

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DIVADELNÍ HRY JEANA-PAULA SARTRA V ČESKÝCH PŘEKLADECH
A NA ČESKÝCH SCÉNÁCH

Vedoucí práce: Mgr. Kateřina Drsková, Ph.D.

Autor práce: Tereza Roučková

Studijní obor: Francouzský jazyk pro evropský a mezinárodní obchod

Ročník: 3

Prohlašuji, že jsem autorka této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice 10. května 2021



.....
Tereza Roučková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí bakalářské práce Mgr. Kateřině Drskové, Ph.D. za odborné rady a cenné připomínky, kterými přispěla k vypracování této práce, a dále její čas, ochotu a poskytnutou literaturu.

Anotace

Bakalářská práce je zaměřena na dramatickou tvorbu francouzského existencialistického filosofa a spisovatele Jeana-Paula Sartra. Práce mapuje dobové ohlasy Sartrových her u nás od konce 50. let minulého století do současnosti, v souvislosti s knižním vydáním jejich překladů a s jejich jevištním uvedením. Dále nastiňuje kulturně-politické prostředí daného období a význam literárního překladu v přejímající kultuře. Cílem práce je shrnout ohlasy Sartrovy dramatické tvorby u nás od prvního uvedení na českou scénu do současnosti.

Klíčová slova

Existencialismus; Jean-Paul Sartre; divadlo; literatura; drama; divadelní hra; divadelní inscenace; filosofie; marxismus; kritika

Annotation

Bachelor thesis is focused on the dramatic work of the French existentialist philosopher and writer Jean-Paul Sartre. The work examines and maps the period responses to Sartre's plays in our country from the end of the 1950s to the present. It also deals with their connection with the book publication of their translations and their stage presentation. It also outlines the cultural and political environment of the period and the importance of literary translation in the receiving culture. The main objective of the work is to summarize the critical responses of Sartre's dramatic work in our country from the first introduction to the Czech scene to the present.

Keywords

Existentialism; Jean-Paul Sartre; theatre; literature; drama; production; philosophy; marxism; criticism

Obsah

Úvod.....	8
1 Jean-Paul Sartre	9
1.1 Sartrův život	9
1.2 Obecná charakteristika existencialismu	13
1.3 Sartrovo pojetí existencialismu	14
2 Sartrova dramatická tvorba.....	16
2.1 <i>Mouchy</i>	17
2.2 <i>S vyloučením veřejnosti</i>	18
2.3 <i>Mrtví bez pohřbu</i>	19
2.4 <i>Počestná děvka</i>	21
2.5 <i>Špinavé ruce</i>	21
2.6 <i>Đábel a Pánbůh</i>	23
2.7 <i>Vězni z Altony</i>	24
2.8 <i>Kean</i>	26
2.9 <i>Holá pravda</i>	27
2.10 <i>Trójanky</i>	28
3 České překlady divadelních her Jeana Paula Sartra	30
3.1 Literární překlad.....	30
3.2 Funkce literárního překladu	31
3.3 České překlady divadelních her J.P. Sartra	32
4 Inscenace divadelních her J.P. Sartra	35
4.1 Divadlo v totalitním systému	36
5 Ohlasy na publikace a inscenace divadelních her J.P. Sartra	40
5.1 Období do roku 1989	40
5.1.1 <i>Holá pravda</i>	40

5.1.2	<i>Král Londýna (Kean)</i>	41
5.1.3	<i>Vězňové z Altony</i>	42
5.1.4	<i>Ďábel a pánbůh</i>	44
5.1.5	<i>S vyloučením veřejnosti</i>	45
5.1.6	<i>Trójanky</i>	46
5.1.7	<i>Špinavé ruce</i>	47
5.1.8	<i>Mouchy</i>	50
5.1.9	Další ohlasy.....	51
5.2	Období po roce 1989	53
5.2.1	<i>Kean</i>	53
5.2.2	<i>S vyloučením veřejnosti</i>	55
5.2.3	<i>Trójanky</i>	57
5.2.4	<i>Špinavé ruce</i>	58
5.2.5	Další ohlasy.....	59
	Závěr	61
	Resumé.....	63
	Seznam použitých zdrojů.....	64
	Tištěné zdroje	64
	Elektronické zdroje	68
	Příloha.....	70
	Přehled inscenací divadelních her J.P. Sartra.....	70

Úvod

Ve své bakalářské práci zkoumám českou recepci divadelních her jednoho z nejvýznamnějších filosofů francouzského existencialismu Jeana-Paula Sartra. Rozbor provádím prostřednictvím překladů a uvádění her českými divadly. Pomocí dobových ohlasů na Sartrovy divadelní hry a jejich zinscenování reflektuji přijetí francouzského filosofa, spisovatele a politického aktivistu českým divákem. Za cíl své práce si kladu shrnout ohlasy od padesátých let minulého století po současnost.

V první kapitole se věnuji Sartrovi životu. Vycházím především z publikované autobiografie *Slova (Les Mots, 1964)*, ve které se autor rozepisuje o svém dětství a cestě k literatuře. Dále navazuji na existenciální filosofii a především pak Sartrovo pojetí tohoto myšlenkového proudu. Jelikož pro mou práci není nezbytné věnovat se existenciální filosofii do hloubky, téma pouze stručně objasním. V druhé kapitole se již zabývám Sartrovou divadelní tvorbou. Čtenáře seznámím se všemi publikovanými tituly a nastíním obsah a rozbor textu. Poněvadž pracuji s česky přeloženými tituly, další kapitola se věnuje funkcemi literárního překladu. V této části popisuji, jaký význam má literární překlad pro přijímající kulturu. Zmíním též překladatele, kteří se podíleli na překládání Sartrových dramát. Aby má práce měla ucelenou formu, ve čtvrté kapitole se věnuji divadlu v totalitním systému. Jelikož dobová recepcce na české scéně byla vlivem totalitního režimu jiná než ve Francii, přibližuji stručně dějiny českého divadla od poválečného období do Sametové revoluce. Přehled všech premiér inscenací Sartrových her čtenář nalezne v závěru práce v přílohách. Druhá polovina mé práce pak již tvoří samotné ohlasy a recenze divadelních her a inscenací. Období jsem rozdělila na dobu před a po Sametové revoluci, přičemž se zaměřím i na politický podtext vydaných ohlasů v tisku. Práce tak shrnuje kritiku Sartrovy dramatické tvorby v rozmezí sedmdesáti let.

Toto téma jsem si pro svou bakalářskou práci vybrala z toho důvodu, protože ve mně filosofie existencialismu a především pak Sartrovy filosofické spisy budily zájem již při studiu na gymnáziu. A jelikož je mi divadelní kultura blízká, zajímalo mě přijetí Sartrových textů právě očima českého diváka napříč téměř jednoho století.

1 Jean-Paul Sartre

1.1 Sartrův život

Jean–Paul Sartre (*21.6.1905 Paříž - †15.4.1980 Paříž) byl významným filozofem, romanopiscem, dramatikem, esejistou, literárním kritikem a politickým aktivistou. Patří mezi hlavní představitele existencialismu ve francouzské filozofii 20 století, kdy svými myšlenkami a postoji ovlivnil mnoho lidí nejen ve své rodné Francii, ale po celém světě.

Narodil se námořnímu důstojníkovi Jeanu-Baptistovi a Anne-Marii Schweitzerové s alsaskými kořeny¹. Krátce po jeho narození otec v Indočíně ochorel a horečnaté onemocnění ho provázelo až do jeho smrti. Během této zdlouhavé a nepříjemné nemoci ochuravěl i malý Sartre. Po manželově smrti se vysílená Anna-Marie se synem přestěhovala zpět ke svým rodičům. Nebylo to ale šťastné shledání. Anna-Marie byla Charlesem Schweitzerem, otcem, shledána vinou za výběr neschopného manžela a aby se starým rodičům zavděčila, přenesla na sebe většinu odpovědnosti za domácnost. Sartre ve své autobiografické knize *Slova (Les Mots, 1964)* shrnuje situaci takto: „*Smrt Jeana-Baptisty byla nejvýznamnější událostí v mém životě: vrátila mamince okovy a mně dala svobodu*“². Anna-Marie byla pod přísným dohledem svého otce a její syn ji pro její něžnost a mladost vnímal spíše jako svou sestru. Otcovskou roli převzal jeho dědeček, který v něm postupně vyvolal hlubokou zálibu k literatuře. Nedá se říci, že by nevyrostal v intelektuálním prostředí. Po přesunu z Meudonu do Paříže v roce 1911, založil Charles Schweitzer v penzi *Ústav Živých jazyků*, kde se vyučovala francouzština přistěhovalcům. Jako dítě se ale často cítil osamělý. Se svými vrstevníky si pramálo rozuměl a jejich lhostejnost k jeho osobě ho zraňovala. V rodině byl ale za svou poslušnost a vznešenost považován za geniálního potomka. „*Chci li omračovat, tak jedině svými ctnostmi*“³.

Již v útlém věku a kvůli jistému pocitu vyloučení poznal krásu knih. Knihovna jeho dědečka byla posvátná a opatrné zacházení a cit k jednotlivým stránkám ho nanejvýš uspokojoval. Ze svého poklidného dětství začal unikat do fantastických příběhů knih plných nebezpečí. Pod Charlesovým vlivem byl zahrnut autory jako

¹ Jejím bratrancem byl Albert Schweitzer, evangelický teolog, který za svou práci v gabunském Lambaréné získal v roce 1953 Nobelovu cenu míru. (ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str. 664)

² SARTRE, Jean-Paul. *Slova*. Přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Svoboda, 1992, str. 17

³ Tamtéž, str. 24

Corneille, Maupassante, Voltaire či Chateaubriand. Sartra ale více zajímala detektivní četba (*Série Noire*), než dědečkovi velikáni.

Jeho první styk s psaním veršů představovala výměna dopisů s Charlesem. Jeho neustálá touha podobat se dospělým ale v básních působila pitvořivě a z pocitu výsměchu přešel k psaní prózy. Než ale začal se svou vlastní tvorbou, nejvíce jist se cítil v opisování již známých knih a příběhů. V již vytvořených větech se cítil bezpečně a od okolí se mu opět dostávalo pochvalných gest. Nadšení okolí ale po nějaké chvíli vymizelo a psaní si náhle začal pokládat za cíl. „*Psal jsem, abych psal*“⁴. Již v tvorbě necítil na zalíbení a jistou budoucí chválu. Jeho texty zněly poprvé upřímně.

Charles Schweitzer byl ale k jeho tvorbě a touze stát se spisovatelem skeptický. Nesouhlasil s výběrem Sartrovy četby, která se promítala do jeho spisů. „*Dědeček mě dostal do literatury díky úsilí, které vyvinul na to, aby mě od ní odvrátil: a uspěl tak, že když jsem ve špatné náladě, kladu si ještě dnes otázku, jestli jsem nestrávil tolik dnů a nocí, nepokryl inkoustem tolik stránek a nevrhl na trh tolik knih, po nichž nikdo nevolal, jedině pro bláhovou naději, že se zalíbím dědečkovi*“⁵.

V deseti letech Sartre nastoupil na lyceum Jindřicha IV. Toto období pro něj bylo zlomové. Po letech strávených s ženami a jedním starcem prvně zapadl mezi své vrstevníky. Ve studiu pokračoval na prestižní *École Normale Supérieure*, kde se mimo jiné seznámil se svou životní družkou, spisovatelkou a feministkou Simone de Beauvoir. Toto období též dalo vzniknout přátelství s budoucími velkými francouzskými mysliteli Paulem Nizanem a Emmanuelem Mounierem.

Svou pedagogickou kariéru započíná na lyceu v Le Havru v roce 1931, kde vyučuje filosofii. V této době také hodně cestuje po Evropě a Blízkém východě. Později se jako stipendista dostane do Francouzského institutu v Berlíně, kde proběhne velmi důležité seznámení s Husserlovou fenomenologií a Heideggerovým existencialismem, jež ovlivní Sartrovo filosofické smýšlení a promítne se do eseje *Transcendence ega* (*La Transcendence de l'Ego*, 1936). Po návratu do Francie opět působí jako profesor v Le Havru, Paříži a Laonu. V tomto období již publikuje své filozofické spisy a pracuje na svém prvním románu *Nevolnost* (*La Nausée*, 1938).⁶ Jeho vydání mu přineslo slávu a umístění mezi prvořadými spisovateli. V roce 1936 vychází filozofická esej *Imaginace* (*L'Imagination*), kterou dokončuje v roce 1940 *Imaginárnem* (*L'Imaginaire*).

⁴SARTRE, Jean-Paul. *Slova*. Přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Svoboda, 1992, str. 153

⁵ Tamtéž, str. 185

⁶ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str.664

Sbírka povídek pod názvem *Zed' (Le Mur, 1939)* pojednává o existenciální úzkosti, odloučenosti a osamělosti. Jak v románu *Nevolnost*, tak i ve *Zdi* je patrná otázka smyslu existence a témata metafyzické zkušenosti nevolnosti.⁷ V češtině vydaný soubor *Vědomí a existence (2006)*, shrnující Sartrovy představy o lidském vědomí, obsahuje překlady děl *Transcendence ega (Transcendence de l'égo, 1936)*, *Nástin teorie emocí (Esquisse d'une théorie des émotions, 1938)* a textu přednášky *Sebevědomí a sebepoznání (Conscience de soi et connaissance de soi, 1947)*.⁸ Mezi jeho hlavní filosofická díla bychom ale zařadili *Bytí a nicotu (L'Être et le Néant, 1943)* a *Kritiku dialektického rozumu (La Critique de la raison dialectique, 1960)*.⁹

V roce 1939 byl i přes svůj zrakový handicap povolán do druhé světové války. Krátce po invazi byl zajat Němci a roku 1941 propuštěn. Po svém návratu se zapojil do francouzského odboje proti německé okupaci. Kolem tohoto členství a angažovanosti v odboji se však objevuje mnoho pochybností. K Sartrově důvěryhodnosti nepřispívá ani vydání polemické knihy *Sladká okupace* Gilberta Josepha či *Paměti zneužitá dívka* od Biancy Lamblinové, v níž autoři boří jeden z mýtů o Sartrově chování v okupaci. Značně jeho pověsti uškodila i posmrtně vydaná korespondence mezi Sartrem a Simone de Beauvoir a zejména pak poznámky z jejího *Válečného deníku*.¹⁰ Po druhé světové válce žil Sartre v Paříži. V té době byl aktivní v politické sféře a mimo jiné spoluzaložil věhlasnou existencialistickou revue *Les Temps Modernes*, kam spolu se Simone de Beauvoir a Mauricem Merleau-Pontym přispíval svými komentáři a myšlenkami. Během třiceti let vyšlo 10 svazků studií a článků pod názvem *Situace (Situation I – X)*, které v minulosti Sartre publikoval právě v *Les Temps Modernes*.

Během německé okupace Sartre publikoval dvě významná dramata. Hru *Mouchy (Les Mouches, 1943)* a jednoaktovku *S vyloučením veřejnosti (Huis clos, 1944)*, „v nichž vyzdvihl nesmyslnost lidské existence a zároveň odvahu a morální zodpovědnost člověka vůči svobodě“.¹¹ V poválečném období pak úspěšně pokračoval v dramatické tvorbě s uvedením filozofického dramatu *Mrtví bez pohřbu (Morts sans*

⁷ NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?: výzva a ztroskotání Jean-Paula Sartra*. Praha: Filosofie, 1998, str. 54

⁸ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str. 664 - 665

⁹ LAGARDE, André, Laurent MICHARD a Raoul AUDIBERT. *XXe siècle: les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 2003, str.703

¹⁰ NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?: výzva a ztroskotání Jean-Paula Sartra*. Praha: Filosofie, 1998, str. 53

¹¹ BAKEŠOVÁ, Alena. *Filosofický slovník*. V Praze: Knižní klub, 2009, str. 291

sépulture, 1946), morálně naladěným dramatem *Počestná děvka (La Putain respectueuse, 1946)* a politickým dramatem *Špinavé ruce (Les Mains sales, 1948)*.

Koncem čtyřicátých let otevřeně podporoval komunismus spolu s marxistickou filosofií. Ve svém pojednání *Kritika dialektického rozumu (Critique de la raison dialectique 1960) ospravedlňuje násilí jako nezbytné pro dosažení dějinné spravedlnosti ve jménu proletářského humanismu.*¹² Ačkoli jeho sympatizace s francouzskými komunisty byla zjevná, v rámci Světového mírového kongresu se ohradil proti vojenské intervenci v Maďarsku v roce 1956 a Československé okupaci v roce 1968. Československo navštívil dohromady třikrát. Prvně v roce 1954, poté v roce 1963, kdy přednášel na Karlově univerzitě a naposledy roku 1968 u příležitosti premiéry hry *Mouchy*, kde se zúčastnil i generální zkoušky. V období spolupráce s komunisty vyšlo další z jeho úspěšných dramata a to historicko-tragikomický *Ďábel a Pánbůh (Le Diable et le bon Dieu, 1951)*. Čtyři roky nato uvedl satirickou frašku *Holá pravda (Nekrassov)*. Za zmínku stojí i proslavené Sartrovy studie o Baudelairovi a Genetovi vydané v letech 1947 a 1952, jež vypovídají o jeho jisté náklonnosti k těmto velkým osobnostem. Sartrovy práce mimo jiné pojednávají o otázce zla, která je velmi oblíbená v tradiční francouzské próze.¹³ Otázka zla dominuje i ve dvou Sartrových dramatech *Ďábel a Pánbůh* a *Věžňové z Altony (Les Séquestrés d'Altona, 1959)*.

V roce 1964 Sartre odmítl Nobelovu cenu za literaturu, poněvadž mu to přišlo příliš strojené a „buržoazní“ a sám se nepovažoval za oficiálně uznávaného spisovatele. Během pařížského jara roku 1968 aktivně podporoval studentské bouře a opakovaně se vyslovil na podporu antikolonialismu a revolučního hnutí v Alžírsku a na Kubě. Jeho politická zapálenost se odrážela i v publikacích extrémně levicového tisku v průběhu 70. let.¹⁴ Na sklonku života se Sartre potýkal s vážnými zdravotními problémy, které utlumily jeho participaci jak na politické, tak literární scéně. Komplikace se zrakem vyústily až v samotnou slepotu, která ho 5 let provázela až do jeho smrti. V roce 1980 byl ve svých 74 letech pochován na hřbitově *Montparnasse* spolu se svou životní partnerkou Simone de Beauvoir, která mu po celý život byla oporou. a i přes mnohačetné Sartrovy milostné avantýry stála po jeho boku celých padesát let. Posmrtně pak byly vydány Sartrovy deníkové zápisky *Sešity z podivné války (Les Carnets*

¹²ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str. 667

¹³NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?: výzva a ztroskotání Jean-Paula Sartra*. Praha: Filosofie, 1998, str. 57

¹⁴ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str.671

de la drôle de guerre, 1983), které přináší svědectví o jeho válečném nasazení během druhé světové války a dále pak *Rukopisy z mládí (Écrits de jeunesse, 1990)*.¹⁵

1.2 Obecná charakteristika existencialismu

Abychom porozuměli jistému Sartrovu individualistickému pojetí existencialismu, je potřeba si vytyčit zásadní myšlenky této filozofie existence, která tvořila jeden z hlavních myšlenkových proudů 20. století ve Francii a Německu a která se orientuje na *bytí* ve smyslu naší subjektivní *existence*. V poválečné Francii se existencialismus mohl dokonce jevit i jako jedna ze tří někdejších „ideologií“ spolu s o poznání starším marxismem a křesťanstvím.¹⁶

S kořeny existencialismu se nicméně setkáváme v dobách znatelně starších a to počátkem 19. století u dánského teologického myslitele Søren Kierkegaarda. Zaměření na individualismus, úzkost, osamělost a tragičnost lidství, které Kierkegaard definoval již v 19. století, nacházíme u většiny existencialistických filosofů. Předmět rozporu však představuje náboženský prožitek.¹⁷ Mezi další významné předchůdce bychom právem zařadili německé filosofy Karla Jasperse, Edmunda Husserla a Martina Heideggera. Poslední dvě osobnosti zmiňují již v předchozí kapitole, neboť významně ovlivnili Sartra během jeho působení v Německu. Za průkopníky vlny existencialismu s celosvětovým dosahem nicméně považujeme Jeana-Paula Sartra, Alberta Camuse, Simone de Beauvoir a Gabriela Marcela.¹⁸

Je velmi důležité brát v potaz i dobu, kdy se jeho vliv formoval a vrcholil. Francouzská společnost zmítaná válkou, fašistickým hnutím či okupací reaguje jako odezva na tyto hrůzné činy a zmatky 20. století, krizi ideálů a hodnot měšťanstva.¹⁹ „*Existencialismus není vyhraněným filosofickým směrem či školou, ale spíše filosofickým proudem, který specifickým způsobem tlumočil situaci své doby. Dá se říci, že je jakýmsi tónem výpovědi o lidských problémech, o postavení člověka ve světě, o smyslu života, o svobodě člověka a hodnotě jeho volby.*“²⁰

¹⁵ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str.671

¹⁶ Tamtéž, str. 664

¹⁷ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. 7., přeprac. a rozš. vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000, str. 444

¹⁸ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2., dopl. vyd. Praha: Panorama, 1983, str. 64

¹⁹ Tamtéž, str.64

²⁰ NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?: výzva a ztroskotání Jean-Paula Sartra*. Praha: Filosofie, 1998, str. 10

Základní pilíře existencialistické filosofie představují subjektivitu individua, tedy osobní vědomí postihující sebe samo²¹, absurdnost života plného strastí, úzkosti a osamělosti, kdy je smrt vnímána jako nutný konec. Václav Černý to ve své knize *První a druhý sešit o existencialismu* popisuje takto: „Člověk je (a bude) jen tím, čím se sám udělá. Existuje tím způsobem, že sebe samého uskutečňuje, je vlastně jen souhrnem svých činů. Nemajíc smyslu odjinud, ani podkladu jiného než sebe, je existence čirou autonomií, sebevládou, svobodou.“²² Tato definice nám mimo jiné předkládá, že jen a jen člověk je zodpovědný za své vlastní činy. Častým tématem existenciálních filosofů je nicota života a jednání jedince v mezních situacích, která ho uvádí do pocitu neklidu, tísně a zdeptanosti.

1.3 Sartrovo pojetí existencialismu

Jak již bylo v předchozí kapitole zmíněno, Jean-Paul Sartre byl představitelem tvrdého jádra existencialistů nejen v poválečné Francii. Sartre tento filosofický proud vymezuje na ateistický a křesťanský. Do ateistického křídla existencialistů bezesporu patří sám Sartre spolu s Heideggerem a Camusem. Do protilehlého křesťanského – fideistického křídla bychom pak zařadili Kierkegaarda, Marcela či Jasperse.²³ Dle Sartrova postoje existence člověka vylučuje existenci Boha. Zde je patrný odkaz Friedricha Nietzscheho a jeho výrok „bůh je mrtev“.²⁴ Pokud tedy Bůh není přítomen, nemá jak vymezovat ono lidské bytí. „Člověk je budoucnost člověka, člověk je tím, kým se sám učiní.“²⁵ V případě že člověk rozhoduje o podobě a podstatě sebe sama, bude člověk teprve tím, co projektuje, aby byl. Tím se dostáváme k ústřední myšlence Sartrova existencialismu a to jest, že existence předchází esenci (podstatu). V tom se výrazně člověk liší od věcí, jelikož v druhém případě podstata předchází existenci. Miroslav Petříček tuto tezi v *Úvodu do (současné) filosofie* zřetelně vysvětluje na příkladu s nožem. Chci-li vyrobit nůž, musím ho vyrobit vzhledem k jeho základnímu principu, tedy potažmo jeho podstatě, zatímco člověk je předně existujícím člověkem, který se následně sám dotváří. „A protože je lidská existence před podstatou, protože nejsem než tím, čím se chci

²¹ ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992, str. 26

²² Tamtéž, str. 26

²³ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2., dopl. vyd. Praha: Panorama, 1983, str. 64

²⁴ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha, 1992, str. 102

²⁵ LAGARDE, André, Laurent MICHARD a Raoul AUDIBERT. *XXe siècle: les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 2003, str. 701-702

učinít, znamená to, že člověk plně zodpovídá za to, co jest.“²⁶ Člověk je tedy za sebe a za své činy plně zodpovědný. Sartre v tom spatřoval jisté odsouzení k tomu, být svobodný.²⁷ Tím, že si volím, kým a jakým chci být, neprojektuji jen sám sebe, ale i své okolí, poněvadž utvářím jisté vzorce a hodnoty – jaký by člověk měl být, které aplikuji i na všechny ostatní. Uvědoměním si této odpovědnosti nejen k sobě samému, vede k pocitu úzkosti, s níž je svoboda pevně spjatá.²⁸ V našem jednání a skutečích tedy není prostor pro výmluvy či slepou víru.

„Sartre svůj existencialismus, který - především pro spis *Bytí a nicota* – si vysloužil kritiku za individualistický nihilismus, podkládá dvěma berlemi. První je humanismus, kterým se má jeho existencialismus ospravedlnit pro revoluční akci. Ke druhé podpěře na záchranu svého učení ho přivádí radikální antropologismus, typický pro jeho pojetí existence.“²⁹

V posledním odstavci této kapitoly budu pojednávat o Sartrově „konverzi“ k marxismu v polovině 40. let. Nedá se však hovořit o klasickém pojetí konverze, jelikož Sartre svou předchozí ideologii – existencialismus – nezavrhl, nýbrž se pokouší o jakýsi druh existenciálního marxismu. A jak sám později dodává, jeho existencialismus stál vždy v blízkosti marxismu, zpočátku ani ne tak pro jeho teorii, ale pro sympatizaci s dělnickou třídou.³⁰ „Navazoval přitom na marxistický problém odcizení člověka, k jehož překonání je potřeba revolučního jednání – tedy na marxismu jej přitahuje to, co souvisí s jeho chápáním svobody, člověka jako nehotového a ustavičně se realizujícího.“³¹ Sartre na marxismu obdivuje jeho dynamiku, nicméně jeho subjektivní a svrchované vnímání svobodného a mocného člověka je marxismu cizí.³²

²⁶ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha, 1992, str. 103

²⁷ LAGARDE, André, Laurent MICHARD a Raoul AUDIBERT. *XXe siècle: les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 2003, str. 702

²⁸ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha, 1992, str. 103

²⁹ NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?: výzva a ztroskotání Jean-Paula Sartra*. Praha: Filosofie, 1998, str. 38

³⁰ Tamtéž, str. 39

³¹ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha, 1992, str.112

³² NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?: výzva a ztroskotání Jean-Paula Sartra*. Praha: Filosofie, 1998, str. 42

2 Sartrova dramatická tvorba

Sartrova dramatická tvorba vznikala ve 40. a 50. letech 20. století a patřil spolu s Albertem Camusem a Henrym de Montherlantem mezi nejvýznamnější autory poválečné doby. Jedná se především o tvorbu s motivy smrti a strachu, ve které si historie klade otázky týkající se svobody a kde se politika pozastavuje nad problémy svědomí a morálky.³³ V dramatu Sartre shledával podobně jako v románu tribunu pro hlásání existencialistické filosofie.³⁴ Jak porovnává Sartrův vztah k literatuře a divadlu Bernard-Henri Lévy ve své knize *Sartrovo století: „Jedním, a to rozhodujícím rysem ovšem divadlo literární “doméně“ uniká. Literatura je nepřítomnost. Je to naprosté oddělení autora od čtenářů i čtenářů mezi sebou. V nejlepším i nejhorším jde o štěpení, dělení, lze mluvit o diferenciaci. Zatímco divadlo – viděl to dobře už Rousseau, jiný divadelní amatér, a stejně jako Sartre to stále opakoval – má vlastnosti přesně opačné: fyzickou přítomnost herců i publika, zaujetí, které se z této komunikativní přítomnosti odvíjí, shromáždění diváků (dříve snad čtenářů) v kompaktní a reálné společenství lidí přijímajících přímo dané poselství, je to zkrátka dvojí imperativ bratrství a působivosti převyšující imperativ krásy a pravdy.“*³⁵

Sartre nazval svůj typ hry termínem *divadlo situace*. V takovéto hře je prvotní výrazná konfliktní situace, často silná a obtížná, vedoucí téměř k neřešitelnosti. Do této situace následně přichází člověk, jehož údělem je situaci nějakým způsobem řešit tak, aby z ní našel východisko. Tím, jak se vypořádává se situací pomocí vlastní volby, uskutečňuje člověk sám sebe a teprve v průběhu hry se utváří. Tímto Sartre navazuje na svou filosofii svobody a indeterminismu.³⁶ Tyto mimořádné situace staví postavy mimo všední každodennost a protagonisté jsou nuceni volit ve sporu morálky a praxe, cti a užitečnosti, či ve sporu gesta a činu.³⁷

V Sartrově dramatické tvorbě a jeho *divadlu situace* nalézáme jistou podobnost s antickým dramatem, jak sám Sartre poznamenal: „*Naše hry jsou násilné a stručné, soustředěné kolem jediné události, je v nich málo herců a příběh je zhuštěn do krátkého*

³³ THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Théâtre français contemporain*, str. 8

³⁴ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str. 668

³⁵ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Brno: Host, 2003, str. 63

³⁶ SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str.286

³⁷ Tamtéž, str. 294

časového úseku několika hodin.“³⁸ A „*Chceme se pokusit ukázat obecnstvu velké mýty smrti, vyhnanství a lásky.*“³⁹

Dle Milana Kundery v předmluvě k českému vydání *Dramat* se téměř v každé hře setkáme s postavou *bastarda*, člověka postaveného mimo společnost, prožívajícího pocit vykořeněnosti a touhu stát se „člověkem mezi lidmi“, což je mimo jiné další Sartrův fenomén, odkazující na problematiku člověka 20. století, kdy dychtivost po ukotvení se „mezi lidmi“ znamená stát se členem revolučního hnutí. Život *bastarda* je svobodný, často až neskutečný a lehce zaměnitelný s jakousi hrou. Život ve hře a neskutečné skutečnosti je další ze Sartrových témat, které se objevuje téměř ve všech jeho dramatech.⁴⁰ Též se často setkáváme s ženskou postavou jakožto nástrahou a mnohdy zvrhlým až incestním sourozeneckým vztahem.

Sartre během svého života napsal celkem 8 divadelních her a 2 adaptace, kterým se budu v následujících podkapitolách věnovat.

2.1 *Mouchy*

Debutoval dramatem o dvou jednáních *Mouchy* (*Les Mouches*, 1943), kterou jako první Sartrovu hru uvedl na scénu režisér Charles Dullin, který je mimo jiné tvůrcem divadla *Dílna* (*Atelier*) v pařížském Montmartru.⁴¹ Hra sklidila velký úspěch a Sartre byl vnímán širokou veřejností jako úspěšný dramatik. „*Uvedení této hry bylo jednou z nejvýznamnějších divadelních událostí v Paříži za okupace a hra proslavila autora i v zahraničí.*“⁴² Je v ní patrná filozofie svobody, svobodné volby, jednání v mezních situacích a převzetí odpovědnosti za své činy. Každý člověk musí neustále volit a právě to z něj dělá vědomého člověka. „*Člověk, který se nerozhoduje, neuskutečňuje jednotu své osobnosti a zřídá se svobody. Naopak, stav rozptýlení, neukončený volbou, znamená ne-sebevládu, ne-osobnost, anonymní jednotu, nesvobodu.*“⁴³ Ve hře je patrný odmítavý postoj k pokání, k němuž Pétain vyzýval francouzský lid v roce 1942.⁴⁴ Předlohou mu byla antická mytologie, kterou svého času zpracoval již Aischylos, Sofoklés či Euripidés. Sartre ji však zasadil do existencialistické filosofie.

³⁸ SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, str. 286

³⁹ Tamtéž, str. 287

⁴⁰ Tamtéž, str. 293

⁴¹ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979, str. 108

⁴² ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost.* Brno: Host, 2012, str. 668

⁴³ SVITÁK, Ivan. Předmluva, in: SARTRE, Jean-Paul. *Mouchy*, Praha, Orbis, 1964, str. 91

⁴⁴ WURMSER, André. Předmluva, in: SARTRE, Jean-Paul, *5 her a jedna aktovka.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1962, str. 8

Děj se odehrává na pozadí starověkého města Argosu, které je plné smutku a much. Mouchy v tomto případě představují výčitky a zkázu obyvatel Argosu, kteří na svých bedrech nesou hříchy své i dědičné. Každý činí pokání za krále Aigistha, který zavraždil svého předchůdce, krále Agamemnona, vzal si jeho ženu a z královniny dcery Élektry učinil posluhovačku. Do města po patnácti letech přichází i Orestes, ztracený královnin syn, vychován vzdělavcem v Athénách. Po příchodu do města spolu se svým vychovatelem se ve své rodné zemi cítí jako cizinec: „*Narodil jsem se tady a musím se doptávat na cestu jako cizí pocestný.*“⁴⁵ Zde je očividný existencialistický symbol pocitu jisté vykořeněnosti, *bastarda*. Další významnou postavu sehraje Jupiter, manipulující a utlačující bůh, jehož cílem je udržet obyvatele Argosu ve strachu a v nevědomí jejich vlastní svobody. Přesvědčuje okolí, že kdo nesdílí a plně neprožívá své hříchy, odvrací se od přízně bohů. Orestova sestra Élektra je však jiná, je si vědoma křivdy, která je na obyvatelích a jí samé páchána, Jupiterem pohrdá a ve svých snech fantazíruje o pomstě svého otce. Avšak není dostatečně silná, aby konala. Ve svém znovu nalezeném bratru nachází útěchu odplaty a její vztah k němu je až platonicky láskyplný a místy zvrhlý. Orestes ve vidině spravedlnosti zavraždí svou matku Klytaimnéstru a jejího milence Aigistha. Nepotřebuje se však komukoli z těchto skutků zpovídat a nachází osvobození v tom, že jednal z vlastní vůle a bez ohledu na bohy.⁴⁶ „*Nejzbabělejší z vrahů je ten, kdo má výčitky svědomí.*“⁴⁷ Orestes odchází z města a s ním i hejna much, ze kterých ale žádný strach nemá, jelikož se nekaje před Bohem a je schopný převzít vědomou odpovědnost za své svědomí i výčitky druhých. „*Když jednou svoboda v duši člověka propukne, bohové proti takovému člověku nic nezmohou.*“⁴⁸

2.2 S vyloučením veřejnosti

Druhé Sartrovo mistrovské dramatické dílo představuje jednoaktovka *S vyloučením veřejnosti* (*Huis clos*, 1944).⁴⁹ Kterou lze v češtině nalézt i pod názvem *Za zavřenými dveřmi*. Ústřední myšlenku zde představuje výrok „*Peklo, to jsou ti druzí*“. Opět jsme svědky mezní fatální situace, do které se hlavní postavy dostaly. Děj se v tomto případě odehrává v jakémsi pekle, vyobrazeném pokojem z druhého císařství, třemi pohovkami

⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Mouchy*, Praha, Orbis, 1964, str. 10

⁴⁶ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str. 669

⁴⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Mouchy*, Praha, Orbis, 1964, str. 79

⁴⁸ Tamtéž, str. 64

⁴⁹ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str. 669

a světlem, které nelze zhasnout. Žádné ohně ani fyzické týrání, zato absence postelí, nemožnost mrkání a nekončící existence. Nepomáhá zacpávání uší, ani soustředění jen sám na sebe, jsou to totiž ti druzí, kteří nás definují a díky nimž pocítujeme vlastní existenci. Postupně vstupují 3 sobě neznámé osoby. Garcin, pacifistický novinář, který byl během války popraven za zběhnutí, Estelle, egocentrická dáma z lepší společnosti a s neutuchající touhou zalíbil se mužům a Inès, lesbička se zlými úmysly. Zpočátku byli přesvědčeni, že jde o nějaký omyl a peklo si dle svých skutků nezaslouží. Postupně ale mezi sebou začínají odhalovat pozemské činy, za které musí v pekle pykat: Garcinovy tyranské sklony a cizoložství, Estellino zavraždění vlastního dítěte a tím způsobená smrt manžela a Inèsino rozvrácení bratrancova manželství a následná sebevražda. „*Je příznačné, že o jejich zavržení nerozhodlo to, co tito tři na světě říkali nebo oč usilovali, nýbrž pouze to, co nakonec učinili.*”⁵⁰ Nepřítomnost zrcadel protagonisty odsuzuje k tomu, aby se viděli pouze tak, jak je vnímají ostatní. Ani nalhávání a předstírání sobě a druhému nepomáhá, poněvadž ten třetí vždy rozbije onu mylnou představu. K tomu, abychom byli spaseni, tedy potřebujeme ty druhé, ve kterých přetrvává obraz nás samých, a který naši podstatu určuje. Když tedy Inès našla Garcina ze zbabělství, ani možný úprk by mu nepomohl, jelikož v druhých existuje jako zbabělec a to vyplňuje jeho podstatu. „*Všichni tři jsou odsouzeni k tomu, aby se navždy trýznili.*”⁵¹ „*Ve hře s Vyloučením veřejnosti vyslovil Sartre vizi lidských vztahů a společnosti jako světa ztroskotanců a slabochů, spoutaných navzájem zlem a odsouzených navždycky žít spolu, mučivého světa, kdy „všechno je léčka“ a „peklo, to jsou ti druzí“.*”⁵²

2.3 Mrtví bez pohřbu

Hra *Mrtví bez pohřbu* (*Morts sans sépulture*, 1946) byla napsána ještě za doznívání dojmů z války a odboje. Zobrazuje „*Akt vnitřní destrukce člověka, poníženého na samu hranici lidství.*”⁵³ Upřením lidské důstojnosti, svobody a zlomením pýchy. Těž zde nalezneme onu mezní situaci, do které se protagonisté dramatu dostávají. Bezvýchodnost situace je podtržena jistou smrtí, ke které souhrn okolností směřuje.

⁵⁰ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str. 669

⁵¹ Tamtéž, str. 669

⁵² VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2., dopl. vyd. Praha: Panorama, 1983, str. 64

⁵³ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979, str. 238

Hlavní hrdiny můžeme tedy považovat za jakési mrtvé-živé, „*kdy jejich statečnost nebo zbabělost už prakticky ztratily jakýkoli význam.*“⁵⁴ Hra je zasazena do historicko-sociologického kontextu francouzských odbojářů za 2. světové války, kteří jsou věznění a mučeni gestapem. V průběhu celé hry jsme svědci týrání jak fyzického, kdy se místy jedná o výjevy *hnusu* – mimo jiné symbol existencialismu, tak psychického. Mezi zajatci jsou charakterově odlišní lidé včetně jedné ženy a patnáctiletého chlapce. Trýznění jsou z důvodu gestapem chtěné informace o úkrytu jejich velitele. Tuto informaci ale zajatci nemají, proto je pro ně jednodušší u výslechu mlčet. Atmosféra se však změní s příchodem jejich velitele, kterého gestapo bez vědomí totožnosti též zajalo s příslibem brzkého propuštění. Náhle se všichni stávají držiteli cenné informace a vyvstává otázka, zda budou schopni při mučení mlčet. Jeden z přítomných pod silným strachem ze zrazení ostatních vyskočí z okna. Též zajatý mladík začne panikařit a projevovat vůli žít, neponořuje se do minulosti, tak jako jeho starší kolegové, avšak sní o budoucnosti. Tento fakt mladistvé nerozvážnosti a touhy po udržení se naživu třebaže promluví, přinutí ostatní, včetně jeho sestry, chlapce zardousit. Náhle přichází Jan s plánem, jak gestapo obalamutit smyšlenými informacemi. Na malou chvíli vysvitne paprsek naděje na záchranu. Do rozporu se však dostávají ve chvíli, kdy někteří převezmou odpovědnost za vraždu chlapce. „*Co jsem udělal, jsem udělal, ničeho nelituji. Jenomže to bylo samozřejmě za předpokladu, že za úsvitu zemřeme.*“⁵⁵ Druzí však v této nové situaci vidí smrt jako zbytečnou. I láska se v mezní situaci mezi protagonisty změní. „*Žila jsem v očekávání a v očekávání jsem tě milovala. Čekala jsem na konec války, čekala jsem na den, kdy se budeme moci vzít před očima všech. Ted' už nemám budoucnost, čekám už jenom na smrt a umřu sama.*“⁵⁶ Ona samota a odcizení je pro mezní bezvýchodnou situaci v existencialismu příznačná.⁵⁷ Drama končí tragickým zastřelením všech zbylých protagonistů s předchozím paradoxním příslibem svobody. V průběhu celé hry Sartre pojednává o sporu mezi narcistním postojem a mezní morálkou solidarity. „*Myšlenkovou osou Mrtvých bez pohřbu bylo střetnutí dvou postojů: na jedné straně Luciina a Jindřichova, na druhé straně Kanorisova. Na jedné straně se volba činu řídí individuálními pohnutkami, má sloužit především jako prostředek k řešení vlastních vnitřních problémů, je provokována zjitřeným smyslem pro čest. Na druhé straně se řídí volba činu především jeho účinností a užitečností, jeho*

⁵⁴ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str. 669

⁵⁵ SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 69

⁵⁶ Tamtéž, str. 55

⁵⁷ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979, str. 239

*praktickým významem, jenž je předem racionálně odhadován, jeho účinkem a výsledkem. Na jedné straně touha demonstrovat svůj co svůj vlastní mravní převahu vede člověka k tomu, že se jeho činy proměňují v gesta. Na druhé straně rezignace na jakoukoli sebedemonstraci vede k tomu, že člověk neváhá použít lsti, úskoku i lži a nelekne se vlastního ponížení, může-li to pomoci druhým.*⁵⁸ (Milan Kundera)

2.4 Počestná děvka

Nefilozofické drama *Počestná děvka* připravované za doby Sartrova působení v Americe, odhaluje americké pokrytectví. Tato hra je autorovou prvotinou, co se týče sociálního zaměření námětu. Potud se Sartre věnoval výhradně psychologickým problémům jednotlivce.⁵⁹ Tématem dramatu je rasismus na Jihu Spojených států, pohrdání vůči určitých skupin lidí ve společnosti – v tomto případě se jedná o černocha a prostitutku, kteří jsou utlačováni bílou měšťáckou třídou. „V druhé významové rovině jde Sartrovi o rozvádění teoretických problémů, ztvárňování klamného životního postoje a snahy člověka po „bytí pro sebe“ bez ohledu na to, co se kolem něho děje.“⁶⁰ Motivem hry je lživé nařčení černocha ze znásilnění prostitutky Lizzie. Ten pod palbou společnosti a v naději ve spravedlnost prosí Lizzie, aby u soudu mluvila pravdu a zastala se ho. Lizzie je sice nejprve přesvědčena o tom, že nevydá křivé svědectví, následně se ale ocitá v kolotoči manipulace ze strany vlivných bílých lidí, kteří proti sobě postaví odsouzení buďto mocného „společnosti prospěšného“ bělocha, nebo „obyčejného“ černocha. I přes prvotní odhodlání říci pravdu a zachránit tak nevinného člověka, přece jen ustoupí a podvolí se silám většinové společnosti. „Hra tak vyústuje v poznání, že individuální svoboda je nemožná bez svobody společenské.“⁶¹

2.5 Špinavé ruce

Politické drama *Špinavé ruce* (*Les Mains sales*, 1948) pojednává o násilí ve službách dosažení politického cíle.⁶² V době vydání hry pro československé čtenáře Sartre v předmluvě popisuje situaci takto: Hra byla „nedorozuměním dlouho považována

⁵⁸ SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 292

⁵⁹ WURMSER, André. Předmluva, in: SARTRE, Jean-Paul, *5 her a jedna aktovka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1962, str. 13

⁶⁰ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979, str. 245

⁶¹ Tamtéž, str. 245

⁶² ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str.670

za protikomunistickou“.⁶³ Následkem tohoto názoru většinového publika se hra více jak 10 let neprovozovala. Obnovena byla roku 1964 v italském *Teatro stabile*. Dle Sartra byl důvod špatné interpretace dramatu v roce 1948 záměna „dobrých“ a „špatných“ charakteristik postav. Zatímco Sartre ve hře nespatořoval žádného z hrdinů kladným, (pouze zpětně prohlásil, že „*Hoederer byl oním politikem, jímž bych chtěl být, kdybych nebyl intelektuálem.*“⁶⁴), tehdejší buržoazní obecnost se zhlédlo v Hugovi a samovolně odsoudilo Hoederera.⁶⁵ O více jak dekádu později již byla dle Sartra hra chápána správně.⁶⁶ „*Všichni, od krajní pravice až po krajní levici, shodně uznali, že jsem chtěl o nadhozených problémech diskutovat v duchu přátelství vůči komunistické straně, jako druh krácející stejnou cestou a nikoli jako nepřítel.*“⁶⁷ Hru tedy nelze chápat jako odraz určité konkrétní historické události.

Dle svědectví Sartrovy družky Simone de Beauvoir, se autor inspiroval v námětu situací vraždy Trockého, jehož vrah se k němu dal najmout jako jeho sekretář a nějakou dobu spolu s ním žil v silně střeženém domě.⁶⁸

Hlavní protagonist Hugo, původem z kapitalistické buržoazní rodiny se za svou sociální třídu stydí, dobrovolně se vzdává svého měšťáckého života a přidává se k ultra levicové straně. Jeho nasazení jakožto žurnalisty v ilegálních novinách mu však pro jeho sebe-určení a sebe-naplnění nestačí. Hugo vyzývá své stranické kolegy, kteří jsou nasazení v přímé akci, riskují životy a mění budoucnost. Přestože v Hugovi téměř nikdo nespatořuje velký potenciál, vedení ho nasadí jakožto špeha v přestrojení tajemníka u jednoho ze stranických velitelů – Hoederera. Hoederer se znelíbil straně svými koaličními plány a politickými názory a proto je třeba se ho zbavit. Nejdříve je Hugova povinnost pouze donášet informace, ale to ho dostatečně neuspokojuje a nakonec se zaváže, že vraždu provede sám. Postupem času však začíná se svým nepřítelem sympatizovat a na vraždu se nezdá dost silný. Na Hoederovi obdivuje to, jak je skutečný, jak „*všechno, čeho se dotkne, vypadá skutečně*“⁶⁹ on sám si přijde jakoby žil v dekoraci. Celý jeho život se mu jeví jako divadlo, ve kterém si už ani není jistý co je skutečnost a co jen hra mezi ním, jeho manželkou Jesikou a ostatními. Tyto pocity hlavního hrdiny mě několikrát odkázaly k Sartrově autobiografii *Slova*, ve kterých

⁶³ SARTRE, Jean-Paul. Předmluva, in : SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 75

⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. Předmluva, in : SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 75

⁶⁵ Tamtéž, str. 76

⁶⁶ Tamtéž, str. 76

⁶⁷ Tamtéž, str. 76

⁶⁸ KUNDERA, Milan. Doslov, in : SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 288

⁶⁹ SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 140

dojem života, jakožto určité neskutečné hry několikrát zmiňuje. Též s pocity zbytečnosti a prázdnoty života v kontrastu s druhými, jejichž bytí je nenahraditelné a opravdové, se můžeme setkat jak v případě Huga, tak v Sartrových *Slovech*. Podobnost je zřejmá i v opovrhování vlastní sociální třídou. „*Hoederer chce výsledky a všechny prostředky jsou pro jejich dosažení vhodné, jsou-li účinné. Je pevný a dospělý, zatímco Hugo zůstane jen mladistvým váhavcem, jenž si nikdy není jist sám sebou a ctí pouze zásady.*“⁷⁰ I samotná vražda Hoederera byla spíše dílem náhody, jelikož ho Hugo přistihl v objetí své ženy Jesiky. Po době strávené ve vězení zjišťuje, že strana začala sympatizovat s Hoedererovými politickými názory a postojí a po Hugovi se žádá, aby se od vraždy distancoval a opět se přidal do strany s čistým štítem. To ale odmítá s tím, že dosud byla Hoedererova vražda bez vraha a s nově nabytou situací zbytečná. „*Kdybych zapřel svůj čin, stal by se bezejmennou mrtvolou, odpadkem strany.*“⁷¹

2.6 *Ďábel a Pánbůh*

Z historicko-tragikomického dramatu *Ďábel a Pánbůh* (*Le Diable et le bon Dieu*, 1951) „*vyplývá ponaučení, že úmysly nemají žádný vliv na kvalitu skutků.*“⁷² Hra *Ďábel a Pánbůh* se považuje za jednu z nejsložitějších Sartrových her, jak už co do počtu postav, tak střetem většiny existencialistických symbolů.⁷³ Hlavním námětem je ateismus a již známá věta: „*Bůh je mrtev.*“ Pokud Bůh neexistuje a nikdo na nás shůry nedohlíží, je jedinci vše dovoleno. Sartre svou hru popisuje takto: „*Hra jedná výlučně o vztazích mezi člověkem a Bohem, nebo, chcete-li, o vztahu člověka k absolutnu.*“⁷⁴

Děj se odehrává v 16. století v době náboženských a sociálních konfliktů, kdy se každý mohl považovat za proroka a lidské úmysly mělo na svědomí buďto našeptávání Boha, nebo ďábla. A kde Zlo stojí proti Dobru. Setkáváme se zde s kolizí nábožensky zfanatizovaných lidí a Goetze – bastarda vyvrženého ze společnosti, osamocенého a odmítaného sedláky i šlechtou. Goetz, hledaje absolutno, páchá zlo - pro zlo. A protože žádný Bůh není, není ani nikdo, kdo by mu v tom zabránil, jedná tak zcela svobodně. Arcibiskupské vojsko v čele s Goetzem obléhá město Worms, jehož občané se bouří proti krutosti válek a vůči svému biskupovi. Na jedné straně místní biskup žádá občany,

⁷⁰ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979, str. 241

⁷¹ SARTRE, Jean-Paul *Dramata*, Praha, Orbis, 1967, str. 207

⁷² ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost.* Brno: Host, 2012, str. 670

⁷³ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979, str. 244

⁷⁴ WURMSER, André. Předmluva, in: SARTRE, Jean-Paul, *5 her a jedna aktovka.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1962, str.23

aby se vzdali, a na druhé straně stojí Nasty – pekař a zástupce lidu, který chce žádat o pomoc v odporu ostatní německá města, zbrojí proti bohaté církvi a zastává se chudých. Další významnou postavu sehraje Heinrich, chudý kněz, který přebíhá mezi oběma stranami a nakonec Goetzovi umožní vstup do města. Ten ale vlivem pohnutky ze strany Heinricha na město nezaútočí, stáhne se a rozhodne se pro konání dobra. Neboť dle Heinricha je činit dobro mnohem těžší, než páchat zlo. Goetz v touze po jedinečnosti přijímá sázku a to po dobu jednoho roka provádět pouze dobro. Založí takzvané *Sluneční město*, kde jsou si všichni rovni, a rozdá nuzným sedlákům vlastní pozemky. Avšak nedostává se mu zadostiučinění, jelikož se ztracená důvěra obyčejných lidí nelehko získává zpět. Ani jeho lživé proroctví pomocí krvácivých dlaní, jakožto symbol spojení s Bohem za účelem získání přízně obyvatel, mu nevyjde a on se odebírá do ústraní. Sázku tedy prohrává a přijímá Nastyho nabídku stát v čele selských vzbouřenců, dát sbohem své samotě a „být člověkem mezi lidmi“. Goetz se tedy rozhodne „Být zlý, aby se mohl stát dobrým“.⁷⁵ „Goetz, jenž zprvu koná zlo jen pro zlo a pak zase dobro pro dobro, se nakonec rozhoduje konat zlo pro dobro ve smyslu cíle, jehož je třeba dosáhnout, a tento cíl se stává rozhodujícím pro určení toho, co je dobré a co zlé.“⁷⁶

2.7 Vězni z Altony

Drama *Vězni z Altony* (*Les Séquestrés d'Altona*, 1959) vypráví příběh o měšťasnské německé rodině krátce po 2 světové válce. Hlavou rodiny je přísný autoritativní otec umírající na rakovinu, majitel loďářského podniku, který chce svého syna Warnera učinit dědicem vybudované firmy. S tím ale jeho krásná žena a bývalá herečka Johanna nesouhlasí, neboť se jí hnuší žít pod jednou střechou obrovské staromódní vily spolu se svým mužem, jeho sestrou Leni a jedním velkým tajemstvím v nepřístupném pokoji a usiluje o to, aby se vrátili ke svému původnímu životu v Hamburku. Předat dědictví Warnerovi ale nebyl otcův původní plán. Ten chtěl učinit vůdcem svého podniku prvorozeného syna, který byl k tomuto svému údělu i vychován. Ani to ale neodradilo neustále uraženého, podceňovaného mladšího syna Warnera, poslouchajícího svého otce na slovo, přísahat, že podnik převezme a převezme tak i břímě hlavy rodiny. Postupem času se odkrývá i záhada zamčeného pokoje, ve kterém se už 13 let skrývá

⁷⁵ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979, str. 244

⁷⁶ Tamtéž, str. 242

Franz, prvorozený syn, úředně již zesnulý. Šílený Franz se od okolního světa uzavřel dobrovolně a přijímá k sobě pouze Leni, která o něj pečuje a udržuje s ním jakýsi zvrhlý incestní milostný vztah. Příčina odloučení se od společnosti tkví v hrůzách 2. světové války, který byl Franz coby voják ve východní frontě součástí. Nejprve se dozvídáme o křivdě, kterou otec na Franzovi spáchal – v podobě udání polského rabína na útěku z koncentračního tábora, kterého ve svém pokoji Franz ukryl. Rabín byl pak před očima syna zabit a Franz byl nucen narukovat do války. Johanna, chtějíc znát důvody rodinného tajemství, podlehne manipulativnímu otci, který jí nabádá k setkání se s prvorozeným synem a tak se jednoho dne pomocí tajného kódu dostane k Franzovi do pokoje. Toto setkání je součástí otcova plánu, který se snaží o poslední rozhovor mezi ním a jeho synem a k němuž ho má Johanna přesvědčit. Její návštěvy se stanou každodenní rutinou a ona se do polo-bláznivého švagra zamiluje. V temném pokoji bez přítomnosti času, s poházeným nábytkem a všudypřítomnými skořápkami od ústřic, se dopátrá k úplné pravdě Franzova života. Nejprve má za to, že důvod švagrovy izolace je třináctileté Lenino lhaní o tom, jak je Německo po válce zruinované a zničené, plné zmrzačených sirotků a jak den ode dne míří k větší záhubě. Poté ale zjišťuje, že Franzova pohnutka je mnohem komplikovanější. Ten se před světem uzavřel z viny, z výčitek svědomí, pro útěk od sebe samého. V mládí se považoval za vysoce morálního člověka a odsuzoval otcovu podporu nacistickému Německu. Když se ale dostal do války, kde i přes svůj odpor k Hitlerovi bojoval v jeho službách, a kdy se ocital v situacích nadvlády, zmocnily se ho sklony tyрана a mučitele nevinných a, byť jen na malou chvíli, stal se uvnitř sebe Hitlerovým přítelem. V závěru dramatu proti sobě stojí Leni, Johanna a Franz. Leni žárlí na Johannu a za záminkou mít Franze jen sama pro sebe od něj žádá, aby Johanně řekl pravý důvod jeho izolace, který jí je doposud nevyřčen. Když od něho pak Johanna žádá vysvětlení, Franz se ke všemu dozná a souhlasí se setkáním s otcem. Hra končí sebevraždou otce i Franze, protože to je pro ně jediné východisko z existence.

V celé hře jsou patrné existencialistické symboly a motivy: hrůzy z života, šílenství, smrt, koncepce „člověka vůbec“ a „všichni vinni za své století“⁷⁷

Téma viny je v dramatu znát hned v několika podobách. Viny otce na synech a výchově, viny Franze na nevinných lidech, vina a odpovědnost nacistů. Zde je patrný další symbol existencialistické filosofie a to ten, že vinný je na činu každý, který se ho

⁷⁷ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979, str. 245

nepokusí změnit. Za zřůdnost nacistů za války je tak vinný jak jejich podporovatel, tak skrytý odpůrce. Ve hře zazní i známá ateistická teze „*Franz: Není přece žádný bůh, že ne? Otec: Obávám se, že není. Někdy je to dokonce dost nepříjemné.*“⁷⁸ Tedy vlastní odpovědnost za spáchané činy, kterých nás nikdo nezprostití, a soudcem nám je pouze druhý.

2.8 *Kean*

Jedno z posledních Sartrových dramát je adaptace hry Dumase staršího *Kean* (*Kean*, 1953).⁷⁹ Hra o pěti dějstvích se odehrává v Londýně v 19. století a vypráví příběh o Edmundu Keanovi, velice slavném a Londýnem oblíbeném herci Shakespearových postav. I přes touhu být součástí Anglické smetánky a navzdory přátelství s Princem z Walesu, je Kean spíše členem nižší třídy. S tím se nehodlá smířit a snahou o život na vysoké noze se zadluží na každém rohu. Kean je též velký milovník žen a vzhledem k jeho slávě si bohaté manželky vlivných anglických mužů obmotává kolem prstu. Zápletka nastává v momentě, kdy se do Keana zamiluje Elena, šarmantní manželka Dánského velvyslance, kterou ale tajně miluje i Princ Waleský a Anna, mladičká svérázná dcera obchodníka, toužící stát se herečkou. Elena působí jako chytrá sebevědomá žena, která ale nesnese pocit, že by se o přízeň Keana měla s někým dělit. Anna se svou mladickou nerozvážností zase dostane vše, co si umane. Alkoholem opojený Kean si během jednoho večerního představení, na němž za jeho divadelní partnerku zastupuje právě Anna, jenž nedokáže udržet chladnou hlavu a při pohledu na Prince Waleského, šeptajícího do ucha Eleny v královské lóži, ztropí nedůstojnou scénu přímo na jevišti, kde urazí nejen Prince, ale i celé publikum. Inscenace končí a za Keanem přispěchá Elena s nápadem společného útěku. Jak se ale vzápětí dozvídáme, Elena svůj plán nemyslí vážně a je přitahována spíše oním nebezpečím, které náklonnost ke Keanovi přináší, než že by ho opravdu milovala a chtěla se vzdát svého dosavadního života. Mezitím začne být dánský velvyslanec již podezřívavý a domáhá se schůzky s Keanem, kterému mimo jiné hrozí zatčení za četné maléry. V nezávidění hodné situaci Keanovi pomáhá Princ Waleský, který přesvědčí velvyslance o hercově nevině a u krále vyprosí místo pobytu ve vězení roční vyhnanství v cizině. Drama končí Keanovým odjezdem do New Yorku spolu s Annou a posluhovačem Šalamounem.

⁷⁸ SARTRE, Jean-Paul. *5 her a jedna aktovka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1962, str. 682

⁷⁹ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str.670

Hlavním protagonistou zmítají pocity beznaděje, kdy na jevišti je vším, ztělesněním velkých osobností, které hraje. Milován jak ženami, tak muži. Ve svém osobním životě je však ničím. Stává se tak pokrytcem, který hraje permanentní roli a přejímá buržoazní konvence 19. století, jen aby byl okolím uznáván. Hra Kean není složité psychologické drama se spoustou existencialistických symbolů, ale spíše zajímavý příběh vypovídající o buržoazní společenské vrstvě 19. století.

2.9 *Holá pravda*

Satira na antisovětiismus *Holá pravda* (Nekrassov, 1955) sklidila neúspěch a tím sesadila Sartra ze špičky divadelního výsluní.⁸⁰ „Sartre zde zesměšňuje nejenom vyhlášené antikomunisty, ale s ještě větším pohrdáním také jejich nástroje, zrádce, zaprodance, lidi bez špetky morálky, ty, kteří „zvolili svobodu“ a rozhodli se žít z prebend privilegovaných“⁸¹ Všechna tato nařčení se těsně dotýkají tehdejšího francouzského kapitalistického publika a především pak francouzského pravicového deníku *Le Figaro*. Děj se odehrává v Paříži po 2. světové válce a přibližuje nám svět pravicově smýšlející žurnalistiky, redakci, zaměřenou na špinění Sovětského svazu. Jeden z jejich cílů představuje sesazení komunistického kandidáta ve volbách. Sartre zde ukazuje redaktory antikomunisty jako lehce zaprodatelné, pokrytecké hlupáky, kteří jsou poháněni svou nenávistí čišíci z „třesoucího se srdce ohrožené buržoazie“.⁸² V momentě, kdy deníku *Soir à Paris* zaměřeného na antikomunistickou propagandu chybí náměty článků a redaktorovi Sibelotovi hrozí vyhazov, přichází podvodník Georgese de Valera, tajně se ukrývající před spravedlností v jeho domě. Georges vyniká talentem manipulovat s okolím ve svůj prospěch, a proto se se Sibelotem domluví na vzájemné výpomoci. Georges bude v přestrojení Nekrassova, hledaného uprchlého ruského ministra, vypovídat zřůdnosti SSSR a Sibelotovi tak pomůže od jistého vyhazovu a on na oplátku udrží pravou totožnost Georgese v tajnosti. Plán vychází, francouzská společnost je nadšená a deníku se zvýší prodejnost. Georges falšuje Nekrassovovy paměti, bezdůvodně obviňuje zaměstnance redakce ze skrytého komunismu, a předává spolku vlivných lidí seznam jmen Francouzů, odsouzených k záhubě. Nadšení seznamem se zmiňovaní těší svým čestným antikomunismem.

⁸⁰ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012, str.670

⁸¹ WURMSER, André. Předmluva, in: SARTRE, Jean-Paul, *5 her a jedna aktovka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1962, str. 28

⁸² Tamtéž, str. 28

Postupně ale přichází odhalení pravé identity Georgese a ten se rozhoduje, zda se dá chytit jako Nekrassov spolu s cennými informacemi, nebo jako celosvětově hledaný Georges de Valera. Hra ale končí jeho opakovaným úspěšným útekem.

2.10 Trójanky

Sartrovo poslední drama *Trójanky* (*Les Troyennes*, 1965) je adaptací hry Eurípidovy. Text byl ale značně upraven, jelikož by francouzský divák 60. let nebyl schopen porozumět dřívějšímu jazyku. Drama není napsáno ani v moderní francouzštině, ale pro zachování jistého odstupu vůči divákům je použit jazyk poetický, který ve hře zanechává obřadnou atmosféru. Dalším rozdílem je i problém kultury. Původní verze hry obsahuje spousty narážek a nevyřčených vět, které antický divák ihned pochopil. Tomu tak ale není u obecnosti z roku 1965, tudíž byly jisté pasáže poupraveny, či obsáhleji popsány, aby se smysl hry přiblížil i divákům o mnoho let později.⁸³ Hra má společný politický význam. Zaujímá negativní postoj k válce a kolonialismu. Jak Eurípidés, který hru zasadil do války mezi Řeky a Trójany, tak Sartre, adaptující stejný námět o několik století později, v době hrozící atomové války, sdílí odpor vůči bojům a zřůdnosti kolonialismu.

Jak už jsem zmiňovala, hra je zasazena do řecko - trójských válek, kdy město Trója již leží popelem a pozůstalé trójské ženy si jsou vědomy svého nevyhnutelného bližícího se osudu otrokyň u Řeků. Zde je patrný existencialistický odkaz smíření se s nutným, i když tragickým osudem. Mezi Trójankami je i Hekuba, bývalá královna, matka Parida, jenž unesl Helenu, manželku spartského krále. To byl onen důvod deset let trvající války mezi Trójany a Řeky. Po porážce Tróji se Helena vrací za svým manželem, s vysvětlením, že byla nebohou obětí bohů, již jsou za její osud zodpovědní a s prosbou o odpuštění cizoložství. Hekuba, spolu s trójskými ženami, se snaží spartského krále přesvědčit, aby neuvěřil Heleniným lživým výpovědím a zradu své ženy potrestal smrtí. Ten se dá však lehko oklamat manželčíným šarmem a odplouvají společně zpátky do Řecka. V dramatu vystupuje i šílená Hekubina dcera Kasandra, jež se se svým osudem nesrovnala a pod záštitou pomsty a tělesného chtíče se nadšeně vrhá do lože nepřítele, krále Agamemnona. Mezi dalšími protagonisty je i Andromacha, vdova po dědici trůnu Hektorovi, syna Hekubinina. Té je z rukou vyrván syn, poslední

⁸³ MAJOR, Ladislav. *Myšlení o divadle*. Praha: Herrmann, 1993, str. 166

dědic z královského rodu, a neúprosně zabit. Beznadějná Andromacha obviní Hekubu, ze zavinění války, protože v raném dětství nezabila svého syna Parida, kterému přičítá vinu za zkázu Tróji.

Co se týče náboženského obsahu hry, shrnul Sartre úlohu bohů takto: „*Bohové, vystupující v Trójankách, jsou mocní i směšní zároveň. Na jedné straně vládnou nad světem a trojská válka byla jejich dílo. Jestliže se na to však podíváme zblízka, povšimneme si, že se nechovají jinak než lidé a stejně jako oni podléhají malicherné zášti a ješitnosti.*“⁸⁴ Drama končí odvečením trójských žen na řecké lodě a posledním výstupem boha Poseidona, jenž má v plánu lodě na moři zničit. „*Jenom si válčete, vy hloupi smrtelníci, a pleňte pole, zapalujte města, bořte si chrámy, znesvěcujte hroby a navíc mučte svoje zajatce. Nakonec na to stejně pochcípáte. Všichni.*“⁸⁵

⁸⁴ MAJOR, Ladislav. *Myšlení o divadle*. Praha: Herrmann, 1993, str. 168

⁸⁵ SARTRE, Jean-Paul, *5 her a jedna aktovka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1962, str. 278

3 České překlady divadelních her Jeana Paula Sartra

3.1 Literární překlad

Překlad obecně má velký význam pro rozvoj a charakter nejen národní literatury a kultury, ale značně přispívá i k integraci kulturního a intelektuálního pohybu, jak na území Evropy, tak celého světa. Výběr, kvalita i kvantita přeložené literatury je jakýmsi identifikátorem statusu a úrovně národní kultury, vysílající signál směrem k okolnímu světu. Překlad však nemůžeme chápat jen jako tvořivou slovesnou činnost, nýbrž jako disciplínu, ve které se překlad vzájemně ovlivňuje s mimoliterárními faktory a sociokulturním kontextem.⁸⁶ Svou úlohu hraje „*teda aj geografická poloha krajiny, kultúrna úroveň národa, „velkost národa, jeho jazyka i kultúry“ ve zmysle kvalitatívnom i kvantitatívnom, vývin a stav spisovného jazyka, národná a duchovná sloboda, spôsob myslela, idey križujúce daný kultúrny prostor a dobu*“⁸⁷. Překládání literárního textu znamená tedy mnohem více, než jen předávat zprávu z jednoho jazyka do druhého. Abychom správně porozuměli a interpretovali překládané dílo, je potřeba se seznámit jak s překládaným tématem, tak autorem. Tyto dvě složky jsou nositeli symbolů své společnosti, kterou reprezentují a překladatel představuje jakýsi živý spoj mezi původním textem a jeho tvůrčím prepisem do jiného jazyka.⁸⁸

Za zmínku stojí i historie překladu, neboť by bylo mylné domnívat se, že se po celá staletí překládalo stejným způsobem. Stejně tak jako v literatuře, existují i překladatelské školy, proudy a spory o tom, jaký způsob překladu je ten nejlepší. Účel překladu ale napříč staletími zůstává stejný, a to poskytnout přístup k zahraniční produkci.⁸⁹ Pokud bychom pátrali po kořenech překladu na našem území, zavede nás to až do 9. století, do období působení svatého Konstantina a Metoděje, do doby počátku vzniku našeho jazyka. K jazyku, jaký známe dnes, ale povede ještě dlouhá a trnitá cesta. „*V tejto súvislosti je veľmi dôležitý fakt, že literárna činnosť veľkomoravského obdobia sa začala prekladom, ktorý bol už v tom období koncepčný, a práve vyhranená a autorsky sformulovaná funkcia prekladu zohrala dôležitú úlohu. S. Šmatlák v Dejinách slovenskej literatúry píše: Hlavnou funkciou rozvíjajúcej sa veľkomoravskej literárnej aktivity bolo pôsobiť na pozdvihnutie úrovne kresťanskej*

⁸⁶ BEDNÁROVÁ, Katarína. *Miesto a funkcia prekladu v kultúre národa*, in: *Antologie teorie uměleckého překladu: (výběr z prací českých a slovenských autorů)*, str. 85-86

⁸⁷ Tamtéž, str. 86

⁸⁸ DELISLE, Jean. *L'Histoire de la Traduction : Son Importance en Traductologie, Son Enseignement au Moyen d'un Didacticiel Multimédia et Multilingue*

⁸⁹ Tamtéž

orientácie Moravanov. V oblasti prekladovej literatúry preto išlo o texty, ktoré priamo slúžili tomuto pôsobeniu: texty biblické...“⁹⁰ Dynamičtější rozvoj překladu na našem území však zaznamenáváme v období humanismu s latinsko-řeckou proveniencí. Ať už jde o období svatého Cyrila a Metoděje, Rakouska-Uherska či Sovětského bloku, jejichž jsme byli součástí, všechna tato období nějakým způsobem vytvářela obraz literárního překladu u nás.⁹¹ Na literární překlad a i obecně na formování kulturní identity nemá vliv pouze politicko-geografické působení, ale především literatura v sousedních státech a v druhé řadě románská a anglosaská literatura. V meziválečném období dominovala francouzská literatura a později vlivem komunistického režimu se literatura opět proměnila. „V tejto súvislosti sa pri výskume ako dominantné javia vzťahy kultúra – ideológia – literatúra – preklad.“⁹²

3.2 Funkce literárního překladu

Na funkci překladu působí 3 systémy, které jej ovlivňují a utváří. Jde o národně politický systém, sociálně kulturní systém a literární systém.⁹³ Tyto tři systémy jsou důležitou složkou v komplexním výzkumu a chápání literárního vývoje a kultury. V rámci těchto tří systémů plní překlad různé funkce, které níže uvedu. Budu při tom vycházet z poznatků Kataríny Bednárové a jejích Metodologických poznámek k dějinám překladu s názvem *Miesto a funkcia prekladu v kultúre národa* a Jeana Delisle a jeho resumé s názvem *Kulturní dimenze literárního textu v překladu (La dimension culturelle du texte littéraire en traduction)*.

„V preklade sú vo väčšej či menšej miere tieto funkcie prítomné naraz, ale ich intenzitu ovplyvňuje spravidla vyššia úroveň kultúry a literatúry prijímajúceho prostredia a že ich prítomnosť (a tým aj poradie výskytu) je podmienená historicky a ďalej, že preklad či koncepciu prekladu treba chápať v tých najširších súvislostiach.“⁹⁴

Překlad může být uchopen jako zdroj inspirace. Díla, která putují z jednoho státu do druhého, či z jedné kulturní skupiny do druhé, obvykle bývají inspirací pro spisovatele. Jde tedy o přímé působení kreativního faktoru prekladové literatury na domácí scénu. Mezi další funkce patří překlad - jako cvičná disciplína pro autory,

⁹⁰ BEDNÁROVÁ, Katarína. *Miesto a funkcia prekladu v kultúre národa*, in: *Antologie teorie uměleckého překladu: (výběr z prací českých a slovenských autorů)*, str. 87

⁹¹ Tamtéž, str. 85

⁹² Tamtéž, str. 85

⁹³ Tamtéž, str. 85

⁹⁴ Tamtéž, str. 86

kteří se chtějí ve svém stylu psaní zdokonalit. Jde tedy o jakousi vzdělávací funkci pro spisovatele, kdy jim překlad pomáhá odpoutat se od jejich dobře známého literárního prostředí a prozkoumat nové styly a výrazové možnosti jazyka. Pomáhá tedy rozvíjet jazykovou kulturu včetně literárního či spisovného jazyka. Jako transgresivní funkci literárního překladu bychom označili stav, který spočívá v překládání titulu, který je v dané zemi zakázaný vlivem cenzury, či je nepřístupný z náboženských důvodů. Zde se často setkáváme s nutkáním překladatele připodobnit k autoru a jeho postojům. Překládání literárního textu se tak stává riskantní, subverzní činností, vyžadující potřebné odhodlání a kuráž ze strany překladatelů. Mezi další funkce literárního překladu patří funkce paliativní, která je velmi blízká funkci transgresivní. Spočívá v použití překladů za účelem suplovat svobodu slova v totalitních zemích, kde cenzura autory umlčela, nebo jim alespoň omezila právo na svobodné vyjadřování. Překládání literárních textů se mimo jiné stalo nezbytností pro výše zmíněné spisovatele, kteří měli s vydáváním vlastních titulů problémy. Sociálně kulturní funkce literárního překladu se vyskytuje v případě, že se texty na překlad vybírají za účelem názorového tříbení a podpoří tak určitou ideu v literární i mimo literární situaci. Další důležitou a ušlechtilou funkcí překladu je pak přispívat k utváření kulturního prostředí. Protože jak jsem již zmínila, překlad má velmi důležitou úlohu obohacování národní kultury a podílí se na jejím uceleném obrazu. Důležité je též zmínit, že překlad není pouze mechanický a neutrální přenos informace z jedné kultury do druhé, ale rovněž slouží k vytvoření určitého smýšlení v přijímající kultuře. Substituční funkce literárního překladu již z názvu napovídá, že půjde o jakousi vyplněnou mezeru na domácí scéně, kde zdroje buďto nestačí, nebo úplně chybí. Komplementární funkce potom slouží jako podpora ve vývoji domácí literatury, dodává jí nezbytný impuls, inspiraci. Jedna společnost si díky překladu může vzít příklad ze společnosti druhé a definovat tak svoji vlastní identitu. Tato funkce překladu byla mnohdy využívána v historii. Jako poslední zmíním překlad - jako zprostředkovatele rozmanitých literárních žánrů, které jsou přejímány z jedné kultury do druhé.

3.3 České překlady divadelních her J.P. Sartra

První česky publikovaná kniha se Sartrovými dramaty *5 her a jedna aktovka* byla vydaná v roce 1962 Státním nakladatelstvím krásné literatury a umění. Tento svazek obsahuje hry *Počestná děvka*, *Ďábel a pánbůh*, *Kean*, *Holá pravda*, *S vyloučením*

veřejnosti a Vězni z Altony. Součástí svazku je i devětadvacetistránková předmluva Andrého Wurmsera, kde rozebírá zmiňované dramata. S výjimkou *Keana*, kterého přeložili Evženie Drmolová a Evžen Drmola, se o zbytek překladů zasloužil Antonín Jaroslav Liehm, který je autorem překladů i většiny následující Sartrovy tvorby. Antonín Jaroslav Liehm byl český literární a filmový kritik, publicista, komunistický politik a zakladatel Literárních novin. Překládal z angličtiny, němčiny, ruštiny, jeho středobod byl však v překladech z francouzštiny. V době působení v Československu, tedy od 40. do 60. let, aktivně přispíval do mnohých československých periodik a v pozdějším období se jeho okruh publikací rozšířil i na zahraniční scéně. V roce 1969 odešel do exilu, kde přednášel na univerzitách po celém světě. Dlouhodobě se však usadil v Paříži, kde založil mezinárodní časopis *Lettre internationale*. Mezi jeho knižní publikace patří dvě sbírky rozhovorů a kniha *Příběhy Miloše Formana*. První sbírka s názvem *Rozhovor* (1965), ve kterém zpovídá především zahraniční autory, jejichž díla překládal (včetně Sartra) a druhá s názvem *Generace*, která obsahuje dialogy s českými a slovenskými spisovateli především jeho generace.⁹⁵ Se Sartrem se znal osobně a mimo jiné ho spolu s jeho družkou Simone de Beauvoir v roce 1963 vyzpovídal pro *Literární noviny* v článku s názvem *Páté přes deváté*⁹⁶, kde se mimo jiné Sartre vyjadřoval o pojetí hrdiny ve svých dílech: „Když sám píši hru, počítám s hrdinou, s tím, že se divák musí vždycky do jisté míry s hrdinou identifikovat, a ve chvíli, kdy se tak stane, musí dostat hrůzu ze všeho podobného, co nosí v sobě. Hrdina je vlastně léčka, past nastražená divákovi. Divák se s ním ztotožní a autor pak sehraje s divákem tu ošklivou hru, že divák pocítí nakonec nenávisť sám k sobě“⁹⁷. Sartre dostal prostor i v Liehmově knize *Generace* (1990), kde mu napsal obsáhlou předmluvu k francouzskému vydání z roku 1970.⁹⁸ Evžen a Evženie Drmolovi, jak jsem již zmínila, spolupracovali na překladu *Keana*. Evžen Drmola překládal z angličtiny, francouzštiny, maďarštiny a ruštiny. Mezi lety 1954 – 1968 pracoval jako dramaturg v Městských divadlech pražských, poté po roce 1968 působil jako dramaturg v Královském dramatickém divadle ve Stockholmu a v 70. letech přednášel na několika univerzitách ve Spojených státech amerických.⁹⁹ Evženie Drmolová překládala z francouzštiny, angličtiny a

⁹⁵ Antonín Jaroslav Liehm. *Databáze českého uměleckého překladu* [online].

⁹⁶ LIEHM, Antonín Jaroslav. *Páté přes deváté*. *Literární noviny*. Praha, 1963, (47), 6-7.

⁹⁷ Tamtéž, str. 7

⁹⁸ LIEHM, Antonín Jaroslav. *Generace*. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN 80-202-0254-4., str. 340

⁹⁹ Evžen Drmola. *Databáze českého uměleckého překladu* [online].

němčiny, přičemž se zaměřuje na divadelní hry a v próze na kriminální žánr. V letech 1947 – 1984 pracovala jako redaktorka.¹⁰⁰

Následuje vydání knihy *Mouchy* v roce 1964 pražském nakladatelství Orbis. Toto drama o dvou jednáních přeložil František Vrba, literární a divadelní kritik, překladatel z angličtiny, francouzštiny, němčiny, ruštiny a španělštiny. Po válce pracoval jako československý kulturní atašé v USA, následně jako lektor Národního divadla a pedagog na DAMU. Svými články přispíval do *Literárních novin*, *Kritického měsíčníku*, *Lidových novin*, *Plamenu a Světové literatury*. V období invaze spojeneckých vojsk do Československa se stal místopředsedou Svazu československých spisovatelů.¹⁰¹ V knize je přítomný i doslov od Ivana Svitáka s názvem *Filosofie lidských konfliktů*.

Druhá sbírka Sartrových dramát *Dramata* vyšla v roce 1967 taktéž pod nakladatelství Orbis. Kniha obsahuje divadelní hry *Mrtvý bez pohřbu*, *Špinavé ruce* a *Trojánky*. Dílo taktéž zahrnuje výňatek rozhovoru z roku 1965 s Bernardem Pingaudem pro časopis BREF, měsíčníku Národního lidového divadla, kde Sartre pojednává o své poslední hře *Trojánky*. Na posledních stranách nalezneme i doslov od Milana Kundery, kde se rozepisuje jak o autorových divadelních hrách, tak filosofii existencialismu.

¹⁰⁰ Evženie Drmolová. *Databáze českého uměleckého překladu* [online].

¹⁰¹ František Vrba. *Databáze českého uměleckého překladu* [online].

4 Inscenace divadelních her J.P. Sartra

V úvodu bych ráda vysvětlila rozdíl mezi divadelní hrou a divadelní inscenací. Divadelní hra je literární žánr, tedy dramatický text napsaný pro jeviště. Inscenace je chápána jako soubor jevištních interpretačních prostředků, sahající od herectví po osvětlení až dekorace.¹⁰² „*Divadelní představení existuje jen v přítomnosti, která je společná pro herce, divadelní prostor i diváka. Právě tím se divadlo liší od ostatních figurativních umění a literatury.*“¹⁰³ Znamená to tedy zpřítomnění toho, co existovalo v textu. „*Tato dvě kritéria (opakování předem existující veličiny a vytváření časové jevištní události) jsou základem každé inscenace.*“¹⁰⁴ Divákovi je tedy divadelní hra zprostředkovaná pomocí inscenace, která pojímá interpretační uchopení režisérem a následnou interpretaci hercem. Tento rozdíl je důležité chápat při zkoumání ohlasů buďto textu Sartorvých her jako takových, či jejich překladů, nebo recenzí na divadelní inscenaci, kde se bere v potaz jak režijní a scénické pojetí, tak výkony herců.

Poněvadž se některé inscenace nerealizovaly podle knižních překladů, či byly upraveny, zmíním v této podkapitole překladatele, kteří se podíleli na knižně nevydaných překladech. Budu při tom vycházet z online databáze Divadelního ústavu¹⁰⁵.

Inscenace *Holá pravda*, která měla premiéru v roce 1955 v divadle D34, byla zrealizována podle překladu Antonína Jaroslava Liehma s úpravou Františka Štěpánka. Na úpravě překladu Antonína Jaroslava Liehma se účastnili v inscenaci *Trojánky* z roku 1968 Jaromír Vavroš a Zdeněk Kaloč, inscenace se odehrála v Městském divadle Brno. V témže divadle se v roce 1989 odehrály *Trojánky* v překladu Nory Obrtelové s úpravou Milana Páska a Pravoše Nebeského. V roce 1994 pak odehrála inscenace *S vyloučením veřejnosti* v překladu Antonína Jaroslava Liehma s úpravou Vladimíra Strniska v pražském Činoherním klubu, ten samý překlad posloužil i Divadlu Mandragora Zlín v roce 1997. Inscenace *Trojánky* se objevila v překladu Jiřího Muchy v Západočeském divadle Cheb v roce 2004. V roce 2005 se opět setkáváme s odlišným překladem divadelní inscenace *Kean* na rozdíl od překladu divadelní hry. Hra byla uskutečněná podle překladu Michala Lázňovského v pražském Divadle pod Palmovkou.

¹⁰² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0., str. 198

¹⁰³ Tamtéž, str. 82

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 82

¹⁰⁵ Dostupná z: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>

Poslední odchylkou byla inscenace *Špinavé ruce* z roku 2010, zrealizovaná v souladu s překladem Patrika Ouředníka v Národním divadle v Praze.

4.1 Divadlo v totalitním systému

V této kapitole se budu krátce zabývat divadlem u nás v letech 1945 – 1989, přičemž budu vycházet z rozsáhlé publikace Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému* (2010). Přesto, že nejde o dávnou historii, dostupnost a věrohodnost informací datovaných do tohoto období je značně ztížena. Vliv na tom má likvidování a usměrňování jak jednotlivců, tak inscenací i celých divadelních souborů totalitními anonymními praktikami. S nutnou dávkou opatrnosti je třeba číst i dobové publikace a recenze jednotlivých inscenací, jelikož byly psány s deformujícím ideologickým pohledem plným třídního boje, taktiky a skupinového zájmu. „*Cokoli je v totalitním systému psáno, není nikdy míněno doslova: recenze, rozhovor či stat' může vysílat i zástupnou, znakovou zprávu mj. o míře ochoty autora i pojednávaného fenoménu spolupracovat či nespolutracovat s mocenskou elitou, postupovat či nepostupovat výš v dané mocenské hierarchii atp.*“¹⁰⁶

Již počátkem roku 1945 uváděné premiéry signalizovaly směr, kterým se československé divadlo bude ubírat. Šlo primárně o slovanský, ruský a sovětský repertoár. Velký rozruch doprovázený bouřlivou veřejnou debatou a nespočtem recenzních ohlasů způsobila v roce 1946 moderní existencialistická verze *Antigony* od francouzského dramatika Jeana Anouilha. Lehce provokativní inscenace, jejíž premiéry se zúčastnil i prezident Edvard Beneš, byla zakrátko po uvedení a kritice Antonína Jaroslava Liehma stáhnuta a režisér Antonín Kurš odešel z divadla, jehož byl spoluzakladatelem. Vzorový příklad, který už v té době na poli divadla předvídal obavu o občanskou svobodu. Měsíc poté byl pak Národním shromážděním přijat divadelní zákon (1948), který znárodnil všechna československá divadla a tím komunistická vláda převzala i kontrolu nad uváděnými inscenacemi. „*Komunistická kritika problematizovala nejen uvádění Anouilha, ale i Sartra, Frische, Brucknera, Wildera a dalších. Odsuzovala je proto, že v repertoáru ubírali místo patřičně „přehodnoceným“*“

¹⁰⁶ JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. str. 29

*domácím klasikům, „pokrokové“ slovanské dramaturgii i původní nové tvorbě.*¹⁰⁷ Světlá chvílka pro zahraniční autory nastala ve chvíli, kdy Národní divadlo na přelomu let 1946/1947 opustilo od původního dramatického plánu a do nově připravovaného se dostaly západní dramatické novinky. To se ale opět zlomilo únorovým komunistickým převratem roku 1948, kdy téměř ze dne na den z jevišť zmizela celá řada západních autorů a inscenací, včetně Sartrových *Much*, které byly připravované v Národním divadle. Tyto autory pak vystřídal osobnosti jako J. K. Tyl, Alois Jirásek a bezpočet sovětské a ruské dramatiky, která byla nekriticky uváděna a následně slepě velebena, jelikož byl její obsah v souladu s teorií bezkonfliktnosti.¹⁰⁸ V první polovině padesátých let se tak nejčastěji hrála veselohra, protože divadlo mělo v tu dobu úlohu nejen vzdělávací, ale i zábavnou, aby „poskytovalo pracujícím lidu radost a optimismus“. Moderní hry západních autorů se v českých divadlech vyskytovaly velmi výjimečně, jako např. Sartrova *Holá pravda*, která měla premiéru v divadle D34 v roce 1955. „*Vývoj totalitní společnosti v naší zemi po roce 1956 až do roku 1989 je charakterizován pravidelně se opakujícími vlnami uvolňování a nového utužování systému.*“¹⁰⁹ Malý, ale významný krok vpřed pak představoval nový divadelní zákon z roku 1957, který předal divadla z pevného centralizovaného řízení do rukou krajských národních výborů a tím dal prostor rozdílnému přístupu ke správě jednotlivých divadel. Celostátní rozšíření televize do domácností mělo na divadla dvojí působení – šlo o konkurenci, ale i prostor pro propagaci, jelikož se na obrazovkách objevovaly jak přenosy z divadel, tak inscenace psané pro obrazovku. V tuto dobu i strmě rostl význam divadelní kritiky, jenž byl podtržen založením čtrnáctideníku *Divadelní noviny* (1957) a měsíčníku *Divadlo* (1957). V tomtéž roce byl založen i *Svaz divadelních umělců*, jehož cílem bylo, mimo jiné, poskytovat umělcům ochranu při prosazování odborných i profesních zájmů. I zde ale docházelo k jeho zneužití k ideologické kontrole a prosazování stranických zájmů.

Co se týká dramaturgie koncem padesátých let, je znát určitý posun od hrdiny optimistického realistického socialismu k složitějšímu osudu hrdiny, jenž svých záměrů dosahuje s obtížemi a zabývá se otázkami dosud nepokládanými, týkajícími se konfliktů jeho svědomí a pocitů soudobého člověka. Počátkem let šedesátých se české divadlo

¹⁰⁷ JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech.*, str. 47

¹⁰⁸ „*Svár dobrého s ještě lepším*“ : JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech.* str. 62

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 71

poprvé setkává s *absurdním dramatem* a jeviště uvádějí i některé světově významné hry včetně Sartrových *Vězňů z Altony* (1960). Velký zájem budilo i amatérské divadlo, které si díky svému statusu mohlo dovolit větší míru nezávislosti a alternativnosti. O jeho dění reflektovaly hned dva časopisy: *Amatérská scéna* a *Repertoár malé scény*.

„Nelze také opomenout, že neustále pracovala Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD) sledující již od roku 1953 z příkazu Komunistické strany Československa také oblast divadla. Politická cenzura byla institucionálně zrušena až v červnu 1968 a již v září téhož roku byla opět institucionálně obnovena: za celou námi sledovanou dobu neexistovala tedy jen necelý čtvrtrok. Cenzuře byly nadále podrobovány dramatické texty a scénáře, sledovány byly i nežádoucí projevy obecnstva v průběhu všech zábavních produkcí, včetně produkcí divadelních.“¹¹⁰

Uvádění inscenací západních autorů iniciovali i překladatelé, vydavatelé, teoretici a dramaturgové. Tlak byl silný i ze strany literární – časopis *Divadlo* vydával články o dosud méně známých jménech a úzce na tom spolupracoval s překladateli, kteří pak podněcovali dramaturgii. V 60. letech vyšly přeložené texty i v knižní podobě. Za zmínku stojí nakladatelství Orbis, které vydávalo edici *Divadlo*, a nakladatelství Odeon, které přispělo Sartrovými, Millerovými, Pirandellovými a Dürrenmattovými hrami.

Po invazi v roce 1968 se divadlu podařilo, jako jednomu z mála, uchovat (do přelomu sezony 1970/1971) repertoár opoziční a demokratický, na jevištích se udržela jména dramatiků jako Václav Havel, Milan Kundera, Voskovec + Werich a ze zahraničních Dürrenmatt, nebo Sartre. Jistý svobodnější přístup k uváděným hrám byl zapříčiněn faktem, že divadlo navštěvuje malá část populace a nejde tak o médium, u kterého by sdělení měla širší dopad na obyvatelstvo.

V roce 1976 se začíná objevovat takzvaná „stagionová“ scéna, kterou odstartovalo Žižkovské divadlo a která poskytovala prostor „alternativním“ amatérským i profesionálním souborům. V tomtéž roce začal vycházet i časopis *Scéna*. *„Ačkoli v prvních dvou letech byla platforma spíše jen jednou z charakteristických „převodových pák“ stranické politiky v kultuře, v dalších sezonách se ukázalo, že tu byla v legální struktuře do budoucna založena možnost skutečné kritické reflexe, nezávislé na aparátnickém řízení kultury.“¹¹¹*

¹¹⁰ JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. str. 89-90

¹¹¹ Tamtéž, str. 113

Mezi lety 1977-1985 začala kolovat rezistentní Charta 77 a opoziční „*Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*“ - neboli Anticharta. Pro plnou kontrolu divadel a zejména těch méně „pohodlných“ se začalo zavádět násilné administrativně-byrokratické slučování menších souborů s velkými, režimem upevněnými. Osmdesátá léta se pak nesou ve znamení stupňujícího se odporu ke stále více neudržitelné a absurdní situaci v ČSSR. „*Symbolickým vyvrcholením byla mezinárodní Karavana Mir v „horkém“ létě 1989, jež se stala manifestací mezinárodní spolupráce, důsledně „otevřeného divadla“ a alternativní kultury v její věčné opozici k jakékoli, tím spíše totalitní moci. Toto vše nakonec přivedlo představitele divadelní kultury na tribuny a náměstí bouřlivého roku 1989.*“¹¹²

Pádem železné opony začalo docházet k mnoha změnám jak společenským, tak kulturně politickým. Počátkem let devadesátých byla zahájena transformace divadelního systému, při které se česká divadla odstátňovala a začala přecházet do správy měst a soukromého sektoru. Prostor byl i pro vnik nových divadelních, tanečních a alternativních souborů.¹¹³ Některá divadla se oddělila od těch, se kterými byla za socialismu sloučena pro svou „ideovou spolehlivost“. Osamostatnilo se tak například divadlo Semafor, nebo Studio Y. Majorita divadel též změnila správní i umělecké vedení. „*Nejdříve na úrovni státu a posléze postupně i na úrovni statutárních měst začaly fungovat grantové systémy jako dotace pro podporu divadelní tvorby a etabluje se síť festivalů.*“¹¹⁴ V devadesátých letech došlo k proměně teritoriální, kdy Praha přestala být divadelním centrem a postupným vývojem se vytvořila centra nová (Brno, Ostrava, Hradec Králové). Elementární byla proměna umělecká, kdy se na české scéně začínají objevovat zahraniční autoři a rozmanité inscenační styly.¹¹⁵

¹¹² JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. str. 115

¹¹³ NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006., str.9

¹¹⁴ Tamtéž, str. 14

¹¹⁵ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla: 2. pol. 20. století* [online].

5 Ohlasy na publikace a inscenace divadelních her J.P. Sartra

V této kapitole se budu věnovat dostupným dobovým ohlasům na Sartrovy divadelní hry od padesátých let minulého století do současnosti, jejich zinscenování a přijetím Sartra českou společností. Budu při tom postupovat chronologicky, přičemž si období rozdělím na dobu před Sametovou revolucí a po ní.

5.1 Období do roku 1989

5.1.1 Holá pravda

První zmínku o Sartrově divadelní tvorbě najdeme v novinovém periodiku *Obrana lidu* z roku 1955 od autora Otakara Fencla. Článek se odkazuje k uskutečněné premiéře inscenace *Holá pravda*, která proběhla 8. 12. 1955 v divadle D34. Jak jsem již popisovala v kapitole *Sartrova divadelní tvorba*, tématem dramatu je satira na antikomunistickou redakci, jejímž cílem je zkreslování informací a špinění Sovětského svazu. Otakar Fencl v úvodu oceňuje výkon jak režie, tak herců. „Na počátku tohoto úspěšného představení je šťastná dramaturgická úprava textově neobyčejně rozsáhlé hry. Tak se podařilo dát ději nejnutnější spád, rozloučit se se zajímavými sice, ale přece neúnosnými filozofujícími partiiemi. Je velkým kladem Štěpánkovy režijní koncepce, že uměla najít onu groteskní harmonii, která je udána základním tónem Sartrova díla. Při tom se opírá o realistickou kresbu figur a situací.“¹¹⁶ Chválou nešetřil ani na postavu Veroniky, mladé redaktorky a komunistické revolucionářky. „Jak vedle těchto směšných mágů, služebníků protikomunistického belzebuba působí čistá a rozumně uvažující pokroková redaktorka, Veronika Sibilotová – Kreuzmannová!“¹¹⁷ Samotná hra u autora recenze též sklídila velmi pozitivní ohlas. Označil ji za dokonale načasovanou a naléhavou reportáž s perfektně vykreslenými charaktery.

Další zmínka o hře *Holá pravda* se objevila v *Zemědělských novinách* z roku 1956. Autorem je překladatel francouzské literatury Antonín Jaroslav Liehm a úryvek nese tentýž název jako samotná hra. Pasáž referuje jak o obsahu, tak o politickém naladění dramatu, které zrovna v tomto případě hraje velkou roli. Úryvek obsahuje silný

¹¹⁶ FENCL, Otakar. Holá pravda aneb nahá lež. *Obrana lidu*. 1955, 3(12).

¹¹⁷ Tamtéž

prokomunistický podtext a chvalozpěv na Francouzskou komunistickou stranu. „*To, co přivedl Sartre na jeviště, není vymyšlená historie. Je to příběh typický pro Francii uplynulých osmi let.*“ „*Podobně jako Jean-Paul Sartre pochopily miliony lidí, jaká je jediná cesta k záchraně Francie, k záchraně míru. Sartre sám vyzval před volbami francouzské voliče, aby dali své hlasy Francouzské komunistické straně, která je jedinou skutečnou strážkyní francouzských zájmů, francouzské nezávislosti a jejich velkých tradic. Francouzský lid ví, že je tomu skutečně tak.*“¹¹⁸ Článek tedy ani tak nerecenzuje hru a inscenaci *Holá pravda*, jako spíše vyjadřuje podporu komunistickým stranám.

Chválu pěl i *Svobodné slovo*, které hru označilo za mistrovské dílo. Autor se pozastavuje nad bezpáteřným špiněním Sovětského svazu. „*Zábavnost této satirické frašky hořkne při pomyslení, jak ubohými prostředky se znevažuje v kapitalistickém světě velká myšlenka dorozumění mezi národy a jejich mírového soužití, jak skresluje poslání Sovětského svazu, a jak se falešně informuje čtenář populárního tisku.*“¹¹⁹ Též dodal, že Sartre sám označil své dílo jako příspěvek k boji za mír. Za znamenitou označil i inscenaci v divadle D 34 a poznamenal, že již dlouho nebyl k vidění tak jiskřivý a dynamický dialog jako v uvedené hře.

5.1.2 Král Londýna (Kean)

Krále Londýna neboli *Keana* uvedla Městská divadla pražská 3. 12. 1958. *Zemědělské noviny* o tom preferovaly v článku *Hra o shakespearovském herci*, kde postavu Keana vylíčili jako bojovníka proti konservatismu, kastovníctví a snobství té doby, stavějící se proti vládnoucí šlechtě. Jako člověka, který hledá útočiště a přátelství mezi dělníky v docích. Inscenaci postavy Keana hodnotí jako vcelku dobrý výkon, částečně oslabený o vnitřní projev.¹²⁰

Kritický názor na to vydalo *Rudé právo*. Jar. Opatovský hodnotí uvedení hry na naše jeviště jako zbytečné. „*Proslulý tragéd se nám představí asi takto: už hodně zestárlý, zchátralý, ale stále schopen nových a dalších milostných dobrodružství, stále při chuti bláznit ženám hlavu, pít, divočít v krčmách. To je asi tak vše co nám usiluje hra vštípit v paměť.*“¹²¹ Dodává, že nám hra nepředstaví nic z umělce a osobnosti Keana, naopak jsme svědky pouze jeho pikantního vnějšího života. „*Hrálo se o poznání*

¹¹⁸ LIEHM, Antonín Jaroslav. *Holá pravda. Zemědělské noviny*. 1956.

¹¹⁹ JTG. Sartrova útočná satira v D 34. *Svobodné slovo*. 1955.

¹²⁰ ZER. *Hra o shakespearovském herci. Zemědělské noviny*. 1958.

¹²¹ OPAVSKÝ, Jar. *To si Kean nezasloužil. Rudé právo*. 1958.

*hůř, než bylo napsáno. Nic jiného však než lítost z neužitečně promarněných tvůrčích sil nevyvolává tato poslední premiéra v Divadle komedie.*¹²²

Literární noviny se k inscenaci *Krále Londýna* též staví kriticky. Píší, že uvedení hry je sporné dramaturgicky a bezradné inscenačně. Přestože má *Kean* kromě „dráždivé divadelní všehochuti i leccos pěkného a bystrého v textu“¹²³ se divadelnímu souboru nepodařilo úspěšně zahrát tuto konverzační hru.

Naopak vřelé hodnocení otiskla *Večerní Praha*. „Režie zasloužilého umělce *Bedřicha Vrbského* má pochopení pro jemný, chvílemi pouze dotykový vtip a vrcholí pasáží zajímavého řešeného obrazu s provedením *Othella*.“¹²⁴ Dle autora jsou herecké výkony představitelů Keana a Anny Dambyové zvládnuty na výbornou.

5.1.3 *Věžňové z Altony*

K Pardubické premiéře (3. 12. 1960) *Věžňů z Altony* publikovala *Mladá fronta* článek s názvem *Hra o agónii kapitalismu*. Dle autora se hra snaží o kritickou analýzu současné buržoazní společnosti, imperialismu a minulého i soudobého fašismu. Tragickým osudem dvou hlavních postav (otce a syna) Sartre symbolizuje rozklad zmiňované společnosti. „*Sartre jako soudce století, imperialismu a nesmyslných válek je však v této hře uzavřen do bludného kruhu buržoazní třídy. Je to hrůzná agónie, vykreslená s velkým intelektem, ale bez autorské perspektivy. Tato společnost spěje nezadržitelně k zániku, ale co bude dál?*“¹²⁵ K samotné inscenaci pak autor dodal, že se režisérovo úporné snažení vytěžit z hry její společensky kladné hodnoty a realizovat je bez ochuzení charakteristik postav na mnoha místech povedlo. Prostor ke zlepšení však vidí v postavě Franze, kde by jeho charakter mohl být více psychologicky vykreslený.

V *Lidové demokracii* též vyšel článek k výše zmíněné inscenaci s titulkem *Nová hra J. P. Sartra v Pardubicích*. Hned v úvodu je zmíněno, jak by bylo mylné domnívat se, že bychom při prvním zhlédnutí pochopili všechny významy dramatu, bez předešlého prostudování textu Sartrových her. „*To však neznamena, že by hra byla proto nesrozumitelná. Chápeme autorovy myšlenky a přijímáme je, neboť jsou vysloveny s velkou přesvědčivostí a s velkým smyslem pro divadelní účinek. Těžko však můžeme napoprvé rekonstruovat všechny souvislosti, na jejichž spleť plánu vede autor důkaz*

¹²² Tamtéž

¹²³ SM. *Literární noviny*. 1958.

¹²⁴ JELÍNEK, Václav. *Kean - o divadle na divadle. Večerní Praha*. 1958.

¹²⁵ KOHN, P. *Hra o agónii kapitalismu. Mladá fronta*. 1960.

obžaloby.¹²⁶ Celé provedení inscenace je zhodnoceno jako realizace profesionální úrovně, kde herci i režisér prokázali své maximum.

O tři roky později, v roce 1963 uvedlo hru i Národní divadlo a o premiéře se rozepsal deník *Práce*. V článku *Všichni jsme vinni* popisují hru jako filozofické podobenství doby, našeho století, vin, děděných z otce na děti a jejich následné souzení nejen dnes, ale i v budoucnosti. „*Sartre odhaluje, jak jsou lidé do toho vtaženi výchovou, okolnostmi, pasivitou, alibismem, poslušností. A jak za tuto vinu a zbabělost trpí výčitkami, duševním rozvratem, stálou vnitřní i vnější okázalou sebeobžalobou a sebeobhajobou, krutě cynickými postoji a jak za to platí a vykupují se z toho vlastní dobrovolnou smrtí.*“¹²⁷ Dialogy v Národním divadle byly však neslyšitelné (a zrovna dialogům přidává autor na důležitosti k pochopení Sartrovy symboliky) a této chyby se vyvarovalo pouze pár herců.

Svobodné slovo tuto hru v článku s názvem *Soudící a varující hlas dramatu* popisuje jako drama nikoli o vojácích a vůdcích, ale o vlastnících – těch, kteří stojí v pozadí imperialismu. Vlastníci jsou dle autora vězňové i vězňové a přesně ty Sartre soudí a odsuzuje a především nás před nimi varuje. Inscenace, které se zúčastnil i samotný Sartre, a který představení ohodnotil jako jedno z nejlepších, které v zahraničí viděl, má však dle *Svobodného slova* nedostatky. Strejčkova režie je příliš detailní, co se týká rodu Gerlachů, zapomíná však rozvést některé symboliky, které hra obsahuje.¹²⁸

V listopadu 1966 se *Vězňové z Altony* objevili na jevišti Slovákého divadla v Uherském Hradišti. Napsalo o tom *Svobodné slovo* krátký úryvek *Sartre provokující*, kde hru popisuje jako náročnou, plnou vnitřních rozporů, dialektických protikladů a Sartrových silných myšlenek. A která provokuje k hledání odpovědi na základní otázku bytí člověka 20. století. „*I přes některé nedostatky, především herecké, je třeba kladně hodnotit SD v tom smyslu, že se nebálo sáhnouti po tak náročné hře, jakou Vězňové z Altony bezesporu jsou.*“¹²⁹

V *Kroměřížské jiskře* vyšel též článek k výše zmíněné inscenaci, kde Miloš Živný kritizuje režii za ztlumení napínavého děje spolu s hlubokým filozofickým podtextem. Místo toho se režisér zaměřil na rodinné drama Gerlachů. Z hereckých

¹²⁶ NT. Nová hra J. P. Sartra v Pardubicích. *Lidová demokracie*. 1960.

¹²⁷ VBK. Všichni jsme vinni. *Práce*. 1963.

¹²⁸ DK. Soudící a varující hlas dramatu. *Svobodné slovo*. 1963.

¹²⁹ MKU. Sartre provokující. *Svobodné slovo*. 1966.

výkonů nejvíce pokulhávaly role ženské. Ale i přes tyto výtky autor inscenaci shledává jako silné a vzrušující divadlo.¹³⁰

5.1.4 *Ďábel a pánbůh*

V roce 1964 proběhla premiéra hry *Ďábel a pánbůh* ve Státním divadle v Brně. *Svobodné slovo* o ní píše jako o hře bez historického omezení. Je sice zasazena do 16. století, avšak humanistický požadavek „být člověkem mezi lidmi“, který je v ní zasazený, je všeplatný a filosoficky věčný. Autor článku Vladimír Pazourek vyzdvihl jak režii Aloise Hajdy, tak zajímavou výpravu a scénickou hudbu.¹³¹

Deník *Práce* vydal článek s názvem *Není boha, není d'ábla...* kde Zdeněk Srna referuje o hře, ze které vyvstávají otázky: „*Jak tedy konat dobro a prospívat lidem, jak řešit rozpor mezi individualitou a historickými potřebami společnosti. Sartrův hrdina dochází k názoru, že není dobra a zla mimo historickou skutečnost – a přijímá velení vojsk vzbouřených sedláků.*“¹³² Dodává, že nám Sartre nepředkládá hru jednoznačného významu, ale hru plnou otázek, kterými se snaží dojít k jádru problému a uvolnit skrytou energii, která rozhýbá přemýšlení diváků. „*A závěry, k nimž hra nutí, svědčí o logičnosti Sartrovy cesty k filosofii marxismu.*“¹³³ Na závěr autor shrnuje, že toto drama je pro diváka sice náročné, ale bohatě odmění ty, kteří vytrvali. I pro divadelní soubor je to velký úkol, ve kterém je stále příležitost k růstu.

Mladá fronta též dílo hodnotí jako drama plné filosofických otázek, které se na diváka hrnou v rychlém nečekaném sledu. Úryvek *Sartrovo filosofické drama* zmiňuje opět Sartrovu filosofickou cestu zakončenou přilnutím k marxismu. A jsou to právě otázky vyřčené z úst postav, které se nějakým způsobem dotýkají vnitřního sváru osobnosti autorovy a vedou k jedinému poznání: „*člověk má právo se rozhodnout mezi dvěma krajními možnostmi, v dramatickém tvaru představované na jedné straně vizi absolutního zla a na straně druhé – podobou nekonečného dobra, avšak že tato volba má smysl jedině tehdy, jestliže je vedena základním motivem – přispívat společenskému pokroku.*“¹³⁴ Pak vyvstává další otázka, kterou Sartre dle autora zejména zvyrazňuje – Je možné skutečné dobro ve společnosti tak silně rozdělené na bohaté a chudé? Co se

¹³⁰ ŽIVNÝ, Miloš. Věžňové z Altony. *Kroměřížská jiskra*. 1966.

¹³¹ PAZOUREK, Vladimír. Být člověkem mezi lidmi. *Svobodné slovo*. 1964.

¹³² SRNA, Zdeněk. Není boha, není d'ábla... *Práce*. 1964.

¹³³ SRNA, Zdeněk. Není boha, není d'ábla... *Práce*. 1964.

¹³⁴ KL. Sartrovo filosofické drama. *Mladá fronta*. 1964.

týká inscenace, *Mladá fronta* chválí režisérovo umění hře vtisknout dramatické napětí a tím si udržet pozornost diváka i přes náročný myšlenkový sled.

V roce 1965 vyšla v cyklu divadelních matiné další zmínka na Sartrovo hru *Ďábel a pánbůh*. Článek od autora Pavla Gryma najdeme v *Amatérské scéně*. V úryvku zmiňuje, že představení absurdního dramatu zažívají nižší návštěvnost, především vlivem častého opakování a zevšednění této kuriozity. „*A ne jeden divák zatouží po snůšce filozofických ekvilibristik a symbolů po docela obyčejném, plnokrevném dramatu bez vyšinutých, abnormálních hrdinů, pohybujících se v neskutečném světě autorovy představitosti.*“¹³⁵ Nicméně výkon herců a režisérů autor hodnotí kladně, a zmiňuje především, s jakou očividnou radostí, se herci a režiséři zhostili neobvyklého tématu absurdních příběhů. Kritizuje však pochybné zařazení J.P.Sartra k absurdním dramatikům. „*Trochu neústrojně byl k absurdním dramatikům přiřazen J.P. Sartre, jehož hra Ďábel a pánbůh v historickém rouchu ukazuje tragédii silného jedince, který i v čele lidového povstání zůstává zoufale osamocen.*“¹³⁶

5.1.5 S vyloučením veřejnosti

Amatérská scéna z roku 1965 obsahuje článek s názvem *Přehledka promarněných příležitostí* od Pavla Gryma a referuje o pěti divadelních matiné v Městské lidové knihovně v Praze, ve kterých se představilo 6 autorů včetně Jeana Paula Sartra. Zmínění autoři sdílí společný myšlenkový směr a jsou řazeni do moderní dramatiky. Pavel Grym v krátkém odstavci stručně shrnul děj hry *S vyloučením veřejnosti* (právě ta byla v Městské lidové knihovně prezentována) a zakončil to slovy: „*Devízu Sartrovy hry – Peklo, to jsou ti druzí – nelze chápat mechanicky. Sartre touto dramatickou moralitou dokazuje, že od člověka pochází vše, jak dobro, tak i zlo. Hra končí deziluzí a hrůzou. Není to však jenom rezignace, je to i výzva divákům, je to důrazné a ve své podstatě humanistické varování.*“¹³⁷ Autor článku též v úvodu zmiňuje, že pouze Sartrova hra, ze zmíněných šesti, byla uvedena na jeviště a o zinscenování zbylých pěti se neuvažuje - „*zatímco se do repertoáru dostává nejedna komedie, jejíž existenci bychom mile rádi oželeli.*“¹³⁸

¹³⁵ GRYM, Pavel. Absurdity života na jevišti. *Amatérská scéna*. 1965, 2(7), 20. ISSN 0002-6786.

¹³⁶ Tamtéž

¹³⁷ GRYM, Pavel. Přehledka promarněných příležitostí. *Amatérská scéna*. 1965, 2(1), 22. ISSN 02589-0372.817.

¹³⁸ Tamtéž

5.1.6 Trójanky

V roce 1965 uvedlo Divadlo E.F. Buriana hru *Trójanky*, k níž deník *Práce* otiskl ohlas ne zcela pozitivní. Autor kritizuje důraz na tragédii Hektorova syna Astyanaxe a přílišné drastické zobrazení smrti malého dítěte, které si mohl režisér odpustit. Každopádně i přes vysoké nároky tohoto typu dramatu na herce se s tím popasovali vesměs s úspěchem.¹³⁹

Ani recenze hry v *Lidové demokracii* nepěla chválu. Dokonce inscenaci nazvala „podivným nedorozuměním“. Autor článku Jindřich Černý kritizoval výtvarnou podobu představení „*Je to prostor, který chce realisticky navodit dějovou situaci (divák však marně čeká na děj), prostor, v němž se nedá výtvarně komponovat herecké angažmá.*“¹⁴⁰ i podobu kostýmů. Z hereckých výkonů byly nejzdařilejší ženské představitelky postav.

Pozitivní ohlasy naopak sklidilo uvedení hry o tři roky později v Mahenově divadle v Brně. *Lidová demokracie* publikovala článek *Setba zla*, kde píše: „*Kaločova inscenace přinesla důsledné, veliké ztvárnění podivuhodné symbiózy Euripidovy antické tragédie a Sartrova pronikavého intelektu. Je to představení, které oživuje strmou velikost antické tragédie zkušeností dnešního člověka.*“¹⁴¹ I *Svobodné slovo* se k inscenaci vyjadřuje velmi kladně. Vrcholné herecké kreace a monumentální jevištní kulisy si vyžádaly nemalého úsilí.¹⁴²

Po dvaceti letech se *Trójanky* na brněnském jevišti objeví znovu. Inscenace z roku 1989 však v *Zemědělských novinách* pozitivní ohlas nesklidila. V článku *Trójanky: komu a proč?* komentují: „*Nebeského inscenace nenalezla způsob, jak zvolenou předlohu interpretovat, a nepřesvědčila, že inscenátoři sáhli po hře z vnitřní nutnosti. Protest proti ničivým válkám, který z jeviště zaznívá, je všeobecný a nestačí vtisknout představení naléhavost a určitý tvar.*“¹⁴³

¹³⁹ Euripides - bojovník za mír. *Práce*. 1965.

¹⁴⁰ ČERNÝ, Jindřich. Žalozpěv žen nad válečnou zkázu. *Lidová demokracie*. 1965.

¹⁴¹ *Setba zla*. *Lidová demokracie*. 1969.

¹⁴² PAZOUREK, Vladimír. Lekce antickou tragédií. *Svobodné slovo*. 1968.

¹⁴³ SUCHOMELOVÁ, J. *Trójanky: komu a proč?* *Zemědělské noviny*. 1989.

5.1.7 Špinavé ruce

V roce 1968 vyšlo mnoho ohlasů na Sartrovy *Špinavé ruce*. První zmíním článek, který vyšel ještě před premiérou v divadle E. F. Buriana s titulkem *Kulturní glosář*. Václav Vondra v něm čtenáře uvádí do kontextu hry a popisuje Sartrův důvod hru v posledních dvaceti letech neuvádět na jeviště. „Aniž bych chtěl předbíhat premiéru – jsem přesvědčen o tom, že ve stejném duchu jako v Turinu budou „Špinavé ruce“ přijaty i u nás. I náš divák za dvacet let velice zmoudřel, a není dnes už myslím, zapotřebí příliš hluboké analýzy textu, abychom pochopili, že Sartrovým záměrem byla jevištní diskuze o tom, zda je možné ve straně smířit demokracii s centralismem, a že v této diskuzi jde hlavně o střetnutí morálky a praxe v oblasti politiky.“¹⁴⁴

Další článek s názvem *Sartrovy špinavé ruce* publikuje *Večerní Praha* a odkazuje se na premiéru stejnojmenné inscenace v divadle E. F. Buriana. Autor zde stručně nastíní děj a charaktery postav. „Konflikt mladého měšťáckého intelektuála Huga, který se marně snaží včlenit do revolučního hnutí, a komunistického vůdce Hoederera. Ten proti Hugově absolutně pojatým ideálům, jejichž čistota se v nárazu se skutečností nutně mění v prach, staví nutnost únosného kompromisu, upřímného přiznání špinavých rukou, jimiž ovšem může svět podstatně zlepšit.“¹⁴⁵ Dle autora mnohokrát nepochopené, osočované, Sartrem zakázané a myšlenkově složité drama stojí opět proti svému tvůrci, poněvadž se západní divák chytá mladičkého Huga, který v mezní existenciální situaci volí smrt, aby skoncoval se svou poskvřenou ctí. Autor pak dodává, že „i rozumný hoedererovský člověk potřebuje jakousi naději třeba ve skromném ideálu. Přitom nejde tolik o krásná slova, ale o budoucnost, o zachování šance – o výsledek.“¹⁴⁶ Samotnou inscenaci hodnotí kladně, i když je, jak dodává, nad jiné ve výkladu složitá. Stejně tak byly vyzdvihnuty výkony herců.

Titulek *Špinavé ruce* se objevil i v dvouměsíčníku *Listy*, který se zaměřoval především na porovnávání charakterů Huga a Hoederera v politickém kontextu doby. Sergej Machonin, autor článku, popisuje, jak se v posledních letech přesunuly divácké sympatie z Huga na „moudrého a lidského revolucionáře Hoederera, hájícího ve jménu velkého revolučního cíle politiku zbožné lži a nezbytných špinavých rukou proti „anarchické“ a nezralé pravdě mladého maximalisty Huga.“¹⁴⁷ Přirovnání těchto dvou

¹⁴⁴ VONDRA, Václav. *Kulturní glosář*. Práce. 1968.

¹⁴⁵ Sartrovy *Špinavé ruce*. *Večerní Praha*. 1968, 11(20).

¹⁴⁶ Tamtéž

¹⁴⁷ MACHONIN, Sergej. *Špinavé ruce*. *Listy*. 1968.

charakteristických protagonistů autor použil i na události pařížského května, kdy „*tolik moudrých odsoudilo jednoznačně všechny Hugy pařížských barikád, žijeme přece v reálném světě a Hoedererové mají nakonec vždycky pravdu.*“¹⁴⁸ Pražské uvedení hry autor hodnotí víceméně kladně, vyzdvihl výkon představitele Hoederera a naopak Huga označil za velmi citelnou slabinu. „*A tak žijeme v hledišti naše ještě čerstvě zmoudřelé dějiny a víme, že čistota Hugů s čistými srdci se znovu trestá střelnou zbraní – ve jménu revoluce.*“¹⁴⁹

Svět práce publikoval článek *Vláda ve stavu nevinnosti?* kde autor polemizuje nad problémem, na nějž se dle jeho slov Sartrova hra soustřeďuje: „*jak sloučit demokracii, bez níž není pokroku, se stranickou disciplínou, bez níž nastává anarchie.*“¹⁵⁰ Poněvadž „*ani Jean-Paul Sartre ve „Špinavých rukou“, ani my v politickém životě nepochybujeme o nutnosti existence centralizovaných organizací.*“¹⁵¹ Inscenace v divadle E. F. Buriana se autorovi líbila, herci v jeho očích odvedli kus poctivé práce, především v první polovině hry, druhá ještě není tak přesvědčivá a působí dojmem polotvaru. Režie Jiřího Dalíka dokázala, že *Špinavé ruce* nejsou jen filosofická rozprava, ale plnokrevné drama, které nedochází k řešení, ale nutí diváky k zamyšlení.

Kritiku hry vydala *Mladá fronta*, která v článku s názvem *Spor morálky a politiky* nehodnotí hru jako jedno z nejlepších děl dramatika, naopak některé postupy dramatu autor shledává zastaralejší než v době vzniku. Inscenační podoba hry mu přijde polovičatá: „*Sartrovy Špinavé ruce nejsou ani otevřeně interpretovány jako diskusní hra, ani se nepodařilo důsledně zahrát plnokrevné drama – představení se nejspíš blíží podobě trošku vlašné a neurčité konverzace, která občas postrádá pravou vzrušivost i technickou brilantnost.*“¹⁵² Z hereckých výkonů Miloš Smetana naopak hodnotí kladněji představitele Huga oproti představitele Hoederera. Ani v tomto úryvku nechybí óda na Hoedererovu postavu, jeho zralost, otevřenost a především neintelektuálnost, jež předčí nezralého mladého intelektuála měšťanského původu Huga.

Recenze v novinovém periodiku *Svobodné slovo* s názvem *O jedné jevištní rehabilitaci* již z názvu napovídá, že se autorka Alena Stránská rozepisuje o rehabilitaci Sartrovy pověsti na československé scéně. „*Pohostinská režie Jiřího Dalíka splnila*

¹⁴⁸ Tamtéž

¹⁴⁹ Tamtéž

¹⁵⁰ JAP. *Vláda ve stavu nevinnosti? Svět práce.* 1968.

¹⁵¹ Tamtéž

¹⁵² SMETANA, Miloš. *Spor morálky a politiky. Mladá fronta.* 1968.

*Sartrovo přání. Rehabilitovala, stejně jako v Itálii, autorovy úmysly.*¹⁵³ Nejsilnější složku v hereckých výkonech pak autorka spatřuje v herečkách.

V roce 1969 vyšla v časopise *Acta scaenographica* opět recenze na inscenaci *Špinavé ruce*. Článek s názvem *Recenze 1968 – 69* od Jiřího Krbce v první polovině referuje o divadelní hře jako takové a v druhé části textu pak hodnotí zmíněnou inscenaci. V úvodu autor vysvětluje zasazení hry do smyšlené komunistické země v Evropě po konci druhé světové války. „*Vychází z empiricky verifikovaných problémů, které se vyskytují nejen uvnitř komunistického hnutí, ale které s sebou přináší každé společenství lidí, sdružujících se v jakékoli straně.*“¹⁵⁴ Dále komentuje postavy vůdce komunistického hnutí Hoederera a ultralevičáckého Huga. Zmiňuje, že Sartre sympatického Hoederera do jisté míry idealizuje – „*vždyť právě svou otevřeností proklamuje zásady, kterých vedoucí politik žádné strany nemůže použít, koneckonců dějinná politická praxe nás o tom nejednou přesvědčila. Jde-li o boj o moc, vyžaduje to vždy manipulaci se zbraněmi – někdy přímou, někdy stačí pohrůžka jejich použití.*“¹⁵⁵ Dále podotýká, že právě ta neskutečnost Hoedererovy osobnosti mu dovoluje nepolepovat ze svých morálních zásad a ve srovnání s Hugem na své etické kvalitě neztrácí. V druhé části textu se Jiří Krbec zabývá již inscenací pod režii Jiřího Dalíka. „*Inscenace Jiřího Dalíka je přísně nestranná, právě jako scénář hry. Zachycuje objektivně události a kolize, které autor předkládá k interpretaci.*“¹⁵⁶ Kladně hodnotí i tempo hry a akceleraci dramatických konfliktů jednotlivých postav, čímž režisér vyrovnává nedokonalosti v textu. Herecké výkony hodnotí více méně pozitivně, především pak jejich střízlivé gestikulační a hlasové projevy a zaměření na obsahovou stránku hry. Výprava a kostýmy Petra Diviše též získala pozitivní ohlas díky svému minimalismu a dobovým kostýmům. „*I když Špinavé ruce nejsou tou hrou, na které by se dal stavět repertoár, je jejich uvedení u nás, vzhledem k vysoké aktuálnosti, záslužné.*“¹⁵⁷

V roce 1969 pak vyšla recenze na představení *Špinavé ruce* uskutečněné v brněnském činoherním studiu JAMU. Ohlas publikovala *Mladá fronta* s titulkem *Nesnadná hra* a Jaroslava Suchomarová zde píše: „*Špinavé ruce není hra právě vhodná*

¹⁵³ STRÁNSKÁ, Alena. O jedné jevištní rehabilitaci. *Svobodné slovo*. 1968.

¹⁵⁴ KRBEC, Jiří. Recenze 1968-69: Jean-Paul Sartre: *Špinavé ruce*. *Acta scaenographica*. 1969, 9(10), 185-186.

¹⁵⁵ Tamtéž

¹⁵⁶ Tamtéž

¹⁵⁷ KRBEC, Jiří. Recenze 1968-69: Jean-Paul Sartre: *Špinavé ruce*. *Acta scaenographica*. 1969, 9(10), 185-186.

pro studenty herectví JAMU, kteří v Brně hru nastudovali, ba chvílemi se zdá, že je to hra nad jejich současné možnosti.“¹⁵⁸ Je to dle autorky zapříčiněné právě náročností zahrát Sartrovy postavy, jelikož sám tvůrce je pouze nastíní a svou pozornost věnuje filosofickým, ideologickým a politickým otázkám.

5.1.8 Mouchy

Divadelní noviny zveřejnily v roce 1968 článek o Sartrově návštěvě Prahy k premiéře jeho hry *Mouchy*. Sám autor byl přítomen i v Divadle E. F. Buriana na inscenaci *Špinavé ruce*. Během Sartrovy návštěvy proběhla diskuze převážně se studenty, kdy oblast zájmu tvořily otázky ohledně zahraniční invaze do Československa. „*Sartra nevedla do Prahy povrchní zvědavost, nýbrž hluboce procitěný zájem o osud národa, jemuž vždycky projevoval pozornost plnou úcty a porozumění. Hlasatel lidské svobody měl příležitost vidět národ sice zasažený tragickou událostí z letošního srpna, ale hrdě vztyčený silou odporu k násilí a věrolomnosti, nezviklaný ve víře v pravdu a spravedlnost.*“¹⁵⁹

Zmínka o hrách *Mouchy* a *Špinavé ruce* zazněly i v *Rudém právu*, kde se Milan Lukeš roze-psal jak o obsahu obou zmíněných her, tak o jejich zinscenování. K dramatu *Mouchy* napsal: „*Všechna čest Vymětalově inscenaci: dobývá maximum dramatičnosti z diskusní hry, ke všemu v krajně obtížných podmínkách miniaturního jeviště Komorního divadla.*“ Dodává, že brát v potaz bychom měli i aktuální politický charakter hry, napsané v podmínkách pétainovské Francie „*jakožto politické drama nazval bych Mouchy dramatem o nesamozřejmosti svobody, tajemství její všedostupnosti je tu přísně stráženo, protože jeho vyzrazením byla by otřesena sama moc.*“¹⁶⁰ Dle autora *Špinavé ruce* vnímá obecenstvo jako tragickou grotesku. Politické střetnutí Huga a Hoederera diváky sice zaujme, ale není pro ně tak zajímavé jako tragicky groteskní osud Huga.

Lidová demokracie publikovala článek J.-P. Sartre „*na zkušené*“, kde informuje o Sartrově návštěvě Prahy a účasti na jeho dvou představeních *Mouchy* a *Špinavé ruce*. Ivan Škapa zmiňuje, že návštěva se nenesla ani tak v kulturní atmosféře, jako spíše ve vyjádření smutné sympatie k nedávným politickým událostem. Sartre přijel

¹⁵⁸ SUCHOMEROVÁ, Jaroslava. Nesnadná hra. *Mladá fronta*. 1969.

¹⁵⁹ *Divadelní noviny*. 1968, 12(7), 1.

¹⁶⁰ LUKEŠ, Milan. SARTRE na jevišti. *Rudé právo*. 1968.

se snahou poznat každodenní realitu občanů Československa a pohovořit s pražskými vysokoškoláky.¹⁶¹

Více na samotnou hru se zaměřil tisk *Práce*, který v článku *J.P.Sartre: Lidé jsou svobodní* hodnotí, jak hra rezonuje s divákem v oblasti otázky svobody člověka. „*Sartre je podle mého soudu – i v této hře – spíš filosof než dramatik. Jako autor je ve službách filosofa. Vymýšlí jevištní podobu pro své filosofické sentence. Každý inscenátor má s jeho hrami mnoho práce, aby z principu jejich „myšlení“ udělal „zábavu“.*¹⁶² A toho si dle něj byl režisér Vymětal vědom a povedlo se mu zpracovat myšlenku, že lidé jsou svobodní, ale tento fakt jim to někdo musí sdělit, aby si to uvědomili.

Svobodné slovo otisklo krátký článek, v němž se J. P. Sartre vyjadřuje jak ke své hře *Mouchy*, tak k příchodu cizích vojsk do ČSSR. „*Dnes po tolika letech už ve své hře souhlasím jenom s jedním bodem. Totiž s tím, jak jsem vyjádřil v postavě Oresta začátek a vývoj jakési rezistence. Ale nesouhlasím, že na konci odešel. Když něco začal, měl to dokončit.*“¹⁶³ Dále vysvětluje, že důvod takového zakončení byl čistě politický, že v době psaní hry spolupracoval s francouzským odbojem, který se nechtěl po válce chopit moci a konec naznačoval směr odbojového hnutí – doleva – k socialismu. Jak ale Sartre dodává, vždy k socialismu demokratickému, bez praktikování špinavých triků v zájmu moci. K situaci v Československu se vyjádřil takto: „*Neznám jediného pokrokového francouzského intelektuála, který by neodsoudil příchod cizích vojsk do ČSSR. Čím dál tím víc lidí si uvědomuje, že jste přes všechny zkoušky dokázali možnost i jiné cesty k socialismu – šlo o konečně svobodný a humánní socialismus.*“¹⁶⁴

5.1.9 Další ohlasy

Amatérská scéna v roce 1969 publikovala obsáhlý článek Aleše Fuchse včetně dvoustránkového rozhovoru s J.P. Sartrem. V předmluvě autor shrnuje základní pilíře existencialistické filosofie, střípky ze Sartrova života a výčet jeho děl včetně „světově diskutovaného a v socialistických zemích mnohde dodnes do klatby uvrženého dramatu *Špinavé ruce*“¹⁶⁵. Zmiňuje též česká vydání Sartrových her, kdy se u publikace svazku 5 *her a jedna aktovka* podivuje nad zvláštním výběrem her a dogmatickým úvodem

¹⁶¹ ŠKAPA, Ivan. J.-P. Sartre "na zkušené." *Lidová demokracie*. 1968.

¹⁶² FUNCHS, Aleš. J.-P. Sartre: Lidé jsou svobodní. *Práce*. 1968.

¹⁶³ ŠVAGROVÁ, Marta. Neznám jediného... *Svobodné slovo*. 1968.

¹⁶⁴ Tamtéž

¹⁶⁵ FUCHS, Aleš. Jean-Paul Sartre aneb Svět, který máme. *Amatérská scéna*. 1969, 6(2), 16-17.

Andrého Wurmsera. V samotném rozhovoru se pak dotknou i politického aspektu, který má nemalý vliv na Sartrova díla. Sartre v něm říká: „*Tehdy jsem byl v důsledku politických událostí živě zaujat svými vztahy ke komunistické straně. Když jsem byl vržen do ovzduší činu, začal jsem pojednou jasně vidět určitou neurózu, která ovládala celé moje dosavadní dílo. Předtím jsem nebyl s to ji rozpoznat, protože jsem žil v ní. Když mi vztahy ke komunistické straně poskytly nutný odstup, rozhodl jsem se napsat svou autobiografii. Chtěl jsem ukázat, jak člověk může od literatury, považované za posvátnou, přejít k činu, která nicméně zůstává činem intelektuála.*“¹⁶⁶ V průběhu rozhovoru se dostanou i k dramatické tvorbě, které je dle autora často vytýkáno psání „à la these“.¹⁶⁷ „*Sartrovy hry jsou ostatně vždycky vynikající literatura a jen sporadicky dobré divadlo. Věžňové z Altony, inscenace v Národním divadle, toto mínění před časem svrchovaně potvrdila. Ačkoli inscenace hry *Ďábel a pánbůh*, režírovaná Josefem Pálkou v bratislavském Národním divadle a nedávno přenášená i televizi, naopak dokázala, že Sartre je i dramatik schopný stvořit skutečný divadelní svět, nezatížený jen konstrukcí holých úvah.*“¹⁶⁸ Fuchs dále píše, že Sartrův zájem není v životě postav a popisu prostředí. V jeho dramatech jde převážně o názory a filosofii protagonistů a řešení složitých situací, ve kterých se promítne existencialistický symbol svobodné volby. U jednotlivých postav většinou nevíme, jací byli a co v minulosti dělali, důležité je jací jsou nyní a před jakou situací jsou postaveni. „*Dialog je proto Sartrovi vynikající formou, jak vyslovit možnost volby na jistou dramatickou situaci.*“¹⁶⁹ Autor dále komentuje, jak již bylo zmíněno, diskutabilní hru *Špinavé ruce*. Dle jeho slov před dvaceti lety viděl leckterý západní radikál kladného hrdinu v Hugovi, kdežto strany socialistických zemí poukazovaly na to, že Sartre zkresluje problémy strany, že dokonce špiní její ideály. „*Dnes nás na hře zajímá spíš úvaha o taktice, jak prosazovat pokrok. Sartre straní taktizování, nikoli vraždám, svatým cílům, nikoli však dosažených nečistými prostředky.*“¹⁷⁰ Na konci autor dodává, že Sartrova dramata se nám snaží ukázat, že jsme od přírody lidé svobodní a záleží jen na nás, jaký si zvolíme život, jelikož naproti tomu svou smrt oddálit nemůžeme.

V roce 1967 vydal časopis *Scénografie* šesti-stránkový článek s názvem *Nové drama jinde* od francouzského autora Pierra Lacreuxa. Ten ve své stati pojednává

¹⁶⁶ FUCHS, Aleš. Jean-Paul Sartre aneb Svět, který máme. *Amatérská scéna*. 1969, 6(2), 16-17.

¹⁶⁷ Autorova myšlenka je ve hře vždy prvotní a postavy ji pak pouze dialogizují či dramtizují.

¹⁶⁸ FUCHS, Aleš. Jean-Paul Sartre aneb Svět, který máme. *Amatérská scéna*. 1969, 6(2), 16-17.

¹⁶⁹ Tamtéž

¹⁷⁰ FUCHS, Aleš. Jean-Paul Sartre aneb Svět, který máme. *Amatérská scéna*. 1969, 6(2), 16-17.

o francouzském divadle v rozmezí let 1940-1960. Francouzské poválečné divadlo vnímá jako mnohem bohatší a „lesklejší“, což je zapříčiněné svobodnějším životem lidí. Na jevištích se představují témata zabývající se metafyzickými a psychologickými problémy. Za zmínku stojí i lehce politické vyjádření k tehdejšímu divákovi, které „hraje do karet“ komunistické straně. „*Téměř do roku 1960 zůstávají nová dramatická díla vyhrazena pařížskému divadelnímu podnikání a jeho výrazně buržoazním okruhem zákazníků. Zajisté také ve Francii existují již delší dobu snahy o realistické, demystifikované divadlo, sloužící věci pracujícího člověka.*“¹⁷¹ K samotnému Sartrovi se pak vyjadřuje následovně: „*Sartre a Camus, zřejmí odpůrci německého fašismu, se nevyrovnávají s fatalitou lidského osudu. Jejich „existencialistická“ dramatika vrací člověku pud jít proti nedostatečnosti světa, bránit se mu. Hrdinové sartróvské a camusovské dramatiky vidí smysl své existence právě v revoltě. Boj proti hladu, za spravedlnost, za mír musí však zůstat bezvýsledný, poněvadž „lidská existence“ ve své podstatě je zaměřena proti sociálnímu spoluzití. Svoboda může spočívat pouze v potlačení druhého: „Peklo, to jsou ti druzí“. Kolem roku 1950 se vyjasňuje politický pohled Sartrův. Jeho filosofické myšlení méně zatěžuje jeho dramaturgii a blíží se určitým aspektům sociální skutečnosti, jeho hrdinové opět získávají určitou psychologickou hřejivost (Počestná děvka, Holá pravda, Vězňové z Altony).*“¹⁷² Autor se rozepisuje i o hře *Mouchy*, kterou dle jeho slov mnozí hodnotili jako vlasteneckou výzvu k odporu a která je založena na koncepci člověka, včlenitelné do fašistického obrazu světa. Orestes jakožto rebel, člověk bez závazků a asociál uskutečňuje pomstu na své matce, bez důvodu a bez výčitek svědomí. „*Tímto zlomem přistupuje Sartre na lhostejnost vůči morálnímu hodnocení. Svoboda se dokazuje vykonáním abstraktního skutku. Recenze petainovských novin nepřehlédly – určitě proti úmyslu Sartra – „dráždivost“ takovéto svobody.*“¹⁷³

5.2 Období po roce 1989

5.2.1 Kean

V roce 1990 se na jevišti Divadla pod Palmovkou odehrála premiéra *Keana*, ke které vyšlo nemálo recenzí. *Rudé právo* zveřejnilo článek s názvem *Sartre Sartra zbavený...*

¹⁷¹ LACREUX, Pierre. Nové drama jinde. *Scénografie*. 1967, 3(3), 3-9.

¹⁷² Tamtéž

¹⁷³ LACREUX, Pierre. Nové drama jinde. *Scénografie*. 1967, 3(3), 3-9.

kde líčí dvě základní témata Sartrovy úpravy staré Dumasovy hry. Z původní romantické rozervané osobnosti Keana Sartre vytvořil člověka, který svým geniálním uměním poodhaluje hlubiny lidské duše a odhaluje masku na tvářích svých šlechtických obdivovatelů, pod kterou je ukryto plno falešných životních hodnot. Druhé téma se týká nelehkého hledání vlastní identity, která se ztrácí v jevištních i životních rolích. „*V inscenaci Divadla S. K. Neumanna se však tyto rozhodující filozofické rozměry Sartrovy groteskní tragikomedie rozplynuly téměř beze stopy. Inscenace vyznívá spíše jako dumasovský romantický příběh.*“¹⁷⁴

Deník *Lidová demokracie* otiskl velmi pozitivní hodnocení Korčákově inscenace, kdy společně se svými kolegy úspěšně překonal propast mezi historickým dramatem a dnešními diváky nenásilnou aktualizací. Jak autor dodává, postava Keana je pro herce velmi náročný úkol, tím spíše oceňuje výkon jeho představitele, kdy mu diváci výkon věřili a prožívali spolu s ním chvíle radosti i deprese.¹⁷⁵

Svět a divadlo publikoval rozsáhlý článek s podrobným rozбором dramatu. Hned v úvodu konkretizuje problém, který je v *Keanu* obsažen: Co to vůbec je svobodný čin, je-li vůbec možný a za jakých podmínek je prakticky uskutečnitelný. „*Při Sartrovu Keanovi se neustále ptáme, zda je člověk pouze hercem a hráčem, plnitelem funkcí a rolí determinovaným svým prostředím a okolím, jejich epifenomenálním průnikem, jenž se nikdy a nijak nemůže vyvázat ze svých určeností, nebo zda je v nás něco nepodmíněného, co má ontologický statut a co nás v existenciální zjitřenosti vytrhává ze zvyklostního jednání a umožňuje nám svobodně konat.*“¹⁷⁶ Autor též zmiňuje, že Sartre ve svém díle prezentuje jedno ze svých filozofických problémů: „*jak se dobýt k naší fundamentální lidské čirosti, z níž teprve může vyvěrat a tryskat svobodná (a tudíž nezainteresovaná) angažovanost? Je to vůbec možné? Vždyť člověk je kruté a zvrhlé zvíře, jímž hýbou pohnutky, jejichž zdroj si ani sám dobře neuvědomuje.*“¹⁷⁷ K samotnému provedení inscenace autor dodává, že co je zřejmé ze Sartrova textu, inscenace spíše potlačila a filosofické poslání hry je přebito čistě realistickým pojetím.

O další uvedení této hry se zasloužilo Divadlo pod Palmovkou o 15 let později, v roce 2005. Článek *Keana ani Langmajer nezachrání* publikovaly *Hospodářské noviny*. Autor zde hodnotí inscenaci jako nejasně vymezenou, kdy není patrné, jde-li o kostýmní konverzačku, psychologické drama, nebo filozofickou reflexi. Dynamiku a

¹⁷⁴ HÁJEK, Jiří. Sartre Sartra zbavený. *Večerní Praha*. 1990, 70(74), 5.

¹⁷⁵ AM. Sartrův Kean v Libni. *Lidová demokracie*. 1990, 46(103), 5.

¹⁷⁶ HRADEC, Josef. Jean-Paul Sartre: Kean. *Svět a divadlo*. 1990, 1(2), 22-25.

¹⁷⁷ HRADEC, Josef. Jean-Paul Sartre: Kean. *Svět a divadlo*. 1990, 1(2), 22-25.

napětí realizace též postrádá, především kvůli své délce. Co se týká Langmajera v hlavní roli Keana „jinak bravurní Langmajerovy exhibice nezapadají do celku inscenace. Fandové Jiřího Langmajera si ale v nové inscenaci přijdou na své. Ti, které zajímá hlubší poselství hry, budou zklamáni.“¹⁷⁸

Lidové noviny vydaly článek *Jen sólo pro Jiřího Langmajera*, kde naopak vyzdvihují výkon hlavní postavy Keana. „Režie Langmajerovi sice poskytla bezbřehou svobodu, ale on se s ní popral po svém. S drzým sebevědomím, které odzbrojuje svou energií a autenticitou.“¹⁷⁹ Velká kritika se snesla na režii Petra Hrušky, kdy autor článku odsuzuje zdlouhavost inscenace a neexistence režie a použití pouze pár otřepaných figlů. Na tak náročnou hru to ale nestačí.

Jen Langmajer nestačí je článek publikovaný v *Divadelních novinách*, kde se opět snesla chvála na výkon Jiřího Langmajera. Dle autora má divák místy pocit, že se Langmajer se svou rolí natolik ztotožnil, jako by si prostřednictvím Keana řešil své vnitřní pocity. „Režisér Petr Hruška mu úplně vyklidil prostor. Langmajer tak hraje zcela opuštěn své sólo a dává do něj všechno, co umí. Je to mistrovský, ale vlastně donkichotský výkon.“¹⁸⁰ Režie je jako v předchozích úryvcích kritizována za absenci vnitřní dynamiky, švihů v dialogích a jakéhokoli názoru.

5.2.2 *S vyloučením veřejnosti*

Hra *S vyloučením veřejnosti* byla po Sametové revoluci uváděna hned několikrát. V roce 1990, 1994, 1997, 2000, 2001, 2002, 2005, 2009 a nakonec v roce 2018.

V roce 1990 byla hra uvedena v Klubu v Řeznické a objevily se na ni dvě protichůdné recenze. *Mladá fronta* publikovala stat' s názvem *Na DAMU je nevzali*, kde se rozepisuje o divadelním souboru mladých lidí, neprofesionálních herců, kteří nebyli přijati na DAMU, a přece se jim podařilo představit úspěšnou inscenaci *S vyloučením veřejnosti*.¹⁸¹ Naopak *Amatérská scéna* otiskla krátký úryvek *Sartre v Řeznické*, kde píše o inscenaci jako o deklamaci textu, který je naštěstí sám o sobě schopen udržet divákovu pozornost po celý děj. „Inscenace je bohužel velmi konvenční, prostá

¹⁷⁸ HRBOTICKÝ, Saša. Keana ani Langmajer nezachrání. *Hospodářské noviny*. 2005, 1(2), 10.

¹⁷⁹ MACHALICKÁ, Jana. Jen sólo pro Jiřího Langmajera. *Lidové noviny*. 2005.

¹⁸⁰ PATERKOVÁ, Jana. Jen Langmajer nestačí. *Divadelní noviny*. 2005, 14(12), 5.

¹⁸¹ JAN. Na DAMU je nevzali. *Mladá fronta*. 1990, 46(133), 4.

jakéhokoliv překvapujícího nápadu. Herecké možnosti ženských (či spíše dívčích) představitelk jsou navíc značně omezené a danému úkolu naprosto nedostačující. ¹⁸²

V roce 1994 se nám *S vyloučením veřejnosti* představilo znovu, tentokrát v pražském Činoherním klubu. *Svobodné slovo* píše, že i přes svou prchavou aktuálnost, kdy nás již nešokují politické a společenské ataky a Sartrovu filosofickou rovinu, která místy vyčnívá na úkor dynamiky a napětí představení, se inscenace zdařila. Velkou zásluhu na tom mají i výrazné herecké osobnosti. Autor též chválí groteskní polohu, kterou režisér zvolil. ¹⁸³ Časopis *Reflex* otiskl článek Richarda Ermla, kde stručně shrnuje obsah dramatu a zamýšlí se nad případným dnešním zaktualizováním. „*Kdybychom dnes vyšli z tohoto Sartrova modelu pekla, jistě bychom našli trýznivější trojúhelníky než dvě ženy s odlišnou sexuální orientací a jednoho muže. Národnostní či ideologický klíč by poskytoval nepřeborné množství variant vzájemného mučení a příkladně Jean-Paul Sartre by si nejspíše zasloužil společnost jiných levicových intelektuálů, s nimiž by se mohl donekonečna přít o to, jestli měli zavírat obě oči před sovětskými zločiny.*“ ¹⁸⁴

Co se týká herecké performance, představitel Garcina dle autora nepřináší na jeviště osobnost zlomeného muže, který považován se za hrdinu, nakonec přízná svou slabost. Za zmínku stojí i suverénní režijní rukopis, který dělá ze zastaralé hry vzrušující podívanou. *Lidové noviny* píše o aktovce *S vyloučením veřejnosti* jako o Sartrově umělecky nejzdařilejší, jelikož není zatížena filosofickými debatami a má výborný námět. „*Více než filosofické podobenství, zhuštěné posléze do formule „peklo, to jsou ti druzí“, zajímá inscenátory banální tragikomika nezapadání lidských věcí do sebe.*“ ¹⁸⁵ *Divadelní noviny* publikovaly obsáhlý článek *Strniskův pekelný kruh*, ve kterém hodnotí velice pozitivně všechny články inscenačního provedení a představení zhodnotily jako jedno z nejlepších Činoherního klubu za poslední sezóny. Na čemž se vzácně shodují jak divadelní kritikové, tak diváci. ¹⁸⁶

V roce 2002 se s *Vyloučením veřejnosti* představili studenti brněnského JAMU. O inscenaci vyšly dvě zmínky, první v *Lidových novinách*, kde se autor vyjadřuje k inscenaci jako k zdařile vykreslené, avšak herecky přehrávané. Hercům se nepodařilo vypořádat se s úkolem zobrazení vypjaté existenciální situace a výrazných

¹⁸² REL. Sartre v Řeznické. *Amatérská scéna*. 1990, 27(12), 2.

¹⁸³ POL. Peklo podle Sartra. *Svobodné slovo*. 1994, 7.

¹⁸⁴ ERML, Richard. *S vyloučením veřejnosti*. *Reflex*. 1994.

¹⁸⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Pekelný trojúhelník*. *Lidové noviny*. 1994, , 10.

¹⁸⁶ PATOČKOVÁ, Jana. *Strniskův pekelný kruh*. *Divadelní noviny*. 2011, 3(19), 4.

charakteristik postav.¹⁸⁷ *Hospodářské noviny* otiskly článek *Existencialismus z rozpolcené Francie*, kde se nevyjadřují ani tak k inscenaci, jako k Sartrovu dílu. „Obsah hry silně ovlivnil Sartrův způsob vnímání světa: Člověk je zodpovědný výhradně sám sobě a má právo na naprostou svobodu. Je pánem svého osudu a záleží jen na něm, jaký si svět okolo sebe udělá. Jeho existencialistická filozofie hledání způsobu zvratu mezní situace hraničí až s anarchií v životě, studiu, sexu atd.“¹⁸⁸

Ve stejném roce se hra uvedla i v Divadle Nablízko, zmínka o tom padla v *Divadelních novinách*, kde se autor zaměřil výhradně na recenzi inscenace. Ta dle něj „Přednosti interpretačního přístupu Divadla Nablízko i těsný prostor působí při výkladu Sartrova textu trochu kontraproduktivně.“¹⁸⁹ Herci hrají naplno, ale karty vyložili na stůl moc brzy, nemají po čem sáhnout a postavy již pak nemají čím překvapit. Na závěr autor pokládá otázku, nakolik je hra *S vyloučením veřejnosti* schopna zaujmout mladé diváky pod 30 let, respektive co ze Sartrova pohledu na svět rezonuje s jejich světem. *Listy Prahy* vydaly článek *Sartrovo existenciální dusno v Rubínu*, kde se taktéž věnují především zrealizované inscenaci. Vyzdvihují herecké výkony všech tří protagonistů a chválí i neobvyklé pojetí jeviště – jeho umístění doprostřed diváků.¹⁹⁰

5.2.3 Trójanky

Sartrovy Trójanky měly na českých scénách premiéru v roce 1992, 1993 a naposledy o deset let později, v roce 2003. Zmínky o inscenaci vyšly ale pouze v prvních dvou případech.

V roce 1992 vyšel článek v *Lidových novinách* s názvem *Sartrovy Trójanky*, kde Otakar Blanda popisuje nezvyklé režijní pojetí hry Středočeského divadla. Režisér Karel Brožek totiž přibral ke zvýšení emotivnosti scénického obrazu úryvky z hudebního díla Němce C. Orffa. Jedná se tedy o úpravu v tradiční japonské divadlo nó. V tom je režijní pojetí v rozporu se Sartrovým záměrem. „Sartrova předloha spoléhá na prožitek, zatímco Brožek směřuje k divadlu znakovému. Záměrně volí prostředky japonského tradičního divadla, aby jimi herce dovedl k obrazovému

¹⁸⁷ BAR. S vyloučením veřejnosti. *Lidové noviny*. 2002.

¹⁸⁸ S vyloučením veřejnosti. *Hospodářské noviny*. 2002.

¹⁸⁹ KERBR, Jan. Nashledanou v pekle. *Divadelní noviny*. 2002.

¹⁹⁰ Sartrovo existenciální dusno v Rubínu. *Listy Prahy*. 2002, 1(12).

vizualizovanému výrazu, kde je herecký prožitek záměrně potlačován.¹⁹¹ Problém nastane ve chvíli, kdy se režisérovo vize střetává se silnou hereckou individualitou, jako je tomu u představitelky Hekuby. Herečka hraje velmi intenzivně a dle své vlastní interpretace Sartrova textu. „Režisérské vize mohou být sebezajímavější, ale nepodporili je účastný herec svou vlastní výpovědí, odcházíme z divadla s pocitem, že něco zůstalo nedořečeno...“¹⁹²

Na premiéru v roce 1993 uvedenou v Moravském divadle reagoval deník *Práce*, který otiskl kritický článek *Sartrovy Trójanky v Olomouci*. Autor článku haní jak dramaturgii inscenace, kdy představení mělo několik hluchých a statických míst, tak výkony herců, z nichž pouze ti nejzkušenější zvládli rozsáhlé monology. K samotné hře deník napsal toto: „Sartrova adaptace Euripidovy tragédie *Trójanky* kdysi protestovala proti vraždění v Alžíru. Její patos je ovšem namířen proti každému válečnému běsnění, a dnes tedy zvláště proti válce v Bosně.“¹⁹³

5.2.4 Špinavé ruce

V roce 2010 uvedlo Národní divadlo po více jak 40 letech opět *Špinavé ruce*. Recenze na inscenaci vyšly čtyři, všechny negativně koncipované.

V *Lidových novinách* si autor klade otázku, proč se hra vůbec uvedla na jeviště, když je z politického hlediska téma neaktuální a psychologie postav je poněkud upachtěná. V inscenačním provedení je patrná absence výkladu hry, kostýmy odkazují jak na padesátá léta minulého století, tak současnost a herecké výkony jsou na pár výjimek slabé. „Vágnost režijního výkladu ještě umocnily slabé výkony dvou mladých hostujících herců v roli Huga a Jesiky.“¹⁹⁴

Deník *Právo* publikoval článek s titulkem *Špinavé ruce jako (ne)zábavná groteska*. „Proč se Sartrovy *Špinavé ruce* rozhodla uvést na jeviště právě nyní činohra pražského Národního divadla, na to bohužel inscenace režiséra Ivana Rajmonta čitelnou odpověď neposkytuje. Bohužel, inscenace na základě seškrtného textu zredukovala Sartra na banální historku ze zákulisí stranických intrik.“¹⁹⁵ Problémem

¹⁹¹ BLANDA, Otakar. Sartrovy Trójanky: Kladenský pokus sloučit neslučitelné. *Lidové noviny*. 1992, 5(245), 5.

¹⁹² Tamtéž

¹⁹³ ZAHŘÁDKA, Miroslav. Sartrovy Trójanky v Olomouci. *Práce*. 1994, 50(11), 7.

¹⁹⁴ MACHALICKÁ, Jana. Inscenace, která neměla být. *Lidové noviny*. 2010, , 8.

¹⁹⁵ HRDINOVÁ, Radmila. Špinavé ruce jako (ne)zábavná groteska. *Právo*. 2010.

celé inscenace autor vidí v absenci filosofického přesahu, kdy hru hlavně mladí diváci vnímají jako více či méně zábavnou grotesku.

Ani *Mladá fronta dnes* na inscenaci, kromě hereckého výkonu představitele Hoederera, nenašla nic chvályhodného. Ostatní herecké výkony jsou chabé a elementární téma konfliktu střetu mezi teoretickými ideály a politickou praxí inscenace nezprostředkovala.¹⁹⁶

Divadelní noviny otiskly článek s názvem *Bez výkladu, bez nápadu, beze smyslu*. Již z názvu titulku je jasné, jak autor provedení inscenace hodnotí. „*Lidská dimenze Sartrova paradoxního příběhu může posloužit jako východisko inscenačního výkladu v jakékoli době. Možností různých interpretací je ve Špinavých rukou bezpočet, není to uzavřená, modelová hra.*“¹⁹⁷ Pojetí režiséra Ivana Rajmonta ale rezignovalo na jakýkoli výklad. Na začátku představení, jak popisuje autor článku, se na jevišti ještě odehrával nějaký děj (hlavně díky Sartrovu rafinovanému textu), ale postupně to spadávalo do větší a větší nudy. Představení v Národním divadle Jan Kolář shrnuje jako inscenaci bez výraznějšího režijního výkladu, místy s nezamýšlenou komičností a bez hlubšího smyslu.

5.2.5 Další ohlasy

V roce 2000 publikovaly *Divadelní noviny* článek Antonína Jaroslava Liehma, kde se mimo francouzské divadlo rozepisuje i o Sartrovi. Jak jsem zmiňovala již v kapitole „České překlady divadelních her J. P. Sartra“, Antonín Jaroslav Liehm byl překladatel většiny Sartrových dramatických textů, ale i Sartrův přítel. Ve jmenovaném článku Liehm popisuje i dvě Sartrovy návštěvy Prahy. První proběhla roku 1963, kdy ho na jeho cestě doprovázela i Simone de Beauvoir, k příležitosti premiéry hry *Vězňové z Altony*. Během této návštěvy proběhla i veřejná debata v městské knihovně a v posluchárně filosofické fakulty. „*Bylo to poprvé (a myslím naposled), co Sartre mohl za železnou oponou mluvit veřejně, bez připraveného textu.*“¹⁹⁸ Druhá návštěva se uskutečnila už za sovětské okupace, kdy byl Sartre přítomen premiéře hry *Mouchy*. „*Hra z jeho nejlepších, která zněla s dvojnásobnou silou za německé okupace Francie, a stejně i toho podzimu v Praze. Byl jsem už v Paříži a přesvědčil jsem divadlo,*

¹⁹⁶ KERBR, Jan. Pušky a kufry jsou ve Špinavých rukou na škodu. *Mladá fronta dnes*. 2010, , 17.

¹⁹⁷ KOLÁŘ, Jan. Bez výkladu, bez nápadu, beze smyslu. *Divadelní noviny*. 2011, 20(2), 6.

¹⁹⁸ LIEHM, Antonín Jaroslav. Divákova paměť a dojmy II. *Divadelní noviny*. 2000, 9(15), 16.

*aby autora pozvalo na premiéru. Pak bylo ještě třeba přesvědčit Sartra, který však rychle pochopil, že jeho přítomnost bude výrazem solidarity francouzské inteligence s československou, neocenitelným poselstvím.*¹⁹⁹ V Paříži však návštěva Československa vyzněla jako Sartrův souhlas se sovětským pádem, dále zmiňuje Liehm.

¹⁹⁹ LIEHM, Antonín Jaroslav. Divákova paměť a dojmy II. *Divadelní noviny*. 2000, 9(15), 16.

Závěr

Ve své práci jsem se zaměřila na dobové ohlasy Sartrových her v českých překladech a jejich inscenacích českými divadly. Zmapovala jsem období od padesátých let minulého století, kdy se na českých jevištích poprvé objevila Sartrova hra, do téměř současnosti, kdy se odehrála poslední premiéra. V úvodu jsem považovala za nezbytné zmínit rekapitulaci Sartrova života a elementární prvky existencialistické filosofie. Je to právě filosofie a životní prožitky, jež utvářejí podobu Sartrova díla. V druhé kapitole jsem se již zabývala divadelní tvorbou. Uvedené tituly jsem si nastudovala a čtenáři poskytla resumé všech Sartrových publikovaných dramát. Do textu jsem místy vkládala i poznatky ze sekundární literatury, především pak z rozsáhlých publikací Jiřího Šrámka a Jana Otokara Fischera. Abych uvádění her zasadila do kulturně-politického kontextu, vytyčila jsem dle mého názoru hlavní body v dějinách totalitního divadla u nás. V souvislosti s tím jsem poté během rešerše ohlasů potvrdila některá tvrzení, která v uvedené kapitole zmiňuji. Svobodněji vybíraný repertoár před přijutím divadelního zákona (1948), kdy se na české scéně objevily hry *Počestná děvka* a *S vyloučením veřejnosti*. Drama *Počestná děvka* se na jeviště již nevrátilo, *S vyloučením veřejnosti* mělo několik dalších premiér až po roce 1989. *Holá pravda* byla jako jedna z mála západních her uvedena v roce 1955, především kvůli jejímu prokomunistickému námětu, jenž kritizoval západní kapitalismus a buržoazní třídu. *Kean* se na jevišti objevil o 3 roky později, vysvětlují si to absencí hlubších filosofických úvah a téměř romantickým námětem. Uvolnění let šedesátých na česká jeviště přineslo *Špinavé ruce*, *Vězně z Altony*, *Trójanky* i drama *Ďábel a pánbůh*. Jak zmiňuji v kapitole „Divadlo v totalitním systému“, po invazi sovětských vojsk se českým divadlům podařilo ještě dvě sezóny udržet západní repertoár. Díky tomu byly v roce 1969 k vidění *Mouchy* i *Špinavé ruce*. V období normalizace nastává v uvádění Sartrových her pauza. To se změnilo až po Sametové revoluci, kdy na jevištích dostanou prostor několikrát po sobě uváděné hry *S vyloučením veřejnosti*, *Trójanky*, *Kean* a poslední premiéra *Špinavých rukou*.

Jak jsme mohli vidět v kapitole „Ohlasy na publikace a inscenace divadelních her J.-P. Sartra“, význam hry se dá vyložit několika způsoby, to je způsobené vlivem kulturním i politickým přijímající země. Do roku 1989 se v dramatech často hledal prokomunistický podtext, který byl v recenzích zdůrazněný. Po roce 1989 byly ohlasy již více objektivní a nezatížené politickou propagandou. Sartrovy hry ale nástupem

nového tisíciletí začaly pro mladého diváka postrádat aktuálnost a jistou kontroverzi ve společnosti.

Veškeré ohlasy jsem čerpala z dobového tisku, přístupného v budově Divadelního ústavu v Praze. I když byla situace ztížená dlouhým zneprístupněním knihovny i badatelný z důvodu epidemie covidu-19, podařilo se mi v posledních týdnech před odevzdáním mé práce získat alespoň většinu z potřebných materiálů. Některé výstřižky z tisku neobsahují potřebné informace k řádné citaci, proto jsem vždy uvedla pouze dostupné údaje.

Během vypracovávání své práce jsem došla k závěru, že Sartrovy hry byly na české scéně diváky a kritiky přijímané různorodě. Divadelní hry plné existencialistických symbolů nejsou jedny z nejlehčích, avšak převládají kladné ohlasy. Samotná inscenační podoba byla často složitá na realizaci a ne vždy úspěšně uchopena. Nejčastěji uváděnou hrou, především v porevolučním období, byla jednoaktovka *S vyloučením veřejnosti*. Dle mého názoru na tom má vliv právě neobvyklý a nápaditý námět, který je doprovázen silnou filosofickou myšlenkou, snadno uchopitelnou průměrným divákem. Drama je apolitické a díky svému motivu posmrtného života i nadčasové. Jelikož se hra odehrává v jednom pokoji za účasti čtyř herců, není drama ani inscenačně náročné. Oblíbenost francouzského existencialisty na našich jevištích však dokazuje i četnost uváděných premiér, poslední uvedená premiéra hry *S vyloučením veřejnosti*, se uskutečnila v roce 2018, sedmdesát čtyři let po jejím vydání.

Resumé

Dans mon mémoire, j'ai examiné l'accueil tchèque des pièces de théâtre de l'un des plus importants philosophes de l'existentialisme français, Jean-Paul Sartre. Au cours de l'élaboration, je suis arrivée à la conclusion que les pièces de Sartre étaient acceptées par les spectateurs et les critiques de manières différentes. Le sens de la pièce de théâtre peut s'expliquer de plusieurs manières, ça c'est causé par un impact culturel et politique du pays. Jusqu'en 1989, les drames étaient examinés avec un sous-texte communiste, qui était souligné dans les revues. Après 1989, les critiques étaient plus objectives et dégagés d'une propagande politique. Cependant, avec l'avènement du nouveau millénaire, les pièces de Sartre ont commencé à manquer d'actualité et d'une certaine controverse dans la société.

À cause de la censure, certains pièces de théâtre de Sartre n'étaient presque jamais joués sur les scène tchèques pendant un régime communiste, ou très irrégulièrement dans des périodes plus libre (des années 1940 ou 1960). En revanche la pièce *Nekrassov* était très populaire dans des années 1950 grâce à son soutien du communisme.

Les pièces de théâtre contiennent beaucoup de symboles d'existentialisme et ne sont pas l'un des plus faciles à comprendre. Quand même, des critiques positives prédominent. La mise en scène était souvent difficile à réaliser et pas toujours bien saisie. La pièce de théâtre le plus fréquemment jouée, en particulier dans la période post-révolutionnaire, était la pièce *Huis clos*. Dans mon opinion, cela est causé par un thème inhabituel et ingénieux avec une forte idée philosophique, facilement compréhensible par le spectateur moyen. Le drame est apolitique et, grâce à son motif « après la mort », intemporel. Puisque la pièce se passe dans une chambre avec seulement quatre acteurs, le drame n'est pas ni exigeant à mise en scène. La popularité de l'existentialiste français sur nos scènes est également prouvée par la fréquence des premières. La dernière première *Huis clos* a eu lieu sur la scène en 2018, soixante-quatorze ans après sa sortie.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

Knihy

AM. Sartrův Kean v Libni. *Lidová demokracie*. 1990, **46**(103), 5.

BAKEŠOVÁ, Alena. *Filosofický slovník*. Praha: Knižní klub, 2009. ISBN 978-80-242-2582-1.

BEDNÁROVÁ, Katarína. *Miesto a funkcia prekladu v kultúre národa*, in: *Antologie teorie uměleckého překladu: (výběr z prací českých a slovenských autorů)*, str. 85-86

ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X.

DELISLE, Jean. *L'Histoire de la Traduction : Son Importance en Traductologie, Son Enseignement au Moyen d'un Didacticiel Multimédia et Multilingue*

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1979

JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.

LAGARDE, André a Laurent MICHARD. *XX^e siècle: Les grands auteurs français: Anthologie et histoire littéraire*. Paris: Bordas, 2010. ISBN 978-2-04-018000-3.

LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6.

LIEHM, Antonín Jaroslav. *Generace*. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN 80-202-0254-4.

NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7008-197-X.

NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?: výzva a ztroskotání Jean-Paula Sartra*. Praha: Filosofia, 1998. ISBN 80-7007-108-7.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*.

Praha: Herrmann, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. *5 her*. Praha: Nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. ISBN 01-048-62.

SARTRE, Jean-Paul. *Dramata*. Praha: Orbis, 1967.

SARTRE, Jean-Paul. *Mouchy*. Praha: Orbis, 1964. ISBN 11-050-64.

SARTRE, Jean-Paul. *Slova*. Praha: Svoboda, 1992. ISBN 80-205-0270-X.

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury: od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8.

STÖRIG, Hans. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000. ISBN 80-7192-500-2.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. *Théâtre français contemporain*. Paris: ADPS publications, 2000.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2., dopl. vyd. Praha: Panorama, 1983

Články

BAR. S vyloučením veřejnosti. *Lidové noviny*. 2002.

BLANDA, Otakar. Sartrovy Trójanky: Kladenský pokus sloučit neslučitelné. *Lidové noviny*. 1992, 5(245), 5.

ČERNÝ, Jindřich. Žalozpěv žen nad válečnou zkázou. *Lidová demokracie*. 1965.

Divadelní noviny. 1968, 12(7), 1.

DK. Soudící a varující hlas dramatu. *Svobodné slovo*. 1963.

ERML, Richard. S vyloučením veřejnosti. *Reflex*. 1994.

Euripides - bojovník za mír. *Práce*. 1965.

- FENCL, Otakar. Holá pravda aneb nahá lež. *Obrana lidu*. 1955, **3**(12).
- FUCHS, Aleš. Jean-Paul Sartre aneb Svět, který máme. *Amatérská scéna*. 1969, **6**(2), 16-17.
- FUNCHS, Aleš. J.-P. Sartre: Lidé jsou svobodní. *Práce*. 1968.
- GRYM, Pavel. Absurdity života na jevišti. *Amatérská scéna*. 1965, **2**(7), 20. ISSN 0002-6786.
- GRYM, Pavel. Přehledka promarněných příležitostí. *Amatérská scéna*. 1965, **2**(1), 22. ISSN 02589-0372.817.
- HÁJEK, Jiří. Sartre Sartra zbavený. *Večerní Praha*. 1990, **70**(74), 5.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. Pekelný trojúhelník. *Lidové noviny*. 1994, , 10.
- HRADEC, Josef. Jean-Paul Sartre: Kean. *Svět a divadlo*. 1990, **1**(2), 22-25.
- HRBOTICKÝ, Saša. Keana ani Langmajer nezachrání. *Hospodářské noviny*. 2005, **1**(2), 10.
- HRDINOVÁ, Radmila. Špinavé ruce jako (ne)zábavná groteska. *Právo*. 2010.
- JAN. Na DAMU je nevzali. *Mladá fronta*. 1990, **46**(133), 4.
- JAP. Vláda ve stavu nevinnosti? *Svět práce*. 1968.
- JELÍNEK, Václav. Kean - o divadle na divadle. *Večerní Praha*. 1958.
- JTG. Sartrova útočná satira v D 34. *Svobodné slovo*. 1955.
- KERBR, Jan. Nashledanou v pekle. *Divadelní noviny*. 2002.
- KERBR, Jan. Pušky a kufry jsou ve Špinavých rukou na škodu. *Mladá fronta dnes*. 2010, , 17.
- KL. Sartrovo filosofické drama. *Mladá fronta*. 1964.
- KOHN, P. Hra o agónii kapitalismu. *Mladá fronta*. 1960.

- KOLÁŘ, Jan. Bez výkladu, bez nápadu, beze smyslu. *Divadelní noviny*. 2011, **20**(2), 6.
- KRBEC, Jiří. Recenze 1968-69: Jean-Paul Sartre: Špinavé ruce. *Acta scaenographica*. 1969, **9**(10), 185-186.
- LACREUX, Pierre. Nové drama jinde. *Scénografie*. 1967, **3**(3), 3-9.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. Divákova paměť a dojmy II. *Divadelní noviny*. 2000, **9**(15), 16.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. Holá pravda. *Zemědělské noviny*. 1956.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. Páté přes deváté. *Literární noviny*. Praha, 1963, (47), 6-7.
- LUKEŠ, Milan. SARTRE na jevišti. *Rudé právo*. 1968.
- MACHALICKÁ, Jana. Inscenace, která neměla být. *Lidové noviny*. 2010, , 8.
- MACHALICKÁ, Jana. Jen sólo pro Jiřího Langmajera. *Lidové noviny*. 2005.
- MACHONIN, Sergej. Špinavé ruce. *Listy*. 1968.
- MKU. Sartre provokující. *Svobodné slovo*. 1966.
- NT. Nová hra J. P. Sartra v Pardubicích. *Lidová demokracie*. 1960.
- OPAVSKÝ, Jar. To si Kean nezasloužil. *Rudé právo*. 1958.
- PATERKOVÁ, Jana. Jen Langmajer nestačí. *Divadelní noviny*. 2005, **14**(12), 5.
- PATOČKOVÁ, Jana. Strniskův pekelný kruh. *Divadelní noviny*. 2011, **3**(19), 4.
- PAZOUREK, Vladimír. Být člověkem mezi lidmi. *Svobodné slovo*. 1964.
- PAZOUREK, Vladimír. Lekce antickou tragédií. *Svobodné slovo*. 1968.
- POL. Peklo podle Sartra. *Svobodné slovo*. 1994, 7.
- REL. Sartre v Řeznické. *Amatérská scéna*. 1990, **27**(12), 2.
- S vyloučením veřejnosti. *Hospodářské noviny*. 2002.

- Sartrovo existenciální dusno v Rubínu. *Listy Prahy*. 2002, **1**(12).
- Sartrovy Špinavé ruce. *Večerní Praha*. 1968, **11**(20).
- Setba zla. *Lidová demokracie*. 1969.
- SM. *Literární noviny*. 1958.
- SMETANA, Miloš. Spor morálky a politiky. *Mladá fronta*. 1968.
- SRNA, Zdeněk. Není boha, není ďábla... *Práce*. 1964.
- STRÁNSKÁ, Alena. O jedné jevištní rehabilitaci. *Svobodné slovo*. 1968.
- SUCHOMELOVÁ, J. Trójanky: komu a proč? *Zemědělské noviny*. 1989.
- SUCHOMEROVÁ, Jaroslava. Nesnadná hra. *Mladá fronta*. 1969.
- ŠKAPA, Ivan. J.-P. Sartre "na zkušené." *Lidová demokracie*. 1968.
- ŠVAGROVÁ, Marta. Neznám jediného... *Svobodné slovo*. 1968.
- VBK. Všichni jsme vinni. *Práce*. 1963.
- VONDRA, Václav. Kulturní glosář. *Práce*. 1968.
- ZAHRÁDKA, Miroslav. Sartrovy Trójanky v Olomouci. *Práce*. 1994, **50**(11), 7.
- ZER. Hra o shakespearovském herci. *Zemědělské noviny*. 1958.
- ŽIVNÝ, Miloš. Vězňové z Altony. *Kroměřížská jiskra*. 1966.

Elektronické zdroje

Antonín Jaroslav Liehm. *Databáze českého uměleckého překladu* [online]. ÚTRL FF UK, c2008-2021 [cit. 2021-4-6]. Dostupné z: <https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/000001601>

Databáze a online služby Divadelního ústavu: Virtuální studovna [online]. [cit. 2021-5-5]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>

Evžen Drmola. *Databáze českého uměleckého překladu* [online]. ÚTRL FF UK, c2008-2021 [cit. 2021-4-6]. Dostupné z: https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000000455

Evženie Drmolová. *Databáze českého uměleckého překladu* [online]. ÚTRL FF UK, c2008-2021 [cit. 2021-4-6]. Dostupné z: https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000000456

František Vrba. *Databáze českého uměleckého překladu* [online]. ÚTRL FF UK, c2008-2021 [cit. 2021-4-6]. Dostupné z: https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000003204

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla: 2. pol. 20. století* [online]. Olomouc, 2013 [cit. 2021-5-4]. Dostupné z: https://www.ff.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kdu/studentum/skripta/Lazorcakova-Dejiny-ceskeho-divadla-2.pol_20.stoleti.pdf

Národní digitální knihovna [online]. [cit. 2021-5-5]. Dostupné z: <https://ndk.cz/>

Příloha

Přehled inscenací divadelních her J.P. Sartra

Vycházím z veřejně přístupné databáze inscenací Divadelního ústavu.²⁰⁰ Položky jsou řazeny chronologicky.

Počestná děvka

Divadlo: Středočeské divadlo Mladá Boleslav, Mladá Boleslav

Premiéra: 11. 4. 1947

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Eva Marie Bergerová

Peklo černé a bílé

Divadlo: Městská divadla pražská, Praha

Premiéra: 30. 4. 1947

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Bohuš Stejskal

Počestná holka

Divadlo: Zemské národní divadlo, Brno

Premiéra: 19. 6. 1947

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Vladimír Jirousek

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Zemské národní divadlo, Brno

Premiéra: 19. 6. 1947

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Vladimír Jirousek

²⁰⁰ Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>

Počestná děvka

Divadlo: Divadlo bratří Čapků, Teplice

Premiéra: 30. 8. 1947

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: J.B. Kilian

Holá pravda

Divadlo: D34, Praha

Premiéra: 8. 12. 1955

Překlad: Antonín Jar. Liehm + úprava František Štěpánek

Režie: František Štěpánek

Král Londýna

Divadlo: Městská divadla pražská, Praha

Premiéra: 13. 2. 1958

Překlad: Evžen Drmola

Režie: Bedřich Vrbský

Vězňové z Altony

Divadlo: Východočeské divadlo, Pardubice

Premiéra: 3. 12. 1960

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Ladislav Vymětal

Vězňové z Altony

Divadlo: Národní divadlo, Praha

Premiéra: 22. 11. 1963

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Jan Strejček

Ďábel a pánbůh

Divadlo: Státní divadlo, Brno

Premiéra: 17. 9. 1964

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Alois Hajda

Trojanky

Divadlo: Divadlo E.F. Buriana, Praha

Premiéra: 15. 12. 1965

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Miloš Horanský

Vězňové z Altony

Divadlo: Slovácké divadlo, Uherské Hradiště

Premiéra: 5. 11. 1966

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Pavel Rímský

Špinavé ruce

Divadlo: Západočeské divadlo, Cheb

Premiéra: 30. 6. 1968

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Karel Nováček

Špinavé ruce

Divadlo: Divadlo E.F. Buriana

Premiéra: 18. 11. 1968

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Jiří Dalík

Trojanky

Divadlo: Státní divadlo, Brno

Premiéra: 22. 11. 1968

Překlad: Antonín Jar. Liehm + úprava Jaromír Vavroš a Zdeněk Kaloč

Režie: Zdeněk Kaloč

Mouchy

Divadlo: Městská divadla pražská, Praha

Premiéra: 29. 11. 1968

Překlad: František Vrba

Režie: Ladislav Vymětal

Špinavé ruce

Divadlo: Činoherní studio JAMU, Brno

Premiéra: 17. 1. 1969

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Alois Hajda

Mouchy

Divadlo: Klicperovo divadlo, Hradec Králové

Premiéra: 18. 1. 1969

Překlad: František Vrba

Režie: Josef Palla

Trojanky

Divadlo: Brněnská divadla, Brno

Premiéra: 14. 1. 1989

Překlad: Nora Obrtelová + úprava Milan Pásek a Pravoš Nebeský

Režie: Pravoš Nebeský

Kean

Divadlo: Divadlo pod Palmovkou, Praha

Premiéra: 10. 3. 1990

Překlad: Evžen Drmola, Evženie Drmolová

Režie: Jakub Korčák

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Klub v Řeznické, Praha

Premiéra: 5. 6. 1990

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Rostislav Krivánek

Trojanky

Divadlo: Středočeské divadlo Kladno a Mladá Boleslav

Premiéra: 9. 10. 1992

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Karel Brožek

Trojanky

Divadlo: Moravské divadlo, Olomouc

Premiéra: 19. 12. 1993

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Josef Janík

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Činoherní klub, Praha

Premiéra: 27. 9. 1994

Překlad: Antonín Jar. Liehm + úprava Vladimír Strnisko

Režie: Vladimír Strnisko

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Divadlo Mandragora, Zlín

Premiéra: 3. 6. 1997

Překlad: Antonín Jar. Liehm + úprava Vladimír Strnisko

Režie: Luděk Randár

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Horácké divadlo, Jihlava

Premiéra: 14. 10. 2000

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Karel Brynda

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Divadelní společnost K4, Praha

Premiéra: 28. 1. 2001

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Ksenija Krčar

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: JAMU Brno – Studio Marta, scéna Divadelní fakulty

Premiéra: 8. 9. 2002

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Vladimír Kelbl

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Divadlo Nablízko, Praha

Premiéra: 1. 11. 2002

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Apolena Vynohradnyková

Trojanky

Divadlo: Západočeské divadlo, Cheb

Premiéra: 8. 3. 2003

Překlad: Jiří Mucha

Režie: Věra Herajtová

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Malé Vinohradské divadlo, Praha

Premiéra: 11. 4. 2005

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Jan Martinec

Kean

Divadlo: Divadlo pod Palmovkou, Praha

Premiéra: 3. 5. 2005

Překlad: Michal Lážňovský

Režie: Petr Hruška

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: Divadlo J. K. Tyla, Plzeň

Premiéra: 10. 10. 2009

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Martin Vokoun

Špinavé ruce

Divadlo: Národní divadlo, Praha

Premiéra: 3. 12. 2010

Překlad: Patrik Ouředník

Režie: Ivan Rajmont

S vyloučením veřejnosti

Divadlo: OLDstars, Praha

Premiéra: 31. 10. 2018

Překlad: Antonín Jar. Liehm

Režie: Michal Douša