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-804-X.

ČERNÝ, V. (1992) *První a druhý sešit o existencialismu*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X.

MÜLLER, M. (2013) *Camusova filozofie absurdity*, Bakalářská práce, Olomouc, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci.

VÁŇA, V. (2017) *O lidském údělu z pohledu existencialismu*, Praha, E- logos, Electronic journal for philosophy/94, ISSN 1211-0442.

- KOSSAK, J. (1978) *Existencialismus ve filozofii a literatuře*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1978.
- PETŘÍČEK, M. (1991) *Úvod do (současné) filozofie*. 2. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1991.
- JAMEK, V. (2003) *Duch v plné práci*. Praha: Torst, 2003. ISBN 80-7215-208-4.
- NOVOZÁMSKÁ, J. (1998) *Existoval existencialismus?* 1. vyd. Praha: Filosofia, 1998. ISBN 80-7007-108-7.
- ŠANOVCOVÁ, D. (2015) *Rozdílné pojetí existenciální filozofie Alberta Camuse a Jeana-Paula Sarrtra a její historický kontext*, Bakalářská práce, Liberec, Fakulta přírodovědně-humanitární a pedagogická, Technická univerzita v Liberci.
- DOŠKÁŘOVÁ, L. A. (2019) *Orestés a elektrá v Sartrových Mouchách*, bakalářská práce, Masarykova universita, ústav klasických studií, vedoucí práce: Mgr. Juraj Franek, PhD., Brno 2019
- KOPEČEK, L. (2010) *Éra nevinnosti: česká politika 1989-1997*. Brno: Barrister & Principal, 2010. ISBN 978-80-87029-98-5.
- KOPEČEK, L. (2015) *Deformace demokracie?: opoziční smlouva a česká politika v letech 1998-2002*. Brno: Barrister & Principal, 2015. ISBN 978-80-7485-031-8.
- PANICHELLA, N. (2008) *The Problems of Shame and Guilt in Sartre's The Flies*, A Capstone Project, Master of Arts in Liberal Studies, Rutgers University--Camden MAY 2008.
- Howard, J. A. (2000). *Social Psychology of Identities*. Annual Review of Sociology, 26
- ERIKSON, E. H. (2015) *Životní cyklus rozšířený a dokončený: devět věků člověka*. Přeložil Jiří ŠIMEK. Praha: Portál, c2015. ISBN 978-80-262-0786-3.).
- MARCIA, J. (1980) *Identity in Adolescence*. In ADELSON, J. Handbook of adolescent psychology. 1. vyd. New York : Willey, 1980. 640 s. ISBN 987-0471037934
- Bačová, Viera. (2003). Osobná identita – konštrukcie - text - hľadanie významu
- FRIČ, P. a VESELÝ, A. (2010) *Riziková budoucnost: Devět scénářů vývoje české společnosti; Elity tváří v tvář vleklé krizi*, MATFYZPRESS, Praha, 2010, ISBN 978-80-7378-110-1
- MARTINKOVÁ, I. (2012) *Fromování identity*, Bakalářská práce, Olomouc, Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci.
- PAŠEK, I. (2013) *Ontologie Jean-Paul Sarrtra, její důsledky a kritika*, diplomová práce, Teologická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.
- SALVAN, J. (1962) *To Be and Not To Be: An Analysis of Jean-Paul Sartre's Ontology*. Detroit: Wayne State University Press, 1962.

7.4 INTERNETOVÉ ZDROJE

- KŘEŠŤAN, J. (2005) *Jean-Paul Sartre jako zrcadlo století a úlohy intelektuála*, Soudobé dějiny (2005), 12(3) :751-757, citováno 10. 3. 2022, dostupné z : <https://sd.usd.cas.cz/artkey/sod->

[200503-0013_jean-paul-sartre-as-a-mirror-of-the-century-and-the-role-of-the-intellectual.php](#)

BINKA, B. (2006) Vybrané filosofické směry I. – existencialismus (online), 2006, (cit. 23.2.2022) Dostupné z:

https://is.muni.cz/el/fss/jaro2006/HEN434/existencialismus.pdf?fbclid=IwAR2nQ8SzdU15FpAx9jxT9FL9l_JL84oU2byoRj_UqQEFoXd77TYY0L9Nm4

What Can Existentialism Teach Us About Today? Post Alley. *Post Alley*. Seattle. Now How (online) 2.5.2020 (cit. 15.3.2022). Dostupné z: <https://www.postalley.org/2020/05/02/what-can-existentialism-teach-us-about-today/>

KOHN, A. (1984) *Existentialism Here and Now* (online) Copyright 1984 This article may be downloaded, reproduces and distributed without permission as long as each copy includes this notice along with citation information (cit. 29. 3. 2022). Dostupné z: <https://www.alfiekohn.org/article/existentialism-now/>

STOEKL, A. (2003) *What the Nazis Saw „Les Mouches“ in Occupied Paris*. *SubStance*, vol 32, no. 3, pp. 78-91, (cit. 10.10. 2021) Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/3685529.cit>

ŠULK, P. (2018) *Nejzásadnější krize dneška? Krize elit*. Zprávy – Seznam zpráv, události, novinky. *Globe24.cz* – aktuálně z celého světa (online). Copyright 2022. (cit. 22.3.2022) Dostupné z: <https://globe24.cz/domov/62069-nejzasadnejsi-krize-dneska-krize-elit>

Úvod do studia novořečtiny (2015) Filozofická fakulta. Informační systém (online). (cit. 8.5.2022). Dostupné z: https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/js15/novorectina/web/ch02_s01.html

TÁBORSKÝ, J. (2016) Existencialismus. Jean-Paul Sartre a Albert Camus. YouTube. YouTube (online) Copyright 2022 Google LLC (cit. 8.11.2021) Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEZYlizSvII>

ČT24, (9.5.2022) *Demonstranti polili ruského velvyslance v Polsku červenou barvou na protest proti válce* (cit. 10.5.2022) Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/3486418-demonstranti-polili-ruskeho-velvyslance-v-polsku-cervenou-barvou-na-protest-proti-valce>