

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky

Koncept literatury v myšlení Jean-Paula Sartra

Magisterská diplomová práce

Autor: **Bc. et. Bc. David Provazník**
Studijní program: Humanitní studia
Studijní obor: Filozofie – Kulturní studia
Vedoucí práce: Doc. PhDr. Daniel Bína, Ph.D.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci „Koncept literatury v myšlení Jean-Paula Sartra“ vypracoval pod vedením vedoucí diplomové práce samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

Celkový počet znaků práce (od úvodu po závěr) 380 886

V Olomouci dne: 6.12. 2018

.....
David Provazník

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych tímto oficiálně poděkoval několika lidem, kteří mi pomohli se studiem a s dokončením diplomové práce. Nejdříve bych poděkoval vedoucímu práce Doc. PhDr. Danielu Bínovi, Ph.D. za cenné rady, vstřícný přístup, který velmi oceňuji, a za to, že mi umožnil zabývat se zvoleným tématem. Dále bych chtěl poděkovat prof. PhDr. Ivanu Blechovi, CSc. za příležitost s ním pracovat a především za to, že mi dal příležitost ke studiu, ke kterému jsem se snažil zodpovědně přistupovat. V neposlední řadě bych ještě rád poděkoval Mgr. Ivoně Pavlíčkové za veškerou pomoc, Mgr. Tereze Zapletalové za příjemnění nekonečných hodin v knihovně a samozřejmě rodině, která mi umožňuje zabývat se tím, co mě baví.

ANOTACE

Diplomová práce se zabývá interpretováním teoretického konceptu literatury francouzského filozofa a hlavního představitele existencialismu Jean-Paula Sartra. První část práce se zabývá osobností J.-P. Sartra, jeho teoretickými úvahami o funkci literatury a charakteristikou lidské existence. Druhá část se věnuje analýze konkrétních literárních děl, na kterých je zobrazen vztah Sartrova filozofického pojetí lidské existence s jeho pojetím umělecké literatury.

Klíčová slova: Jean-Paul Sartre, filozofie, literatura, existencialismus, svoboda, existence

ANNOTATION

This master thesis deals with the interpretation of the theoretical concept of literature by French philosopher Jean-Paul Sartre, the main representative of existentialism. The first part of the thesis deals with the personality of J.-P. Sartre, his theoretical reflections of the literature function and the characteristics of human existence. The second part deals with the analysis of specific literary works, which show the relationship between Sartre's philosophical concept of the human existence and his concept of artistic literature.

Keywords: Jean-Paul Sartre, philosophy, literature, existentialism, freedom, existence

Obsah

1. Úvod	8
2. Existencialismus a jeho východiska	11
2.1. Co je to existencialismus	13
2.2. Bůh a ateismus	18
2.3. Existenciální humanismus	20
3. Osobnost Jean-Paula Sartra	22
3.1. Sláva.....	23
3.2. Inspirace	25
3.3. Intelektuál.....	28
3.4. Sartre a Francie.....	31
4. Ontologické předpoklady Sartrovy literatury.....	32
4.1. Bytí a nicota jako pokus o fenomenologickou ontologii	34
4.2. Bytí-pro-sebe X bytí-o-sobě.....	37
4.3. Bytí a nicota – nicující bytí.....	38
4.4. Neupřímnost.....	41
4.5. Bytí-pro-sebe jako bytí-pro-druhé.....	45
4.6. Tělo	47
4.7. Svoboda	51
5. Sartre a existenciální literatura	57
5.1. Próza a poezie.....	57
5.2. Teorie angažovanosti.....	58
5.3. Požadavky na spisovatele	60
5.4. Filozofující beletrie	65
5.5. Existencialismus není realismus	66
5.6. Americký román	70
5.7. Sartre a psaní.....	71
5.8. Postavy	73
5.9. Prostor a čas	77
6. Baudelaire a Flaubert	78
6.1. Baudelaire.....	79
6.2. Flaubert	83
6.3. Sartrův Baudelaire a Flaubert.....	97

7.	Analýza divadelních her (S vyloučením veřejnosti, Počestná děvka, Ďábel a Pánbůh, Mrtví bez pohřbu, Mouchy).....	100
7.1.	S vyloučením veřejnosti.....	102
7.2.	Počestná děvka.....	105
7.3.	Ďábel a Pánbůh	109
7.4.	Mrtví bez pohřbu.....	117
7.5.	Mouchy.....	122
8.	Analýza prózy (Nevolnost, Zeď, Slova)	125
8.1.	Nevolnost	126
8.2.	Zeď.....	139
8.3.	Slova	142
9.	Pokus o shrnutí filozofického a umělecko-literárního aspektu	152
10.	Závěr	157
11.	Seznam literatury	160

1. Úvod

Impulsem pro tuto badatelskou práci je literárně-teoretická práce Jean-Paula Sartra s názvem *Qu'est-ce que la littérature?* (Co je to literatura?), která vyšla v roce 1948 v nakladatelství Gallimard. Sartre v této eseji tematizuje koncept „angažované literatury“. Tu popisuje jako určitý boj za pozitivní ideál. To znamená, že angažovaná literatura klade velký důraz na společnost, kterou daná literatura reflektuje. Jejím cílem je bojovat za spravedlivé vztahy ve společnosti. V manifestu *Les Temps modernes*, který je součástí spisu *Qu'est-ce que la littérature?* vystoupil Sartre ostře vůči tradiční „neodpovědnosti“ literatury, která svému publiku nesděljuje žádné *poselství*, zatímco Sartrova angažovaná literatura chce být primárně *činem*.

Práce bude zkoumat, jakým způsobem se proměnila role literatury ve společnosti a jak se změnila role spisovatele v kulturním prostředí. Tuto změnu bude práce mapovat od 19. století po 20. století, jelikož se jedná o období, která Sartra formovaly. Pro znázornění této změny uvedeme Sartrovu literaturu a post spisovatele do kontrastu s Flaubertem a Baudelairem, tedy s ikonickými spisovateli 19. století, kterými se sám Sartre intenzivně zabýval. Sartre je v těchto otázkách klíčovou osobností, jelikož vypracoval teoretický manifest, ve kterém popisuje, jak se literatura odcizila sama sobě a sám psal i beletrii a divadelní hry, ve kterých můžeme zkoumat, do jaké míry Sartre naplňuje ideály angažované literatury a zda je tento koncept vůbec realizovatelný, případně udržitelný.

Abychom mohli proniknout do Sartrova konceptu literatury, je třeba také charakterizovat existencialismus jako umělecko-filozofický směr, který Sartre definoval a v jehož duchu psal svá díla, a představit alespoň krátce předchůdce tohoto směru, abychom pochopili, v čem spočívá jeho specifická. Existencialismus není pouze uměleckým směrem, ale také kulturním prostředím, v němž Sartre tvořil, a tudíž představuje myšlenkový kontext k Sartrovým textům. Existencialismus se stal reakcí na společenské podmínky a Sartre jako filozof musel reagovat na svou dobu, čímž musel aktualizovat roli spisovatele a intelektuála ve společnosti, aby tyto posty odpovídaly soudobým požadavkům, které si doba žádala, a proto se v práci zaměříme na existencialismus jako na intelektuální formaci. Z tohoto důvodu je nutné představit i osobnost J.-P. Sartra a jeho specifický společenský status „angažovaného intelektuála“.

Ohledně samotného pojmu angažované literatury se bude práce zabývat zejména: diferencí mezi prózou a poezií, společenskými požadavky na literaturu, vztahem čtenáře a spisovatele, funkcí jazyka jako znakového systému, rolí literatury ve společnosti, typem publika a požadavky spisovatele, které ho musí propojovat s dobou, o které píše. Dále bude třeba zohlednit i vnitřní výstavbu angažované literatury, což bude zobrazeno v kontrastu s realismem, který podle Sartra není dostatečně realistický, zejména kvůli nedostatečné analýze vědomí, způsobu vyprávění a prezentaci postav. Tyto kontrasty budou prezentovány zejména ve vztahu k literatuře Flauberta a Baudelaira, kterým se Sartre intenzivně věnoval. Toto srovnání by mělo odlišit Sartrovo pojetí literatury od literatury 19. století reprezentované Baudelairem a Flaubertem.

V neposlední řadě je nutné představit, alespoň rámcově, Sartrovu filozofii, ve které nám Sartre představuje nový typ člověka, který je určen výhradně sám sebou, což je velice důležité, protože tento koncept člověka se promítá v Sartrově beletrii a dramatu. Sartre byl především filozof a jako spisovatel vytvořil určitý hybridní typ textů propojující umělecko-estetické přístupy s filozofickými přístupy. Z tohoto důvodu je nezbytné vyložit Sartrovu filozofii, protože ozřejmí aspekty literatury, kterými se Sartrova tvorba liší od dřívějších spisovatelů. Sartrův koncept existence jako sebe-projektu, svoboda, neupřímnost, subjektivita... to vše jsou zásadní pojmy, které určují podobu jeho literatury i posun ohledně vnímání funkce literatury.

Analýza Sartrovy tvorby by měla přispět k zobrazení kulturních proměn fenoménu spisovatelství v oblasti umělecké a filozofické literatury od 19. do 20. století. Současně by také měla odkrývat pojetí „intelektuála“ a jeho postavení ve společnosti. Práce by tedy přispěla k pochopení funkce veřejného intelektuála a jeho dopadu na kulturní dění. V tomto ohledu je Sartre velmi důležitou osobou, protože je jedním z posledních, možná i posledním „intelektuálním gigantom“, kterého západní kultura vyprodukovala.

Ohledně konkrétních děl se bude jednat o román *Nevolnost*, soubor povídek, které vyšly pod názvem *Zed'* a o autobiografickou novelu *Slova*. Z dramát se bude práce zabírat hrami *S vyloučením veřejnosti*, *Mouchy*, *Dáběl a Pánbůh*, *Mrtví bez pohřbu* a *Počestná děvka*. Práce by tedy měla přispět k lepšímu a komplexnějšímu pochopení Sartrovy literatury, ale také k mapování funkce literatury, která se neustále transformuje napříč historicko-kulturním kontextem.

Vzhledem k tomu, že cílem práce je srovnat Sartrův teoretický koncept literatury s jeho konkrétními literárními texty a jeho filozofií, postupuji v této práci metodou komparativní analýzy, jejímž výsledkem by měl být komplexní, filozoficko-interpretativní celek, který by vyložil Sartrova díla se zřetelem k existenciálnímu diskursu, k Sartrově literární teorii a k jeho filozofickému dílu. Komparativní analýza by měla zajistit nejednostranný pohled na Sartrovo dílo a měla by odhalovat konzistenci Sartrova myšlení či případné rozpory v jeho literárním vývoji.

Vybraná díla budou komparována zejména s existenciálním chápáním člověka a s hlavními motivy tohoto směru. Z hlediska literární teorie bude Sartrovo dílo porovnáváno zejména s teorií angažované literatury, zjistíme, zda je jeho dílo aktuální pouze pro Sartrovo soudobé publiku, či zda má nějaký přesah. Z hlediska Sartrovy filozofie budu vycházet zejména ze spisu *Bytí a nicota*, který obsahuje stěžejní motivy existenciální literatury.

2. Existencialismus a jeho východiska

Chceme-li se zabývat problematikou Sartrova pojetí literatury, bylo by nutné nejdříve představit existencialismus, který tvoří kulturní kontext k Sartrovým textům. Jean-Paul Sartre mnoho charakteristických rysů existencialismu sám definoval a aplikoval ve své literární tvorbě.

Před samotným výkladem existencialismu bychom měli alespoň krátce zmínit inspirační zdroje, ze kterých existencialismus vznikl, abychom získali určité *předporozumění*, které je klíčové k pochopení Sartrova díla. Existencialismus nevznikl z ničeho, má vlastní předchůdce, ke kterým se existencialisté otevřeně hlásili. Prvním z nich je dánský myslitel 19. století Kierkegaard. Kierkegaard je důležitý zejména v kontrastu s Hegelovou filozofií. Hegelův dialektický idealismus představuje problém pro jakoukoliv filozofii svobody, a tedy i pro existencialismus a samotného Sartra. V Hegelově filozofii je jedinec determinován dějinným procesem, což Sartre nepřipouští, protože podle něho není nic, co by člověka určovalo, a proto je Kierkegaard důležitý jako předchůdce existencialismu. Kierkegaard zkoumal člověka jako individuum, které je určeno výhradně svým jednáním, které závisí pouze na svobodné volbě konkrétního jedince a na jeho víře. Kierkegaard je pro Sartra podstatný, protože opouští systematickou filozofii a směřuje k filozofii individua a svobody, ale zároveň je i Kierkegaard nepřitelem svobody v sartrovském smyslu. U Sartra je svoboda důsledkem toho, že existence nemá žádnou pevně stanovenou esenci a svoboda je tedy metafyzická neurčitost člověka, proto Sartre hovoří o bytí a nicotě, čímž radikalizuje Kierkegaardovo pojetí svobody. Nicota je pojmem, který Kierkegaard neznal, u něho ještě není tak zvaný *absolutní krok do prázdna* jako u Sartra. U Kierkegaarda existuje jedna určitá jistota a tou je víra, která dodává konceptu svobody úplně jiné pojetí. Když se hovoří o svobodě v křesťanském smyslu, je třeba oddělovat metafyzickou svobodu, tím je myšleno pojetí člověka jako bytosti svobodné a mezi plody Ducha Svatého, do kterých patří naše konkrétní svobodná rozhodnutí, která směřují ke spáse, což znamená, že člověka víra vede k plnění dobrých skutků a tedy k plnění vůle boží. Křesťan jedná s vědomím, že plní určitý záměr, proto například Roquentin v *Nevolnosti* říká: „*Není-li pravda, že každý křesťan je vyvolen?*“. Víra u Kierkegaarda tedy poskytuje určitou jistotu a té se chtěl Sartre vyvarovat. Sartre se snažil očistit pojem svobody od tohoto teologického pojetí a začal pojímat svobodu ve smyslu nicoty. Kierkegaard znal úzkost z rozhodování, ale neznal nicotu, a to především kvůli své víře v boha. Tento přechod od Kierkegaardovy

svobody, kterou nám poskytl bůh. U Sartra se dostáváme ke svobodě jako nicotnosti, což je velmi důležité pro podobu jeho literatury, kde se postavy nemohou spolehnout na nic jiného než na své vlastní jednání, jak později uvidíme zejména v jeho dramatech a v *Nevolnosti*. Sartre v návaznosti na Kierkegaarda rozvíjel ve své filozofii a literatuře tezi, jak člověk může smysluplně žít ve světě bez boha, tedy vyššího určení. U Kierkegaarda se člověk opíral o svou víru, ale u Sartra už není žádný determinismus ani žádná abstraktní opora.

Dalším inspiračním zdrojem byl Edmund Husserl a jeho fenomenologie. Tento významný prostějovský rodák poskytl existencialismu originální analýzu jsoícího. Ve stěžejním Sartrově díle *Bytí a nicota* se dozvíme, že tuto knihu chápe jako pokus o fenomenologickou ontologii. Už tímto podnadpisem nám Sartre evokuje, že čerpá z Husserlovy fenomenologie, ale zároveň ji specificky modifikuje. Fenomenologie v husserlovském smyslu měla být vědou věd. Jejím cílem bylo proniknout k neměnným fenoménům, ze kterých by měly vycházet ostatní vědní disciplíny. Husserl si kladl otázku, jak si můžeme být jisti tím, že jev, který pozorujeme se skutečně jeví tak, jak se jeví našemu vědomí. Pouhá zkušenost Husserla nepřesvědčovala o objektivnosti vědeckého faktu, protože tento fakt může být ovlivněn tím, jak jev pozorujeme, což nemusí být totožné s tím, jak se jev sám jeví. Husserl se snažil vymyslet metodu, která by k jevům přistupovala nezávisle na konkrétním vědomí. Husserl se pokusil dospět k tomu, co je reálně imanentní tedy adekvátně samodané.

Vzhledem k Sartrovi a jeho literatuře je fenomenologie důležitá z hlediska obratu k vědomí, v němž se konstituuje předmětný smysl jevů. Sartra stejně jako Husserla zajímala předmětnost jevů, která se jeví našemu vědomí. Oba se snažili vyvarovat metafyzickým podstatám, zajímalo je pouze to, co z jevu vyplývá. Ovšem zásadním rozdílem je, že Husserl opouštěl *přirozený postoj*, to znamená, že se obracel „do sebe“. Husserl se snažil vyřadit „generální tezi přirozeného postoje“, tedy onen přirozený postoj, místo toho konstruoval jisté transcendentální vědomí, které vstřebává čisté fenomény očištěné fenomenologickými redukcemi. Sartre nebyl takto přísně metodologický jako Husserl, nezajímal se o fenomenologické redukce typu epoché či eidetické redukce, ani transcendentní vědomí. Sartra zajímalo to, co je jeví ve vědomí nahlízejícího. Sartre vyzdvihoval výjimečnost vědomí a nezajímal se o důvody, jak mohou být nahlížené jevy akceptovány jako objektivní fakta. Sartre nesměřoval do sebe

jako Husserl, nýbrž ven (do světa), protože pouze skrze autentické uchopení světa se může existence plnohodnotně realizovat, což bylo pro Sartra nejdůležitější.

Třetím základem pro existencialismus byla ontologie Martina Heideggera. Heidegger byl Husserlovým žákem a snažil se dojít k metafyzice bytí. Heidegger byl pro existencialismus důležitý, především svou ontologickou diferencí, tedy rozdělením bytí a jsoucna. Dělení věcí na hmotné a nehmotné nemá pro Heideggera význam. Heidegger popisuje dva typy jsoucna, které se liší svým bytím, jedná se o výskyt a pobyt (*Dasein*). Výskyt se nemění, je tím, čím je. Tento typ jsoucna je bytostně uzavřen a nemá žádnou možnost transcendence. Oproti tomu *Dasein* je nehotovým jsoucnem, které se neustále transcenduje a mění se. *Dasein* je jsoucnem, jehož bytí je mu samo účelem a předmětem pozorování. Pobytu je tedy jeho bytí otázkou, říká Heidegger.¹ Pobytím je myšlen člověk, avšak ne antropologicky, nýbrž ontologicky.

Existencialismus je tedy založen na třech pilířích: Heideggerova ontologie, Husserlova fenomenologie a filozofie Kierkegaarda. Je zřejmé, že existencialismus má velmi filozofické jádro, a zároveň umělecké způsoby vyjadřování. Ovšem existenciální beletrie se stala svébytným nosičem informací a specifickým žánrem, nabízela určitou oporu jedince, který se ocitnul v absurditě bezvýhodného světa, avšak této problematice se budeme věnovat podrobně v následujících kapitolách.²

2.1. Co je to existencialismus

Otázka, co je to existencialismus, je složitější, než by se mohlo zdát, protože kdybychom řekli nějakou definici, velmi bychom tento pojem omezili. Pokud budeme hovořit o existencialismu, měli bychom se jej pokusit spíše charakterizovat než definovat. Obecně se jedná o proud v literatuře a ve filozofii, který vznikl přibližně v polovině 20. století. Černý píše, že existencialismus je označení, kterým se označili existencialisté sami.³ Již z názvu je evidentní, že tento směr vyjadřuje myšlenky existenciální filozofie. Avšak vztah mezi filozofií existence a existencialismem by bylo vhodné, vzhledem k tématu práce upřesnit. Existencialismus je specifickým druhem filozofie existence. Je něčím velmi konkrétním, protože se váže na dané období, myslitele a situaci. Filozofie

¹ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 18-19.

² FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. s. 217.

³ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 12.

existence žádný konkrétní směr neoznačuje, spíše představuje pole, které má obrovský rozsah. Z hlediska rozsahu je filozofie existence mnohem širší pojem než existencialismus, který tvoří relativně konkretizovanou filozofii existence. Existencialismus představuje především kulturní kontext k Sartrovým textům, které dnes přežívají díky této specifické filozofii existence, jež prezentují. Existencialismus jako směr je historicky mrtvý, ovšem Sartrova *Nevoľnosť* je stále velmi aktuální knihou, díky své existenciální filozofii. Roquentin se neustále potýká s problémy, jež jsou nestále přítomny v každé době, nikoliv pouze v historickém období charakteristickém pro existencialismus.

Sartre se ve své přednášce *Existencialismus je humanismus* otevřeně hlásil k pojmu existencialismu, ale pozdní Sartre od toho označení opustil. Po skončení války už nemohlo *paradigma –ismů* obstát. Identifikování –ismů bylo typické zejména pro modernu, která byla Sartrovi blízká vzhledem k době, ve které žil. Sartre vybudoval program prezentující určitý typ člověka, jak je pro ismy typické, ale zároveň vybudoval program, který na všechny ismy útočí, protože člověk se definuje výhradně svým jednáním. Sartre neuznával žádné univerzální výklady čehokoliv. Tímto pojetím se Sartre ocital na hranici mezi modernou a postmodernou.

Z předchůdců existencialismu můžeme určit, že země původu tohoto směru je převážně Německo, konkrétně poválečné Německo. Ovšem ti, kdo formulovali podobu existencialismu, respektive podoby existencialismů, nebyli pochopitelně jenom předchůdci, ale především jeho hlavní představitelé, například Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Nikolaj Bard'ajev, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset a zejména Jean-Paul Sartre. Každý z těchto myslitelů vytváří relativně vlastní existencialistický koncept, proto je mnohem příznačnější hovořit o existencialismu v plurálu. Opět bych zmínil Černého, který napsal, že: „*Existencialismů je tolik, kolik je existencialistů.*“⁴ Jedná se o výbornou charakteristiku, protože existencialismus je filozofií prožitku, nikoliv diskursu, který by shrnoval určitý typ jednotného myšlení či vědění, proto je mnohem lepší existencialismus charakterizovat než ho definovat.

Pozitivní stránkou existencialismu je, že dává člověku do rukou jeho život.⁵ Člověk získává post sebe-tvůrce, protože má plnou vládu nad sebou.⁶ Existencialismus redukuje

⁴ Tamtéž, s. 25.

⁵ Tamtéž, s. 53.

člověka na existenci, kterou povznáší nad vše, tudíž i nad celý svět. Ovšem tuto *redukcí* bychom neměli chápat negativně, protože existence se člověkem v plnohodnotném smyslu stává neustále. Jestliže je existence nad vším, potom také svět není určen žádnou teorií poznání, ale výhradně teorií poznání konkrétního člověka. Teprve nějaký poznávající člověk může vypovídat o poznávaném světě.⁷ Sartre ve své přednášce *Existencialismus je humanismus* píše: „*Existencialismus je filozofií, jejímž cílem je umožňovat lidský život v nejzazším smyslu a v subjektivitě.*“⁸ Ani Sartre v této slavné přednášce, kterou prezentoval v Paříži v klubu *Maintenant* 29. října 1945 neuvádí žádnou definici existencialismu, také existencialismus spíše charakterizuje. Existencialismus nikdy nebyl jednotným směrem, vždy ho tvořilo více proudů, které pojednávají o řadě antropologických témat. Existenciální tvorba je plná filozofických a zejména etických motivů. Vypovídá o lidských problémech, jako jsou například hodnoty, volby, smysl života...

Existencialismus bychom mohli označit za jistý druh antropologie, protože mu jde o antropocentrismus. Ovšem jednalo by se o antropologii nevědeckou, protože využívá pojmy, které jsou s vědeckým diskursem neztotožnitelné, jedná se o pojmy jako je například svoboda nebo vůle, navíc existenciální literatura je tvořena zpravidla beletrií a filozofickými eseji. Tento antropocentrismus bychom měli chápat jako obrat o člověku (k jedinci), který je příznačný pro existencialismus. Určité antropologické prvky bychom našli i v Sartrově *Bytí a nicotě*, která má zpočátku fenomenologický ráz, jelikož začíná to od jevu a fenoménu. Následně přechází k ontologickému pojetí, protože se začíná hovořit o bytí a jeho vztahu k jevu. V poslední třetině už se nepřímou hovoří o člověku a jeho vztahem k druhým. *Bytí a nicota* je sice ontologický text, ale zdaleka ne v takové míře jako Heideggerovo *Bytí a čas*, které nikdy nepřekračuje rovinu bytí. Ovšem Sartre, který z Heideggera v mnohém čerpal, několik jeho konceptů antropologizoval.

Konkrétní výpovědi v existenciální literatuře nepředstavují objektivní fakta, nýbrž subjektivní prožitky daných postav, přesto existencialismus přináší zajímavé poznatky o člověku. Věda není jediným nástrojem pro popis člověka. Právě tato různorodost sdělení poskytuje nejrozmanitější interpretace tohoto směru. Existencialismus spadá do mnoha

⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 17.

⁷ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 32.

⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 10.

filozofických disciplín, do etiky, ontologie, epistemologie, axiologie, estetiky, netvoří žádnou systematickou filozofii, vytváří pouze motivy, které jsou rozprostřené mezi existencialistickými filozofy.⁹

Otázkou je, kdo je existencialista? Vzhledem k pestrosti samotného existencialismu je i existencialista velmi širokým pojmem. Za existencialistu bychom mohli označit i některé myslitele, kteří žili dávno před vznikem samotného existencialismu. Jedná se například o Dostojevského, který svou literaturou přispěl k formování moderního existencialismu, o Nietzscheho a jeho radikální filozofii života, o Schopenhauera a jeho úvahy o nesmyslnosti světa...¹⁰ Ovšem důležité je, že pro každého existencialistu je člověk tím, čím se učiní, je souhrnem nám vlastních činů.

Přestože většina „*existencialistů*“ a inspiračních zdrojů pochází z německé tradice, největšího úspěchu dosáhl existencialismus ve Francii. Simone de Beauvoirová považovala úspěch existencialismu za vedlejší produkt francouzské poválečné společnosti, která se snažila vyrovnat druhořadé mocenské postavení Francie, k němuž ji odsoudila válka.¹¹ Válka byla zneuctvující a existencialismus byl reakcí francouzské inteligence na životní podmínky a vztahy ve společnosti, které byly poznamenány nástupem fašismu, absurdností války, okupací, mučením a dalšími faktory, které probouzely v člověku pocit bezbrannosti, nesmyslnosti světa, prázdnoty života a neovladatelnosti osudu. Za těchto podmínek byl znovuobjeven Franz Kafka, který tyto pocity vyjadřuje ve svém díle. Tato dobová atmosféra formovala podobu literatury francouzského existencialismu. Válka byla hnacím motorem existenciálních autorů, avšak první Sartrova díla vznikla ještě před válkou a například Camusův *Cizinec* vznikl uprostřed války.

Existencialismu se nedá upřít, že asi nejoriginálněji pojednává o lidských problémech, o smyslu života a postavení jedince ve společnosti. Filozofie, která se vmísila i do literatury a divadla si určitě zaslouží pozornost. Pokud bychom řekli, že drama a literatura jsou pouhé nástroje, skrze které je možné propagovat filozofické teze, byla by to velmi hrubá trivializace, protože drama a próza představují svébytné žánry, které

⁹ KOSSAK, Jerzy. *Existencialismus ve filosofii a literatuře*. Překlad Richard Vyhřídál. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1978. Filozofie a současnost; sv. 28. s. 38-39.

¹⁰ Tamtéž, s. 22.

¹¹ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 95.

umožňují bližší přístup ke čtenářům. Tyto pestré formy sdělení nalezneme nejvíce právě u Sartra.

Jediným diferenciálním měřítkem existencialismu by mohl být přístup k bohu. Jedná se o proud křesťanský (Jaspers, Marcel) a ateistický, kam Sartre řadí sebe, francouzské myslitele a Heideggera. Přestože toto vymezení pochází od samotného Sartra, není tato kategorizace jednoznačná. Křesťanský existencialismus je totiž poměrně vágní označení, Jaspers se k němu rozhodně nehlásil, tvrdil, že existencialismus pokřivil filozofii existence. Gabriel Marcel se raději označoval jako křesťanský novosokratik než křesťanský existencialista. V roce 1950 vydal papež Pius XXII. encykliku *Humani Generis O některých falešných názorech, které podkopávají základy katolické nauky*, ve které obviňuje existencialismus z nihilismu, odmítání neměnných podstat a tendenčního relativismu. Proto se domnívám, že žádný křesťanský smýšlející autor by se neoznačoval za křesťanského existencialistu, jelikož by byl vždy na hraně hereze, jestliže by se hlásil k filozofickému směru, který zavrhl nejvyšší představitel katolické církve. Ovšem pro nás je důležité, že Sartrův existencialismus je protifideistický a ateistický oproti smýšlení Gabriela Marcela.

Fundamentální myšlenkou celého existencialismu je teze *existence předchází esenci* a Sartre ji jednoduše vysvětluje na příkladu nože na papír. Nůž byl stvořen řemeslníkem, který měl ještě před zhotovením určitou vizi, kterou by měl nůž splňovat. Je nesmyslné, aby někdo vytvořil něco, co by nemělo žádný účel. V případě nože esence předchází existenci. Řemeslník představuje boha, který poskytne noži účel, k němuž byl stvořen. Nůž byl tedy determinován svou podstatou (vlastnostmi typickými pro nůž) dříve, než byl stvořen. Nůž nikdy nemůže svou podstatu přesáhnout, nemůže ani získat nové vlastnosti, protože je zainteresován ve svém bytí. Nůž je pouze nožem, nemůže se stát například vidličkou, je pouze tím, čím je.¹² Nůž je tedy determinován působící příčinou (řemeslníkem), formální příčinou (představa pojmu nože na papír) a finální příčinou (použití).¹³ Takto Sartre nahlížel na věci jako na jsoucna definované bytím-o-sobě, ale člověk je jiným typem jsoucna. Člověk není nijak definován, člověk se definuje výhradně sám, je jsoucnem, jež se vyznačuje bytím-pro-sebe. To znamená, že nad člověkem není

¹² SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 14.

¹³ JANKE, Wolfgang. *Filosofie existence*. Překlad Jaromír Loužil. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. Souvislosti; sv. 3. ISBN 80-204-0510-0. s. 105.

nic jako bůh či jakýkoliv jiný determinant, který by na sebe bral podobu řemeslníka určujícího účel.

2.2. Bůh a ateismus

Ateismus. Jedna z prvních asociací, která vyvstane ve vztahu k Sartrovi. Kvůli ateismu velmi obdivoval Gida a Nietzscheho. Být člověkem znamená poznat tu největší osamělost.¹⁴ Toto je stav, ze kterého Sartre vychází. Ateismus hraje v Sartrově filozofii a literatuře velmi důležitou roli. Už někteří filozofové 18. století potlačovali myšlenku boha, ale už neřešili myšlenku, že existence předchází esenci.¹⁵ Tuto myšlenku nehájil Voltaire, Diderot, dokonce ani Kant. Všichni věřili v nějakou koncepci lidské přirozenosti a člověk následně jenom představoval jistou variantu tohoto univerzálního konceptu. Sartre byl v oblasti ateismu důslednějším. Podle něho člověk nejprve existuje, setkává se se světem a potom se definuje. Jestliže bůh není, je třeba domyslet veškeré důsledky, které z toho plynou. Pokud bůh není, neznamená to, že veškeré hodnoty, které lidstvo má, zmizí. To je omyl, který si myslelo publikum Nietzscheho. Hodnoty existují dále, ale musíme se pro ně sami rozhodnout. Podle Sartra nelze spoléhat na nějaké univerzální dobro. Nejsou lidé dobří nebo zlí, jsou pouze lidé, kteří se rozhodnou pro jedno či pro druhé. Sartre v tomto ohledu domýšlí důsledky, které naznačil už například Dostojevský, když napsal: „*Jestliže Bůh není, vše je dovoleno.*“ Toto je stěžejní myšlenka existencialismu.¹⁶ Není možnost se čehokoliv chytnout. Není žádné opory a není žádný determinismus.

Člověk je tím, kdo vynalézá hodnoty, protože žádné hodnoty a priori nejsou, není ani žádný smysl života. Kdybychom se Sartra zeptali, jaký je smysl života, pravděpodobně by se této otázce vysmál, protože je tato otázka špatně položená. Podle Sartra bychom se spíše měli ptát sami sebe, jaký smysl svému životu sami dáme. To je nejzazší humanismus, který nám Sartre poskytuje. Existencialismus neakceptuje humanismus ve smyslu teorie, která považuje člověka za cíl a nejvyšší hodnotu. V tomto případě nemůže člověk vynést nad člověkem nějaký soud, pouze pes nebo kůň by nás mohl rozsoudit.

¹⁴ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6. s. 122.

¹⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 15.

¹⁶ Tamtéž, s. 23. – 24.

Existencialistický humanismus nepovažuje člověka za cíl, protože člověk se vytváří po celý svůj život, jak říká Sartre ve své přednášce.¹⁷

Nietzscheho smrt boha dává existenci absolutní svobodu. I Kierkegaard dokazoval svobodu člověka oproti křesťanským ideologům, ale stále na teistickém poli. Svoboda, ke které jsme podle Sartra odsouzeni, plodí nevyhnutelnou úzkost, která tvoří jeden z hlavních existenciálních znaků. Úzkost vyplývá z odpovědnosti, kým se staneme. My sami jsme svými zákonodárci a není nikdo nad námi, komu bychom se mohli zpovídat, a proto jsme plně odpovědni za svou existenci.¹⁸ Pokud bychom přijali ideu boha (všemohoucího stvořitele), museli bychom ho pokládat za nejvyššího řemeslníka a nás za předem určené dílo. Věta esence předchází existenci, vyplývala z víry v boha.¹⁹ Bůh ví, co tvoří a jaký to má účel. Tato teze byla dominantní ve středověku a částečně i v novověku. Bůh produkuje člověka podle určitých technik a život člověka se ocitá ve vůli boží. Sartre ve své přednášce píše: „*Existencialismus není ničím jiným, než úsilím dovést do všech důsledků koherentní ateistické stanovisko.*“²⁰ Sartrovým cílem nebylo dokazovat, že bůh neexistuje. Snažil se poukázat na to, že i kdyby bůh existoval, nic by se nezměnilo. Podle Sartra není žádné boží předurčení, žádný smysl života, avšak křesťan je přesvědčen, že smysl života je nám předem dán ve smyslu následování odkazu Ježíše Krista. Sartre by tuto cestu jistě nevyloučil, pouze by zdůraznil, že lze následovat Krista a zasvětit tomu život, nicméně je to cesta, pro kterou se sami dobrovolně rozhodneme, není to cesta, která by nám byla předem určena. Jinými slovy celé křesťanství je jen jednou z cest, nikoliv jedinou správnou cestou. Náboženství poskytuje jen zdánlivé řešení, ale ve skutečnosti se jedná o iluzi. Sartre toto dokládá na zajímavém příkladu s jezuitou, se kterým se seznámil, když byl v zajateckém táboře. Jedná se o muže, kterému zemřel otec, byl vychován v jezuitském řádu, zklamal v životě, v lásce i v armádě, rozhodl se tedy dobrovolně vstoupit do jezuitského řádu, protože své neshody považoval za znamení, ale podle Sartra lidé sami rozhodují o smyslu znamení.²¹ My nevíme, proč jsme na světě, co je to svět, ani co znamená být člověkem. Člověk je ze všech stran obkloповán nicotou, a proto sám určuje smysl znamení či účel sebe sama.

¹⁷ Tamtéž, s. 53. - 54.

¹⁸ Tamtéž, s. 19.

¹⁹ JANKE, Wolfgang. *Filosofie existence*. Překlad Jaromír Loužil. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. Souvislosti; sv. 3. ISBN 80-204-0510-0. s. 106

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 56.

²¹ Tamtéž, s. 31.

Hlavní odlišností existencialismu od ostatních směrů 19. a 20. století je idea, která říká, že jedinec či lidstvo nemá na světě žádný cíl. Není žádný bůh ani absolutno.²²

Veškeré aspekty sartróvského existencialismu vyhlašují neredukovatelnou individualitu každé osoby, proto je existencialismus protihistorický, odmítá myšlenku, že dějiny jsou pány našich osudů. Je proti veškerému univerzalizmu. Člověk je sám sobě účelem, který se nedá určovat vnějšími faktory. Člověk má být tím, čím chce být, a tím skutečně je. Existencialismus je tedy především „*protibožský*“, nechci říci protináboženský, protože tento pojem označuje něco trochu jiného. Pokud bychom přistupovali k náboženství antropologicky, jako například Ludwig Feuerbach, který tvrdil, že člověk stvořil boha, ne bůh člověka, nemělo by být náboženství v rozporu s ateistickým existencialismem. Výstižnější je hovořit o *protibožském* aspektu existencialismu, který se distancuje od pojetí boha, který by na sebe bral podobu nejvyššího řemeslníka a určoval lidskou podstatu.

2.3. Existenciální humanismus

Existencialismus je tím nejholejším humanismem, protože všude je člověk na prvním místě.²³ Existencialismus představuje jistou smrt subjektu v marxistickém smyslu, kde byla etika součástí společenské nadstavby a vedla k takovým antihumanistickým filozofiím, jako byla například filozofie Althussera, který nevěřil v autonomii subjektu. Existencialismus se od tohoto typu myšlení odvrací. Nejsou ani obecně platné hodnoty pro lidstvo, jsou pouze hodnoty, které si člověk v danou chvíli sám stanoví. Hodnoty se mohou měnit tak, jako se člověk sám neustále mění. V tomto ohledu je existencialismus největším humanismem, protože není žádná ideologie, která by mohla existenci určovat.

Existencialismus je typem humanismu, který se vyrovnává se všemi humanismy. Není to žádná díkce, jak by měl člověk vypadat. Je výzvou, jak ze sebe někoho učinit. Z filozofického hlediska jde o mimořádnou záležitost, protože pouze člověk má možnost otevřeného rozvrhu (možnosti projektu). Ostatní nitrosvětská jsoucna jsou pouze tím, čím jsou. To znamená, že jsou bezezbytku definována svým bytím-co a bytím-k-čemu,

²² KOSSAK, Jerzy. *Existencialismus ve filosofii a literatuře*. Překlad Richard Vyhlídal. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1978. Filozofie a současnost; sv. 28. s. 25.

²³ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992.. ISBN 80-204-0337-X. s. 56.

zatímco člověk je nedefinovatelný, protože se definuje sám.²⁴ V tomto bodu tkví největší humanismus, který existencialismus nabízí.

Jedinci překonávají pocity nesmyslnosti, úzkosti, opuštěnosti, beznaděje, nepodřizují se žádným konvencím, jediným určením člověka je jeho vlastní vůle, která dokonce není určena ani volbami minulými, tedy ani minulostí. Existencialismus je plně subjektivním uchopením lidské existence. Existenciální subjektivita je striktně filozofická, protože chce založit filozofii na vlastní pravdě, a ne na souboru krásných teorií plných nadějí, píše Sartre.²⁵ Neexistuje jedna absolutní pravda, která by byla závazná pro všechny a pro všechny časy, je pouze má pravda vztahující se ke mně.

Přesto, že existenciální forma humanismu má mnoho pozitiv, střetává se i s kritikou. Existencialismu je vytýkáno, že se zaměřuje převážně na člověka slizkého, špinavého a jakýmkoliv způsobem podezřelého, krásné vlastnosti člověka nejsou příliš zdůrazňovány. Nelze také opomenout, že „*existencialismus zapomíná na úsměv dítěte*“, jak namítali Sartrovi kritici, vůči kterým se hájil ve své přednášce *Existencialismus je humanismus*.²⁶ Sartra děti nikdy moc nezajímaly. Sám ani nikdy žádné neměl, nepochybně se v tomto ohledu ztotožňoval s Aragonem, který tvrdil, že počet dětí určuje míru lidského darebáctví. Byl zastáncem názoru, že když člověk miluje děti a zvířata příliš, nemá tolik rád lidi.²⁷ Sartre se nikdy nedíval na svět dětským pohledem. Děti jsou u Sartra důležité asi tolik jako zvířata u Descarta. Ve *Slovech* Sartre napsal: „*Nenávidím své dětství a vše, co se z něho vyvinulo.*“²⁸ Sartre vnímal dětství pouze jako přípravnou fázi člověka. Dětství spadá do období, kdy se člověk teprve setkává se světem, ještě o ničem nerozhoduje ani si nic nevolí.

Také se existencialismu vytýká zanedbání lidské solidarity, která je potlačována na úkor lidské samoty, avšak existencialismus má základ v karteziánském já myslím. Základem je subjektivita, která nemusí nutně solidaritu potírat.²⁹ Přestože má Sartrův

²⁴ JANKE, Wolfgang. *Filosofie existence*. Překlad Jaromír Loužil. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. Souvislosti; sv. 3. ISBN 80-204-0510-0. s. 107.

²⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 39.

²⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 9.

²⁷ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6. s. 228.

²⁸ Tamtéž, s. 418.

²⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 9.

existencialismus také své nedostatky, nelze Sartrovi odepřít, že vybudoval druh humanismu bojujícího proti odcizení. Ze svého údělu se člověk vykupuje sebezpoznáním a svobodnou volbou činů rozhodujeme o svém osudu. Pokud se podíváme například na stalinismus a nacismus, i tyto *ismy* bychom mohli považovat za druhy humanismu, ovšem za velmi ohyzdné formy humanismu, které byly založené na představě ideálního člověka. Hlavní demagogové těchto směrů si byli jistí, že znají podstatu ideálního člověka, ale právě tato představa o ideálním člověku je odcizujícím faktorem.³⁰

Existencialismus je humanismus je studie kritizující racionální a teologické spekulace o lidské existenci. Výrazným humanistickým aspektem existencialismu je také veřejná dostupnost, jelikož existencialismus je filozofií obyčejného člověka. Dříve na filozofy útočili pouze jiní filozofové, protože obyčejnému člověku byla filozofie cizí a nerozuměl jí, ale existencialismus stírá tento „elitářský pohled“ a snaží se o nejširší veřejnou dostupnost.³¹

3. Osobnost Jean-Paula Sartra

Jestliže se chceme zabývat literaturou myslitele takového rozměru, jako byl Jean-Paul Sartre, nelze vynechat alespoň krátký medailonek o autorovi samotném, protože fenomén Sartre představuje nový styl, nová témata a hlavně nové neotřelé kladení polemických problémů.³²

Přestože prvními existenciálními mysliteli byli křesťanští filozofové Barďajev a Marcel, největší pozornost na sebe strhnul Sartre jako filozof, dramatik, prozaik, literární teoretik, žurnalista, politický publicista, filmový scénárista... Tento výčet Sartrových zájmů zapříčinil existencialistický přesah mimo filozofii. Stal se intelektuální stylizací života, podobně jako mocný individualismus Andrého Gida, který dominoval před Sartrem. Nicméně Sartre dokázal Gida v popularitě ještě překonat. Mállokterý spisovatel působil tak suverénně a svobodně jako Sartre. Bořil veškeré konformismy a stereotypy, nic mu nebylo „svaté“, za což si vysloužil obdiv u mládeže i obecnou popularitu.³³ Kdyby

³⁰ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 159.

³¹ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1 s. 62.

³² Tamtéž, s. 91.

³³ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 16.

Sartre nebyl takovým, jakým byl, asi by jeho literatura neměla takový dosah, právě sláva je jedním z hlavních faktorů, proč byla Sartrova literatura tolik dominantní.

3.1. Sláva

Přestože nejslavnější dny existenciálního myšlení jsou již za námi, Sartrovo jméno pravděpodobně nikdy zcela nezmizí z dějin kultury obecně. Faktem je, že francouzským intelektuálům se vždy dařilo budovat jistý kult osobnosti, i po Sartrovi na sebe velmi upozornili myslitelé jako Foucault či Lacan. Ovšem v případě Sartra je sláva slabé slovo, výstižnější je slovo euforie. Jeho jméno se stalo vlajkou, symbolem odkazujícím na mnoho stran, mnoho oborů a mnoho zemí. Lidé horlivě četli jeho knihy nebo to minimálně předstírali. Sartre ve svém díle pozvedl největší banality běžného života na post metafyzické závažnosti. To byl jeden z důvodů, proč ho obdivovaly široké masy. Sartre nemá žádné vymezení předmětů a formulací, které by byly hodny k přemýšlení, jako tomu bylo například u Descartesa. Sartre byl otevřen v podstatě všemu, jako existencialista se nezabýval žádným jednotným filozofickým systémem, v případě existencialismu se jedná o filozofii tvořenou názory. Toto byl také důvod, proč jím intelektuální elita spíše opovrhovala.³⁴

Na jedné straně byl oslavován, ale zároveň byl velmi nenáviděn. Sartrovi nenávisť určitým způsobem lichotila, sám z ní těžil a vyhledával ji. Nenávisť byla spisovatelskou hodnotou. V jeho očích byl spisovatel tím větší, čím více byl nenáviděn, protože všichni spisovatelé mají nepřátele, zvláště ti dobří.³⁵ Sartre byl zastáncem názoru, že špatná popularita neexistuje, existuje pouze popularita. Nicméně nenávisť vůči Sartrovi nebyla obyčejná politická nenávisť, která postihla Bretona nebo Aragona. Ve 20. století nebylo mnoho spisovatelů, kteří by byli zapsáni na index zakázaných autorů.³⁶ Tak zvaný *Index librorum prohibitorum*, tedy seznam publikací, které katolická církev zakazovala číst věřícím, má už velmi dlouhou tradici, našli bychom tam autory, jako byl například Francis Bacon, Bernard Bolzano, René Descartes, Thomas Hobbes a mnoho dalších velikánů, ale Sartre byl na tento seznam zapsán roku 1948, což je relativně nedávná doba, a byla to doba, kdy byl zahrnován nejružnějšími počty od Francouzské akademie,

³⁴ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 23.

³⁵ Tamtéž, s. 40.

³⁶ Tamtéž, s. 37.

Akademie společenských a politických věd, Řády čestné legie, Nobelovou cenou za literaturu, čestnými doktoráty.³⁷

Sartre se potýkal s kritikou ve jménu boha, vědy i morálky. Útočili na něho mladí, staří, pravice, levice, komunisté i antikomunisté. Pro některé byl pouhým pisálkem a neseriózním filozofem, který byl spojován s nacistickým Heideggerem. Byl obviňován, že špiní Francii a kazí mládež. Odpůrci si přáli, aby byl Sartre postaven ke „zdi“. V Paris-Match o něm psali, že je osobou představující vyhlášení války. V Samedi-soir napsali: „*Podivná plíseň nenávisti, žárlivost, hlouposti a té nejvulgárnější sexuality, taková je tvář existencionalistů, takové je krédo jejich života.*“ Horkheimer ho považoval za „*ničemu a vyděrače*“, Céline za „*tasemnici a lejno*“. Levi-Strauss ho považoval za „*hnusnou bytost a darebáčka*“, Althusser ho chtěl zpráskat bičem. Malpart o něm psal: „*Smrad špinavých hýždí, zpoceného podpaží, špatně umytých pohlaví stoupal z chodníku a vycházel ven s dýmem ze dveří kaváren a jazzových sklepů...*“ Text je tak odporný, že v něm ani nemá smysl pokračovat. Dokonce byla do jeho bytu dvakrát vhozena plastická trhavina a jednou do jeho redakce Les Temps modernes.³⁸

Tento výčet kritiky je pouze namátkový, rozhodně ne úplný. Nemusíme se Sartrem souhlasit, ale nedá se mu odepřít jeho talent pro psaní knih, ve kterých nabízí výborný obraz své doby včetně filozofického výkladu lidské existence.³⁹ Už jako chlapec Sartre prožíval lživost prostředí a neautentičnost vlastní osobnosti, což v něm vyvolalo sklon k introvertnímu pozorování a sebeanalýze, což využil ve svých knihách.⁴⁰

Již v své autobiografii *Slova Sartre* psal, že už jako malý toužil po slávě. Avšak jeho dětská neskromná touha byla za jeho života ještě překonána, když se stal Sartre jakýmsi předmětem víry, ba přímo nadšením. Každý spisovatel může být maximálně spokojen, když lidé čekají na okamžik, kdy dopíše další knihu. Ovšem od Sartra lidé dokonce něco „*očekávali*“, vzbuzoval v lidech netrpělivost. V mnoha ohledech očekávání veřejnosti naplnil, ale v mnoha také selhal. Bylo zcela nemožné nějakým způsobem předpokládat, co tento muž udělá. Častokrát si i protiřečil, za což si vysloužil četné kritiky, ale na druhou stranu si zaslouží také uznání. Málomocný myslitel se nebojí jít do protikladu sám

³⁷ Tamtéž, s. 98.

³⁸ Tamtéž, s. 39-40.

³⁹ Tamtéž, s. 24.

⁴⁰ FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5. s. 225.

se sebou. Příkladem tohoto typu myšlení byl například Nietzsche nebo Wittgenstein.⁴¹ Jeho touha po slávě byla velmi zvláštní, protože není mnoho spisovatelů, kteří by tímto způsobem toužili po slávě. Někteří volí naopak cestu anonymity, například Bataille, který se schovával za pseudonymy a většina jeho děl byla uchována pouze v rukopisech, které byly vydané posmrtně. Nebýt viděn, nebýt znám, to byla cesta i Salingerova nebo Pynchonova. I ve filozofii by se našli myslitelé, kteří svou identitu schovávali, takovýmto filozofem byl například Spinoza, pod jehož jménem vyšla pouze kniha *Základy Descartesovy filozofie*, což je kniha, ve které se odráží nejméně Spinozovo myšlení, avšak Spinoza byl také na nepopulárním *Indexu librorum prohibitorum*, není tedy překvapivé, že tajil svou identitu.⁴² Sartre rozhodně tímto druhem spisovatele nebyl, on si přál být vidět a také viděn byl. Cítil, že spisovatel musí být ve společnosti zřejmý.

3.2. Inspirace

Tak jako na celý existencialismus, tak zejména na Sartra měl velký vliv Husserl a Heidegger. Myšlenka Husserlova návratu k věcem samým Sartra velmi pohltila, ovšem poznání, které se uskutečňuje transcendentálně redukovaným vědomím, naráží na problém subjektivity. Sartre se ve svých knihách snažil zapomenout na veškerá idealistická schémata, která o dotyčné věci máme, ovšem není jednoduché popsat podstatu věcí nezávisle na účinku vědomí a Sartrův existencialismus naráží na těžkou filozofii subjektu. Sartre hovořil o jakési *hustotě předmětů*, o jejich mocnosti a zároveň se potýkal s existenciální subjektivitou, která se odmítá rozplynout ve věcech a která je původním uspořádáním, jak říkal Husserl.⁴³ Co připadá jednomu, musí se ubrat druhému. S tímto vztahem subjektivity a mocnosti předmětů byl Sartre konfrontován nejenom ve svém díle, kde tuto souvztažnost velmi detailně popisuje, ale potýkal se s ní také v reálném životě.

Jedním z největších paradoxů Sartra byla jeho chudoba. Byl slavným spisovatelem, uznávaným filozofem, byl hýčkánek nakladateli, jeho hry se hrály po celém světě. Získal Nobelovu cenu a s ní i nemalý finanční dar. A přitom byl neustále chudý, respektive neuměl být bohatý. Sartre byl milionářem, který si svůj milion nosil po kapsách. Neustále utrácel, ale nemajetně. Nekupoval si knihy, oblečení či majetek. Jediné, co si kupoval, byly cigarety a zapalovače, přesto nedokázal nic ušetřit, v *Sešitech z podivné války* píše:

⁴¹ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrůvo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 29.

⁴² Tamtéž, s. 30.

⁴³ Tamtéž, s. 108.

„Potřebuji utrácet, ne že bych si něco nakupoval, ale abych pomohl explozi peněžní energie, abych se peněz zbavil a svým způsobem je odpálil do dále jako ruční granát. Existuje jakási zkazitelnost peněz, kterou mám rád. Dívám se s chutí, jak mi peníze protékají mezi prsty a mizí. Musí se ztratit v nezachytitelném ohňostroji. Například na nějakém večírku. Peníze neexistují proto, aby je člověk vlastnil, ale proto, aby se jich zbavoval, ne aby je hromadil, ale aby je posílal dál. Vidím rád, když se peníze rozplynou v kouř, vidím rád jejich přeměnu v předměty za ně pořízené.“⁴⁴

Sartre choval k materiím jakýsi odpor, dokonce i k penězům, které jsou samy o sobě také hmotným majetkem, s touto myšlenkou zacházel až do nejzazších krajností. Například nikdy neměl rád domy, jeden dokonce vlastnil po smrti otčíma a bydlel v něm sedmnáct let, ale nikdy ho neměl rád. Dům podle Sartra představuje usazeninu bytí, sedlinu identity a existence. Podle něho nejsou domy stavěné z kamenů, ale ze vzpomínek a úryvků minulosti. Odmítal jakýkoliv symbol zakotvení i cokoliv, co by ho udržovalo na místě. Naproti tomu měl velmi rád hotely a život v nich, protože hotelový pokoj nabízel anonymitu. Také se mu líbilo, že tam nic nebylo jeho, že nic nevlastnil a že unikl předmětům. Pokoje, které obýval, byly maximálně strohé, bylo v nich pouze to nejnnutnější. Nevlastnil dokonce ani žádné knihy, jejich místem byla knihovna, kde sloužily obecnému zájmu, popřípadě jeho hlava. *„Přečtená kniha je pro mě mrtvola. Lze ji jen vyhodit, nic jiného se s ní nedá dělat,“* říká v *Sešitech z podivné války*.⁴⁵

Odmítl Řád čestné legie a taktéž College de France, vyloučil kandidaturu do Akademie, navrhl literární ocenění, medaile, vyznamenání, jako jediný odmítl Nobelovu cenu za literaturu z osobních důvodů. Pouze Boris Pasternak také nepřijal Nobelovu cenu za literaturu, ovšem z politických důvodů. Sartre viděl ve vyznamenáních a poctách nebezpečí, pokud není možné se spisovatele zbavit zesměšněním, ostudou a urážkami, lze ho pohřbit pod poctami.⁴⁶ Sartre byl nepochybně poněkud bizarní, ale výjimečný myslitel, který se vymykal veškerým obecným pravidlům. Toto je jeden z mnoha příkladů, který dokazuje, že hovořit o osobnosti Sartra má rozhodně význam pro lepší uchopení jeho díla, protože vztah života a filozofie pro něj znamenal jednolitý celek.

Dalším důležitým inspiračním zdrojem byla Heideggerova kniha *Co je to metafyzika*, která vyvolala v Sartrovi otázku, jaká je role filozofie v jeho životě. Sartre si Heideggera

⁴⁴ Tamtéž, s. 210 - 211.

⁴⁵ Tamtéž, s. 212.

⁴⁶ Tamtéž, s. 213.

vážil. Oceňoval, že Heidegger promluvil o lidech, o prostých záležitostech, o existenci, o smrti, o pojmech, které by nebyly neznámé, ale psal o nich nenapodobitelně a přesvědčivě.⁴⁷

Sartre podrobně studoval Heideggerovu analytiku pobytu, Dasein překládá jako lidskou skutečnost či lidskou realitu, čímž Dasein subjektivizuje. Dasein je ontologickým pojmem, který by měl být ještě před subjektem. Sartre z Dasein vytvořil humanistický pojem, což Heidegger určitě nezamýšlel. Heidegger také Sartrův humanismus kritizoval, protože se chtěl zbavit veškeré antropologie, aby mohl rozvíjet svou ontologii. V *Dopise o humanismu* napsal, že nevidí ani jednu podobnost mezi tím, co myslel pojmem „*Existenz*“, a tím, co Sartre chápe „*existenci*“. U Sartra se nacházíme pouze v té rovině, kde jsou lidé. Heidegger se vyskytuje v rovině, kde je bytí.⁴⁸ Z okruhu francouzských myslitelů uznával Heidegger spíše Maurice Marleau-Pontyho, což byl fenomenolog par excellence, než Sartra. Přesto by měl být Heidegger Sartrovi vděčný, protože ho Sartre znovuobjevil potom, co se stáhl do ústraní kvůli své nepovedené politické angažovanosti v NSDAP. Sartre od Heideggera převzal koncepci času, která převyšuje i jeho politickou angažovanost. Heideggerova časovost přesahuje možnosti ideologického zneužití.

Časovost subjektu a zejména budoucnost jsou pro Sartra velmi důležité faktory ovlivňující existenci. Lidský osud není tvořen minulostí, ale budoucností člověka, což je výsostně sartróvská představa. Subjekt ve smyslu projektu, který je vázán na neustálý proces stávání se, je věčně tím, čím ještě není, než že by byl tím, čím pouze je. Existence v podstatě neustále uniká sebedefinování. Podle Sartra vstupuje existence do času pouze vpřed, neustále se promítáme k možnému, které se stává projektem existence. Po celý svůj život jsme o krok před sebou samými. Sartrův projekt existuje jako úmysl budoucího sebe. Existence se tedy nicuje, protože se neustále popírá.⁴⁹

Mohli bychom tvrdit, že Sartre jen překrucuje Heideggerovy myšlenky, nicméně Sartre rozhodně není francouzským Heideggerem a *Bytí a nicota* není německou knihou.⁵⁰ Minulost zatěžuje přítomnost a dává jí hodnotu a smysl. Minulost představuje určitý tlak.

⁴⁷ Tamtéž, s. 111.

⁴⁸ Tamtéž, s. 112.

⁴⁹ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 20.

⁵⁰ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 119.

Nicméně u Sartra je minulost bezvýznamná, nic neváží ani nic nepohání. Pouze budoucnost vytváří přítomnost.⁵¹

Další důležitou myšlenkou, kterou Sartre přejal, byla myšlenka fakticity, Sartre jí říká bezdůvodnost. Jedná se o tezi, že subjekt se stává subjektem na neopodstatněném základu, tedy na nahodilosti. Této části nahodilosti Sartre říká situace. V té se uskutečňuje projekt, který směřuje do budoucnosti, jde o nepřetržité stávání se sama sebou, kterému Sartre říká angažovanost.⁵² Sartre si uvědomoval, že obecné problémy existují jen v konkrétním čase, a proto byl velmi skeptický k hotovým tradičním pojmům a zjevným pravdám.⁵³ Sartre za svůj život prošel složitým vývojem, symbolizoval ztělesněný rozpor a svým životním stylem, literární a filozofickou prací se stal intelektuální hvězdou. Ale co to vůbec znamená být intelektuálem, kterým Sartre bezpochyby byl?

3.3. Intelektuál

Sartre je pravděpodobně posledním *gigantem* a velkým intelektuálem jednajícím jako spisovatel. Po Sartrovi už není nikdo, kdo by v tomto ohledu zastával podobný post. Na druhou stranu byl intelektuálem, který nenáviděl intelektuální debaty.⁵⁴ Sartre vyznával spíše osamělé myšlení, myslel jen sám se sebou při psaní a tichých polemikách.⁵⁵ Svoje sklony k pohlcování „věděni“ nejrozmanitějších druhů měl už od dětství, které popisuje ve své knize *Slova*. Píše, že měl neutuchající nadšení pro horlivou četbu čehokoliv. Sartre se snažil o zcela nemožný úkol, pojmout celý svět. Přestože je tento úkol skutečně nerealizovatelný, je nutné konstatovat, že se Sartre skrze své bádání dostal neskutečně daleko ve svém rozhledu. Byl také tehdy jediným, kdo si vyzkoušel všechny žánry, které jeho doba nabízela, a nejen, že je vyzkoušel, dokonce v nich většinou i vynikal. Jméno Sartre je nejzvučnější samozřejmě ve filozofii, v literatuře a dramatu, ale zaznělo také v politice, publicistice, literární kritice a teorii literatury či filmu... Byl aktivním v mnoha oborech a žánrech, byl všude přítomen. Sartre byl jediným ze své generace, kdo se pouštěl do „všeho“ a veškeré žánry se nebál propojovat se svou existenciální filozofií. Sartrův originální styl spočívá v tom, že „kazi“ jednotlivé žánry. Každý žánr má nějakou

⁵¹ Tamtéž, s. 216.

⁵² Tamtéž, s. 117.

⁵³ FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5. s. 226.

⁵⁴ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 362.

⁵⁵ Tamtéž, s. 434.

formu, podobu a hranice sdělitelnosti, ale Sartre nikdy nedopustil, aby se tvorba podřizovala konkrétnímu žánru. Sartre nepsal filozofii nebo literaturu, psal filozofickou literaturu, ať už psal beletrii nebo nějaké pojednání. Prvky každého žánru se prolínají a vzájemně posilují.⁵⁶

Z dnešního pohledu se pojem intelektuál jeví trochu zastaralé, dalo by se říci, že je na úrovni pojmu dinosaur, který také představuje něco, co už není, něco, co je vyhynulé. Modernější myslitel, jako byl například Lyotard, Sartra kritizoval za to, že zastával postoj intelektuála 19. století, tedy člověka, který je kompetentní vyjadřovat se ke všemu, tento post zastával například Hegel, což je post, který už nemůže v moderní společnosti obstát. Lyotardova kritika je adekvátní, protože Sartre usiloval o společenský status charakteristický pro intelektuály 19. století. Ve *Slovech* píše, že byl vychováván dědečkem z minulého století. Sartre se narodil ve Francii před rokem 1914 a byl vychováván svým dědečkem Charlesem Schweitzerem, což byl strýc Alberta Schweitzera, jen těžko si lze představit intelektuálnější zázemí než to, ve kterém vyrůstal Sartre. Nicméně je třeba říct, že byl Sartre vychováván mužem z 19. století, který vyrůstal v idejích, které byly v kurzu za doby Ludvíka Filipa. Sartra v tomto ohledu velmi výstižně popsal Michel Foucault: „*Sartre byl člověkem z 19. století, který vstoupil do 20. století a promyslel jej.*“⁵⁷ Tato charakteristika je naprosto výstižná, přesto má pravdu Lyotard a neměli bychom brát vážně vše, co kdy Sartre napsal, stejně jako u nikoho jiného. I Sartre za svůj život napsal spoustu špatných textů. Například po masakru na olympijských hrách v Mnichově 1972, kde bylo zavražděno jedenáct izraelských atletů Sartre napsal: „*Připadá mi naprosto ostudné, že francouzský tisk a část veřejného mínění pokládá mnichovský atentát za neudržitelný skandál. Palestinci, příslušníci opuštěného, zrazeného a vyhnaného národa, mají v této válce jedinou zbraň, a tou je terorismus, svou odvahu a sílu své nenávisti nemohou dokázat jinak, než organizováním smrtících atentátů. Ano, terorismus je strašná zbraň, ale ti utiskovaní nebožáci nemají jinou možnost.*“⁵⁸

Jako další případ uvádím předmluvu ke knize Frantze Fanona *Zavrženci země* „*Evropa zaryla své drápy do našich světadílů, musíme jí je utnout... Skolit Evropana znamená zabít dvě mouchy jednou ranou, zrušit zároveň utlačovatele i utlačovaného. Zůstane pak*

⁵⁶ Tamtéž, s. 64.

⁵⁷ Tamtéž, s. 105.

⁵⁸ Tamtéž, s. 310.

*jeden mrtvý a jeden svobodný?*⁵⁹ Ovšem Sartrovu tvorbu z 50. a 60. let lze jen stěží zařadit do existencialismu. Zde právě dochází k onomu protiřečení si se sebou, kterého se Sartre nebál. Mohli bychom Sartra rozdělit na raného, autora knih *Nevolnost*, *Bytí a nicota*, *Co je to literatura*, a pozdějšího, souputníka SSSR a komunistů a autora *Kritiky dialektického rozumu*. Avšak nelze udělat nějaký jednoznačný předěl, oba Sartrové se navzájem kontaminovali.⁶⁰

Mnoho Sartrových výroků bylo velmi radikálních a vyžadovaly autorskou odpovědnost. Nelze v tomto ohledu opomenout jeho nepochopitelnou nenávisť k Solženicynovi, k autorovi, který trpěl několik let v gulagu pro pár slov, která byla považována za útok na Stalina. Sartre o něm napsal: „*Solženicyn je jedinec žijící idejemi 19. století, jeho myšlení neodpovídá dnešní společnosti, pro další vývoj je to škodlivý element. Je zřejmé, že pravé opoziční myšlení se zrodí za důležitějších podmínek, než je pouhá individuální existence jako u Solženicyna.*“⁶¹ Sartre o něm odmítal uvažovat, dokonce o něm odmítal i poslouchat. Byl naprosto zaslepen a zaujat vůči autorovi, který otevřeně ve své tvorbě popsal stalinská zvěrstva v pracovních táborech. Sartre byl velkým spisovatelem, a proto se dopustil i mnoha velkých selhání a jeho vztah k Solženicynovi je jedním z nich. Kontrast těchto autorů je až směšný, když se zamyslíme nad faktem, že Solženicyn byl několik let v gulagu, kde žil v bídných podmínkách a skoro tam i zemřel kvůli *jedné větě*, jeho vlastní země ho vyhostila, ztratil ruské občanství, musel žít ve vyhnanství v Kazachstánu a z politických důvodů měl i problémy s přijetím Nobelovy ceny za literaturu. Naproti tomu Sartre byl v zajateckém táboře spokojený a nic moc mu nechybělo, dokonce tvrdil, že když byla Francie okupovaná, cítil se nejsvobodněji. Ve Francii byl intelektuální hvězdou a Nobelovu cenu za literaturu odmítl z osobních důvodů a možná i z ješitnosti. Sartrův útok na Solženicyna byl minimálně nestoudný.

Raný Sartre, na kterého je tato práce primárně zaměřena, nebyl marxistou, zajímala ho „*dobrodružství*“ subjektu. Neměl potřebu být marxistou. Zajímal ho osamocení jedince. Ani nepociťoval potřebu Marxe studovat. Studoval Husserla, Heideggera a Nietzscheho.⁶² Sartre nikomu nevnucoval žádný obraz člověka, jak by měl vypadat, naopak říkal, že žádný takový obraz neexistuje a je na každém z nás, pro co se v životě rozhodneme. To, co člověka dělá člověkem, není žádná obecná podstata, ale individualita

⁵⁹ Tamtéž, s. 310.

⁶⁰ Tamtéž, s. 314.

⁶¹ Tamtéž, s. 303.

⁶² Tamtéž, s. 363.

a jedinečnost. Sartre byl filozofem, který vznešeně myslel, a proto se i vznešeně mýlil. Omyl je mnohem pravděpodobnější, když člověk pokouší osud, než když se pouze podřídí chodu věcí, když riskuje, než když se vyhýbá riziku. Zkrátka když myslí, než když jen pasivně přejímá.⁶³ Této krásné heideggerovské charakteristice Sartre určitě odpovídal. Stal se z něho modernista, intelektuální hvězda poloviny minulého století, kritik strukturalistů a Freudovy psychoanalýzy, uvedl do Francie amerického spisovatele, stal se svědkem několika revolucí, byl životním humanistou a rozhodně si a priori nezakládal na tom, že ví více než ostatní.⁶⁴

3.4. Sartre a Francie

Sartrův existenciální humanismus má univerzální platnost v tom smyslu, že není národnostně podmíněn. Sartre byl kosmopolitou, který nevyznával kult kořenů, národů nebo půdy. Stavěl se proti republikánskému modelu asimilace. Podle Sartra člověk neexistuje, neexistuje ani žádný Francouz o sobě. Francouz je ten, který o sobě už nemá víc, co by řekl. Člověk je podle existencialismu nejdříve souborem skutků a potom až souborem rysů. Nejprve je jedinec, a potom až představitel nějakého typu. V tom je Sartrova filozofie velmi pozitivní, humanistická a hlavně protirasistická. Rasistou je ten, kdo nahlíží na svět jako na mozaiku skupin, které se liší barevně. Rasista odsuzuje lidi na základě rodu, který zastihuje veškerou jedinečnost bytosti. Toto pro Sartra nemá význam, protože omezování lidí na předpokládanou podstatu je v rozporu s jeho základní tezí „*existence předchází esenci*“. Esence nemá existenci. Není esence černocha, Američana či Francouze.⁶⁵

Například stalinisté jsou lidé, kteří se podrobili autoritě Moskvy a Stalina, zakódovali si hluboké přesvědčení, které vytvářelo podstatu jejich osobnosti. Stalinista je člověk, který se sklonil před hotovým faktem. Je to jisté postižení intelektuálního typu. Pravdou je, že každý je svým způsobem otrokem dobových stereotypů a zajatcem předsudků své doby, ale druhou věcí je, co s tím člověk dokáže učinit.⁶⁶ Každá epocha produkuje vlastní mýty, které jí poskytují umělou jednoduitost, ale to člověka nemusí nijak determinovat, to je motiv existencialistů, který později ještě hlouběji rozvíjel například Roland Barthes. Sartre nám podal filozofii, ve které jde o člověka v té nejobecnější formě, která je společná všem.

⁶³ Tamtéž, s. 331.

⁶⁴ Tamtéž, s. 74.

⁶⁵ Tamtéž, s. 269-277.

⁶⁶ Tamtéž, s. 274 – 278.

Člověk by se neměl nenechat vázat žádnými konvencemi a okolnostmi. Sartre říká ne přírodě, ne hmotě a souladu s hmotou, ne společnosti, ne druhým.⁶⁷ Ovšem postupem času začal Sartre tuto teorii přehodnocovat, když začal existencialismus propojovat s marxismem. V tomto okamžiku se filozofie stala souhrnem soudobého vědění a v *Kritice dialektického rozumu* začal Sartre sjednocovat všechny znalosti podle určitých řídicích témat.⁶⁸ Pro nás je ale důležitější ten Sartre, který se vždy domníval, že pravda je jen jedna, ta subjektivní.

Sartrova filozofie byla obviňována z deprese a úzkosti, což Sartre popíral. Sám říkal, že nikdy nepocítil úzkost. Dokázal si užívat života, což je velmi sympatické. Kolem filozofie se obecně šíří ošklivý stereotyp, že filozofové jsou osamocení jedinci, kteří neznají veselí, pouze své hluboké myšlenky. Například Platón říkal: „*Proklet budiž smích! Vyhlasme válku veselí.*“ Rousseau: „*Pravda spočívá v slzách, nostalgii, depresi, sklíčenosti, osamělosti, smrti.*“ Bernard Henry-Lévy popisuje Sartra jako velkého filozofa, kterému nikdy nechyběla dobrá nálada. Představoval lehkomyšlného smíška, milujícího frašku, výstřednost, šaškování nebo parodii.⁶⁹ Sartre rozhodně nebyl sofistickým či elitářským filozofem, byl otevřený všemu v díle i v životě, což je ten hlavní důvod, proč se stal intelektuálem v pravém slova smyslu a ne pouhým *pseudochytrákem*, který by se schovával za nic neříkající slova. Nyní se tedy podrobněji zaměříme na jeho vlastní filozofická východiska, která aplikuje ve své literatuře.

4. Ontologické předpoklady Sartrovy literatury

Ontologický aspekt je jedním z nevýraznějších motivů Sartrovy literatury, a proto je třeba mít představu o tom, jakým způsobem Sartre pracuje s metafyzikou a jaký přístup volí v *Bytí a nicotě*. Metafyzika obecně je filozofickou disciplínou, jejíž ambicí bylo podávat nejzákladnější výpovědi o veškeré skutečnosti, proto se stala *vědou* o jsoucím. Veškerá metafyzika se snaží podávat výpovědi o všem, co jest, a do 18. století se jí to dařilo. Od Aristotela po Leibnize byla metafyzika nástrojem pro budování absolutních výkladů světa. Ovšem od konce 18. století nepřezívá metafyzika tolik svým výkonem jako spíše svou kritikou.

⁶⁷ Tamtéž, s. 286.

⁶⁸ Tamtéž, s. 389.

⁶⁹ Tamtéž, s. 35.

Přestože i antičtí myslitelé pochybovali o tom, zda je člověk schopen získat komplexní informace o světě, ve kterém žije, největší újmu metafyzika utrpěla právě v 18. století od Huma a Kanta. Pro Huma je obecné poznání jen pravděpodobné, nikoliv jisté, protože my nikdy nejsme schopni prokázat kauzalitu mezi příčinou a účinkem. Nutnost tohoto vztahu není podle Huma objektivně v realitě, ale jenom v nás prostřednictvím zvyku, který pouze předpokládáme jako nutný. Podle Huma a dalších empiriků jsou naše poznatky nahodilé, aposteriorní a syntetické. Racionalisté či scientooptimisté tvrdí opak. Podle nich jsou všechny poznatky nutné, apriori a analytické. Tyto poznatky nám přinášejí pravé poznání, které je garantováno bohem, což je případ Descarta, Spinozy i Leibnize.

Ústřední postavou této dichotomie názorů byl Kant, který se snažil tyto dva druhy poznání spojit. Podle Kanta by měly být výroky nutné, apriori a syntetické. Výroky jsou podle Kanta nutné a apriori, tím dává za pravdu racionalistům, ale potřebuje, aby byly syntetické. Syntetické výroky přinášejí nové poznatky, které nelze vyvodit z definic. V tomto ohledu Kant navazuje na Huma, nehledal žádné absolutní vědění, nýbrž typ vědění, které je nám umožněno poznat. Kant tedy dochází k závěru, že metafyzika je možná jen jako specifické studium apriorních struktur v poznávajícím subjektu, které se netýkají objektivní skutečnosti. Metafyzika tedy nemá zkoumat objektivní struktury, ale subjektivní pojmy v nás, protože věci o sobě jsou nepoznatelné, tudíž to, co poznáváme, jsou pouhé konstrukty našich forem.

Tento typ metafyziky je důležitý pro pochopení Sartrovy metafyziky⁷⁰ i jeho metafyzika je subjektivní a nevypovídá o světě o sobě, ale pouze o světě pro nás. Ovšem rozdíl je v tom, že pro Sartra není žádný svět o sobě, existuje pouze svět pro nás, který je definován našim poznáním. Světem Sartrovy metafyziky je lebenswelt, tedy náš žitý svět, který neskrývá své substance, ale naopak nám je odhaluje. Toto je základní teze, se kterou bychom měli přistupovat k Sartrově filozofii a literatuře.

Ohledně kritik metafyziky by bylo vhodné zmínit stručně alespoň ty nejdůležitější a zároveň si uvědomovat nezbytnost metafyziky. Mezi nejvýznamnější kritické přístupy patří:

⁷⁰ Poznámka: Vzhledem k povaze Bytí a nicoty by bylo vhodnější hovořit spíše o ontologii než o metafyzice. Ovšem toto přesné vymezení by vyžadovalo více prostoru k rozebrání a pro téma diplomové práce to není tolik podstatné. V zásadě je ontologie druhem metafyziky a hovořit o Bytí a nicotě z hlediska metafyziky je naprosto relevantní.

Humanisticko-skeptická pozice, která se domnívala, že metafyzika člověku neprospívá ani ho nevzdělává, jedná se zejména o scholastickou metafyziku. Humanisté se domnívali, že metafyzika je znakem pýchy, jelikož nezná pokoru hranic lidského vědění. Osvícenci a přírodovědci 17. stol., zejména Voltaire, Lessing, Newton, Rousseau, chápali metafyziku jako pouhou domněnku, jež brzdí pokrok poznání. Dále kriticko-gnoseologická kritika, jež je nejvíce spjata se scientologickým patosem Augusta Comta, který se domníval, že metafyzice chybí gnoseologický základ a z vědeckého hlediska nemá oprávnění vůbec existovat. Tato tradice se později nejvíce projevila v tak zvaném novopozitivismu, který je spjat především s Vídeňským kroužkem. Představitelé tohoto uskupení vyžadovali pouze taková sdělení, která jsou analyticky smysluplná. Další kritikou metafyziky byl marxismus a později i neomarxismus v podobě frankfurtské školy, pro ně byla metafyzika nástrojem odcizení od materiální základny. Dokonce i z pozice bytí lze kritizovat metafyziku, podle Heideggera si metafyzika nikdy nepoložila svou zásadní otázku po bytí. Nakonec je třeba zmínit, že i samotní existencialisté kritizovali metafyziku, ale pouze tu, která brání konkrétně žít a bezprostředně existovat. Proč tedy Sartre napsal stovky stran metafyziky, když sám byl odpůrcem všeho, co by podmiňovalo naši svobodu? *Bytí a nicota* není návodem jak „správně žít“, ale naopak se snaží reflektovat to, jak skutečně žijeme podmíněni pouze sami sebou. Tou pravděpodobně nejvýznamnější námitkou je, že metafyzika nepředstavuje gnoseologické ani jazykově oprávněné vědění. Avšak pojmy jako vědomí, bytí, nicota nebo svoboda nejsou nikde mimo nás, jsou přímo v nás a to, že je nemůžeme empiricky uchopit ani verifikovat, neznamena, že bychom o nich neměli mluvit. Pokud člověk není vyhraněným imanentistou, může mu *Bytí a nicota* poskytnout zajímavý druh poznání, protože Sartre nehovoří o ničem abstraktním, hovoří o lidské existenci, kterou nelze charakterizovat jenom jazykem vědy, neboť bychom se dopouštěli redukcionismu. Je třeba hovořit o člověku i jazykem metafyziky, díky kterému může odhalovat jsoucí, leč neviditelné, v tom tkví nepochybně Sartrův přínos pro dějiny metafyziky i pro dějiny antropologie obecně.

4.1. Bytí a nicota jako pokus o fenomenologickou ontologii

Pokus o fenomenologickou ontologii je podnadpisem knihy *Bytí a nicota*. Avšak říci, že byl Sartre fenomenologem, není úplně ideálním označením, obdobně jako takto nazývat například Romana Ingardena. Nejsou to ryze fenomenologové, ale filozofové, kteří se velmi specificky chopili fenomenologického odkazu. Sartre na základě fenomenologie

vytvořil základ pro existenciální pojetí člověka. Kdybychom měli hledat, v čem Sartre ve svém díle navazuje na zakladatele fenomenologie Edmunda Husserla, měli bychom začít u analýzy vědomí, konkrétně obsahů vědomí, tedy fenoménů.

Už Kant si uvědomoval rozdíl mezi věcí o sobě a představou, kterou o dané věci máme. Sartre se snažil odhalovat jevy „*tak jak jsou*“, nehledal žádné skryté (metafyzické) podstaty, které by byly někde mimo nás, nezajímal ho svět o sobě, pouze svět pro nás. Jinými slovy, co nevyplývá z formy podání, nás nemusí zajímat, protože veškeré poznání, které nevyplývá z jevu samotného, je pouze poznáním spekulativním. Je tedy důležité mít na paměti, že fenomén, který se mi jeví, se jeví konkrétně mému bytí. Jev nespočívá v nějakém univerzálním bytí, ale v bytí nahlízejícího. Pouze konkrétní pozorovatel může rozhodovat o významu konkrétního fenoménu. Tou zásadní otázkou tedy je: Jaké je bytí fenoménu, které se mi zjevuje? Nutno zdůraznit, že nejde o nic víc, o žádné absolutní danosti nezávislé na mé zkušenosti atd. Sartre tedy vylučuje spekulativní metafyziku, zůstávají nám pouze jevy, které se mohou stát obsahem vědomí, pokud jsou nějakým vědomím nahlíženy. Zde se dostáváme k husserlovskému konceptu intencionality, což můžeme chápat jako korelační apriori mezi subjektem a objektem, to znamená, že se vědomí vztahuje k bytí, které není zakoušejícímu vědomí vlastní.⁷¹

Je evidentní, že každý jev musí nějak být, aby se mohl jevit, avšak to, jak se věc jeví, nemusí být totožné s bytím daného jevu. Bytí a jev není totéž, jev je to první, s čím se musí naše vědomí potýkat.⁷² Ohledně vědomí je důležité, že vědomí je to, čemu se jevy jeví, ale není tím, co by kladlo do jevu nějaké struktury našeho myšlení, jak zamýšlel Hegel. Tyto záležitosti nesmíme ztotožňovat a musíme si být plně vědomi výjimečnosti vědomí, neboť vědomím se odlišujeme od všeho ostatního, Sartre na základě vědomí určuje diferenci mezi bytím-pro-sebe a bytím-o-sobě. Bytí-pro-sebe disponuje vědomím, a tudíž má úplně jinou dynamiku oproti bytí-o-sobě, které je statické, neměnné a které všude obklopuje bytí-pro-sebe. Bytí-pro-sebe se neustále děje, podílí se na sobě, buduje se, ale také se neguje právě tím, že se děje neustále a není schopné být tím, čím je, setrvává v nicotě, má tedy takové bytí, které obsahuje svou vlastní negaci, ale k tomu se dostanu podrobněji v následujících kapitolách.⁷³

⁷¹ BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie: úvod do Husserlovy filosofie*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-938-2. s. 330. – 331.

⁷² Tamtéž, s. 332.

⁷³ Tamtéž, s. 334.

Ohledně vědomí bychom měli ještě zmínit, že existuje ještě předtím, než si ho osvojíme, máme tedy vědomí ještě předtím, než si ho uvědomíme, a proto bychom neměli vědomí redukovat na pouhý souhrn jeho obsahu, protože bychom zatemnili jeho pravou povahu. Vědomí nespočívá ve vědění, ale v jistém pádu do bytí. Naproti tomu bytí-o-sobě žádný vpád do bytí nemá, je svým bytím permanentně, postrádá jakoukoliv dualitu, je výhradně tím, čím je, zatímco bytí-pro-sebe je mnohem víc tím, čím ještě není. Problémem je, že vše, veškeré zákonitosti a normy zpracováváme jako obsahy vědomí a následně zaměňujeme realitu za ideje. Blecha tento problém velmi dobře vystihuje následovně: „*Naše obrazivost nám poskytuje falešnou představu předvídatelného života.*“⁷⁴

Právě těmto existenciálním zkušenostem se věnuje román *Nevolnost*. Hlavní hrdina Roquentin sbírá materiály pro zpracování historického díla, pátrá v minulosti, která se jeví jako uzavřená, avšak skrývá zcela nezachytitelné výpovědi. Roquentinův život je reflexí minulosti, která byla bezstarostná, než zakusí pocit nevolnosti a hnusu. Roquentin tedy zakusil fakticitu svého bytí a v okamžiku se mu zdálo, že vše ztratilo smysl a řád. Vše se v okamžiku stalo bezdůvodným. Veškerá srozumitelnost světa se rozpadla. Roquentin zakusil diferenci mezi bytím-o-sobě a bytím-pro-sebe. Jakási pompézní idea člověka se rozplynula, najednou už člověk nebyl tím nadutým tvorem, proto se Roquentin častokrát ptal sám sebe, kým vůbec je. Ocítl se ve světě, kterému nerozuměl, a nevěděl, jak jednat. Byl jen tím, kým se učinil, nic víc, nic míň. Opět bychom tento motiv mohli obecně shrnout notorickou Sartrovou formulkou: „*Existence předchází esenci*“, která se stala takovou učebnicovou záležitostí jako Sókratovo: „*Vím, že nic nevím.*“ nebo Descartesovo: „*Myslím, tedy jsem.*“ Románu *Nevolnost* se budeme ještě podrobněji věnovat později, tento nástin *Nevolnosti* je zde pouze orientační, abychom si uvědomili Sartrovu propojenost filozofie a beletrie. V *Bytí a nicotě* je spousta ontologických podmětů, které se staly inspiračním zdrojem pro existenciální literaturu nejenom Sartrovu, proto tento spis představuje jistou bibli existencialismu.

Když si otevřeme *Bytí a nicotu*, v první kapitole se setkáváme s důsledky Husserlova pojetí fenoménu. Aby nedošlo k nějakému nedorozumění, ujasníme si ještě, jaký je rozdíl mezi jevem, tím co se jeví, a fenoménem. To, co se jeví, je jsoucno například stůl, jev je naše mentální představa o daném jsoucnu, v tomto případě o stolu a fenomén je podstatou stolu, řekněme stolovitost stolu. Tato stolovitost nám odkrývá, že stůl je

⁷⁴ Tamtéž, s. 337.

nástrojem, na kterém můžeme psát, pracovat... Fenomén podle Husserla ukazuje sám na sebe, to znamená, že fenomény by měly být stejné, nezávislé na konkrétním vědomí na rozdíl od jevů, které se mohou u každého trochu lišit. Husserl se tedy domníval, že se dostal k imanentní identitě jevů, že má před sebou bytí, které je adekvátně samodané, a že s ním může dělat deskriptivní analýzy. Sartre toto stanovisko do značné míry radikalizuje tím, že za jevem není nic skrytého, například božská esence nebo hegelovský duch. Sartre tedy neguje jakékoliv dimenze, které nejsou imanentní, není nic, co by zahalovalo podstatu jevů. Naopak jevy se svou podstatu samy odhalují, nic neskrývají. Dualismus mezi bytím jevu a jevem je podle Sartra ve filozofii neopodstatněný. Jev se nemůže jevit v protikladu ke svému bytí, zkrátka není nic za horizontem našeho poznání. Sartre tedy slučuje jev s fenoménem.

Sartre se zbavuje všech metafyzických konstruktů. Mohli bychom namítnout, že používá vágní a empiricky prázdný pojem bytí, ale Sartre chápe bytí jako radikální ukazování-sebe-sama. Bytí jevu se nám jeví jako jev a není třeba dělat různé fenomenologické a eidetické redukce, které rozpracovával Husserl. Sartre nedělá žádnou diferenci mezi tím, co se mi jeví a jevem o sobě. Bytí, které se mi jeví, musí být stejné povahy jako bytí existujících věcí.

4.2. Bytí-pro-sebe X bytí-o-sobě

Bytí-pro-sebe se vyznačuje vědomím sebe sama, to znamená, že máme vědomí, ale neznamená to, že hned o něm víme, nejprve vědomí pouze máme, postupně do něj zasouváme poznatky a potom si ho teprve uvědomujeme. Na začátku není vědomí v pravém slova smyslu, je jen vědomí vědomí, např. člověk miluje v aktu lásky, aniž by věděl, co láska je, láska není osvojitelný obsah vědomí, který bychom dokázali reflektovat. Obsah vědomí je až druhotnou záležitostí, je to něco odvozeného, vědomí si neustále uniká a intencionálně se vztahuje samo ze sebe ke světu. Tento aspekt vědomí Sartre hluboce promýšlí v *Bytí a nicotě* i v *Nevolnosti*. Vědomí je právě onou nicotou, jelikož vyvstává z radikálního nic, které ale není ničím, nýbrž bytím. Nicota je velmi důležitým termínem, protože vjemy, které získáváme ze světa, nejsou synonymem naší subjektivity, nicota představuje jistý odstup od vědomí vjemů, proto je vědomí něčím více, než čím jenom je, má v sobě transcendentní složku. Nicota definuje existenci jako bytí-pro-sebe. Sartre by nenapsal knihu, která má 700 stran, zasvěcenou pojmu, který by nic neoznačoval. *Bytí a nicota* by se také mohlo interpretovat jako bytí (něco, co něčím je) a nicota (není tím, čím je, ale nějak je). Už u Heideggera bychom mohli nalézt

náznaky sartrovské nicoty ve formě úzkosti ze sebe sama. Naopak bytí-o-sobě žádnou nicotu nezakouší, protože se nijak nerealizuje, nemůže se transcendovat ani afirmovat, nemá žádné vědomí, a tudíž ani žádnou povinnost vůči sobě samému, nezná nestálost bytí. Nicota se přímo distancuje od bytí-o-sobě.

Toto jsou ty nejdůležitější myšlenky, ze kterých bychom měli vycházet při četbě *Bytí a nicoty*, která představuje velmi zajímavý druh metafyziky, který se od tradiční metafyziky odvrací, existence není definovaná nějakými skrytými substancemi, nýbrž projekcí naší svobodné volby. Také se tento text neprezentuje jako celistvý metafyzický výklad světa, o který se snažil například Aristotelés, Tomáš Akvinský, Spinoza nebo Leibniz. *Bytí a nicota* je spíše filozoficko-psychologickým výzkumem existence, který si na univerzalitu ani neklade žádné nároky.

4.3. Bytí a nicota – nicující bytí

Abychom více pronikli do vztahu mezi bytím a nicotou, musíme nicotu chápat jako zdroj negace, díky které můžeme klást otázku po bytí, protože bytí-o-sobě se nepotřebuje ptát po svém bytí. Odkud, ale nicota přichází? Nemůžeme ji hledat vně bytí a ani není abstraktním pojmem. Sartre ji nachází v srdci bytí, tudíž ona odnikud nepřichází je nám rovnou dána jako přirozenost. Jestliže se nicota nachází v bytí, nemůže podstata nicoty spočívat v nicování, což je pojem, který by zbavoval nicotu veškerých náznaků bytí. Nicota nemůže být nicována, jelikož bychom odstraňovali to, v čem nicota spočívá, tedy bytí. Sartre toto shrnuje větou: „*Nicota není nicota, je byvší.*“ Pokud tedy chceme hovořit o nicující nicotě, musíme jí rozumět tak, že se nenicuje sama, nýbrž je nicována bytím, které má vlastnost nicování. Sartre říká: „*Musí existovat bytí, jehož prostřednictvím přichází nicota k věcem.*“⁷⁵

Tímto druhem bytí disponuje lidská existence, ta se charakterizuje jako bytí-pro-sebe a tím, že je pro sebe, není k nicotě pasivní. Pokud by bytí-pro-sebe přejímalo nicotu z nějakého jiného bytí, vedlo by to k nekonečnému regresi v dohledávání nicoty. Pouze bytí, které se ptá, vyvolává nicotu. Každou otázkou je do světa uvedena jistá dávka negativity, nicota tedy vychází z tazatele. „*Člověk vstupuje jako bytí přivádějící nicotu do světa, a za tím účelem si sám u sebe vytváří nicotu.*“⁷⁶ Člověk přivádí do světa nicotu, protože nejdříve není ničím a každá otázka, kterou pokládá, směřuje ke světu. Směřovat

⁷⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. Překlad Oldřich Kuba. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2006. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 45. ISBN 80-7298-097-1. s. 60.

⁷⁶ Tamtéž, s. 61.

ke světu znamená hledat místo a způsob kladení bytí ve světě. Svět je člověkem odhalován, protože člověk se zrodil uprostřed světského bytí, které ho všude obklopuje. Člověk nemůže být bez světa a svět nemůže být bez člověka, protože bez člověka by byl svět pouhou planetou mezi jinými planetami. Chtě nechtě člověk plodí do světa nicotu. Descartes tuho schopnost nazýval svobodou, ale čím tato svoboda je? Podle Sartra není svoboda vlastností mezi dalšími vlastnostmi, je to zásadní podmínka nicoty. Být svobodný a být nicotný je v podstatě totéž, přestože bychom mohli usoudit, že svoboda je v tomto kontextu velmi nihilisticky pojatá, není to myšleno pejorativně. Člověk se především liší vztahem ke své esenci, oproti všemu ostatnímu ve světě, teprve svoboda činí nějakou esenci nějak možnou. Podle Sartra lidská esence spočívá právě ve svobodě.⁷⁷

Tento typ svobody se hodně odvíjí od Kierkegaarda a Heideggera a Sartre mezi nimi také viděl prokazatelné podobnosti. „*Kierkegaard popisuje úzkost před vinou a charakterizuje ji jako úzkost před svobodou. Heidegger, o němž je známo, že ho ovlivnil Kierkegaard, považuje naopak úzkost za uchopení nicoty. Nezdá se nám, že by oba tyto popisy úzkosti byly v rozporu. Naopak, vzájemně se implikují.*“⁷⁸ Implikace spočívá v tom, že oba vidí strach z něčeho mimo sebe, zatímco úzkost pochází z vlastního nitra. Vztah úzkosti a strachu je u Heideggera poněkud více diferencovaný než u Sartra, který si dokázal představit situace, kde spolu strach a úzkost společně koexistují. Podle Sartra je strach přítomen v nějaké situaci, ve které čelíme něčemu, co může změnit naše bytí z vnějšku a zároveň může navodit úzkost, která vyplývá z vnitřku, z nedůvěry v sebe sama, že jsem situaci schopný zvládnout. Zde bych uvedl příklad: Dělán-li zkoušku z nějakého předmětu, kterému nerozumím tak, jak bych si přál, mohu dostat otázku, kterou nejsem schopen se naučit, zkrátka jí nejsem schopen porozumět. Pokud bych u zkoušky dostal zrovna tuto otázku, kterou nejsem schopen pochopit, můj neúspěch by byl způsoben vnějším faktorem. Můj strach by spočíval v obavě, že bych dostal otázku, které nerozumím, ale také bych mohl zakoušet úzkost z toho, že moje schopnosti nestačí k uchopení dané otázky a tato úzkost pochází ze mě nezávisle na tom, zda skutečně dostanu onu otázku, které nerozumím. V zásadě ale rozdíl mezi strachem a úzkostí spočívá v přístupu k dané situaci, tedy zda situace působí na člověka nebo člověk na situaci.

⁷⁷ Tamtéž, s. 63.

⁷⁸ Tamtéž, s. 67.

Pokud danou zkoušku neudělám, mohu pocítit strach z toho, že nedostuduji a moje snaha, kterou jsem vynaložil, bude zbytečná, následně se mě zmocní úzkost, když prohlásím: Co teď budu dělat? Z toho vyplývá, že strach je nereflexivním uchopením transcendentna a úzkost je reflexivním uchopením sebe sama, jedno je vyvolané druhým, ovšem může být i situace, kdy pocítujeme úzkost nezávisle na strachu. Každý, kdo dělá zkoušku, chce uspět, ovšem pokud se zkouška povede a já úspěšně ukončím studium, opět se můžeme dostat k otázce: Co teď budu dělat? Na tomto příkladě je krásně vidět, jaký je vztah mezi mým budoucím a přítomným bytím, tedy vztahem mezi tím, čím nejsem a kým budu. Tento vztah je dán právě nicotou, oddělením od toho, co jsem a kým budu, je dáno časem. V jistém smyslu nejsem, protože to, co jsem, není základem toho, co budu. Jsem tím, kým budu, jen jím nejsem úplně. Sartre to nazývá takto: „*Jsem tím, kým budu, takovým způsobem, že jím nebudu.*“⁷⁹ Zní to jako jazyková hříčka, ale když se nad tím zamyslíme, dává to smysl a hlavně je z toho také patrná ona úzkost, která spočívá v tom, že si uvědomujeme vlastní budoucnost, která zatím není a být ani nemusí, je pouze potenciálně možná, například udělat zkoušku. Není to minulost, ale budoucnost, která nás určuje, a která vždy spočívá v aktuálním nebytí.

Úzkost z budoucnosti by tedy měla být po tomto příkladě evidentní, ale samozřejmě existuje i úzkost z minulosti. Tu bych se také pokusil prakticky reflektovat na konkrétním případě. Představme si, jak se cítí kuřák, který se dobrovolně rozhodl přestat kouřit, slíbil sobě i svým blízkým, že svůj slib dodrží, ale z vlastní slabosti nebude schopen slib dodržet a zakouří si. V okamžiku, kdy si potáhnul tabáku, se jeho já ocitlo v rozporu s jeho minulým já, které se utvrdilo v tom, že tato situace již nenastane. V tomto případě je člověk dohnán k úzkosti z minulosti.

Svoboda se tedy projevuje úzkostí, která je přítomna u každé volby, ve které se seberealizujeme. Zakoušíme-li úzkost, zakoušíme i jisté uvědomění, které spočívá v tom, že každá možnost je mou možností. Úzkost vzniká tehdy, když vědomí zjistí, že je odděleno od své esence nicotou nebo že od budoucna ho dělí pouze vlastní svoboda ji naplnit.⁸⁰ Tento radikální subjektivismus Sartre dobře popisuje v následující pasáži: „*V každém okamžiku jsme vrháni a zaplétáni do světa. To znamená, že konáme činy dříve, než klademe své možnosti, a že tyto možnosti, odhalované jako uskutečněné nebo odkrývané během uskutečňování, odkazují k těm souvislostem smyslu, jehož*

⁷⁹ Tamtéž, s. 70.

⁸⁰ Tamtéž, s. 75.

zproblematizování by vyžadovalo speciální úkony. Budík, který ráno zvoní, odkazuje na možnost jít do práce, jež je mou možností. Pochopit ho jako výzvu znamená vstát. Sám úkon vstávání je tedy uklidňující, protože se vyhýbá otázce: Je práce mou možností?, a proto mne neuvrhne do postavení, v němž bych si mohl zvolit kvietismus, odmítnout práci, a nakonec odmítnout svět a smrt.“⁸¹

„Konstituuji-li sebe jako porozumění nějaké možnosti, jako mé možnosti, musím uznat existenci této možnosti na konci svého projektu a uchopit ji jako sebe sama, tam, v budoucnu mne očekávajícího a odděleného ode mne nicotou.“⁸²

Sartre tvrdí, že veškeré hodnoty jsou kolem nás jako cedule se zákazem vstupu na trávník. Některé hodnoty se domohly své autonomnosti a už nemohou být problematizovány, například poctivost, poctivost je již společenským standardem, člověk se pro ni nerozhoduje, ale přímo v ní vyrůstá, ale může se rozhodnout tuto poctivost porušit ze svého svobodného rozhodnutí. Pokud si uvědomíme, že veškeré hodnoty, které ve světě respektujeme, nevychází ze světa, ale z člověka, konkrétně ze mne, může se dostavit pocit úzkosti, proto lidé rádi zaměňují realitu za ideje, jak již bylo řečeno. Pokud bychom se tedy rozhodli pro nepoctivost, bylo by toto rozhodnutí svobodné, pouze pokud by odráželo naší esenci. Tato svoboda není žádnou metafyzickou silou, kterou by disponovali například bohové, my bychom si jenom přáli, abychom v sobě jakéhosi malého boha spatřovali. Pokud bychom ale na nějakého boha spoléhali, nebo na nějakou skrytou substanci, jež by naše jednání ospravedlňovala, dostali bychom se do stavu neupřímnosti.

4.4. Neupřímnost

Nicota je nejzazší podstatou existence, a pokud před ní utíkáme nebo se ji snažíme zakrýt, dostáváme se do stavu, který Sartre nazývá neupřímnost. Neupřímnost je něco jako *špatná víra*. Být neupřímným není totéž jako lhát, protože když lžeme, lžeme zpravidla někomu, zatímco neupřímnost je spíše sebebelhávání či sebeklam. Lhát může pouze ten, kdo zná pravdu, pokud nám někdo říká něco, co pravdou není, neznamená to, že je lhářem, takový člověk jenom podává mylné informace a sám je obětí vlastního omylu.

⁸¹ Tamtéž, s. 77.

⁸² Tamtéž, s. 81.

Sartre jako formu neupřímnosti uvádí velmi trefně psychoanalýzu. Freudova psychoanalýza pohlíží na člověka jako na někoho, kým není, celý Oidipův komplex je pouhou neupřímností, protože člověk pohlíží sám na sebe z pozice *ono* a ne z pozice *já*.⁸³ Již v předchozích kapitolách jsme lehce zmínili negativní vztah Sartra a filozofie obecně k freudismu, jelikož je pouze spekulativní. Abychom se v tomto ohledu neodrželi pouze filozofie, je nutno dodat, že i z pohledu kulturní antropologie je psychoanalýza velmi vágní, například Bronislaw Malinowski prokázal, že psychoanalýza může mít pouze určitý lokální charakter, v nezápádních kulturách nemá psychoanalýza žádný nárok na svou legitimitu. Příkladů ke kritice Freuda bychom mohli nalézt mnohem více, zde jen uvádím, že pro Sartra je psychoanalýza patologickou neupřímností, která člověka pouze rozptyluje a odvrací od sebe sama. Sartre chápe lidské bytí jako: „*Bytí, jemuž v jeho bytí jde o bytí, pokud toto bytí implikuje bytí, jež je jiné, než ono samo.*“⁸⁴

Pro Freuda ani pro Sartra není žádný čin izolovaný, každý čin odkazuje k hlubším strukturám. Psychoanalýza se snaží tyto struktury vyjasňovat, čin je podle Freuda symbolický, protože vyjadřuje nějakou hlubší touhu, jež je determinovaná libidem. Freud učinil z afektivity základ činu ve formě psycho-fyziologických sklonů, což je případ Oidipova komplexu. I Sartre si byl vědom toho, že primitivní kultury v Pacifiku a na Korálových ostrovech fungují úplně jinak a Oidipův komplex tam nemůže nikdy vzniknout.⁸⁵ Podle Sartra není komplex dříve než jeho symbolická manifestace, pro psychoanalýzu neexistuje rozměr budoucna, čímž se existence vysvětluje pouze regrese z minulosti. Psychoanalýzu bychom měli brát pouze v obráceném smyslu, chápat ji jako návrat budoucnosti do přítomnosti. Sartre se shoduje s psychoanalytiky, že každá lidská reakce je apriori pochopitelná, ovšem psychoanalytikům uniká právě ta pochopitelnost, protože se snaží reakci objasnit u dřívějších kauzálních mechanismů. Sartre chápe jednání výhradně jako projekci sebe sama k určité možnosti. Jednání musí být vždy srozumitelné, například si sednu v parku na lavičku, protože mě bolí nohy, chápu tedy možnost i cíl, který sleduji, a tyto možnosti navazují na další možnosti, jež jsou přede mnou až do nejzazší možnosti, již jsem já sám. Svě možnosti tedy chápu skrze regresivní psychoanalýzu, která zkoumá možnosti mého jednání k mé nejzazší možnosti, zároveň

⁸³ Tamtéž, s. 92.

⁸⁴ Tamtéž, s. 87

⁸⁵ Tamtéž, s. 529

syntetickým progresivním postupem směřuji od této nejzazší možnosti ke zkoumanému jednání.⁸⁶

Za neupřímného bychom mohli také považovat již zmiňovaného Oblomova, který změnil své bytí-pro-sebe na bytí-v-sobě, sestoupil na rovinu věcí, neboť zvěcnil své bytí-pro-sebe, vytvořil ze svého bytí statickou záležitost, neměl žádnou budoucnost, pouze přítomnost. Oblomovova neupřímnost je tak vyhrocená, že už ani není neupřímná, ale stala se jeho bytím. Ovšem abychom nehledali příklady pouze v literárních postavách, podíváme se na příklad z běžného života, který Sartre uvádí: *„Pozorujeme-li číšníka v kavárně, jeho gesta jsou živá, jistá, poněkud příliš přesná, trochu příliš rychlá, přistupuje k hostům poněkud živějším krokem, uklání se poněkud přehnaně úslužně a jeho hlas i oči vyjadřují zájem, který je o něco horlivější v souvislosti s hotovou objednávkou: posléze se vrací a snaží se i svou chůzí napodobit nepružnou strohost jakéhosi automatu, když nese svůj podnos s odvahou provazochodce a udržuje ho neustále v labilní a co chvíli narušované rovnováze, již obnovuje lehkým pohybem paže a ruky. Celé číšníkově chování vypadá jako hra. Dává si záležet na tom, aby jeho pohyby zapadaly do sebe jako u mechanismu, u něhož jeden pohyb pohání druhý, ale i výraz tváře a hlas působí mechanickým dojmem. Svým pohybům dává hbitost a neúprosnou rychlost, jakou se vyznačují věci. Číšník hraje a přitom se baví. Komu však předvádí svou hru? Není třeba ho dlouho pozorovat, abychom se o tom přesvědčili: hraje, že je kavárenským číšníkem. Není na tom nic, co by nás mohlo překvapit: hra je určitý způsob sebeorientace a průzkumu. Číšník hraje své postavení číšníka, aby je realizoval. Je to pro něho stejná nevyhnutelná povinnost, jakou mají všichni obchodníci: jejich společenské postavení je samá ceremonie a veřejnost od nich očekává, že je budou realizovat jako obřad. Ale číšník zevnitř nemůže být tak bezprostředně číšníkem, jako ten kalamář je kalamářem nebo tato sklenka je sklenkou. Vždyť je v jeho moci zamýšlet se nad svým postavením a vytvářet o něm soudy a pojmy. Ví velmi dobře, co jeho postavení znamená: muset vstávat v 5 hodin ráno, zamést podlahu lokálu ještě před jeho otevřením, zapnout kávovar apod. Zná rovněž svá práva: nárok na spropitné, odborářská práva atd. Všechny tyto pojmy a všechny tyto soudy odkazují k transcendentnu. Jde o abstraktní možnosti, o práva a povinnosti přiznané právnímu subjektu. A to je právě subjekt, kterým vůbec nejsem, ale měl bych jím být. Marně se mohu pokoušet plnit funkci číšníka, protože*

⁸⁶ Tamtéž, s. 531.

číšníkem se stejně mohu stát jen neutralizovaným způsobem, jako je herec Hamletem, přičemž provádí mechanicky gesta typická pro takové postavení, a prostřednictvím těchto úkonů se na sebe dívám jako na imaginárního kavárenského číšníka. Pokouším se realizovat bytí v sobě číšníka, jako kdyby vůbec nebylo v mé moci svým profesionálním povinností a právním propůjčit jejich hodnotu i význam a jako by nebylo v mé svobodné volbě každé ráno v 5 hodin vstát nebo zůstat ležet v posteli s rizikem, že dostanu vyhozov. Jako kdybych právě tím, že udržuji tuto roli v existenci, ji na všech stranách netranscendoval a sám sebe nekonstituoval jako někdo, kdo je vně mé situace. Nicméně nelze pochybovat, že v jistém smyslu jsem kavárenským číšníkem, nemohu jím být na způsob bytí v sobě. Jsem jím v modu takového bytí, kterým nejsem. Nejde ostatně jen o sociální postavení: nejsem nikdy žádným ze svých postojů, žádným ze svých chování.“⁸⁷

Kdybych byl vlastníkem této kavárny, byl bych nepochybně rád, jakého mám schopného zaměstnance, který bere svou práci vážně. Pro Sartra dělá tento číšník svou práci až moc dobře, podle něho je tento číšník neupřímný sám k sobě, protože se redukuje na společenskou roli, kterou vykonává, což je velmi častý druh neupřímnosti. Tento zdouhavý příklad je zajímavý ještě z jiného důvodu, konkrétně z pohledu druhého. Příklad číšníka je také zajímavou deskripcí toho, jak ho Sartre viděl. Pohled druhého je dalším velmi důležitým motivem *Bytí a nicoty*. Když mě vidí někdo, kdo není já, tedy někdo druhý, vím, že jeho zrak je upřen na mě ve smyslu toho, co je viditelné, v tomto případě Sartre viděl číšníkovu tělo a jeho chování, které přísluší funkci číšníka. Sartre viděl číšníka jako objektivní stav věci, o němž lze s určitostí tvrdit, že jest. To, že existence viditelně existuje, z ní činí fakt světa. Pohled druhého cítíme ve svém vlastním chování, kdyby číšník neobsluhoval hosty, nechoval by se tak, jak se choval. My vždycky víme o druhém to, čím není, ukázka číšníka, kterou jsem citoval, nevypovídá o tom, jaký číšník je, ale o tom, jak ho viděl Sartre, a to není totéž, to však neznamená, že zároveň nebyl tím, kým ho Sartre viděl. Jinými slovy číšník, kterého Sartre popisoval, byl takovým, jak jej Sartre popisoval, ale zároveň byl něčím víc, co Sartre ani kdokoliv jiný nemohl poznat. Kdyby si dotyčný číšník přečetl tuto pasáž, kterou o něm Sartre napsal, dospěl by k určitému sebepoznání, protože člověk není jen tím, čím je, ale také je tím, jak je viděn druhými, protože z pohledu druhého jsem druhým já a moje dominantní pozice je tedy relativizována druhým.

⁸⁷ Tamtéž, s. 101. – 102.

4.5. Bytí-pro-sebe jako bytí-pro-druhého

Z příkladu s číšníkem je zřejmé, že pozorovatel odhaluje pozorovanému, čím je. Druhý mě konstituuje v novém bytí, jež tu nebylo do okamžiku, než jsem byl spatřen. Pocit, který z pohledu druhého zakoušíme, je zejména *studem*, my se stydíme za sebe před někým. Může se nám zdát, že stud je něco nepříjemného a bylo by tedy lepší se pohledu druhého nevystavovat, ale my naopak druhého nutně potřebujeme, abychom mohli své bytí uchopovat ve všech strukturách. Kdybych byl jen tím, jak bych se viděl sám, struktura mého bytí by upadla do solipsismu. Solipsismus říká, že existuje pouze mé vědomí a nic jiného, avšak výstižnější definici bychom našli u Schopenhauera, který tvrdil, že k solipsismu se uchyluje pouze idiot v nedobytném srubu. O existenci druhých nelze pochybovat tak jako o mé existenci a právě stud to dokazuje velmi dobře, protože má intencionální povahu. Stud spočívá v zahanbeném uchopování mě někým, kdo já není, a proto se člověk stydí za to, co je. Stud je mým vztahem ke mně samému, který odhaluje jistou část mého bytí. Ve své nejpůvodnější formě je stud studem před někým.⁸⁸

Druhý mě zpředměťuje, jeví se mu jako objekt, ale není to pouze jen nějaký obraz v jeho mysli, protože jeho pohled se týká i mě, jeho pohled mě protíná až do morku kostí. Druhý tedy není pouhým přihlížejícím, je nutným prostředníkem mezi mnou a mnou samým. Bytí-pro-sebe přímo odkazuje k bytí-pro-druhého.⁸⁹ Je to pochopitelné, protože na světě není nic podobnějšího mně než druhý, ten se mi jeví v určitých formách, které rozpoznávám, protože je znám u sebe, např. mimika, chování, vzhled, oblečení... Tyto formy jsou aspekty druhého, kterými odkazuje na jiné jevy. Například číšník odkazuje ke kávě, ke stolu, ke kavárně atd. a díky němu tyto věci rozpoznáváme. Ve věcech vždy nalezneme jen to, co do nich vložíme.⁹⁰ Díky druhým rozumím sobě i světu, jsou tedy neoddělitelné ode mě. Naše vědomí se do jisté míry opírá o vědomí druhých. Sartre v tomto ohledu navazoval na Hegela, který říkal: „*Jsem bytím pro sebe, které je pro sebe jen skrze druhého.*“ Hegel rozpoznal teorii konkrétních vědomí a do každého vědomí vkládal vědomí druhého.⁹¹

Proti Hegelovi je však vždy nutné postavit do protikladu Kierkegarda, který se hluboce zabýval individuem, požadoval, aby jedinec byl uznán za konkrétní bytí a ne za pouhou součást universální, kolektivní struktury. Sartre tyto koncepty propojuje a uvědomuje si,

⁸⁸ Tamtéž, s. 275.

⁸⁹ Tamtéž, s. 276.

⁹⁰ Tamtéž, s. 280.

⁹¹ Tamtéž, s. 293.

že každé bytí-pro-sebe je individuální, ale druhý mu odráží určitou část vlastního bytí, to znamená, že mezi mnou a druhým musí existovat určitý dialektický vztah, ve kterém i já odrážím v jistém smyslu druhého.⁹²

Dialektickým vztahem má Sartre na mysli, že druhý je v zásadě podmínkou mé transcendentnosti, ale ne jejím smyslem a naopak i já jsem podmínkou transcendentnosti druhého. „*Fakt druhého je nepopiratelný a zasahuje mě v samém jádru mé bytosti. Tento fakt si uvědomuji jako nevolnost, neboť díky němu vím, že jsem neustále v nebezpečí ve světě, který je tímto světem, ale který přesto dokážu jen tušit: druhý se mi nejeví jako bytí, které by bylo napřed konstituováno proto, aby se pak se mnou setkalo, nýbrž jako bytí, které se vynořuje v původním bytostném sepětí se mnou tak, že jeho nepochybnost a faktická nutnost jsou i nepochybností a nutností mého vlastního vědomí.*“⁹³ Existence neboli lidská realita (takto Sartre překládá Heideggerův *das Sein* a dodává mu antropologický rozměr) vyžaduje, aby byla bytím-pro-sebe i bytím-pro-druhého. Tato teze se pro Sartra stala natolik zásadní, že později začal propojovat svůj existencialismus s marxismem. Pohled druhých je nezbytný a tento pohled nespočívá v tom, že by na nás hleděly oči jako nástroj zraku, pozoruje nás konkrétní subjekt.⁹⁴

Pohled druhých situuje lidskou realitu do protikladů k jiným lidským realitám, například jsem Evropanem ve vztahu k Asiatům, starcem vůči mládeži, bělochem vůči černochům... Ovšem řeknu-li o sobě, že jsem Evropanem, a o někom jiném, že je Asiatem, nesdělují žádné podnětné informace, jde pouze jistý druh kategorizace a o bytí-pro-sebe viděného Asiata to neříká vůbec nic. Já nejsem schopen nahlédnout do jeho bytí-pro-sebe. Projdu-li se po náměstí, uvidím mnoho lidí, o kterých nic nevím, nevím, kam jdou, co jsou zač, neznám je, vím jen, že to jsou tvorové na stejné bázi, jako jsem já. Víam o nich jen, pokud se nacházejí v mé přítomnosti. Vidím-li například zmíněného Asiata na náměstí kousek od kašny, uchopuji ho jako předmět, ale vím, že je to člověk, jeho vztah ke světu a ke mně je dán pouhou vzdáleností od nějakého objektu, v tomto případě od kašny. Kašna je objektem existujícím pro druhého, ale ani ta o konkrétní existenci nic nevypovídá. Druhý je neredukovatelným faktem, který nemůžu vyvodit z druhého jako předmětu ani ze sebe jako ze subjektu.⁹⁵ Já druhého zpředmětnuji svým

⁹² Tamtéž, s. 295.

⁹³ Tamtéž, s. 334

⁹⁴ Tamtéž, s. 336.

⁹⁵ Tamtéž, s. 314.

pohledem, ale zároveň si uvědomuji, že není pouhým předmětem mezi jinými předměty. Víím, že jeho bytí je naprosto odlišné od bytí kašny, ale nedovedu určit nic konkrétního o jeho bytí. Moje vědomí je odděleno od vědomí druhého prostorem. Druhý nepochybně existuje, ale není nám dán, což je hlavním důvodem, proč Sartre odmítal realismus.

Problém realismu jsme už zmínili v předchozích kapitolách, ale bylo by vhodné se na něj znovu podívat, tentokrát z pohledu *Bytí a nicoty* a dosavadního výkladu. V realismu se druhý jeví v módu názorného poznání jako myslící substance a tím to končí, nemá žádný nárok na duši druhého. Realismus postrádá podrobné poznání druhého, jeví se zde pouze tělo, což je jen část druhého, nikoliv jeho celek.⁹⁶ Dokonce by se dalo říct, že se jeví pouze nějaké tělo, ani se nejedná o tělo druhého. Realismus se tímto problémem nijak nezabýval, protože existenci druhého apriori předpokládal. Předpokládal, že druhý má stejné vědomí jako mám já, což je vědomí, kterým jsem si jist, poznání druhého je tedy pouze pravděpodobné. Dokonce i dnes je řada psychologů přesvědčena o existenci druhých jako o realitě stejné struktury jako je ta jejich. Například behaviorismus vykládá člověka na základě situace, ale zapomíná na transcendovanou transcendenci. Tím nám Sartre připomíná, že důležitým aspektem bytí-pro-sebe je, že je to jediný druh bytí, který je určen bytím, jímž samo není, což znamená, že bychom neměli existenci vykládat jenom z její situace, nýbrž zejména z jejího cíle.

Přestože i Sartre říkal, že druhého nemůžeme poznat v jeho bytí-pro-sebe, pouze jen jako předmět, není to totéž jako situace v realismu, protože v realismu je v podstatě totéž, když jsou u sebe dva subjekty nebo dva objekty. Druhý je velmi specifickým jevem poznání, jež nemůžeme tak snadno redukovat na myslící tělo.⁹⁷ Co je to vůbec myslící tělo? Fenomén těla je u Sartra též velmi důležitý, proto se na něj také zaměříme.

4.6. Tělo

Řekne-li se pojem tělo v okruhu francouzských filozofů 20. století, měl by nám okamžitě vyvstat v paměti Maurice Merleau-Ponty, který tělesnosti zasvětil celé své fenomenologické dílo. Merleau-Ponty je v tomto ohledu skutečným velikánem, avšak i Sartre se k tomuto tématu velmi osobitě vyjádřil a v jeho filozofii i beletrii hraje tělesnost velmi důležitou roli. Sartre považuje tělo za věc, jež lze definovat z vnějšku. Moje tělo je zde pro mne, zakouším ho, ale nevidím ho ve světě. Vidím-li se například na fotografii,

⁹⁶ Tamtéž, s. 277.

⁹⁷ Tamtéž, s. 279.

přijímám pouze obraz za nápodobu mého těla, mohu vidět kvalitu svého těla, ale ne jeho bytí. Své bytí propůjčuji tělu tím, že chodím, sedím, hraju hokej... Tělo naznačuje naše možnosti ve světě, je tedy nástrojem, jímž vyjevují své bytí. Nejdříve ho musíme zkoumat jako bytí-pro-sebe a potom jako bytí-pro-druhého.⁹⁸

Tělo jako bytí-pro-sebe

Už Platón považoval tělo za individualizaci duše. Ve středověku tuto myšlenku nejvíce rozvíjel Tomáš Akvinský. Ovšem nesmíme předpokládat, že tělo je duše. Descartes se domníval, že je snazší poznat duši než tělo. Uvědomoval si diferenci mezi fakty duše a fakty těla, jejichž poznání musí zaručit boží dokonalost. Pro Sartra je tělo také formou individualizace, protože tělem uvádím světské předměty do vzájemných vztahů.⁹⁹ Lidská realita svým bytím realizuje svět, ze světa navazuje kontakt se světem. My pochopitelně můžeme realizovat jenom ten svět, ve kterém se nacházíme. Pro Sartra je totožné říct, že jsem přišel na svět, že existuje svět či že mám tělo. Tělo prostupuje do všech věcí, a tedy i celkově do světa a světem si lidská realita dává na vědomí, čím je (individualizuje se). Svět a své tělo nelze nezakoušet. Pokud například zavřeme oči, neznamená to, že nevidíme, pouze vidíme svá víčka zevnitř.¹⁰⁰ Svět je korelátém mých možností a tělem tyto možnosti prožíváme, nikoliv poznáváme. Tělo neodhaluje věci, naopak věci spíše poukazují k tělu, z čehož lze vyvodit, že tělo je nástrojem všech nástrojů.¹⁰¹ Tělo existuje pouze ve světě a díky své tělesnosti přichází svět do mého vědomí. Tělo tedy odkazuje ke světu a zároveň ke mně, ovšem z hlediska fakticity je tělo minulostí, neboť poukazuje k narození. Poslední poznámkou, kterou bylo dobré zmínit je, že i když nás tělo individualizuje, je svým způsobem nahodilé, je jedno, jestli je takové nebo jiné.¹⁰²

Tělo-pro-druhé

Tělo se liší od ostatních objektů svou psychickou stránkou, proto ho nemůžeme ztotožňovat s jeho předmětností. Tělo je víc než svým tělem, protože tělem se mi dává druhý nejen ve své předmětnosti, nýbrž vyjevuje i psychické aspekty lidské reality. Tělo a předmětnost jsou neodlučitelné, ale nejsou to synonyma. Psychologická stránka těla

⁹⁸ Tamtéž, s. 364. – 366.

⁹⁹ Tamtéž, s. 373.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 379. – 380.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 387.

¹⁰² Tamtéž, s. 390.

může být natolik dominantní, že v nás může vyvolat určité psychózy, například ereutofobii, v níž se tělo odcizuje vědomí a uvádí ho do rozpaků.¹⁰³

Ovšem nás v tuto chvíli zajímají více vztahy k druhým než k sobě. Objeví-li se druhý, objeví se i vztahy k druhým. Sartre vztahy k druhým rozděluje na postoje k druhému, kam patří láska, řeč a masochismus, a postoje vůči druhému, kam patří lhostejnost, touha, nenávist a sadismus. Objeví-li se druhý, objeví se i tyto postoje, které také ozřejmují struktury těla. Bohužel nemám v této práci prostor na to, abych se mohl podrobně věnovat těmto postojům jednotlivě, proto jsem vybral alespoň jeden, ve které je tělesný vztah k druhému nejzřetelnější a tímto postojem je nepochybně láska. Láska je formou vlastnictví. Přivlastňuji si druhého, neboť druhý mi dává být. Bytí je vždy vztahem mezi mnou a druhým. Láskou se zmocňujeme svobody druhého. „*Pokud chci, aby mě druhý miloval, musím ho infikovat svou fakticitou.*“¹⁰⁴ Čím více je člověk milován, tím více ztrácí své bytí v lásce. Druhý mě v lásce zpředměťuje, nejčastěji ve formě sexuální touhy, která směřuje k tělu. Sartre si uvědomoval, že sexualita byla z hlediska ontologie vždy opomíjena a považoval to za velký nedostatek. Zde bych uvedl velice zajímavý úryvek, který se tomuto problému věnuje.

„Filozofové existence měli za to, že se nemusí zabývat sexualitou, například Heidegger se o ní ve své existenciální analytice vůbec nezmiňuje, takže jeho Dasein se nám jeví jako asexuální. Lze samozřejmě vycházet z toho, že pro lidskou realitu je kontigentní, zda se specifikuje jako mužská nebo ženská: nepochybně lze říci, že problém sexuální diference nemá nic společného s problémem existence, neboť muž existuje stejně jako žena, ani více, ani méně. Tyto důvody však nejsou příliš přesvědčivé. Přísně vzato, můžeme připustit, že sexuální odlišnost spadá do domény fakticity. Musí to však znamenat, že bytí pro sebe je sexuální jen akcidentálně. Můžeme ale připustit, že by něco tak nesmírného, jako je sexuální život, přistupovalo k lidské situaci jen jakoby navíc? Na první pohled je totiž spíš zřejmé, že sexuální touha i její opak, hrůza ze sexuality, jsou základní struktury bytí pro druhého. Kdyby sexualita měla svůj původ v pohlaví jakožto fyziologickém kontigentním vymezení člověka, pak by evidentně nebyla k bytí pro druhé nezbytná. Říká se, že člověk je sexuální bytost, poněvadž má pohlaví. Ale co kdyby tomu bylo naopak? Kdyby totiž pohlaví bylo jen prostředkem a jakoby obrazem základní

¹⁰³ Tamtéž, s. 414. – 416.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 431.

*sexuality? A kdyby byl člověk vybaven pohlavím právě proto, že je od samého zrodu a ve svém nejhlubším základě sexuální bytostí jakožto bytí, které existuje ve světě ve svazku s jinými lidmi? Dětská sexualita předchází fyziologické zralosti sexuálních orgánů, eunuchové neztratili touhu ani mnoho starců. Fakt, že můžeme disponovat sexuálním orgánem schopným oplodnit a poskytnout rozkoš, je pouze jednou fází a jedním aspektem našeho sexuálního života. Existuje jistý druh sexuality s možností uspokojení a vytvořené pohlaví tuto možnost představuje a konkretizuje. Sexualita se objevuje s naším narozením a mizí až s naší smrtí. Mít pohlaví znamená sexuálně existovat pro druhého, jenž sexuálně existuje pro mě. Přitom druhý může pro mě existovat jen jako někdo, kdo má pohlaví.*¹⁰⁵

Sartre velice dobře poukazuje na to, že sexualita nemůže být jen akcidentem existence, ale je přímo zainteresována v substanci lidské reality, ta nemůže být nesexuální, může být maximálně asexuální, ale i to je postoj k sexualitě. Sexualita asi nejvíce umocňuje naše tělo i pohled na něj. My víme, že druhý není žádným předem daným faktem, ale že ho pomalu konstituujeme. Pokud na někoho hledíme jako na sexuální objekt, což je výborný pojem označující předmětnost existence, propojujeme poznatky o něm právě do určitého sexuálního objektu, jenž pro mě představuje celek druhého. Například pornografie musí být pro Sartra pouze videozáznamem dvou souložících objektů na bázi bytí-o-sobě, jejichž bytí-pro-sebe je naprosto izolované. Avšak pornografie je fikcí, není přirozeným světem, o který jde Sartrovi. Pokud v našem přirozeném světě hledíme na někoho jako na sexuální objekt, může pozorovaný zakoušet pýchu nebo stud. Oba tyto stavy naznačují, že si dotyčný uvědomuje, že je vnímán jako představa, kterou o něm má druhý.¹⁰⁶ Studem nebo pýchou uchopují pohled druhého ve svém nitru a odcizují se svému vlastnímu vědomí. My jsme hovořili v souvislosti se Sartrem spíše o studu, ale pýcha je také autentickou reakcí na pohled druhého. Pokud by byl někdo pyšný sám na sebe bez přítomnosti druhých, označili bychom takového člověka za narcise, mohli bychom ho posuzovat jako jedince s psychickou poruchou, který není schopen dostatečně chápat druhé. Zde je nutné oddělit pýchu od zdravého sebevědomí. Zatímco sebevědomí by mělo přicházet zevnitř, pýcha by měla přicházet zvenjšku z pohledu druhých.

Pokud zakoušíme stud z přítomnosti druhého, například z toho, že nás chápe jako sexuální objekt, znamená to, že si uvědomujeme určitou trapnost, ovšem tato trapnost se

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 447. – 448.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 318.

nám nevyjevuje jako poznání, ale jako nový způsob rozměru naší existence. Jestliže druhý odhaluje mé neodhalené bytí, což je druh mého já, kterému já sám nevěnuji pozornost, a odhaluje ho sexuálně, znamená to, že sexualita nemůže být vlastností existence, nýbrž přímo součástí jeho bytí.¹⁰⁷ Miluji-li někoho, znamená to, že jsem v něm rozpoznal sexuální objekt. Řekové pro tento druh lásky měli označení erós, což je láska sexuální, která se liší od lásky filia a agapé. Láska je tedy sexuálním zakoušením bytí druhého skrze jeho tělo. Tělo je možné vlastnit, lze si ho koupit, ale lásku nikoliv, jelikož si přeji, abych byl milován ze svobodného rozhodnutí druhého, přestože v lásce riskuji, že budu vlastněn, že se zpředmětním, když se mé bytí zaplete s bytím jiným, které nepochází ze mě. Pokud se budu snažit být takovým, jak si mě představuje můj partner, jedná se o masochismus, když svého partnera budu považovat za objekt, jedná se o sadismus. Láska je neustálým sebeodcizujícím konfliktem. Vždy riskujeme, že nás partner opustí ze svého svobodného rozhodnutí a my s tím nic nezmůžeme. Člověk existuje nějak i bez příčiny druhých, ale druhý mě nějakým způsobem mění, transcenduje, určuje mě. Uchopuji díky němu svou faktickou existenci, která se projevuje *nevolností*, což není nevolnost způsobená fyziologickým zhnusením.¹⁰⁸

Tuto pasáž považuji za velmi důležitou a určitě se k ní ještě vrátíme u analýzy Sartrovy beletrie. V lásce uchopujeme druhého jako svobodnou bytost, svoboda je zde objektivní vlastností, jde o nepodmíněnou schopnost situaci měnit a vytvářet ji, proto se ještě podíváme podrobněji na koncept svobody, který také hraje u Sartra klíčovou roli.¹⁰⁹

4.7. Svoboda

Jak se podle Sartra vztahuje svoboda k lidské existenci? Svoboda je podmínkou našeho jednání. Jednání spočívá v tom, když víme, co děláme, pokud například hraju fotbal před domem, jedním, pokud budu tak nešikovný a míčem rozbiju okno, není to jednání. Jednání spočívá v intencionálním uskutečňování cíle. Já musím vědět, jaký je cíl mého jednání. Jednoduše řečeno: Jednání je shoda výsledku s úmyslem.

Sartre píše: „*Dělník z roku 1830 se vzbouří v tom případě, sníží-li se mu mzda, neboť si snadno dokáže představit situaci, že jeho nízká životní úroveň by se ještě zhoršila, kdyby došlo ke snížení mezd. Ale nepředstavuje si svá utrpení jako nesnesitelná, a proto se*

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 327.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 401.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 413.

přizpůsobuje, ne z rezignace, ale jedině proto, že mu chybí potřebná kultura a schopnost zamyslet se nad tím, zda by bylo možné nastolit jiný společenský stav, ve kterém by tato utrpení neexistovala. A proto nejedná. Když se dělníci lyonské čtvrti Croix-Rousse po vzpouře stali pány města, nevěděli, co si se svým vítězstvím počít, a rozešli se zmateně do svých domovů, takže pravidelná armáda je mohla snadno zaskočit. Jejich bída a neštěstí jim nepřipadaly jako něco, nač si zvykli, nýbrž považovali je za přirozené, takové jsou a toť vše, jsou to životní podmínky dělníků, neexistují tady jako něco odloučeného, co by bylo možné posoudit v jasném světle, nýbrž dělník je zahrnuje do sebe jako složku svého bytí, trpí, aniž se zamýšlí nad svým utrpením a aniž mu přisuzuje určitou hodnotu, trpět a být je pro dělníka jedno a totéž, jeho utrpení je sice citovou náplní dělníkova non-thetického vědomí, ale nezabývá se jím. Vědomí a jeho náplň se proto samy o sobě nemohou stát pohnutkou dělníkových činů, jakmile se však dělník na základě svého projektu rozhodne situaci změnit, vyjeví se mu naopak poměry jako nesnesitelné. To znamená, že dělník napřed musel získat prostor a odstup od svého utrpení a provést dvojitou nicování: za první si musel vytyčit ideální stav věcí jako nynější čistou nicotu a za druhé musel aktuální situaci považovat za nicotu ve vztahu k vytyčenému ideálnímu vztahu věcí. Musel si představit štěstí spojené se svou třídou jako čistou možnost – to znamená v přítomné chvíli jako určitou nicotu, ale za druhé se musel vrátit ke své nynější situaci a osvětlit ji z hlediska této nicoty, a pak ji sám učinit nicotnou prohlášením: nejsem šťastný.“¹¹⁰

Z příkladu je parné, že žádná politická, ekonomická nebo sociální situace nevyvolává nějakou činnost sama o sobě. Činnost vyplývá z projekce vědomí k tomu, co není. Samotný stav nepřiměje vědomí, aby tento vztah vymezilo. Pouze bytí-pro-sebe, které je schopno rozejít se se svou minulostí, může vyhodnotit faktickou situaci jako nesnesitelnou. Podmínkou každého činu je svoboda jednající bytosti. Situace, kterou označíme za nejhorší, není situací, která by disponovala nějakou ideální nicotou, jde pouze o subjektivní vyhodnocení na základě vlastní existence. Situace nemůže obsahovat nicotu ze sebe, protože není situace, která by byla nelidská. To znamená, že pouze člověk situuje nějakou situaci, vytváří ji svým jednáním. Mluvit o jednání bez motivu je jen jednáním, jež postrádá intencionální strukturu.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 505.

Hovořit o svobodě je poněkud složité, protože nemá žádnou strukturu ani esenci. Svoboda se realizuje činem a my ji znicujeme skrze činné jednání, proto svoboda sama o sobě není, je spíše příležitostí chopit se něčeho. Svoboda je nedefinovatelná, protože bychom ji pohltili svým výkladem a k tomu nesmí v případě svobody dojít, ale lze ji nějakým způsobem popsat obdobně jako nicotu. My jen nemůžeme zkoumat esenci svobody, protože ona je základem všech esencí. Skrze svobodu je nám umožněno, abychom odhalovali nitrosvětské esence. Jestliže se chceme dostat k vlastní svobodě, musíme se podívat na naše vědomí, protože každá existence zakouší svou svobodu skrze své jednání, nejdříve se svobodně rozhodnu pro něco a následně to zrealizuji. Pokud něco realizujeme bez vědomého rozhodnutí, provádíme pouze určité afektivní chování, které svobodu nijak nevyjevuje. Jestliže uvidím, že se někdo topí a afektivně bez rozhodnutí pro něho skočím a zachráním ho, nemohu se považovat za hrdinu, ale pouze za nějaký vědomý automat. Hrdinství spočívá v tom, že se rozhodnu pro nějakou situaci, v níž dám svůj život všanc, k čemuž by v případě afektivní záchrany nedošlo. Veškeré mé projektování vychází výhradně ze svobody a zároveň se jako svoboda projektují. Analogicky lze říct, že lidská realita je sama sobě svou vlastní nicotou, je toto nicování samo.¹¹¹ Svoboda uvnitř nás splývá s nicotou.

Lidská existence přesahuje svou esenci, to znamená, že si zkrátka nevystačíme s tím, co nám je dáno. Podle Sartra jsme tedy odsouzeni ke svobodě, to znamená, že naše svoboda není nijak omezena krom sama sebou ve smyslu, že nemůže být nesvobodná, nemůžu se jí vzdát. Svobodu můžu odmítnout jen tak, že ji budu chápat jako bytí-v-sobě, obdobně jako zmiňovaný Oblomov.

Ohledně svobody je ještě třeba dodat, že není svobodnou vůlí v pravém slova smyslu. Když hovoříme o svobodné vůli, neznamená to, že by vůle byla jediným či hlavním projektem svobody. Vůle je až rozhodnutím k nějakému cíli, zatímco svoboda je to, co toto rozhodnutí umožňuje. Vůle tyto cíle nevytváří, jen je naplňuje.¹¹² Svobodu bychom tedy mohli chápat jako nějaké rozhodnutí a vůli jako vůli k tomuto rozhodnutí. Ve vztahu ke svobodě neexistuje žádný psychický jev, který by jí předcházel. Svobodná volba a seberealizace není ani totéž jako vůle k moci u Nietzscheho, protože Sartrova volba může být vykonána i z rezignace nebo mohu volit i to, že volit nebudu.

¹¹¹ Tamtéž, s. 509.

¹¹² Tamtéž, s. 513.

K vykonání nějakého činu jsme vždy vedeni motivy nebo pohnutkami. Motivy jsou důvodem činného jednání, tedy souborem racionálních úvah, které dotyčné jednání ospravedlňují. Pohnutka je oproti motivu subjektivním faktem, jedná se o soubor vášní a emocí, které mě vyzývají k určitému činu. Ideálním racionálním činem by bylo rozhodnutí nezávislé na žádných pohnutkách. Iracionální čin by byl opakem složek, šlo by o jednání v afektu.¹¹³

Ovšem jsou i situace, které jsou motivovány obojím. „*Mohu se například stát stoupencem socialistické strany, protože si myslím, že tato strana prosazuje zájmy spravedlnosti a lidskosti, nebo protože věřím, že tato strana se stane hlavní dějinnou silou v letech po mém vstupu do ní. To jsou motivy. Současně však mohu mít také pohnutky: soucit a láska k bližnímu, zvláště k určitým kategoriím utlačovaných, stud, že jsem na lepší straně barikády apod.*“¹¹⁴

Nicméně ať už volíme z motivů či pohnutek, vždy „*musíme být vědomí, abychom volili, a volit, abychom byli vědomí. Volba a vědomí jsou jedno a totéž.*“¹¹⁵ Není ani tolik zásadní, na základě čeho volíme, jako to, že to, co volíme, se stává mým zvoleným světem. To, jak se obléknu, jaký si zvolím nábytek, město, kde budu bydlet, zábava, které se oddávám, to vše je mým světem složeným z mých možností, to vše určuje mé bytí. Máme tedy plné vědomí volby a toto vědomí se definuje dvojitým pocitem, úzkostí a odpovědností.¹¹⁶

V úzkosti zakoušíme svou volbu jako neospravedlnitelnou, závisí pouze na naší svobodné volbě. Naše volba je autoritativní, absolutní, a tedy i křehká, protože pokud ji naplníme, stává se minulou záležitostí. Volba rozvíjí náš čas a temporalizuje naše vědomí. U Sartra svoboda, volba a temporalizace vědomí splývá v jedno. Volby se nám jeví jako začátky, protože jimi něco končí nebo naopak. Například vstoupím-li do katolické církve, zvolím definitivní konec své volby být ateistou. Pozice ateisty už není faktická, protože jsme zvnitřnili význam volby ateismu. To znamená, že už nejsem ateistou, pouze vím, co to ateismus znamená.¹¹⁷

¹¹³ Tamtéž, s. 517.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 517.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 534.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 535.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 537. – 539.

Sartre svůj koncept svobody vykládá v protikladu k Leibnizovi: „*Svoboda se pro Leibnize skládá ze tří odlišných pojmů: svoboden je ten, 1. Kdo se rozumově rozhodne vykonat určitý skutek, 2. Kdo je tak ustrojen, že jedině seznámením se s jeho podstatou lze pochopit čin, který provedl, 3. A je kontigentní neboli existuje tak, že by byli možní jiní jednotlivci uskutečňující jiné skutky v obdobné situaci. My jsme oproti tomu přesvědčeni, že sféra možného je jen čistou a beztvarem možností být jiným. Prakticky z toho plyne, že Leibnizova sféra možného zůstává věčně abstraktní možností, zatímco podle našeho názoru se možné objevuje až při svém umožňování.*“¹¹⁸ Leibniz poustupuje od minulosti k přítomnosti, zatímco Sartre nevnímá čas jako chronologický sled událostí, spíše vše odvozuje od budoucnosti, ta je určující. Přítomnost je vždy okamžikem vědomé temporalizace, kdy směřujeme k budoucnu a minulost pouze zpředměťujeme ve svém vědomí. Leibniz sice také chápe možnou situaci jako tu, která není součástí kauzální řady a přitom neodporuje příslušnému systému. Taková situace existuje ve formě myšlenky, ale u Sartra to neznamena, že neexistuje. Jde o nejkrajnější možnost představivosti subjektu, kterou bytí pro sebe realizuje ve světě. Člověk je ten, kdo svou myšlenou realitu realizuje ve skutečném světě. Zde vidíme, že Sartrův překlad Heideggerova pobytu jako lidská realita se na první pohled může jevit zvláště, ale ve skutečnosti to Sartre velmi dobře promyslel a pro jeho účely je pojem lidská realita optimální.

Na samotný závěr bych ještě zmínil bodově Sartrovo chápání svobody a její a následnou aplikaci v konkrétní situaci.

Shrnutí:

1. Lidská realita nám říká, že se pro ni bytí redukuje na konání.
2. Jednání lidské reality je určeno výhradně jejím jednáním.
3. Jednání není pohybem, ale intencí k výsledku, kterého chceme dosáhnout.
4. Intencionální volba nám odhaluje svět na základě cílů, které si určujeme.
5. Danost nikdy nemůže osvětlit intence. Intence je vždy roztržkou mezi tím, co nejsem, a tím, čím bych chtěl být.
6. Danost nám odhaluje naše nicování ve formě volby, jež se právě uskutečňuje.
7. Veškeré volby uskutečňujeme bez jakékoliv opory, jestliže motivy našeho jednání nemají žádné opodstatnění, veškeré jednání je samo o sobě absurdní, leč nutné.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 540.

8. Svobodný projekt je základem lidské reality, protože svoboda spočívá ve svém bytí.
9. Svoboda je svobodou volit, nikoliv svobodou nevolit. Svoboda je tedy základem zvoleného bytí, avšak není základem volení, a proto je absurdní.¹¹⁹

Tyto body jsou velmi radikálně pojaty v následující pasáži, která by měla tyto teze dokládat. „*Jsem-li povolán do války, tato válka je mou válkou, je k mému obrazu a zasluhuji si ji. Zasluhuji si ji, protože jsem se jí vždy mohl vyhnout – sebevraždou anebo dezercí: tyto krajní možnosti musíme mít pokaždé před očima, máme-li čelit určité situaci. Pokud jsem se jí nevyhnul, pak jsem ji zvolil, mohlo to být z nerozhodnosti, obavy před veřejným míněním anebo proto, že výše než odmítání války kladu jiné hodnoty (úcta k bližnímu, čest mé rodiny atd.). V každém případě je to však volba. A tuto volbu budu stále opakovat až do konce války: nelze než nesouhlasit s Romainsovým postřehem: „Ve válce není nevinných obětí.“ Pokud jsem tedy dal válce přednost před smrtí anebo hanbou, zdá se, jako bych nesl za tuto celou válku odpovědnost. Vyhlásili ji sice jiní, a tedy bych mohl být považován za pouhého spoluviníka, ale tento pojem spoluviny má pouze právní význam a sem nepatří: záleželo na mně, aby tato válka pro mne a skrze mne neexistovala, avšak já jsem se rozhodl, aby existovala. Mluvit o nátlaku nelze, protože na svobodu nemůže působit žádné donucení: nebylo zde žádné omluvy, neboť, jak jsme již několikrát v této knize řekli, lidské realitě je vlastní to, že je bez omluvy. Nezbyvá mi, než tuto válku vzít za svou. Nelze se na ni dívat jako na čtyři roky prázdnin, odklad či přerušené zasedání, protože moje podstatné odpovědnosti se týkají něčeho jiného, mého rodinného, manželského života anebo mého povolání. Tuto válku, kterou jsem zvolil ze sebe sama ze dne na den a tvoře sebe, jsem učinil svou. Proto je marné klást si otázku, čím bych byl, kdyby tato válka nevypukla, protože jsem se zvolil jako jeden z možných smyslů doby, která nepozorovaně vedla k válce. Každý má takovou válku, jakou zaslouží.“¹²⁰*

Člověk je tedy svobodný a na svých bedrech nese tíhu celého světa, odpovědnost v tomto smyslu je pro bytí-pro-sebe nesnesitelná, protože skrze něj se stalo, že existuje svět. Toto je hlavní poselství, které nám Sartre sděluje. *Bytí a nicota* představuje velmi pozoruhodné dílo, jež může být neustálým inspiračním zdrojem, bohužel si nemůžeme dovolit věnovat se tomuto dílu s takovou péčí, jakou by si zasloužilo, ale i tento zlomek Sartrových myšlenek postačí jako základ k analýze konkrétních uměleckých děl, která

¹¹⁹ Tamtéž, s. 549 – 554.

¹²⁰ Tamtéž, s. 630. - 631.

napsal, v nichž se budeme snažit hledat, jakým způsobem Sartre aplikoval své vlastní myšlenky. Ovšem než se dostaneme k vybraným dílům, jež nám Sartre zanechal, zaměříme se ještě na teoretický koncept Sartrovy literatury.

5. Sartre a existenciální literatura

Sartre nepochybně patří mezi největší postavy francouzské filozofie, ale je i řazen mezi největší postavy francouzské literatury. Mimo beletrie se také věnoval literatuře z pozice teoretika literatury. Svě literárně-teoretické myšlenky rozvíjel ve svém spise *Co je to literatura?*, kterému se budeme věnovat podrobněji. Jak již bylo řečeno, Sartre psal novely, povídky, romány, eseje, polemiky, dokonce pracoval i pro film a televizi, zasáhl do všech literárních žánrů kromě poezie.

5.1. Próza a poezie

Sartre velice striktně rozlišuje prózu od poezie. Pro básníka je slovo samo předmětem, nemusí odkazovat na jiný předmět, může odkazovat pouze samo na sebe. Básník se slovem nakládá magicky jako s „*posvátným předmětem*“. Snaží se o nevyslovitelné *nadskutečno*, které lze pouze naznačit, takováto literatura je ve své podstatě imaginárním vytvořením *nevytvořitelného*. Podle Sartra je takovýto druh literatury tendenční, protože všichni autoři brání jisté ideologii, ovšem tímto přístupem se stává z literatury čirá zbytečnost, ba dokonce rétorický teror. V poezii se neodlišuje označované od označujícího, poezie je neznakovým uměním. Interpretovat například Rimbauda podle smyslu slov v běžné řeči je absurdní. Básník nedbá na čtenáře, zatímco prozaik potřebuje čtenáře, ke kterému by hovořil, neboť sdělovat *něco* je jeho povinností, a proto musí využívat řeč v její běžné funkci. Prozaik chápe slova jako znaky, které označují reálně existující věci a jevy. Próza s poezií nemá nic společného, je utilitární svou podstatou. Pro prozaika nejsou slova předmětem, ale označením předmětu. Vztah k jazyku jako k prostředku tvoří předpoklad spisovatelovy angažovanosti, protože mluvením odhalujeme situaci sobě či ostatním. Každým slovem se angažujeme ve světě. Prozaik se tedy rozhodl pro druhotnou činnost, kterou lze označit jako odhalování. Angažující se spisovatel chápe slovo jako čin, protože odhalovat znamená měnit. Tato podmínka je velmi důležitá, protože díky ní se skutečnost stává předmětem uměleckého ztvárnění.

Pro prozaika je slovo materiálem, z něhož se vytváří nová umělecká skutečnost, v poezii jsou slova nezávislá na předmětech, které běžně označují. Jak již bylo řečeno, básník se pokouší o vyslovení nevyslovitelného, naproti tomu prozaici a dramatici svým dílem

odhalují pravdu o naší existenci. Vytvářejí fikci, která promlouvá o faktech, v podstatě je existenciální literatura lží, která se snaží říkat pravdu. Václav Černý se ve svých *Sešitech* domnívá, že poezie nevyjadřuje existenciální filozofii proto, že ve Francii nenalezla svého básníka.¹²¹ Ovšem tento důvod není hlavním, hlavním důvodem je užívání jazyka, básnický styl není ideální pro věčný popis existence. Samozřejmě bychom mohli nalézt básníky, u kterých jsou existenciální prvky naznačeny, básníkem tohoto typu by byl například Rainer Maria Rilke. Nicméně ani jeho poezii bychom nemohli považovat za existenciální, protože bychom u něho nemohli nalézt angažovanost. Poezie se vymyká primárnímu cíli Sartrovy literatury, které vyjádřil ve svém spise *Co je to literatura?* z roku 1948. „*Nechceme se stydět za to, že píšeme, a nehodláme mluvit proto, abychom neřekli nic. Každé slovo, které spisovatel napíše, má svůj význam a smysl a spisovatel je za něho zodpovědný. Spisovatel nemá možnost úniku, protože je spjat se svou dobou, aby si nemusel vyčítat, že svou dobu zmeškal. Spisovatel je situován ve své době. Každé slovo i mlčení získává ohlasu. Spisovatel už tím, že je spisovatelem, působí na svou dobu, už jen svojí existencí, nemá smysl psát pro budoucnost a ztratit se v přítomnosti. Píše pro své současníky, protože pohlíží na stejné věci stejnými, smrtelnými očima.*“¹²²

5.2. Teorie angažovanosti

Sartrova teorie angažovanosti je nejdůležitější částí jeho spisu o literatuře. Angažovanost klade na spisovatele požadavek, aby zvěstovali čtenáři nějaké *poselství*, to znamená, že dílo chce být primárně činem. Literatura je situovaným bojem za pozitivní ideál. Pokud spisovatel pouze hledá krásu slov a řadí je bezvýznamně vedle sebe, provinil se literární kolaborací, protože jeho text postrádá sdělovací hodnotu. Podle Sartra byl básník dříve prorokem, ale v jeho době klesl na úroveň proklatce, protože se podílel na vzniku *módní literatury ticha*, čímž má na mysli literaturu 19. století, která *nebojuje* za spravedlivé vztahy ve společnosti.

V manifestu *Les Temps modernes* vystoupil Sartre ostře vůči tradiční „*neodpovědnosti*“ literatury, která má už stoletou tradici. Tuto neodpovědnost hlásal především lartpouurlartismus, na kterém je neangažovanost literatury evidentní. Pojem lartpouurlartismus, nebo-li umění pro umění, pochází od Victora Huga. Jedná se o

¹²¹ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X s. 27.

¹²² FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5. s. 200.

esteticko-umělecký směr 30. let 19. století, který vznikl ve Francii. Jeho největší snahou bylo dosáhnout „*kultu čistého umění*“, které je samo o sobě cílem. Důraz byl kladen na formální stránku umění, která potlačovala sociální funkci umění. Za manifest tohoto směru je považován román *Slečna de Maupin*, který napsal Théophile Gautier. Gautier požadoval lhostejnost umění vůči soudobé politice, mravům ve společnosti a vyjádřil nedůvěru vůči sociálním reformám. Nejvyšší hodnotou byla „*radost*“ z uměleckého díla. Z tohoto důvodu lartpouarlartismus obdivoval antiku, protože neznala smutek křesťanské morálky. Podle Sartra je lartpouarlartismus směr, kde slova ztrácela svou hodnotu, což vedlo ke krizi rétoriky, která plodila krizi jazyka. „*Posláním spisovatele je nazývat kočku kočkou: pokud jsou slova nemocná, musíme je vyléčit: mnozí však z této nemoci žijí, moderní literatura je v mnohých případech rakovinou slov...*“¹²³ Autoři se omezovali ve svých spisech na vyjádření své duše a poselství neměli žádné. Tajným cílem literatury je jazyk zničit, nesmí se hovořit způsobem, který nic neříká. Velcí spisovatelé chtěli zničit, vybudovat a dokázat. Proto je umění pro umění zbytečností. Angažovaný spisovatel se nechce stydět za to, že píše. „*Angažovanost je volba odhodlání každého z nás žít,*“ říká Sartre.¹²⁴

Sartre také upozorňuje, že autor málokdy vidí vztah mezi svým dílem a peněžitou odměnou. Z autora se stává spotřebitel, který přestává být užitečným. Postavil se mimo svou dobu tak jako experimentátor, který stojí mimo okruh pokusu. Pero se stalo spisovatelovým povoláním. Dnes je člověk na literaturu hrdý, cítí se být vzdělavcem a strážcem ideálních hodnot, zítra se za to bude stydět a literatura mu bude připadat jako zvláštní druh afektování. Tímto způsobem ztratili literaturu například surrealisté.

Sartre od angažované literatury požadoval, aby měla sociální funkci a aby byla apolitická, přesto se jeho kniha *Co je to literatura?* setkala se špatným hodnocením, protože byla mylně interpretována. Teorie angažovanosti byla spojována se souputnictvím a s komunisty, přestože angažovaná literatura má být nadstranická, podobně jako seskupení Mladých rozhněvaných mužů (Angry young men) v Anglii, kteří hlásili taktéž ideologickou neangažovanost literatury.¹²⁵ Sartre ani nikomu nenařizuje: „*Angažujte literaturu!*“, on jenom připomíná, že literatura vždy angažovaná byla sama o sobě. Angažovaná literatura se cítí nezávislá na jakékoliv ideologii, vyhlašuje autonomii,

¹²³ SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. Knižnice estetického vzdelavania; Sv. 15. str. 57.

¹²⁴ Tamtéž, s. 59.

¹²⁵ KOSSAK, Jerzy. *Existencialismus ve filosofii a literatuře*. Překlad Richard Vyhlídal. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1978. Filozofie a současnost; sv. 28. s. 13.

pouze ta je její ideologií. Angažování je důsledkem toho, že literatura se vytváří slovy, která něco znamenají. Angažovanost není nic jiného, než vědomí síly slova. Od spisovatelů se pouze očekává, že jejich slova vědí, oč jde.¹²⁶

Angažovaná literatura je ze zásady apolitická, což o Sartrovi říci nelze, ten byl politikou poznamenán, leč sám do žádné strany nevstoupil. Podle Sartra by literatura neměla sloužit k politickým bojům či k propagaci nějaké ideologie, jako to dělal například Fadějev či Polevoj. Avšak spisovatelé by měli hájit politické postoje vůči Francovi, proti rasismu v USA..., protože doba čeká stanovisko od svých intelektuálů. Ovšem tato slova by měla zaznít prostřednictvím rétoriky na tribunálech, nikoliv prostřednictvím pera a literatury. Romány jsou něco jiného, ty se těmito problémy zabývat nemají, a také se v případě Sartra nikdy nezabývaly na rozdíl od Aragona, který napsal několik „*politicky angažovaných*“ románů.¹²⁷

5.3. Požadavky na spisovatele

Sartre si jako angažovaný spisovatel zvolil vlastní cestu. Jeho angažovanost odpovídá na otázku: o čem psát? Odpověď zní: o dnešku, o současnosti, kterou žije. Spisovatel popisuje psychologické zákony, které ho determinují. Spisovatel zobrazuje determinismus, utilitarismus, psychologismus, idealismus... Tyto jevy popisuje publiku, které si vybral, není žádné univerzální publikum. Čtenář je nutným protějškem autora. Není pravda, že píšeme pro sebe. Tvůrčí akt je neúplným a abstraktním momentem produkce. Psaní odkazuje ke čtení a tyto dvě souvztažné činnosti vyžadují dva odlišné činitele. Právě spojením těchto činností a činitelů vyvstane imaginární předmět, jímž je duchovní dílo. Čtení vytváří syntézu vnímání a tvorby. V četbě se tvorba završuje. Umělec musí svěřit jinému, aby dokončil to, co on začal. Literární dílo je tedy určitou výzvou.

Příběh chce vždy něco předvést.¹²⁸ Spisovatel redukuje různé na totožné, proto je v Sartrově díle mnoho nesourodých jevů, které jsou zaznamenány skrze elementární subjektivní dojmy postav. Pokud by spisovatel psal pro ideální publikum, musel by své umění přizpůsobit obecné chápavosti. Umění by tak nebylo určováno podle vlastních zákonů, ale podle vnějších požadavků. Musel by se vzdát forem prozaických, básnických

¹²⁶ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 61.

¹²⁷ Tamtéž, s. 62-63.

¹²⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. Knižnice estetického vzdelávania; Sv. 15. s. 85.

i filozofických, protože pro nevzdělané lidi by byly nepochopitelné. Došlo by k odcizení literatury. Spisovatel tedy do jisté míry odmítá udělat z literatury služku publika.¹²⁹ Zde je evidentní jistý konflikt mezi spisovatelem a publikem. Autoři, kteří jsou úspěšní za svého života, jsou podle Sartra vždy podezřelí. Lepší je být neuznaný než slavný, sláva za života je pouhé nedorozumění.¹³⁰ Dokonce i posmrtná sláva je podle Sartra založena na nedorozumění. Co vede potomky vyslovit jména zesnulých spisovatelů? Nesmrtelnost je pouze alibi. V jejich očích už jsou mrtví. Dívají se na spisovatele, ale nevidí je, vidí jen romány, které jsou napsané pro lidi, se kterými se autor nikdy nemůže setkat. Nesmrtelností se dali okrást o vlastní život. Sartre chtěl psát výhradně pro současníky, kteří vidí svět v přítomnosti. Angažovanému spisovateli na posmrtném uznání nezáleží.¹³¹ Publikum by se mělo snažit dílo pochopit, a ne mu zprostředkovat všeobecné uznání.¹³²

O spisovatelově slávě rozhoduje společnost, o které spisovatel píše. Ovšem pokud by spisovatel psal jenom pro sebe, z literatury by se stalo metafyzické zaměstnání, modlitba bohu či zpytování svědomí, všechno kromě spojení s druhým.¹³³ Jak jinak se ale propojit s masou lidí než skrze slávu? Pouze člověk, který je slavný, se může propojit s druhými. Angažovaný spisovatel potřebuje čtenáře, aby zdůvodnil svou estetiku, opozici, vzdor a hodnoty, které tvoří. Je to buřič, ale ne revolucionář.¹³⁴ Sláva je podle Sartra podezřelá, avšak umělcova samota je dvojnásobný podvod: zakrývá jeho vztah k širokému publiku i k publiku specifickému. Například Stendhala četlo široké publikum, ale také specializované jako třeba Balzac. Pokud jde o přítomnost, autor utíká ke specifickému publiku, pokud jde o minulost, autor uzavřel mystický pakt s mrtvými velikány, a pokud jde o budoucnost, žije z mýtu slávy. Vztah slávy a nezávislosti na publiku je poměrně paradoxní, zvláště pokud si uvědomíme Sartrovu enormní slávu, o které bylo psáno v předchozích kapitolách.

Psát angažovaně znamená nepsat historicky. Například již zmiňovaný Aragon podlehl historii. Podle Sartra je bezvýznamné psát o antice, středověku či renesanci. Je třeba popsat svou dobu takovou, jaká je, a nedělat z ní mýtus. Je to opět paradoxní tvrzení,

¹²⁹ Tamtéž, s. 67.

¹³⁰ Tamtéž, s. 59. – 64.

¹³¹ Tamtéž, s. 7. – 13.

¹³² Tamtéž, s. 36.

¹³³ Tamtéž, s. 68.

¹³⁴ Tamtéž, s. 80.

protože Sartre napsal například *Mouchy* nebo *Trójanky*, které se odehrávají v antice. K tomu, aby čtenář s autorem vstoupili mezi sebou do reálných vztahů, musí se spisovatel vzdát techniky spisovatelské minulosti. Jedná se o životní pouto mezi literaturou a reálným světem. Literatura by měla být živá, psaná živým spisovatelem o živých vášních. Například knihovna ve smyslu instituce je pro angažovaného spisovatele pouze archivem uchovávajícím myšlenku minulosti. Sartre se o knihách minulosti vyjadřuje takto: „Z knih zbudou jen inkoustové skvrny na plesnivém papíře.“¹³⁵ Například knihy jako Rousseauův *Emil* měly být čteny, když byly čerstvé, protože knihy podobně jako potraviny hynou, když se odkládají. Takováto kniha není předmětem, činem ani myšlenkou, napsal ji mrtvý o mrtvém, na zemi už nemá místo, nehovoří o ničem, co nás zajímá. Pokud ji odložíme, stránka padne na stránku a vše se zhroutí, zůstanou jen černé skvrny na plesnivém papíře. Literatura je zakotvena v konkrétním čase, v budoucnu z ní zbývá jenom „smutná vůně a plesnivá zvětralá chuť“, proto by žádné knihy neměly hledat útočiště mimo svou dobu. Nadčasovost je pro Sartra prázdným pojmem. Sám se přeludu budoucnosti zřekl a prezentoval se jako autor, který píše výhradně pro svou dobu, což je vlastně odpověď na druhou otázku, kterou si Sartre klade.¹³⁶

Pro koho psát? Odpověď je jednoznačná, pro dnešek, pro tuto konkrétní dobu, pro současnost, kterou spisovatel učinil objektem svých knih. Angažovaný spisovatel se neobrací k budoucí vysněné epoše, protože takový druh psaní postrádá sociální účel. Spisovatel nemůže nijak uniknout ze své doby, a proto mu nezbývá nic jiného, než se s ní ztotožnit. I kdybychom byli němí a klidní jako kámen, naše pasivita by byla stále činem. Zřeknutí se stanoviska je také stanovisko. Člověk je v celku zaangažovaný i svobodný. Osvobození tohoto člověka spočívá v rozšiřování možností jeho volby. Prostřednictvím literatury a všech žánrů je třeba znázornit konkrétní problémy současnosti. Epocha se vyjadřuje v osobách, které volí samy sebe ve své době a prostřednictvím ní.¹³⁷

Spisovatel se snaží proniknout ke čtenářům. Psaní je konkrétní a historický jev, je to určitá výzva, kterou člověk v určitém čase adresuje lidem ve své době. Literatura musí

¹³⁵ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6, s. 64 - 65.

¹³⁶ Tamtéž, s. 67.

¹³⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. Knižnice estetického vzdelávania; Sv. 15. s. 29.

být zbavena náboženské a jakékoliv společenské ideologie. Musí být absolutně nezávislá. Námět je umělcovo svobodné rozhodnutí, nepíše o něčem z nějakého vnějšího nátlaku.¹³⁸

Autor nepíše pro sebe, čtenář je neoddělitelný, kdo nečte, nemůže ani psát. Autor musí čtenáře respektovat. Nemá se snažit s ním otřást nebo ho získat citem. Musí apelovat na jeho svobodu, protože svoboda je korelátem odpovědnosti. Angažovaný spisovatel musí ovlivňovat mravy své doby, ale nesmí psát mravokárné knihy jako například Balzac, který zobrazoval pohromy zaviněné proměnou mravů. Spisovatel, který se rozhodne psát o spekulativní budoucnosti, píše pro neviditelné čtenáře.¹³⁹ Příkladem situovaných děl je například *Počestná děvka*, *Zed'*, *Špinavé ruce*, *Mrtvý bez pohřbu*... Tyto Sartrovy práce jsou situovaná díla směřující k soudobým čtenářům, ale například *S vyloučením veřejnosti* nebo *Ďábel a Pánbůh* jsou zcela jistě také situované hry pro soudobé publikum, ale zároveň jsou *nadčasové* svým nespécifikovaným časem a prostorem (*Ďábel a Pánbůh* se odehrává přibližně v době německé reformace, ale to je čas a prostředí, které bylo cizí Sartrovým čtenářům stejně jako nám.) Postavy v těchto hrách lze napasovat do více historických etap než pouze do doby Sartra. Ostatní literaturu ponechával fantastickým spisovatelům. Angažovaný spisovatel se ve své době ocitá v konkrétní situaci, kde má každé slovo svůj ohlas. Dokonce i mlčení má svůj ohlas. Každý autor se tedy musí zamyslet, za co je jako spisovatel zodpovědný. Spisovatelé se musí starat o budoucnost pouze ve smyslu budoucnosti epochy, ve které žijí. Netřeba připravovat budoucnost pro rok 3000. Tímto tvrzením Sartre diskredituje například antiutopie.

Pokud se podíváme na autory, jako byl Huxley, Zamjatin či Orwell, nelze jim upřít, že velmi ovlivnili své soudobé publikum, ale zároveň jsou jejich díla nadčasová a i dnes mají co sdělit. Podobně je na tom i absurdní drama, například ve hře *Čekání na Godota* Samuel Beckett zobrazuje problematiku, které se věnoval i Sartre ve svých divadelních hrách. Sartre i Beckett se věnovali například odcizení či spolubytí. Beckettovy hlavní postavy (Vladimír a Estragon) jsou neurčité, neodráží žádnou konkrétní dobu, ale byly zajímavé pro Beckettovo publikum a jsou zajímavé i dnes, protože prezentují jistou existenciální krizi, která je přítomna ve všech epochách. V existenciální literatuře je

¹³⁸ Tamtéž, s. 95.

¹³⁹ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6, s. 65.

neustálá přítomnost tragédie, která vyjevuje absurditu lidské existence.¹⁴⁰ Například Sartrova povídka *Zed'* je také založena na absurditě osudu. Autoři antiutopií nebo absurdního dramatu nejsou angažovanými spisovateli dle Sartrovy koncepce, ale rozhodně lidem také sdělují určité poselství jako angažovaná literatura. Sartrova angažovaná literatura je v tomto ohledu až příliš vyhraněná. Její cíl je jasný, ale forem vyjádření může být více, i sám Sartre se některými svými hrami vymyká vlastní definici a sám uznal spornost některých svých úvah.

Další otázkou je: Na koho se spisovatel obrací? Obecně na mnoho lidí. Filozofie a literatura by nic neznamenaly, kdyby se neobracely na co největší čtenářskou obec. Tohoto bodu se Sartre zmocnil nadstandardně. Sartre měl nepochybně velké mediální ambice, snažil se proniknout k nejširším masám čtenářů, přestože říkal, že píše pro specifické publikum. Asi nejvíce se propojil s veřejností skrze svůj zájem o publicistiku. Naprosto propadl novinám a založil vlastní periodikum *Les Temps modernes*. Sartre viděl v publicistice další možnost, jak se angažovat. Například Sartrův velký předchůdce Andre Gide se vyjádřil o publicistice takto: „*Psát do novin znamená prodávat své pero a zneuctít svůj talent.*“ Naopak Sartre velmi chválil žurnalistiku s literárním tónem, kterou obdivoval u amerických spisovatelů, například u Hemingwaye, kterému se podařilo za jeho života intenzivně splynout s lidem prostřednictvím svých válečných reportáží. Sartre dával přednost žurnalistice, protože jeho literární a filozofické dílo mu připadalo, jako by na něm ležel prach, jako by bylo zastaralé.¹⁴¹

Spisovatelovou úlohou je psát tak, aby každý poznal náš svět a nikdo se nemohl prohlásit za nevinného. Nemůžeme se tvářit, že neumíme mluvit, a proto je třeba skrze literaturu (jakoukoliv) realizovat určité změny ve společnosti, aniž by byly politické či násilné, literatura pouze upozorňuje a zpřesňuje. Člověk je v daném čase a v daném prostředí na zemi a právě tento člověk je ten, o kterého se Sartre zajímal. Být ve světě znamená být i ve světě jazyka a významů.¹⁴²

Stát se angažovaným spisovatelem nespočívá v tom, že se rozhodneme popisovat určité věci, angažovanost spočívá v tom, že se o nich rozhodneme mluvit určitým způsobem. Sartrova próza není určena tématem, je určena stylem prózy, který měl Sartre skutečně

¹⁴⁰ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8. s. 74.

¹⁴¹ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6. s. 399.

¹⁴² SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. Knižnice estetického vzdelavania; Sv. 15. s. 17.

vytříbený. Námět nám sice nabízí styl, avšak nevynucuje ho. Právě v Sartrově stylu tkví největší originalita existencialismu. Sartre měl spoustu geniálních myšlenek, které dokázal i zajímavým způsobem vyjádřit. Útvar, který nese tyto myšlenky, by se dal označit jako filozofující beletrie, která vytváří autonomní styl vyjadřující nejsubjektivnější prožitky. Sartre jakožto existenciální, angažovaný spisovatel viděl lidský život v jeho jedinečnosti a nezaměnitelnosti a také ho výborně dokázal popsat.

5.4. Filozofující beletrie

Každý filozofický či umělecký směr by měl reagovat na svoji dobu. Být spisovatelem znamená zaujímat stanovisko, protože člověk, který je zainteresován v nějaké situaci, se nemůže nad všechno povznést, v případě Sartrovy doby se jednalo převážně o válku a okupaci. Existencialismus tímto směrem rozhodně byl, obecně nalezl největší působnost v umění, konkrétně v literatuře. Podle Heideggera se nám pravda odhaluje v umění. Pro existencialismus, jakožto radikální subjektivismus je tedy umění správná volba, navíc francouzská literatura se již před Sartrem vyznačovala velmi vyspělou psychologickou tradicí například v díle Prousta nebo Gida.¹⁴³

Jedním z důvodů, proč ve dvacátém století došlo k úzkému sblížení literatury a filozofie, byla snaha dosáhnout nejtěsnější konkretizace filozofie, aby popisovala konkrétní lidskou situaci, kterou musí dotyčný subjekt řešit. Cílem existenciální literatury je vypovídat o dané konkrétní situaci. Situace, která je vyjádřena v existencialistické literatuře, má bipolární charakter. Je jedinečná a nezaměnitelná, ale zároveň je obecná. Jedná se o druh situace, která je z běžného života a může postihnout kohokoliv, proto se čtenář může s postavou snadno ztotožnit a vcítit se do ní.¹⁴⁴

Z této charakteristiky by se mohlo zdát, že literatura pouze prodlužuje možnosti filozofie do umělecké tvorby. Nicméně tento vztah funguje i obráceně, filozofický koncept je do jisté míry přizpůsobován vlastní umělecké výpovědi, proto je vhodné mluvit o filozofující beletrii jakožto o samostatném literárním útvaru. Avšak přesný podíl literatury a filozofie určit nejde, protože se vzájemně prolínají. V podstatě každý filozof je spisovatelem a mnoho filozofů uvádí ve svých filozofických spisech fikci ve smyslu umělecko-literárních pasáží (například Platón, Descartes, Voltaire, Nietzsche, Levinas, Merleau-Ponty...) Literatura nikdy nemůže být v protikladu s filozofií, vzájemně spolu

¹⁴³ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6, s. 201.

¹⁴⁴ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8, s. 47.

koexistují. Filozofie vyvstává prostřednictvím literatury jako jeden ze způsobů vyjádření. Míra aplikování literárních pasáží závisí pouze na individuálním přístupu konkrétního filozofa.¹⁴⁵

Pokud by se někdo domníval, že je Sartre špatným spisovatelem, protože jeho romány zatěžkává filozofie, hluboce by se mýlil. Sartre byl jedním z nejlepších spisovatelů minulého století, protože představil velmi originální styl. Každý spisovatel, který vynalezne vlastní styl a vlastní formy vyprávění, si zaslouží pozornost. Jeho originální styl vznikl díky tomu, že byl Sartre filozofem, a byla to právě filozofie, která zapůsobila na jeho spisovatelskou tvorbu.

Stěžejním bodem Sartrovy filozofie je absence svrchovaného subjektu a indeterminismu. Avšak nelze chápat Sartrovy romány jako důkaz jeho filozofie. Existenciální literatura je svébytným žánrem, který vznikl proto, že existenciální filozofie je velmi dobře uplatnitelná v literatuře. Sartre měl v tomto ohledu oproti jiným filozofům velkou výhodu, protože filozofové jako byli například Descartes, Spinoza nebo Husserl by jenom těžko mohli psát romány podle svých filozofií. Sartre měl tedy nejenom obrovskou výhodu v tom, že mohl psát více druhů textů, jeho další výhodou bylo, že měl obecně talent na psaní. Je důležité to zmínit, protože být výborným filozofem a zároveň výborným spisovatelem je opravdu výjimečné. Filozofie pro něho byla druhem literatury a obráceně, v tom je Sartrovo dílo unikátní, ve vzájemném prolínání literatury a filozofie. Sartre byl zosobněním svého přání být kombinací Stendhala a Spinozy.¹⁴⁶ Nutno dodat, že být zároveň Stendhalem i Spinozou není zrovna skromné přání, oba dva byli výjimečnými mysliteli své doby. Přestože se toto přání jeví poněkud nereálně, je třeba uznat, že se to Sartrovi do jisté míry opravdu povedlo. Stal se výborným filozofem i geniálním vypravěčem, a proto mohl psát filozofující beletrii, aniž by kazil filozofii či mrhal talentem na literaturu.

5.5. Existencialismus není realismus

Cílem existenciální literatury je popsat skutečnost takovou, jaká je, a popsat postavy jako jednající reálné bytosti, přesto nelze říct, že by byl existencialismus realismem, protože realismus není dostatečně reálný. Existencialismus je maximálně radikálním realismem

¹⁴⁵ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6, s. 55.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 60.

autonomního konkrétna, ale obecně u Sartra realismus splývá s pseudorealismem.¹⁴⁷ Existenciální literatura se snaží postihnout rozpolceného člověka, který vyjednává. Pro Sartra byly postavy realismu postavami mluvících těl, a proto se snažil distancovat od jakéhokoliv zvěčnění člověka. Ve svých knihách se vrací k nejzákladnější sokratovské myšlence: poznej sebe sama.¹⁴⁸

Prostřednictvím fenomenologické ontologie staví Sartre do protikladu bytí-o-sobě, tedy svět věcí bez vědomí, které jsou charakterizované bezvztahnou přítomností světa, a bytí-pro-sebe tedy existenci jakožto jsoucno s vědomím, které má intencionální povahu, což znamená, že míří na věci. Základním momentem existence je vědomí nicoty, která se jeví jako zdroj úzkosti, a vědomí cizoty mezi člověkem a světem věcí. Prostřednictvím vědomí se snažíme vymanit z příčinných řad.

Podle Sartra lidé nemají společnou přirozenou povahu, nýbrž metafyzický úděl, tím se myslí nátlak, který je a priori omezuje, narodit se, zemřít a žít ve světě uprostřed jiných lidí. Člověk o sobě podává svědectví vždy, ať už píše nebo pracuje na páse, ať si vybere ženu nebo kravatu, vydává svědectví o zaměstnání, o rodině, o třídě... podává svědectví o světě. Člověk je všudypřítomný a za vše zodpovědný.¹⁴⁹ S tímto metafyzickým údělem jsou konfrontovány i postavy a také o sobě vydávají svědectví nejrůznějšími banálnostmi ze života. Tento aspekt reálnosti Sartre velmi podrobně rozvíjel, také věděl, že každá epocha odkrývá jiný aspekt lidského údělu a v každé epoše si člověk volí jinak, vůči jiným aspektům. Proto se snažil zaujmout stanovisko v současné, neopakovatelné době a poukázat prostřednictvím literatury na věčné hodnoty zahrnuté v sociálních a politických sporech. Důležitá byla aktuálnost, bojovat v aktuálním čase a smířit se s tím, že s tímto časem i zahyneme, to je ta reálnost, která nám neustále uniká. Psát o nějaké jiné době než o té, ve které žijeme, není reálné.

Existencialismus popisuje lidský život do nejzazších detailů, ale nevykládá ho, není jeho výkladem ani pozhánáním. Život by se obešel i bez existenciální literatury.¹⁵⁰ Spisovatel musí mít na paměti, že je irelevantní, zda dílo napíše nebo ne. Toto stanovisko zastával například Rimbaud, který prozřel v tom, že je nepodstatné tvořit nebo netvořit dílo. Dále

¹⁴⁷ FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5. s. 218.

¹⁴⁸ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu.* Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 29.

¹⁴⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre.* 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. Knižnice estetického vzdelavania; Sv. 15. s. 21.

¹⁵⁰ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu.* Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 29.

Camus o této literární lhostejnosti píše i ve svém *Mýtu o Sisyfovi*. Je pravdou, že člověk se může nechat spasit uměním, nicméně se nedá umění upřít, že nám poskytuje jistou jasnozřivou bilanci ztrát. Bohužel pozdní Sartre zavrhl i tento přístup k umění svým radikálním výrokem: „*Literatura je hovno. Nač ztrácet čas psaním krásných vět?*“ říká Sartre po *Slovech*.¹⁵¹ Tento Sartre je zcela jiný než Sartre, který chápal umění jako úkol. „*Pokud umělec místo hodin práce nezávazně plká s přáteli, obětuje skutečnost pro neexistující věci.*“¹⁵² Nicméně toto není tolik podstatné, protože existenciální literatura už zde je, a tím, že zde je, nám přináší zajímavé poznatky a k těm je třeba zaujmout stanovisko.

Principem existenciální literatury je vystihnout problematiku lidského existování, proto je samozřejmě lepší *ich*-forma, která v textech naprosto dominuje. Sartre navrhoval, aby spisovatel nepřeváděl svět do idejí, ale aby osvětlil bytí v jeho neprůhlednosti. Autor musí zobrazovat své hrdiny jako hrdiny svobodné a živé, protože jejich osud není ničím určen. Vypravěč je zpravidla skryt v hlavním hrdinovi, který řeší nějakou situaci a vyjevuje své existování prostřednictvím vnitřních monologů a sebeanalýzy jevů. Jakýmsi archetypem tohoto typu prózy bývá hrdina, který je na okraji společnosti, například vzbouřenec, podobné hrdiny měl také Dostojevský nebo Kafka. V takovémto hrdinovi je nejnázší vyjavit úzkost, samotu a odpovědnost za sebe sama.¹⁵³ Pokud se spisovatel rozhodne pro *er*-formu, měl by si ponechat možnost přechodu do *ich*-formy, aby autorovo vědomí ve formě neosobní autorské řeči bylo eliminováno. Mnohem důležitější jsou hlediska různých postav románů, která pomáhají zachytit postavu (existenci) z vnitřku ve smyslu bytí-pro-sebe. Čím hlouběji autor pronikne do vědomí svého hrdiny a zreprodukuje jedinečnost jeho situace, tím spíše si zajistí východisko k pochopení podmínek lidské existence.

Existenciální literatura zobrazuje člověka v jeho sebeurčování a jejím hrdinou bývá už zralý zformovaný člověk, protože pouze ten může nejvíce přiblížit svou nezávislost. Hrdinou existenciálních děl bývá nejčastěji nějaký zoufalý intelektuál, který je neschopný se rozhodnout. Životní volby jsou zobrazovány prostřednictvím psychologických záznamů s hojnými dialogy i vnitřními monology. Z tohoto úhlu

¹⁵¹ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 58.

¹⁵² Tamtéž, s. 34.

¹⁵³ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8 s. 77.

pohledu nejvíce vyhovovalo existenciální literatuře drama, ale i próza tímto způsobem prezentovala psychologii postav.

Reálnost existenciální literatury také spočívá ve výborné psychologii postav, Sartre dokázal krásně popsat, co postavy v dané chvíli zakouší. Jedním z nejzákladnějších psychologických stavů, který je prezentován, je existenciální úzkost z bytí a zvláště z rozhodování. Existenciální literatura v tomto ohledu směřuje ke ztotožnění s freudovskou analýzou a psychiatrickým zkoumáním existence. Dokonce bychom i mohli říct, že se Sartrova estetika opírá o metody psychoanalýzy, mimo jiné samozřejmě.

Pravdou ale je, že Sartre k psychoanalýze vyjadřoval apriorní pochyby. Není divu, když ve *Slovech* píše, jak si chtěl vzít vlastní matku. Podle Sartra nemá psychoanalýza principy na teoretické bázi.¹⁵⁴ Sartre má zcela určitě pravdu, dokonce bychom mohli říct, že celá psychoanalýza je jen pavěda, kterou nikdy nebudeme moci falzifikovat. S tímto stanoviskem přišel Karl Popper, který nemá se Sartrem takřka nic společného. Nicméně Popper je jednoznačně klíčovou osobností, díky které má Freudova psychoanalýza velmi špatné renomé ve filozofii obecně. Představa, že nás freudovské nevědomí podřizuje instinktivní až zvířecí podobě člověka je podle Sartra absurdní a jednalo by se o determinant. Nicméně v oblasti dětství Sartre zastával stejný názor jako Freud, oba považovali dětství za výcvikovou fázi člověka, ale obecně Sartre považoval Freudovu soustavu za triviální. Sartre nikdy nevěřil v nevědomí.¹⁵⁵ Podle Sartra bychom museli mít ve vědomí ještě nějakého třetího garanta, který by odděloval vědomí od nevědomí. Existenciální literatura má charakter psychoanalýzy, ale určitě ne té Freudovy, spíše vytváří vlastní existenciální psychoanalýzu, o které Sartre píše v *Bytí a nicotě*.

Podle Sartra je zamyšlení nad uměním zamyšlením nad člověkem. Věřil, že literatura má absolutní hodnotu slova. Literaturou chtěl měnit společnost, proto také kladl velký důraz na společenskou odpovědnost spisovatele. Například Albert Camus, Sartrův blízký přítel, toto stanovisko odmítal. Odmítal existenciální individuální svobodu podřizovat se jakémukoliv reálnému zápasu za svobodu společensko-historickou. Avšak ani Sartrova angažovanost nebyla bytostně spjata s objektivními historicko-spoločenskými silami.

¹⁵⁴ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 189.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 193.

5.6. Americký román

Mimo psychoanalýzy, která je ve vztahu k existencialismu spekulativní, má existenciální literatura ještě další důležitý zdroj výstavby, a to v americké literatuře. Obecně se traduje, že Sartre použil dialogy z Hemigwaye, detailní pasáže z Faulknera a introspekci z Dos Passose. Z těchto tří autorů je určitě nejvlivnější John Dos Passos, u kterého bychom našli obdobný model vyprávění, kde vypravěč nikdy neuzavírá příběh, pluralitní pohled při omezeném vnímání, násobení pohledů na danou situaci, kde žádná vnímající perspektiva není nadřazená jiné, i postavy z hluku velkoměsta. Sartre jim ale zazlívá duté vědomí, jako by něco hovořilo za ně, stejný problém bychom našli i u Hemigwaye a Faulknera. Jejich postavy mluví, ale samy nic neříkají, spíše skrze ně promlouvá anonymní chór města. Hranice mezi slovy, světem a věcmi a lidmi je u těchto autorů smazána, což Sartre nechtěl.¹⁵⁶

Hlavním problémem amerických spisovatelů bylo, že postavám chybělo vědomí a jeho intencionální povaha, Sartrovy postavy jsou rozhodně reálnější než postavy těchto amerických spisovatelů. Sartre měl tyto autory určitě načtené, ale jestli skutečně Sartre miloval americkou literaturu tak, jak se traduje, nevíme. Nicméně víme, že Sartrovy romány v sobě nesou dokonalou výstavbu textů, vlastní popření a mnoho úhlů pohledu a zaostření.¹⁵⁷ Zde bychom mohli nalézt vliv filmu, se kterým se Sartre také profesně setkal. Změna ohniska a úhlů záběrů jsou ve filmu běžnou věcí stejně jako například v analytickém kubismu. Sartre zvolil metafyziku, která umožňuje přechod od jednoho vypravěče k druhému, v tom tkví originalita jeho literatury po technické stránce. Zároveň tento neustálý přechod vypravěčů nemá žádnou hierarchii či logickou posloupnost. V tomto ohledu se Sartrův styl podobá Virginii Woolfové, která tento vyprávěcí postup výborně prezentuje ve své knize *Paní Dallowayová*. Sartrův svět je také vytvářen nekonečným množstvím vědomí, která jsou sama sobě světem absolutním.

Sartre rozhodně není jenom nějakým epigonem těchto spisovatelů, mohli ho inspirovat tolik asi jako Kafka, Dostojevský, Gide, fenomenologie, pojetí imaginárna či válka. Sartrův styl je originální záležitostí, vyplývající z jeho obecné sečtělosti, podobně jako je tomu u Joyce, který je důkazem toho, že se člověk může stát geniálním spisovatelem tím, že načte celý fond knihovny. Knihy se staly základními kameny k vlastnímu

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 181.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 77.

vyprávění.¹⁵⁸ Obdobně je na tom i Sartrův styl, který také vzešel z toho, že od dětství přečetl vše, co mu přišlo do ruky. Styl Sartra i Joyce nelze zcela konkrétně specifikovat.

5.7. Sartre a psaní

Jestliže hovoříme o Sartrovi a jeho literatuře, nelze opomenout jeho přístup k psaní. Sartre byl posedlý psaním, byl strojem na texty. Neustále produkoval nějakou literaturu. Vše měnil v knihy, svá slova, cizí slova, sny, představy, předměty, odpadky, vnímání... cokoliv proměnil v text. Sám o sobě říkal, že je pouhým strojem na výrobu knih. Jako Chateaubriand, který cítil neustálou potřebu něco vytvářet. Literatuře podřizoval veškerý čas, pouze na ní záleželo. Dokonce kvůli literatuře zkusil i různé halucinogeny pro rozšíření vnímání. Simone de Beauvoire jeho halucinace popsala v *Síle věků*. Sartre viděl po maskalinu obří kraby, chobotnice, kostry, deštníky, nestvůrné obličejy, šklebící se věci a domy. Nicméně tou pravou drogou bylo psaní. Svůj vztah k psaní a k drogám Sartre vyjádřil takto: „*Je mi jedno, jestli se zabiju, jen když mi bude svítit slunce v hlavě, cožpak má nějakou váhu, že si roztrhám hlavu i kosti, že přijdu o nervy, když se mi podaří tím získat schopnosti, teplotu a nasazení, které se vymykají běžnému stavu.*“ Sartre razil motto jako Baudelaire: „*Život je nástrojem dobrým ke zničení.*“¹⁵⁹

Sartrova ruka byla posedlá psaním. Psaní bylo jeho prioritou, dokonce i před hygienou, údajně neměl ani čas se umýt, obstarat dřevo do kamen, raději by spálil nábytek, než aby se odloučil od své vášně. Byl absolutně odloučen od světa živých a pohlcen světem fiktivním. Tato Sartrova posedlost byla ambivalentní, protože povahově tolik posedlý nebyl, spoustu textů nedopsal. Například tolikrát slíbená *Etika* nikdy nevznikla. Kniha, která mohla být nejdůležitější, protože existencialismus je tématem převážně do etiky. Sartre o etice celý život přemýšlel, ale nikdy ji nenapsal. Podle Sartra neexistuje nelidská situace, proto je etika v Sartrově filozofii velmi důležitá.¹⁶⁰ „*Jedním z mých rysů je, že většinu prací opouštím cestou,*“ říkal Sartre.¹⁶¹ Nebyl jediným velkým spisovatelem s tímto specifickým problémem. Podobný problém měl i Franz Kafka či Robert Musil.

Sartre svůj vztah ke psaní popsal slovy: „*Než zasednu ke stolu, o psaní nepřemýšlím, pak začnu psát a přitom analyzuji, třím, snažím se, aby myšlenka byla jasná a racionální. Inspirace není myšlenka, která se pojednou zrodí ve vědomí a rozvíjí se, je přítomná na*

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 83.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 194.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 109.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 200.

*špičce pera, nečiním rozdíl mezi okamžikem, kdy přijdu na nějaký detail, a psaním, vlastně se to neliší ani časově.*¹⁶² Tato charakteristika je velmi důležitá, protože se v ní opět dokazuje, že má smysl hovořit i o Sartrovi.

Ve vztahu k času existují dva typy spisovatelů. Prvním typem je například Stendhal, který neviděl rozdíl mezi životním a uměleckým časem. Podle Stendhala existuje jen jeden čas, ten, ve kterém se spisovatel usídí svým psaním. Sartre je druhým typem spisovatele, který se domnívá, že jsou dva časy, které spolu mají vztah, pokud se vzájemně konfrontují. Jedná se o čas díla a čas života. Jedná se o čas režimu a čas „nadřezimu“.¹⁶³ Žít a psát musí splynout v jedno ne proto, že by umění zachraňovalo život, ale proto, že život se vyjadřuje tím, co podnikáme, v tomto případě psaním. Literární dílo je sociálním faktem, o tomto faktu musí být spisovatel přesvědčen dříve, než uchopí pero. Celou jeho bytost musí pohltnout odpovědnost. Je odpovědný za všechno. Ani ne tak proto, že je spisovatelem, ale že je člověkem. Spisovatel je zaangažován v přítomnosti jako literát i jako člověk.¹⁶⁴

Jeho život je velmi spjat s jeho tvorbou. V tomto ohledu je Sartre opět výjimečným spisovatelem. Spisovatelé, kteří žili zajímavé a dobrodružné životy pocházejí spíše z dob minulých. Tímto spisovatelem byl třeba Miguel de Cervantes, Dante Alighieri, Voltaire... Čím více bychom se blížili k současnosti, tím více bychom našli spisovatelů, o kterých není co říct. Sartre rozhodně nežil uzavřeným, konzervativním životem, za svůj život viděl mnoho událostí a byl skvělým pozorovatelem života, což výborně aplikoval na svou tvorbu.

Václav Černý píše, že existenciální literatura je literaturou univerzitních profesorů filozofie.¹⁶⁵ Myslím si, že toto není vhodné označení, minimálně tvorba Sartra do této charakteristiky nezapadá. Dějiny filozofie nejsou jedinou formou filozofie, která nám zbyla. Ne každý filozof musí být profesorem filozofie, Marleau-Ponty byl profesorem, Husserl byl ukázkovým příkladem, Heidegger určitě, Althusser a Derrida se jimi také časem také stali. Sartre byl profesorem filozofie, ale zřekl se toho, což je velmi

¹⁶² Tamtéž, s. 197.

¹⁶³ Tamtéž, s. 196.

¹⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. Knižnice estetického vzdelavania; Sv. 15. s. 108.

¹⁶⁵ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 28.

ojedinělé.¹⁶⁶ S akademickou půdou si nikdy nevystačil, pro někoho, kdo odmítal vizi domova, by musel být kabinet něco jako profesní vězení. Sartre se stal spisovatelem nového druhu, který byl veřejný a všem otevřený.

5.8. Postavy

V literatuře je jedinec chápán jako autonomní činitel, izolovaný až tragicky osamocený, vržený do absurdního světa. Postavy reagují svou vůlí na konkrétní prostředí a situace, důraz je kladen především na psychiku a subjektivní jednání v daném okamžiku. Existencialismus zná pouze já, nechápe pojem my. Krajiní subjektivismus neumožňuje objektivně vidět kohokoliv, kdo není „já“, natož objektivně posoudit společnost, což ústí ve skepsi a relativizování veškeré etiky.¹⁶⁷ Jedinec je spíše konfrontován sám sebou, svou samotou než nějakým společenským vlivem či etickými normami. Morální volby, které postavy činí, nejsou normativní, nýbrž existenciální. Existence sama je nejvyšší hodnotou, která udává hodnoty další.¹⁶⁸

Postavy by neměly představovat určitý sociální typ, ony se pouze vyskytují v jistém sociálním problému, ke kterému se váží určité vzorce chování. Existenciální spisovatel se ale nezajímá o nějaký lidský typ, spíše mu jde o to, jak postavy vytvářejí různé situace a jak svou situovanost řeší. Jeden z prvních autorů, který rezignoval na postavu představující sociální typ, byl Dostojevský, který v mnoha ohledech ovlivnil podobu existenciální literatury. Modelová postava není ovládána sama sebou, není autentická, protože není ovládána vědomými intencemi, je ovládána nějakým univerzem, do kterého se stylizuje a které představuje.¹⁶⁹

Smyslem existenciální literatury není zobrazovat nějaký univerzální koncept, spíše se snaží zachytit bytí všednosti lidské existence. Sartre neprezentuje své postavy jako nositele nějakých univerzálií, postavy jsou spíše ve vzájemném střetu s universem. Postavy mohou být pokorné, nebo vzdorovat. Jde o poměrně novátorský přístup, protože až v druhé polovině 19. století nalezneme obrazy signalizující rozpad člověka a boha (absolutního universa).¹⁷⁰ Pokud se postava rozhodne být pokorná, vzdorující nebo

¹⁶⁶ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6 s. 386.

¹⁶⁷ FISCHER, Jan Otakar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5. s. 126.

¹⁶⁸ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8. s. 112. – 113.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 83. – 85.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 21.

rezignující, stane se takovou prostřednictvím jednání. Jednání nepotřebuje ani opodstatnění a jsme za něj zodpovědní, dokonce i za neodůvodněný čin, André Gide, ve své knize *Vatikánské kobky* popisuje naprosto bezdůvodný čin (hlavní hrdina vystrčí úplně cizí ženu z jedoucího vlaku). Toto rozhodnutí bylo z pouhého rozmaru, nikoliv ze situovanosti, přesto byl hlavní hrdina plně odpovědný za to, co udělal. Obdobně Camusův hrdina z románu *Cizinec* bezdůvodně zastřelí nějakého náhodného Araba na pláži. Dalším příkladem by mohla být postava z *Jakuba Fatalisty* od Denise Diderota, která bezdůvodně spadne z koně, aby dokázala svou metafyzickou svobodu prostřednictvím neodůvodnitelného činu, i takováto banalita vypovídá o tom, že člověk není řízen žádným universem. Zajímavé je, že byl Sartre skeptický k *Oblomovovi* od Gončarova. Oblomov podle Sartra představoval jenom *existenciální bahno*, které se celý život odhodlává k jednání, ale nedělá nic, pouze splývá se svým bytím, protože nikdy nepřevzme odpovědnost za sebe ani se k ničemu nerozhodne.¹⁷¹

Sartrovy postavy jsou v románech a dramatech také častokrát popisovány jako mdlé, slabé či zbabělé. Nejsou takovými kvůli dědičnosti, psychologickému determinismu nebo kvůli tomu, že by uvnitř nich byly nějaké orgány, které by měly tyto vlastnosti, jsou takovými, protože se tak svým jednáním učinili.¹⁷² Sartre sice říká: „*Je mnoho druhů odvah lišících se podle lidských povah,*“ ale povaha podléhá jednání existence.¹⁷³ Postavy vzájemně vytvářejí hodnotové opozice, některé představují zbabělost, některé hrdinství. Tato pestrost postav nabízí široké spektrum existenciální reflexe. Zbabělost byla pro Sartra obzvlášť zajímavým jevem, v tomto ohledu je naprosto v protikladu s Hemingwayem, který zobrazoval hrdiny až pošetilce. Zbabělost a hrdinství tvoří binární opozici, ale mají společný základ, projevují se tlakem z vnějšího světa, pouze v riskantní situaci můžeme jednat statečně nebo zbaběle.¹⁷⁴

Otázkou je, jakým způsobem se vztahuje existenciální myšlení k literárním postavám a jakým způsobem literatura ovlivňuje tento typ myšlení.¹⁷⁵ Postavy jsou bez „*niternosti*“ a „*programu*“. Jejich charakter se utváří během děje a nelze o nich říci, čím byly předtím, než jednaly. Sartre se snažil zobrazovat postavy podle výroku: „*existence*

¹⁷¹ Tamtéž, s. 56.

¹⁷² SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. s. 36. – 37.

¹⁷³ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6, s. 263.

¹⁷⁴ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8. s. 80. – 82.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 119.

předchází esenci“. Tato formulka převrací to, že je dán nějaký charakter, možnosti a rys. Pro Sartra jsou důležité postoje a chování, ty vytvářejí charakter subjektu, který zprvu nebyl ničím konkrétním.¹⁷⁶ Zároveň je u Sartrových postav znát určitá touha po nějaké esenci, zvláště nápadné je to u Roquentina z *Nevolnosti*.¹⁷⁷ Roquentin je typickým hrdinou, kterému se jeho pobyt v bytí vyjeví jako nesamozřejmý, proto by bylo snazší mít nějakou esenci.

Tato nesamozřejmost bytí je u Sartra nejčastěji popsána skrze vypravěče, který je zároveň prožívajícím, je skryt za vědomím hrdiny. Vypravěč se pouze nesmí stylizovat do role vševědoucího vypravěče, který pohlíží na svět a postavy jako bůh, který by měl právo na absolutní soudy.¹⁷⁸ „*Jsem zvědav, kdy kdo napíše ten největší žvást, jak je Pán Bůh vidí z výšky,*“ napsal Flaubert.¹⁷⁹ Postavy jsou buď samy vypravěči, nebo musí být na vypravěči nezávislé, aby se nestaly konstruktem. Vypravěč by měl být laxním, lhostejným a do jisté míry nezúčastněným.¹⁸⁰ Nesmí z postav udělat ovládané loutky ani vstupovat do jejich vědomí. Sartre žádá, aby byly postavy zobrazeny skrze své jednání a skrze ostatní postavy.

Angažovaná literatura má představovat člověka, jehož svoboda se utváří prostřednictvím plurality pohledů bez vnitřního vypravěče i vševědoucích svědků. Dílo nikdy není krásné, pokud nějakým způsobem neuniká autorovi. Pouze pokud se postavy vymknou autorově kontrole, potom může napsat nejlepší dílo. Autor by měl vědět, co chce sdělit, měl by být jasnozřivý a snadno nacházet příhodná slova. Měl by si s perem dělat, co chce.¹⁸¹

Sartre také klade velký důraz na tělesnost svých postav. Jeho postavy si velmi dobře uvědomují jednotu vědomí a těla, ať už ve vztahu k věcem jako například Roquentin z *Nevolnosti* nebo ve vztahu k prostoru, který je omezující například v dramatech *Mrtví bez pohřbu* či *S vyloučením veřejnosti*. S postavou, která působí dojmem, že je zhotovena z masa a kostí, a ne pouze ze slov, se čtenář snadněji ztotožňuje. Zároveň musí

¹⁷⁶ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6. s. 51. – 52.

¹⁷⁷ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8. s. 98.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 59.

¹⁷⁹ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6, s. 240.

¹⁸⁰ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8. s. 32.

¹⁸¹ SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. Knižnice estetického vzdelávania; Sv. 15. s. 30. – 35.

postava prožívat něco obecného, co zná každý čtenář ze své vlastní zkušenosti.¹⁸² Sartre říká: „*Mluvíme-li o těle včetně jeho nejsprostších funkcí, nehodláme opomenout, že duch sestupuje do těla, jinými slovy psychologie do fyziologie.*“ Zde se opět projevují Sartrovy životní zkušenosti. Tělesnost je v jeho knihách krásně zobrazena na portrétech žen, se kterými měl bohaté osobní zkušenosti. Sartre byl několikrát usvědčen z abnormálního pohlavního erethismu a z erotické chladnosti.¹⁸³ Není se čemu divit, protože Sartre společně se Simon de Beauvoire vytvořil životní styl, který se stal legendou. Sartre byl velmi promiskuitní muž, který měl za svůj život mnoho žen. Sartre a de Beauvoirová byli většinou prezentováni jako párek ničemů, kteří pošlapávají vše svaté.¹⁸⁴ Sartre vyhledával ženy i k diskuzím. Muži mu přišli nudní, tato polovina lidstva by pro něho nemusela existovat. Raději by hovořil s ženami o maličkostech a praktických věcech než s muži o filozofii. Sartre byl velkým milovníkem žen, což nezmiňuji jenom jako faktografický údaj, zmiňuji to především proto, že se mu v knihách podařily velmi krásné portréty žen, např. Ivich a Lola v románu *Cesty ke svobodě*, Lucie ze hry *Mrtví bez pohřbu*, Hilda ze hry *Ďábel a Pánbůh* či Anna z *Keana*. Ženy chtěly být postavami v jeho románech literárních i životních.¹⁸⁵ Ženské postavy asi prezentoval opravdu nejkrásněji, protože obecně se Sartre vyžíval v té odvrácenější části člověka: špína, zvrátky, nemravnost, podlost... na lidech ho zajímala ta černá stránka, zajímali ho šílenci a vyvrhelové, rub společnosti.¹⁸⁶

Dalším příkladem intenzivní tělesnosti byla fyzická ošklivost, o které rád hovořil a která ho provázela celým životem. Sám napsal: „*Až do svých pěti let jsem byl úchvatné děťátko s poněkud konvenční hlavičkou, která se zamlouvala běžným maminkám. Od pěti let mi stříhali vlasy, ty tím nabyly jakéhosi prchavého lesku a já se stal ohyzdným jako ropucha, ještě mnohem větším šeredou, než jsem dnes.*“¹⁸⁷ Podrobné popisy ošklivosti můžeme najít v *Sešitech z podivné války* nebo v *Nevolnosti*, kde Roquentin kouká na sebe do zrcadla a je zděšen svým odrazem. Na ošklivosti je ještě zajímavé, že ji Sartre nepovažuje za nějaký fyziologický fakt, nýbrž za naši volbu. Podle Sartra už od svých

¹⁸² PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8. s. 97.

¹⁸³ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 62.

¹⁸⁴ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6, s. 258.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 18.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 232.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 236.

čtrnácti let odpovídáme za svůj obličej.¹⁸⁸ Je jen na nás, jaké stanovisko k ošklivosti zaujmeme.

Příkladů tělesnosti bychom mohli nalézt mnohem více, já vybral jen pár exemplárních příkladů. Původ této tendence našel Sartre u Husserla, který hájil návrat k věcnosti a k materiální stránce věcí. Veškeré objekty a subjekty, se kterými se postava střetává, jsou výzvou k sebeomezení pozorujícího subjektu. Vytvářejí situaci, protože jsou ke všem subjektům a objektům vztahováni prostřednictvím intencionality. Existenciální postava nehledí do dálky jako hrdina z romantismu, její dohled je zpravidla omezený na dohlédnutelné okolí, je mnohem více zaměřena na materie a tělesnosti, které ji obklopují.¹⁸⁹ Situovanost, pluralita pohledů a tělesnost jsou u Sartra mnohem důležitější než prostor a čas, ve kterém se celá situace odehrává.

5.9. Prostor a čas

Na mnoha postavách Sartre zobrazuje úzkost z vědomí existence, avšak není rozhodně jediným spisovatelem, který tento motiv prezentuje. O existenciální literatuře můžeme mluvit pouze tehdy, pokud postava vnímá sama sebe jako individuální bytost existující uvnitř světa.

Vědomí sebe sama znamená vědomí vlastního *Já* a vědomí vlastního těla, ke kterému se váže bolest, tíha, sebezapomenutí, tělo se může stát cizím objektem ve světě. Vědomí *já* a vědomí *mého* těla je spjato s časoprostorovou orientací existence. Primární funkce času je zobrazovat situovanost lidské existence, protože každá situace se odehrává ve specifickém čase a každá situace je jedinečná, tedy nezopakovatelná. Obraz existence v literárním textu se váže k času třemi pásmy: minulostí, přítomností a budoucností. Minulost existuje prostřednictvím paměti dané existence. Minulost může subjektu posloužit jako únik z nejisté přítomnosti nebo jako možnost sebereflexe a rekonstrukce vlastního *Já*. Přítomnost je sama o sobě těžce uchopitelná, protože každým okamžikem uniká do minulosti. Pro vnitřní *Já* je přítomnost spíše zdrojem úzkosti, pro tělesnost je přítomnost příležitostí k zobrazení aktuálního pohybu subjektu v daném prostoru. V existenciální literatuře se to projevuje detailním popisem veškerých objektů, které jsou v zorném poli pozorovatele. Budoucnost představuje možnost seberealizace subjektu, je vytvářena aktuální touhou. Je pásmem, ke kterému směřuje naše usilování o něco,

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 236. – 238.

¹⁸⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8. s. 87. – 88.

protože to něco ještě není, teprve usilujeme o zrealizování konkrétní tužby. Budoucnost tedy není nijak určena, je určena pouze subjektivitou, dokonce i pasivita existence, nečinnost, nerozhodnost, setrvávání v každodennosti je vědomé rozhodnutí směřující k budoucnu.¹⁹⁰ Čas je v existenciální literatuře specifickou kategorií, protože se v určitém čase zrodíme a také zanikneme. Z času není kam uniknout. Avšak tvoří určitou hranici, v níž nám je umožněno se individualizovat. Existenciální čas je žitý a odlišuje se od času biologického, ačkoliv je na něm závislý. Biologický čas se nás podepisuje hlavně z vnějšku, zatímco existenciální čas nás postihuje z vnitřku.

Prostor se ve vztahu k existenci jeví v módu uzavřenosti a otevřenosti. Ohraničený prostor může představovat jistotu, bezpečí, ovšem také může představovat vězení a omezení lidské svobody. Ohraničený prostor můžeme nalézt například u Kafky (*Proces*, *Zámek*) nebo u Camuse (*Mor*, *Cizinec*). Otevřený prostor naopak představuje určité ohrožení, vržení do neznáma. Oba typy prostorů jsou zobrazovány v existenciální literatuře. Prostor do jisté míry určuje situovanost subjektu a jeho vztah k okolním předmětům, které obývají společný prostor.¹⁹¹ My se rodíme do situace, kterou jsme si nezvolili, doba, místo, společnost, rodina, povaha, zázemí, tělesnost, to vše nám je dáno. Nicméně pro existencialismus není tak důležité, s čím se narodíme nebo kde se narodíme, jako spíše jak s tím naložíme, proto prostor není příliš existenčně určující.¹⁹²

V této kapitole jsme se zabývali klíčovými motivy Sartrovy literatury. Nyní se podíváme na Sartrovy studie o Baudelairovi a Flaubertovi, kterými se Sartre intenzivně zabýval a vůči kterým bude evidentnější kontrast Sartrovy literatury a jeho pojetí spisovatele.

6. Baudelaire a Flaubert

Sartrova literatura představuje jakýsi transcendující celek měnící fikci v možnou skutečnost. Jedná se o velmi pozoruhodné dílo, a proto nelze opomenout ani jeho spisovatelské studie o Baudelairovi a Flaubertovi.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 12. – 13.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 13. – 14.

¹⁹² ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 31.

6.1. Baudelaire

Začneme obrazem Baudelaira, který nám Sartre zanechal ve svých studiích o literatuře. Pokusím se ho v rychlosti převyprávět, aby bylo zjevné, jak o něm Sartre přemýšlel.

Podle Sartra měl Baudelaire život, jaký si zasloužil, ale nezasloužil si takovou matku, bídu, lakomou milenkou, syfilis ani předčasnou smrt. Popisuje ho jako muže rozporu, který byl perverzní, ale zvolil si tu nejpřísnější morálku, toužil po samotě, ale bál se samoty, toužil po rodině a dětech, ale nebyl schopný zajistit ani sám sebe, chtěl cestovat, ale nikdy své ambice nezrealizoval. Baudelaire se tedy velmi lišil od života, který vedl.

Od 6 let, kdy mu zemřel otec, navázal posvátný vztah se svou matkou. Měl velmi jemnou a citlivou duši, nedokázal se smířit s tím, když se jeho matka znovu vdala. V Baudelairovi to vyvolalo pocit úpadku, své zavrnutí přijal jako výchozí stav, žádal si vlastní samotu, aby vycházela aspoň z něho, stranil se a chtěl být jediným svého druhu na důkaz vzdoru. Stal se samotářem z pýchy. Formální odlišnost se mu zdála symbolem hlubší odlišnosti. Zde už rozpoznáváme Baudelaira, kterého obecně známe. Věci, na které se díval, stromy, domy... se mu v jeho vědomí zdály menší, bledší, méně dojmavé. Hledal svou povahu, tedy charakter svého bytí, ale našel jen splynutí svých stavů a stal se obětí iluze, že nitro kopíruje lidský zevnějšek.

Sartre charakterizuje Baudelaira jako člověka, který je neschopný svobodně jednat, který žije jen z úsudku jiných a jeho dandysmus je jen zoufalým protestem proti společnosti, zejména proti postavení spisovatele ve společnosti. V 18. století měl spisovatel blízké styky se šlechtou bez ohledu na svůj původ, ovšem jakmile se třída šlechty rozpadne, je spisovatel jako opařený vodou. Šlechta spisovatele vytrhla z buržoazie, kam patřil, ale teď už nepatří nikam, stal se nezakořeněným a bez jakéhokoliv zázemí. Spisovateli nezbývá už nic jiného, než pomoci buržoazii, aby si uvědomovala sama sebe. Umění by tedy mělo obsahovat svět umělce mimo umělce a zároveň i umělce. Sartre tento ideál naplňoval, nebyl spisovatelem vyšší třídy, naopak si uvědomoval svoji pozici mezi lidem, nebyl příznivkem vyšší třídy jako Flaubert, který utekl od buržoazie k aristokracii, která ho posvětila. Baudelaire a Flaubert prosazovali osobitý kult odlišnosti. Zatímco Flaubert zaujal místo nad buržoazií, Baudelaire zaujal své místo pod ní. Oproti Flaubertovi nacházel Baudelaire spíše podobnosti s Edgarem Allanem Poeem nejenom v básnickém díle, ale také v osobním životě: zhýralost, alkoholismus, lenost...

Studoval důkladně jeho život i dílo. Zamlouval se mu více než třeba Goethe nebo Scott, jelikož Baudelaire stejně jako Poe považoval svoje neštěstí za svůj osud.¹⁹³

Baudelaire má podobné obrazy jako Poe, některé Poeovy myšlenky doslova odcizoval. Poe nepochybně formoval Baudelairovy sklony a osobní hledání v poezii. Přesto je nutno dodat, že Baudelairova poezie získala velmi osobité pojetí, a je to právě Baudelaire, kdo se stal otcem moderní poezie. Oba básníci působili nepochybně výstředně ve své době, pravděpodobně jako větší výstředník působil Poe, ale to není tolik podstatné.¹⁹⁴ Podstatné je, že obraz spisovatele jako podivína, kterému společnost nerozumí, je podle Sartra zastaralý. Baudelaire představoval typ velikého a nešťastného spisovatele, který byl za svého života nepochopen.¹⁹⁵ Ovšem podle Sartra je povinností angažovaného spisovatele věčná srozumitelnost, což o Baudelairovi říct nelze, jelikož on nám předkládá krásu slov a symboly, nikoliv konkrétní významy. Baudelaire nám nepochybně mnoho sděluje, proto se k němu dodnes obrací spousta básníků a spisovatelů, ale málo toho říká, což je podle Sartra, angažovaného spisovatele, problém, který nikdy poezie nebude schopna vyřešit, a proto nemá nárok na to být angažovanou literaturou. Pokud pohlédneme na Baudelaira očima marxistického Sartra, jevil by se nám Baudelaire jako společenská troska, která nijak nepomáhá společnosti, ale naopak ji okrádá a svým dílem jí také nic nepředává, pouze ventiluje osobní sklíčené pocity.

Baudelairovi nijak nezáleželo na sociální funkci a sdělnosti literatury, obecně ho literatura příliš nezajímala. Nejvíce ho pobuřoval Eugène Sue, který ho nudil v běžném slova smyslu, ačkoliv znakem Baudelairovy poezie je také jistá *nuda*. Nuda uprostřed mlhy města. Je to spleen. Není to nuda ve smyslu nezajímavosti.¹⁹⁶ Nezajímavá mu přišla literatura, kterou byl spíše znechucen. Nikdy nečetl knihu, která by se mu líbila celá.¹⁹⁷ Neměl rád ani Huga, ale obdivoval jeho předmluvu ke Gautierovi, kterému Baudelaire věnoval své *Květy zla*, na kterých pracoval 15 let.¹⁹⁸ Právě Théophil Gautier jako hlavní průkopník lartpurlartismu byl Baudelairovi blízký. Představoval typ umění, které je pouze uměním a nesnaží se být ničím jiným, což je forma umění, které se snažil Sartre

¹⁹³ TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Překlad Petr Himmel. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1997, ©1998. Osudy; sv. 12. ISBN 80-204-0618-2. s. 112. – 113.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 110. - 111.

¹⁹⁵ PORCHÉ, François. *Bolestný život Baudelairův*. Překlad Svatopluk Kadlec. Vyd. 2. Brno: Jota, 1994. Ostrovy v proudu; sv. 1. ISBN 80-85617-40-4. s. 180.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 118.

¹⁹⁷ TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Překlad Petr Himmel. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1997, ©1998. Osudy; sv. 12. ISBN 80-204-0618-2. s. 31.

¹⁹⁸ PORCHÉ, François. *Bolestný život Baudelairův*. Překlad Svatopluk Kadlec. Vyd. 2. Brno: Jota, 1994. Ostrovy v proudu; sv. 1. ISBN 80-85617-40-4. s. 158.

vyvarovat, a na kterou upozorňuje jako na nemoc literatury. Avšak Baudelairovi šlo o umění samotné, proto také obdivoval výtvarné umění, zejména mu velmi imponoval Delacroix, který rád nechával vystupovat své postavy na pozadí.¹⁹⁹ Baudelaire o něm také napsal chvalozpěvný článek *O nástěnných malbách Eugéna Delacroix u chrámu Saint-Sulpice* a po smrti Eugéna Delacroix uveřejnil i článek *Delacroix, jeho život a dílo* k uctění jeho památky a génia.²⁰⁰

Je pochopitelné, že pro Sartra je výtvarné umění také úplně jiným druhem umění, které angažované být zkrátka nemůže, jelikož obraz nic věcně neříká, pouze něco představuje, což je z pozice angažovaného spisovatele nedostačující. Baudelaire je diametrálně odlišný typ spisovatele oproti Sartrovi a musel se s ním vyrovnat. Dále Sartre píše, že se Baudelaire od 25 let už nijak nevyvíjel, o všem už rozhodl, upevnil svůj postoj s rodiči, absolvoval cestu, smířil se se svou ženou, která pro něho byla jenom přítěží, napsal nejdůležitější díla a nechal se rozkládat svou pohlavní chorobou. Jediná činnost, které se věnoval, bylo básnictví, jinak stagnoval a přemýšlel o sebevraždě, myslel si, že básněmi lidem nedává nic užitečného a to ho těšilo. Nenáviděl pokrok a ze všech sil plaval proti proudu, místo do budoucnosti se obracel k minulosti, což je opakem Sartrova smýšlení. Aby byl rozdíl ve sdělení evidentní, podíváme se alespoň na kousek Baudelairovy básně.

Nezměnitelné

Myšlenka, Tvar a lidské Bytí,
Slétnuvší k zemi blankyty
A spadnuvší v Styx bahnitý,
Kde oko Nebe nezasvítí,
mdlý Anděl, poutník bloudící,
zkoušený láskou k ohyzdnosti,
jak plavec, jatý ochablostí,
v snách plný můr se topící...²⁰¹

¹⁹⁹ STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-87580-64-6. s. 58.

²⁰⁰ PORCHÉ, François. *Bolestný život Baudelairův*. Překlad Svatopluk Kadlec. Vyd. 2. Brno: Jota, 1994. Ostrovy v proudu; sv. 1. ISBN 80-85617-40-4. s. 158. – 162.

²⁰¹ STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-87580-64-6. s. 36.

Pokud se podíváme na konkrétní verše, nic z toho nelze brát tak, jak je to psáno. Baudelairova báseň je druhem textu, jehož sdělení přesahuje samotný text. Sdělení je tedy něco jiného než samotný text, ze kterého sdělení vychází. Bylo by velmi hloupé chápat tuto báseň na základě konkrétních lexikálních jednotek, kde bychom určovali jejich význam na základě toho, co znamenají v přirozeném jazyce. Podle Sartra musí být tento typ textu vágní, vágní text je takový, který lze interpretovat více způsoby, které mohou být vzájemně odlišné, avšak ani jedna interpretace neodporuje formě textu, což je pro Sartra nepřipustné. Podle něho je nutné, aby spisovatel sdělil to, co skutečně chce sdělit, způsobem, který bude srozumitelný konkrétnímu publiku, nicméně cílová skupina čtenářů u Baudelaira je nepodstatná, pravděpodobně by psal básně, i kdyby je nikdo nečetl, což je pro Sartra podvod. U Baudelaira odkazují slova na mnohé nebo pouze samy na sebe. Příkladem toho je třeba *lidské bytí*, nelze jasně určit, jak Baudelaire chápe lidské bytí, ovšem když napíše pojem lidské bytí Sartre, jedná se o něco velmi přesně vymezeného. Ohledně filozofických pojmů byl Sartre velmi důsledný, zatímco Baudelairova filozofie příliš nezajímala. Filozofické koncepty velkých myslitelů od antiky po současnost mu připadaly jako prázdné tlachání o ničem.²⁰²

Tato báseň přesně vyjadřuje to, co Sartre označuje jako *pokus o nevyslovitelné nadskutečno* například *Slétnuvší kzemi blankyty*, to je fráze, která je sama o sobě nevyslovitelná a nadskutečná. Obecně ve formě sdělovacích prostředků poezie vidí Sartre pouze pojmy, které jsou osvobozené od znakové povahy jazyka, a tudíž jsou úplně zbytečné, jelikož nemají co říct. Nevypovídají o našem přirozeném světě, který žijeme způsobem, kterému bychom byli schopni porozumět. Starobinski uvádí, že Baudelairovou snahou bylo vyjádřit především melancholii, která je znakem západní kultury a která se zrodila z oslabení posvátna.²⁰³ Toto *oslabení posvátna* je také problém, se kterým se Sartre vypořádává.

Už samotný název sbírky *Květy zla* napovídá, že vítězí zlo. Dobro a zlo je u Baudelaira myšleno substantiálně, což je křesťanská diference, která ale tvoří základ Baudelairovy poezie, ve které propojuje sadismus s křesťanským cítěním. Baudelaire samozřejmě nebyl pravověrným katolíkem, k uctívání boha dospěl postupně, modlit se začal až ke

²⁰² TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Překlad Petr Himmel. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1997, ©1998. 260 s., [24] il. a portrétů. Osudy; sv. 12. ISBN 80-204-0618-2. s. 34.

²⁰³ STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-87580-64-6. s. 7.

konci života.²⁰⁴ Ovšem Sartre se snažil s tímto typem myšlení skoncovat, podle něho není žádné dobro a zlo samo o sobě, existuje pouze dobré a zlé jednání, pro které se jedinec sám rozhodne. Tento motiv je pro Sartra velmi zásadní a opakovaně se s ním setkáváme v jeho díle, a proto je i v tomto ohledu Baudelaire zastaralý z pohledu Sartrovy angažované literatury.

Baudelairovo dílo využívá Sartre jako doklad autorovy psychologie, což je vesměs odvážný přístup, protože určit nějakou jasnou kauzalitu mezi autorem a jeho dílem není snadné ani směřodonné. Sartrova studie o Baudelairovi sice vypovídá o zajímavostech Baudelairova života a jeho díla, ale je to pouhá Sartrova spekulace, rozhodně bychom tento text neměli číst jako nějakou čistě faktografickou esej. Zajímavý je tento text sám o sobě, obdobně jako když napsal Baudelaire portrét o Balzacovi.

6.2. Flaubert

Další Sartrovu studii nalezneme v jeho spise *Existencialismus a marxismus*, ve kterém se věnuje Flaubertovi. I tento portrét je zajímavý, ale více ideologicky vykonstruovaný než portrét Baudelaira. Nyní bych ho také krátce převyprávěl, abychom měli srovnání.

Sartre zastával názor, že: „*Flaubertův realismus je ve vzájemném symbolizujícím vztahu se sociálním a politickým vývojem maloburžoazie Druhého císařství. Nikdy se však marxismus neosvědčil, aby vznikla taková vzájemnost perspektiv. Nevíme, proč si Flaubert nejvíce ze všeho oblíbil literaturu, nevíme, proč žil jako poustevník.*“²⁰⁵ Sartrův vztah k marxismu je dílem mnohem pozdějšího Sartra, než kterým se zabýváme v této práci. Ovšem vzhledem k tomuto úryvku by bylo vhodné zmínit, že pro Sartra byl později marxismus jedinou možnou antropologií, která je historická a strukturální. Člověk sám sebe produkuje a to se Sartrovi pochopitelně líbilo, avšak odmítal dialektický materialismus Friedricha Engelse.

Podle Sartra musel Flaubert jako člen buržoazie žít přesně tak, jak žil, a psát tak, jak psal. Jeho život se odvíjel od třídních bojů, které v Rusku panovaly. Zajímavé na této analýze je, že Flaubert je podle Sartra členem buržoazie zkrátka proto, že se narodil v lůně buržoazie. Nebyla to tedy pozemková renta ani jeho intelektuální povaha, Flaubertův vztah k buržoazii byl určen na základě dědičnosti, což je v rozporu se Sartrovou filozofií. Podle Sartra byl Flaubert buržoa proto, že jím byl už v době, kdy nedokázal rozpoznat

²⁰⁴ PORCHÉ, François. *Bolestný život Baudelairův*. Překlad Svatopluk Kadlec. Vyd. 2. Brno: Jota, 1994. Ostrovy v proudu; sv. 1. ISBN 80-85617-40-4. s. 121. – 122.

²⁰⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Marxismus a existencialismus*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1966. Filosofie a současnost; Sv. 1. s. 52.

smysl gest buržoazie.²⁰⁶ Stal se jím tedy ještě dříve, než mohl kriticky reflektovat, co to vůbec znamená buržoazie, protože se tak zkrátka narodil.

Flaubertova matka měla blízko ke šlechtě, otec byl synem veterináře, právě rodina, do které se narodil, ho seznámila s *jeho* třídou. Flaubert byl determinován zejména svým otcem, který ničil veškerá vznešená hnutí svého syna i představu boha. Fyziologické nálady, které Flaubert musel zakoušet, se promítaly do jeho tvorby, což Sartre nemůže dokázat, přesto je zajímavé, jak je Sartre neskutečně detailní, jakoby s Flaubertem vyrůstal. „*Mladý Flaubert prožíval toto všechno jen nejasně, jakoby v temnotě, a aniž si to reálně uvědomoval: prožíval to se vzrušením, únikově a nechápavě jako dobře živené buržoazní dítě, zahrnuté v dobrých hmotných podmínkách, avšak bezmocné a izolované od světa. Již jako dítě prožil své budoucí společenské postavení, jež mu slibovaly různé druhy povolání, které se nabízely. Nenávist proti staršímu bratru, vynikajícímu posluchači lékařské fakulty, mu uzavírala cestu přírodovědného studia, nechtěl a ani se neodvažoval stát se členem maloburžoazní elity. Všechna tato povolání, jež považoval za inferiorní, vyvolala u Flauberta odpor proti vlastní třídě.*“²⁰⁷

Sartre se domníval, že odpor k přírodovědě, bezbožnost otce a brzká smrt jeho sestry formovaly jeho životní postoj. Je to velice pravděpodobné, ale do jaké míry je to skutečně určující, nemůžeme vědět. Flaubertovo literární dílo tedy není svobodným rozhodnutím. Jeho spisovatelské ambice jsou pouze jistým vzdorem a osobním vyrovnáním se se scientismem a bezbožností, ve kterých vyrůstal. S těmito záležitostmi se Flaubert vyrovnával v dětství, což je diametrálně odlišné období od dospělosti. Tento medailonek o Flaubertovi je jedním z mála spisů, kdy si Sartre uvědomuje, že dětství je velmi důležitým obdobím člověka, které ho do velké míry formuje.

Sartre se v knize *Existencialismus a marxismus* věnuje Flaubertovi v pěti krátkých analýzách. Pravděpodobně nejzajímavější je jeho druhá analýza, protože do ní zahrnuje i poznatky z psychoanalýzy, ke které byl zpravidla kritický. Sartre vytýkal marxistům, že si všímají jen dospělých lidí. Marxismus hovoří o *člověku* v okamžiku, kdy dostane první výplatu. Přitom Sartre se v *Bytí a nicotě* či své beletrii dětem také nevěnuje, opomíjí je, a to nikoliv náhodou.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 53.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 54.

Flaubertova rodina měla poloslužebnický charakter.²⁰⁸ Flaubert byl od dětství připoután ke svému otci, zatímco Baudelaire, který byl stejně starý, byl připoután ke své matce. Tento rozdíl je dán prostředím, ve kterém vyrůstali. Je zajímavé, že vztah k rodičům Sartre vyvozuje z ekonomicky-sociálního postavení rodin. U Baudelaira je celkem pochopitelné, že přilnul spíše k matce, když velmi brzy ovdověla. Jeho neúplná rodina pravděpodobně přispěla k jeho labilní povaze, která ho provázela až do smrti. Flaubertova fixace na otce je výrazem skupinové struktury.²⁰⁹ Zde se Sartre přiklání k psychoanalýze, která by měla pomoci při odhalování vlivu dětství na náš dospělý život. Chceme-li správně interpretovat *Paní Bovaryovou*, neměli bychom ji vykládat v závislosti na politicko-sociální struktuře maloburžoazie, nýbrž na realitě, kterou Flaubert prožil v dětství.

Spis *Existencialismus a marxismus* je naprosto v protikladu se Satrovou filozofií, zde skutečně myslel proti sobě, opustil svá filozofická stanoviska. V tomto spise bytí-pro-druhé převážilo autonomnost bytí-pro-sebe, kterou Sartre hájil v *Bytí a nicotě*, heideggerovsky řečeno Mitsain převážilo Dasain. To, že svět sdílíme s jinými lidmi, začalo být důležitější, než to, že v tomto světě existuji já. Zde se Sartre vyjádřil o psychoanalýze jako o metodě, jež může existencialismu pomáhat zkoumat situace, v nichž se člověk od dětství ztratil.²¹⁰

Flaubert je znám jako hlavní představitel realismu. Sám o sobě řekl, že je *Paní Bovaryovou*. Flaubert nebyl homosexuál, ale podle Sartra mu lichotilo, když s ním lékaři jednali jako s nervózní ženou. Docházelo u něho k určité metamorfóze. I Baudelaire charakterizoval *Paní Bovaryovou* jako pošetilce s vůlí muže. Dobrou otázkou by bylo, za jakých podmínek může dojít k feminizaci zkušenosti. Ovšem to je ve vztahu k uměleckému dílu obtížné stanovit. Umělecké dílo klade otázky životu. Dílo objektivizuje osobu, protože dílo je dokonalejší než život. Život je osvětlován dílem jako realita, jejíž plné určení je mimo ni. Umělecké dílo zdokonaluje realitu, protože ji vyjadřuje. Dílo tedy podle Sartra osvětluje biografii. Přestože je mezi dílem a autorem značná propast, podle Sartra Flaubertovo dílo dokládá jeho narcismus, onanismus, idealismus, jeho samotu, feminitu i pasivitu.²¹¹ Avšak dílo nemá předpoklady k tomu,

²⁰⁸ Tamtéž, s. 57.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 58.

²¹⁰ Tamtéž, s. 59.

²¹¹ Tamtéž, s. 122. – 123.

aby vyjevovalo biografická tajemství. Může být maximálně rámcem nebo vodítkem k odhalování tajemství.

Specifičnost Flaubertova díla není v jeho díle samotném, ale v jeho stylu, je to negace jeho původního postavení. Flaubert nenáviděl realismus, obdivoval pouze čisté umění. Proč ho lidé považují za realistu? Proč tak obdivujeme portrét ženy, která je skrytým mužem? Co to bylo za epochu, která požadovala takovou knihu, jenž obsahuje zfalšovaný obraz? Podle Sartra jde o nedorozumění, které vzniklo Flaubertovým odcizením od své *rodné třídy*.²¹²

Sartrův portrét o Flaubertovi je nepochybně zajímavý, ale je třeba se nad Flaubertem zamyslet i z jiné perspektivy, abychom pochopili Sartrův posun literatury a proměny v tvorbě. *Paní Bovaryová* od Gustava Flauberta je natolik proslulá kniha, že vytvořila archetyp hrdiny, který je charakterizován *bovarismem*. Co je to bovarismus? Jedná se o komplex hysterických vztahů, což se projevuje tím, že se postava odosobní skutečnosti. Být jiným než ve skutečnosti jsme, takto je charakterizována Ema Bovaryová.

Ema Bovaryová má četné psychopatologické stavy, ale vyznačuje se jednou příznačnou deformací. Pokládá se za něco jiného, než je. Vysnila si vlastní svět a promítala ho do skutečnosti. Postavy se snaží o napodobování nějakého velkého vzoru, ale nejsou toho schopny. Často tedy žijí ve lži a jsou obětí vlastních omylů a iluzí. Tento jev není ničím neobvyklým, naopak jde o obraz člověka, který je vlastní mnoha lidem. Člověk se tedy pokládá za něco, čím není, to je znak bovarismu, což je charakteristický rys člověka, ke kterému dospívá i Sartre ve svém spise *Marxismus a existencialismus*, ve kterém píše: „Člověk je tím, čím si myslí, že není, a není tím, čím si myslí, že je!“²¹³ Bovarismus je dalším aspektem, čím se Sartre diametrálně odlišuje od Flauberta. Ema Bovaryová je postavou, která si ve světě konstruuje svůj svět iluzí, ale Roquentin v *Nevolnosti* naopak všechny iluze světa bortí a dostává se k té nejholejší pravdě o podstatě lidské existence.

Psychoanalytický rozměr Emy Bovaryové bychom mohli podrobně komparovat s Freudem, zejména s jeho *Studii o hysterii* z roku 1895, nicméně je třeba mít neustále na paměti, že tato kniha nevznikla z Flaubertovy studie psychiatrických textů.²¹⁴ Můžeme se domnívat, že na Flaubertovu tvorbu měla vliv jeho připoutanost k jeho tyranskému otci,

²¹² Tamtéž, s. 127. – 129.

²¹³ PONDĚLÍČEK, Ivo. *Od Flauberta k bovarismu*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace, [1993]. Pražská imaginace; sv. 166. ISBN 80-7110-043-9. s. 3. – 5.

²¹⁴ Tamtéž, s. 18.

který posílil jeho hysterické krize, které se promítají v jeho postavách. Ovšem tyto úvahy bych ponechal stranou, naším cílem není vytvořit freudovský obraz Flauberta, který potlačoval oidipovský komplex. Například Foucault také chápal hysterii jako archeologii někdejšího libida. Důležité ale je, že Ema Bovaryová představuje postavu, kterou neuspokojuje realita.²¹⁵

Rozdíl mezi realitou a fantazií není pro hysterickou duši příliš vyhraněný, což je u Emy Bovaryové evidentní. Tento jev není definovatelný pouze psychologicky, ale také sociologicky.²¹⁶ Zejména je to patrné, když se hysterik snaží být středem zájmu, aby mohl svou úzkost vtělovat do jiných. Hysterie pravděpodobně obsahuje nejvíce psychopatologických stavů oproti ostatním duševním poruchám, pokud nejsou příznaky předstírané, v tom případě by se jednalo o simulaci. Ema Bovaryová své příznaky rozhodně nesimulovala a klade nám vskutku zajímavou otázku: *Cožpak člověk, sebevědomý vládce tohoto světa existuje v iluzi a ve lži, a je zajat vlastní imaginací?*²¹⁷ Asi nevýstižnější charakteristikou bovarismu je slavný citát Nietzscheho: „*Uznati nepravdivé za podmínku života.*“ Tento „*život ve lži*“ byl jedním z důvodů, proč byl maloměšťák Druhého císařství dotčen Flaubertovou *Paní Bovaryovou*.²¹⁸ Dnes nás tato kniha už nijak nepobuřuje, ale ve své době stejně jako Baudelairovy *Květy zla* čelila kritice z hanobení mravů a zlehčování váhy náboženství.²¹⁹

Ovšem dílo nevypovídá pouze o postavách, je také odrazem pozice člověka ve světě i svědectvím o autorovi. Sám Flaubert prohlásil: „*Paní Bovaryová, to jsem já.*“²²⁰ Za touto větou možná hledá spoustu teoretiků víc, než ve skutečnosti obsahuje. Avšak žádné dílo nemůže být autobiografické ve své úplnosti, můžeme nalézt jen několik symbolů a paralel, nicméně nelze opomenout Sartrův bonmot: „*Paní Bovaryová je důsledkem toho, když feminní tvůrce napíše román o maskulinní ženě.*“²²¹ Flaubert nikdy nemohl popřít, že jakmile nechal své postavy jednat, promítl do nich něco ze sebe. O míře autostylizace Flauberta do Emy Bovaryové se můžeme pouze přít. Důležitější je pro nás, jakou roli hraje *Paní Bovaryová* v dějinách literatury a jak se Sartre od tohoto literárního paradigmatu vzdálil.

²¹⁵ Tamtéž, s. 23.

²¹⁶ Tamtéž, s. 14.

²¹⁷ Tamtéž, s. 21. – 22.

²¹⁸ Tamtéž, s. 24.

²¹⁹ Tamtéž, s. 3.

²²⁰ Tamtéž, s. 19.

²²¹ Tamtéž, s. 20.

Flaubertova *Paní Bovaryová* je významným milníkem v dějinách francouzského románu. Zásadní je snaha o autonomnost románu, který by byl očištěn od poezie a dramatu. Román se stává svébytný žánrem, který se snaží podat nejvěšednější skutečnosti, u kterých se snaží zachovat pravdivost života, bez nějakého dramatizování či poetizování.²²² Tento ideál se snažil naplňovat i Sartre ve 20. století.

Flaubert je však oproti Sartrovi mnohem popisnější. *Paní Bovaryová* obsahuje mnoho popisů města, krajiny, interiérů, postav i celých skupin lidí. Existují i názory že tyto popisy jsou pouze výplňkové, ale o tom si může každý čtenář udělat vlastní názor. Například popis městečka Yonville je až nadstandardně dokumentační a informující.²²³ Některé popisy připomínají turistickou příručku, například v oblasti vzdálenosti: 8 km od Rouenu, vlastních jmen: svatojánský kopec, argueilský les, leuxské návrší... i užívání prostorových určení například na východě, nalevo... přesto Flaubertův popis není úplný, nezaznamenává vše, leč i tak jsou některé popisy nadbytečné.

Popisy zdůrazňují důležitost prostředí, jež autor brzy zabydlí konkrétními jmény postav.²²⁴ Pro Sartra je však zbytečné dokumentačně popisovat prostředí, jaké je nezávisle na tom, kdo se v něm nachází, pro Sartra hraje prostředí roli až tehdy, když ho zakouší nějaké vědomí, což je nejlépe vidět v *Nevolnosti*, která je také velmi popisná, ovšem veškeré popisy jsou nám předkládány z pozice bytí-pro-sebe Roquentina. Sartrovi popisy nejsou tolik faktografické, ale hlavně taktilní a prožitkové, například jak Roquentin uchopuje zablácený kámen, jak rád sbírá staré noviny a hadry, které by si nejrady strkal do úst... Sartrovy popisy vycházejí z vědomí konkrétní postavy a pouze takové popisy mají v literatuře význam. Jestli se Ema nachází 8 km od Rouenu, je v zásadě nepodstatný údaj, se kterým nás seznamuje vypravěč a nikoliv hlavní postava.

Zde bych uvedl krátký příklad Flaubertova popisu: „*Všude panovalo ticho, zdálo se, že cosi sladkého vychází ze stromů, cítila, jak jí znovu začíná bušit srdce a krev proudit v těle jako mléčná řeka...*“²²⁵ Toto je příklad lyricky laděného popisu. *Paní Bovaryová* v mnoha ohledech působí lyricky a realisticky, ačkoliv se Flaubert snažil očistit román od poetických prvků a realismus nenáviděl. Pro Sartra nemá takovýto popis výpovědní hodnotu. Ema Bovaryová se častokrát vrací do reality potom, co vypravěč navodí

²²² ZATLOUKAL, Antonín. *Studie o francouzském románu*. V Olomouci: Votobia, 1995. Velká řada. ISBN 80-7198-032-3. s. 207.

²²³ Tamtéž, s. 208.

²²⁴ Tamtéž, s. 210.

²²⁵ Tamtéž, s. 215.

atmosféru situace, ale pro Sartra existuje pouze realita dané postavy. Sartre se v tomto ohledu značně liší, pro něho je nadměrné popisování vměšováním se autora do děje a hlavně na veškeré popisy má nárok pouze vědomí konkrétní postavy, pouze dotyčná postava může popsat to, co vidí a hlavně to může vyjádřit způsobem, jakým to vidí, zatímco vypravěč popisuje prostředí tak, jak si reálně myslí, že vypadá, a to je dle Sartrovy teorie špatně. U Flauberta dochází k určitému prolínání objektivního a subjektivního, zatímco u Sartra existuje pouze subjektivismus, tedy svět žitý konkrétní postavou, nikoliv svět o sobě nezávisle na vědomí postavy, který autor popisuje z pozice vševidoucího boha.

Flaubert také nastoluje ve svých knihách jistou hierarchii postav. Na nejnižším stupni jsou kolektivní skupiny lidí, které se krátce objevují na scéně a brzy zmizí, jde v podstatě o náhodný dav, který nemá nijak propracované vlastnosti, jsou to postavy na principu divadelního chóru v antice.²²⁶ Avšak tento typ postav využívali i modernější autoři jako byl například již zmiňovaný John Dos Passos. Další skupinou jsou druhové postavy, které jsou charakterizovány alespoň oděvem či nějakým gestem, ovšem jedná se o „bezvýznamné“ postavy, představující uniformitu, stádnost a průměrnost. Těchto postav lze v podstatě dosáhnout pouze psaním er-formou, protože ich-forma dodává postavě své vlastní já a už je tedy personalizována, o což se Sartre snažil, a proto se er-formě vyhýbal, navíc u Sartra není konkrétní postava důležitější než ostatní, například Roquentin je hlavní postavou *Nevolnosti*, ale není nijak zvýhodněn oproti ostatním postavám, moc dobře si uvědomuje, že je jen jedním z mnoha. U Flauberta je Ema Bovaryová preferovanou postavou, ale u Sartra tomu už tak není. Například v divadelní hře *Špinavé ruce* bychom řekli, že hlavním hrdinou je Hugo, ale kdo by byl Hugo bez Hoedera? Hoeder je ten, kdo Huga určuje, a tato konfrontace někoho s někým je v Sartrově tvorbě zásadní, jelikož člověk už není sám sebou, pokud je vystaven přítomnosti druhých.

Pokud se ještě vrátíme k Flaubertovým popisům postav, je třeba říct, že popis Emy Bovaryové také není kompletní, my nevíme, zda je velká, malá štíhlá či silnější postavy, i Flaubertův portrét má své mezery, ale záměrné, jelikož také počítal s aktivitou čtenáře. Zda je taková či jiná, je v zásadě nepodstatné, podstatné je, že Flaubert využíval metody postupného narůstání ohledně psychického portréту Emy.²²⁷ U Sartra k tomuto narůstání

²²⁶ Tamtéž, s. 217.

²²⁷ Tamtéž, s. 221.

nedochází. Sartrovy postavy si nestále unikají, většina jeho postav je v nějaké situaci, ale pokud se dostanou do jiné situace, jejich jednání je nezávislé na předchozí situaci, vůbec nemusí být tím, kým byly. V tomto ohledu bych se ale také přiklonil spíše k Flaubertovi. Přestože Sartre má zajisté pravdu, že člověk je tím, kým se učiní, a je tedy určován svou budoucností, je třeba o člověku uvažovat více jako o celku tedy o někom, kdo nemusí do situace přicházet *s čistým štítem*, je třeba také integrovat svou minulost do budoucí situace. Přestože minulost postav nemusí být v žádném případě směrodatná, rozhodně není zanedbatelná.

Flaubert popisuje své postavy mnoha způsoby, což dokazuje jeho nesporný literární talent. Ovšem problémem je, že některé postavy nejsou určeny svým počínáním, ale větou autora, která postavu vystihne, tuto metodu využíval i například Balzac.²²⁸ Z pohledu Sartra je tato metoda zastaralá, jelikož vypravěč nemůže být ten, kdo rozvrhne děj, či definuje nějakou postavu, vypravěč musí být v příběhu absolutně nestranný a neutrální. Flaubertovo určení postavy má charakterizovat to, jaká postava skutečně je nezávisle na vypravěčovi, přestože on je ten, který nám informace sdělil. Podle Sartra je tato metoda nepřipustná, protože postava nemá být podle Sartra charakterizována slovem, ale svým jednáním. Přestože Flaubertův popis nic nevypočítává, nepoučuje ani nevysvětluje, zkrátka pouze popisuje, jde o nadbytečnou záležitost, kterou u Sartra nenalezneme.

Dále je třeba zmínit, že Flaubert byl také mistrem metafor a přirovnání, jež jsou v mnoha případech prostá a konkrétní. Oproti tomu má Sartre mnohem přísnější „*estetiku strohosti*“. V jeho tvorbě a zejména v divadelních hrách není pro žádné analogie místo, naopak se snaží vše popsat přímo bez jakékoliv nápodoby, které by měly blízko k poezii. Pro Sartra jsou věci výhradní tím, čím jsou, tedy bytím-o-sobě a netřeba je tedy popisovat jinak než předmětně.

Flaubert se v oblasti popisu velmi snažil zachovat autorskou neosobnost.²²⁹ Vševědoucí hledisko vypravěče nezastával. Jeho zaměření padlo pouze na jednu postavu a tou je Ema Bovaryová, která zachycuje jen část skutečnosti, což je pochopitelné a také správné, univerzalita nemá v beletrii místo. Je to jistý přechod od blokového popisu

²²⁸ Tamtéž, s. 222.

²²⁹ Tamtéž, s. 226.

k perspektivismu, o což se snažil i později Faulkner, Hemingway a také Sartre, který se perspektivismus snažil dotáhnout nejdál.

S Emou Bovaryovou hledíme na zařízení domu, díváme se s ní z oken, skrze ni se setkáváme s jinými postavami, prožíváme s ní radosti i zklamání. Zaměří-li se postava na jinou postavu, dochází k velmi rafinovanému uvádění a mizení postav. Flaubert tedy využívá postup, ve kterém postava A pozoruje postavu B, postava B postupně zmizí a zůstane nám k dispozici postava A a její myšlenky. Flaubert tuto metodu využívá i obráceně, kdy nenápadně přesune pohled na postavu B a postava A, která ji do děje uvedla, se upozadí.²³⁰ U Sartra dochází více k pluralitě postav, zejména v jeho divadelních hrách je to nejvíce patrné, postavy jsou v mezilidské situaci a nikdo upozaděn není, všech se daná situace dotýká stejně. Flaubert využívá v popisu postav behavioristickou metodu, omezuje se na to, co vnímají smysly pozorovatele.²³¹ Ovšem Sartre jde hlouběji, než ke smyslově vnímatelnému popisu, jemu jde hlavně o popis zevnitř, ne z venku, což dokazuje zejména *Nevolnost*.

Nicméně i Flaubert dokázal popsat postavy i zevnitř, když se noří do vnitřního pohledu Emy, například jak vznikala její láska k Leonovi nebo úvahy o Karlovi a manželství, které je zachyceno vnitřním monologem postavy. Flaubertovo promítání do díla tkví v hledisku protagonisty, který je privilegovanou osobou. Autor na sebe zapomíná a ztrácí se mezi předměty, jež postavu obklopují, a stává se na chvíli tím nebo oním ze svých hrdinů.²³² Přestože metoda nenarušuje autonomii, přesto by se autor dle Sartra neměl tohoto případu dopouštět. O čistě neosobní metodě nelze u Flauberta mluvit, do jisté míry vždy byl přítomen ve svém díle. Sám Flaubert to přiznal: „*Vždycky jsem se bránil dát něco ze sebe do svých děl, a přece jsem tam toho dal mnoho.*“ Nejčastěji je Flaubert patrný v retrospektivě postav či lehkém ironizování postav. Ovšem neosobnost není pro Flauberta literární dogma, jako byla pro Sartra. Flaubert vyjádřil přání být všudypřítomný, zároveň však neviditelný jako bůh ve svém stvoření. Nicméně ani Sartre nedokázal udržet neutrální kameru, protože je to vždy autor, kdo kameru pohledu řídí a rozhoduje tedy o tom, co nám ukáže. Flaubert se samozřejmě snažil o objektivno, ale ve skutečnosti to bylo jeho objektivno, tedy *autorské subjektivno*. Sartre se snažil rovnou o subjektivní pohled postav, proto ve svém literárním a filozofickém díle ani nikdy

²³⁰ Tamtéž, s. 229.

²³¹ Tamtéž, s. 230.

²³² Tamtéž, s. 233.

neusiloval o objektivitu zachytit svět sám o sobě. Jak již řekl Kant, veškerý fenomenální svět, kterým žijeme, je pouze náš svět, který jsme si vykonstruovali, ovšem noumenální svět sám o sobě, který je podle Kanta námi nepoznatelný, je podle Sartra také pouze našim konstruktem, představovat si nějaký objektivní svět nezávisle na nás je pouze náš metafyzický konstrukt. Proto je třeba pro popis světa měnit variace zorného úhlu, což dobře rozpracovával Dos Passos a Sartre.

Podobnost mezi Flaubertem a Sartrem je nepochybně v tom, že oba postrádají dynamický děj, přesto jsou oba spisovatelé velmi zajímaví a hlavně čtiví, přestože se v jejich knihách neděje nic „*mimořádného*“, dokážou čtenáře strhnout, což je velmi vzácná vlastnost. Kvalitní kniha nevyniká příliš dějem, nýbrž stylem. Jsem přesvědčen o tom, že pokud by si nějaký student u maturity vytáhl *Paní Bovaryovou* či *Nevolnost* a převyprávěl by děj, nepochybně by uspěl, ale o to ve své podstatě vůbec nejde. Oslabení fabule není oslabením kvality. Pokud bychom chtěli přiblížit *Paní Bovaryovou* k nějakému Sartrovu dílu, asi nejbliže jí jsou *Slova*, jelikož se jedná o autobiografie, konkrétně o jistý výsek života, ale liší se ve členění, což je také zajímavé.

Paní Bovaryovou můžeme rozdělit na tři zásadní části a epilog. V první části se dovidáme o Karlovi a jeho prvním manželství, plese na zámku Vaubyessard. Jde o expozici knihy. Druhá část probíhá v Yonvill, kde se odehrává milostný život Emy Bovaryové. Třetí část je situovaná do Rouenu, kam Ema odjíždí za dalším milencem. Ema zakouší morální úpadek a finanční krach, což nakonec vyústí v tragickou sebevraždu. Epilog vypovídá o Karlovi, který je ztrátou Emy zasažen a sám nakonec také umírá.²³³ U Sartra k takovému rozdělení nikde nedojdeme, jeho knihy nemají takto chronologickou povahu. Jeho povídky jsou příliš krátké, *Slova* jsou sice novelou, ale nelze v nich udělat nějaký předěl, kromě období, kdy Sartre četl a kdy Sartre začal psát. *Nevolnost* nelze nijak strukturovat, jelikož je psána formou útržkového deníku, který nemá jasnou linearitu. Nejdlejší beletristické texty, které Sartre napsal, jsou: *Sešity z podivné války* a nedokončený román *Cesty ke svobodě*. Oba texty mají také spíše formu zhuštěného deníku než systematického románu rozděleného do několika kapitol, jako je tomu u Flauberta. U Flauberta existuje provázanost mezi kapitolami přímá nebo nepřímá, nicméně obsahuje předěly, u Sartra nic takového nenalezneme. Dokonce u Sartra

²³³ Tamtéž, s. 237.

nenajdeme předěly mezi postavou A a postavou B, zatímco když se Flaubert zabývá postavou A, upozadí postavu B, což je metoda vlastní Balzacovi.²³⁴

Balzac už se oproti Flaubertovi jevil jako zastaralý autor, ale Flaubert ještě nerozbíjí Balzacovu stavbu románu, pouze ji posunuje jiným směrem. U Flauberta převládá fragmentárnost s psychologickými prvky postav, dochází k upozadění vševidoucího autora, ale ne k jeho zatracení, k tomu dochází až u Sartra. Také u Flauberta dochází k upozadění fabule a naopak klade větší důraz na každodennost oproti Balzacovi. Flaubert se snažil, aby *Paní Bovaryová* byla soudržná jenom stylem, který by nepotřeboval žádné nárysy ani plány, ale tento ideál byl neudržitelný a sám si byl vědom, že každé dílo má tvořit pyramidu.²³⁵

Z dnešního hlediska je nesporné, že Balzac i Flaubert jsou historickými autory, nicméně oproti Balzacovi je Flaubert mnohem modernějším autorem, který napovídal spisovatelskou techniku mnoha spisovatelům 20. století (Faulkner, Joyce, Kafka...). Balzac je ještě zastáncem pevné románové struktury a také je autorem mnoha špatných knih, které napsat zkrátka musel, aby vůbec mohl za něco žít. Naproti tomu Flaubert může být inspiračním zdrojem i pro dnešní nový román.²³⁶

Než definitivně opustíme *Paní Bovaryovou*, bylo by vhodné zmínit hledisko, které k ní a literatuře obecně zastával sám Flaubert. Flaubert byl typem spisovatele, který byl výhradně umělecky a kulturně založen. Sám říkal: „*Nejsem mužem přírody a nerozumím země, které nemají historii. Dal bych všechny ledovce za vatikánské muzeum. Tam je možné snít.*“²³⁷ Více ho zajímal svět v knihách než svět, ve kterém žil. „*Hodně čtěte! Udělejte si plán studií, který by byl přísný a soustavný. Čtěte dějiny, obzvláště staré. Donuťte se k pravidelné a únavné práci.*“²³⁸

Už od mladistvých let se bouřil proti představě, že by z něho měl být právník, život právníka byl pro něho moc materialistický a triviální. Mnohem více se podívoval básníkům, jež mu ukázali věci, které dříve neviděl. Nerozuměl si s ostatními, kteří žili praktickým životem, s těmi, kdo byli ženatí s oficiálními osobnostmi. Nebyl nikdo, kdo by s ním trávil odpoledne čtením básní. Sám Flaubert přiznal: „*Vedu trudný život, není*

²³⁴ Tamtéž, s. 248.

²³⁵ Tamtéž, s. 235.

²³⁶ Tamtéž, s. 249.

²³⁷ FLAUBERT, Gustave a KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Dílo je vše*. Překlad Otakar Šimek. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2005. De arte; sv. 19. ISBN 80-86300-68-4. s. 80.

²³⁸ Tamtéž, s. 61.

v něm žádná vnější radost, nic co by mne podporovalo, jen jakási trvalá zuřivost, plačící někdy bezmocností... „²³⁹

Flaubert měl rozhodně větší obdiv k básníkům než Sartre, který jasně stanovuje hranice mezi poezií a prózou. Pro Flauberta bylo umění prostředkem k tomu, aby člověk nebyl nešťastný. Dal sbohem praktickému životu.²⁴⁰ Zde ještě vidíme typ umělce, který tvoří, aby si ulevil. Z této perspektivy není literatura cílem, ale prostředkem k uspokojení autorova nutkání. V tomto ohledu se Sartre jako spisovatel a dramatik rozhodně necítil jako umělec, ba naopak literaturou nedal sbohem praktickému životu, jako angažovaný spisovatel cítil, že je pro svou dobu potřebný jako intelektuál hovořící ke společnosti.

Flaubert byl oproti Sartrovi mnohem větším skeptikem, který nejenom ztratil víru v boha, ale ztratil víru v naději, víru v sebe i víru v krásu, zabýval se uměním výhradně pro potěchu. Nemyslel na budoucí úspěchy své umělecké dráhy. Dokonce pochyboval, zda někdy vydá nějakou řádku. Chtěl pouze psát krásné a veliké věci. V dětství sice snil o nehynoucí slávě, avšak později tuto představu opustil.²⁴¹ Je možné, že Flaubert měl také jisté choutky *hysterie*, ovšem jak sám píše, jednoho rána se vzbudil zcela zbaven této pošetilé touhy. Odsoudil se psát sám pro sebe, pro svou zábavu, právě tak jako jiní kouří nebo jezdí na koni. Publikování pro něho znamenalo odklonit se od svého díla. Postačilo by, kdyby jeho spisy existovaly stejně dlouho jako on. „*Škoda, že by bylo zapotřebí moc velkého hrobu, uložil bych je do hrobu jako divoch svého koně.*“²⁴² Raději nechtěl ani rodinu, aby se oddal psaní. Sartre tuto představu rozhodně nesdílel, vyjma stavu nemít nikdy rodinu. Psát pro sebe byl pro Sartra podvod a sláva pro něho byla mimořádná spisovatelská hodnota, post, který Sartre za svého života zastával, ho utvrzoval v tom, že je jistě velikánem své doby, což o Flaubertovi říct nelze, jelikož sám o sobě neuvažoval jako o velikánovi. Naopak sám o sobě pochyboval a cítil, že mu něco chybí k tomu, aby mohl být velkým spisovatelem. Jak sám psal, styl mu nebyl dán, styl byl velmi vydržený.²⁴³ Přestože Flaubert i Sartre skutečně byli a budou jedni z nejvýznamnějších autorů světové literatury, je třeba zdůraznit, že Flaubert byl k sobě mnohem sebekritičtější než Sartre.

²³⁹ Tamtéž, s. 37.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 10,

²⁴¹ Tamtéž, s. 12. - 14.

²⁴² Tamtéž, s. 36.

²⁴³ Tamtéž, s. 16.

Také je třeba zmínit, že Flaubert stejně jako Sartre se také vymezoval vůči určitému typu spisovatele. Flaubert byl skeptický ke spisovatelovi-socialistovi, tedy typu spisovatele, který do své tvorby zakomponuje tři myšlenky, které jsou zrovna v kurzu. Čtenáře to bude nudit, ale bude ho považovat za myslitele, bez stylu, ale stále myslitele. Podle Flauberta není krásných myšlenek bez krásné formy. Ovšem trend byl, aby kniha měla mravní poslání a vznešené poučení, tedy jistý filozofický dosah, který by zjemňoval mravy.²⁴⁴ Tento typ spisovatele vytváří kontrast mezi umělcem a intelektuálem. Zatímco Flaubert byl spíše umělcem - estétem v tom pravém slova smyslu, Sartre byl spíše intelektuálem. V jistém ohledu bychom mohli říct, že Sartre byl socialista, ale bez poučení ve svém díle, nikdy nemoralizoval a rozhodně jeho filozofie nestála na třech populárních tezích. Flaubert byl umělcem, ale od ostatních umělců se odpoutával. Narůstající počet umělců považoval za úpadek umění.²⁴⁵ Příklad umělce, kterého Flaubert považoval za úpadek umění, byl Dumas. „*Čím vysvětlíte úžasný úspěch Dumasových románů? Tím, že k jejich četbě nepotřebujete žádného zasvěcení, jejich děj je zábavný. Během čtení se cítíte rozptýlen. Pak když knihu zavřete, protože vám nezůstane žádný dojem a vše uplynulo jako čistá voda, vracíte se prostě ke svým záležitostem. Ó, jak rozkošné.*“²⁴⁶

Flaubert také neměl rád Chateaubriandta a Gautiera, naopak obdivoval Turgeněva.²⁴⁷ Mohlo by nás zarazit, proč Flaubert neměl rád Gautiera, který preferoval umění pro umění, když sám Flaubert uznal, že: „*Je nutné dělat umění pro sebe, a nikoliv pro čtenáře.*“²⁴⁸ Avšak také si byl moc dobře vědom, že perem lze vydělávat pouze v žurnalistice či divadle. *Paní Bovaryová* přinesla Flaubertovi pouze 300 franků.²⁴⁹ Přestože programově by mu mohl být Gautier blíže, uvědomoval si Flaubert, že doba krásy minula a lidstvo nemá potřebu se k ní vracet. Flaubert se domníval, že umění bude čím dál víc vědecktější.²⁵⁰ Flaubertova předpověď se v mnoha ohledech naplnila, a to zvláště v díle Sartra, kde není prostor pro „krásu“, kde naopak propojuje krásnou literaturu s vlastní ontologií. Je třeba zdůraznit, že ontologie nemá nárok na vědeckou

²⁴⁴ Tamtéž, s. 17.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 40.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 51.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 86.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 76.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 68.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 38.

legitimitu, ale rozhodně je „vědeckější“ oproti poezii, která zdaleka nepřináší takové možnosti poznání jako ontologie a ani se o to nepokouší.

Proč ale obdivoval zrovna Turgeněva, jednu z nejvýraznějších postav ruského realismu, když Flaubert neustále opakoval: „*Lidé si myslí, že jsem zamilován do skutečnosti, jenže já ji nenávidím, neboť z nenávisti k realismu jsem napsal tento román (Paní Bovaryová)*“.²⁵¹ Ovšem Turgeněv byl velmi specifickým realistou, který mimo obecně známou prózu psal také básně, což se promítlo i do jeho *Lovcových zápisků*, ve kterých popisuje život rolníků a kritizuje nevolnictví, avšak velmi poeticky, což nepochybně Flaubertovi imponovalo, jelikož i jeho dílo je úrovní mezi lyrismem a vulgárností. Pro Sartra nemají poetické prvky místo v angažované próze, a proto mu už zůstala jenom ona vulgárnost, za kterou byl kritizován z mnoha stran. Asi největší problém realismu je, že je to v mnoha ohledech velmi obecný pojem, do kterého spadá řada autorů, kteří se ale sami mezi sebou výrazně liší, stejný problém je i s pojmem existencialismus, autoři toho směru také nejsou v mnohém konzistentní.

Flaubert měl opravdu hodně načteno ze své soudobé i staré literatury a moc dobře si rozdíl uvědomoval, totéž platí i v oblasti básníků. Také pochopitelně nevzhlížel ke všem. Podle Flauberta jsou dva druhy básníků. První jsou velcí mistři, kteří v sobě zahrnují lidství, ti jsou vzácní. Nezabývají se sami sebou ani svými vášněmi. Spodobují svět. Druhý typ básníků se zabývá sám sebou, jsou harmoničtí a nutí člověka plakat, ale těch je mnoho.²⁵² Ovšem o necelých 100 let později už Sartre tvrdí, že v podstatě žádný básník nemůže spodobňovat svět, ne že by nemohl, ale kvůli formě, kterou se rozhodl psát, o čemž Flaubert pravděpodobně nepřemýšlel, jelikož za jeho doby ještě nebyla tolik známá nauka o znakové povaze jazyka, kterou propracoval Ferdinand de Saussure, jelikož „jeho“ kniha *Kurs obecné lingvistiky* vyšla v roce 1913 a Flaubert zemřel roku 1880. Ovšem to není až tolik podstatné, podstatné je, že *Paní Bovaryová* je dílem velmi talentovaného spisovatele, který měl jasno o pozici spisovatele, stejně jako Sartre, leč se v mnohém neshodují, ba přímo tvoří protikladné autory. Také je nutno dodat, že *Paní Bovaryová* není dílo, které by bylo nepromyšlené nebo uspěchané, naopak bylo přímo vydřené.

²⁵¹ Tamtéž, s. 57.

²⁵² Tamtéž, s. 20.

Flaubert zastával názor, že celý talent je dán tím, jaké tempo zvolíme a on zvolil to nejpomalejší. Pět dní psal jednu stránku. Žádnou větu by za žádnou cenu neuspíšil. Tato kniha ho velmi mučila, jak je patrné z jeho korespondence.²⁵³

„Můj román Paní Bovaryová se stěží dává do chodu. Mám vředy stylu a věta mne svědí, aniž dospívá ke konci. Pero, jaké to těžké veslo, je-li nutno jím zabírat, a myšlenka, jak nesnadný proud! Trápím se tím tolik, že mne to velice baví. Strávil jsem dnes dobrý den, při otevřeném okně, zatímco slunce zářilo na řece, v nejlepší pohodě myslí. Napsal jsem stránku, načrtl tři jiné. Doufám, že do čtrnácti dnů zaberu, ale barva, do níž smáčím, je pro mě tak nová, že otvírám oči údivem.“²⁵⁴

„Opisuji a opravuji první část Bovaryové a provádím škrty. Pálí mne oči... Jaká d'ábelská věc je próza! Nikdy s tím nejsi hotova, vždy je co předělávat. Přesto si myslím, že je možné dodat jí hutnost verše. Dobrá prozaická věta, tak jako dobrý verš, musí být nezaměnitelná, stejně rytmická, stejně zvučná. Jednou věcí jsem si jistý, že nikdo nikdy neměl v hlavě dokonalejší typ prózy než já, ale co se týká provedení, co je tu slabosti.“²⁵⁵

„Paní Bovaryová není nic skutečného. Je to příhoda úplně smyšlená, nevložil jsem do ní nic ze svých citů ani ze svého života. Iluze pochází naopak z neosobnosti díla. Je jednou z mých zásad nepsat o sobě. Umělec má být ve svém díle jako Bůh ve svém stvoření neviditelný a všemocný, nechť se cítí všude, ale nevidí nikde.“²⁵⁶

6.3. Sartrův Baudelaire a Flaubert

Ze Sartrovy analýzy Flauberta můžeme určit, že Sartre na Marxovi oceňoval především analýzy, které se týkají předmětné praxe a odcizení, k němuž dochází v určitých formách zbožní výroby. Sartre se domníval, že by mohl existencialismus obohatit marxismus ve směru individualismu, proto do jisté míry obdivoval raného Marxe (jak moc, nevíme) a následně kritizoval marxistické ideologické klišé, zejména marxismus-leninismus, i když například v *Kritice dialektického rozumu* nebo v některých projevech zastával i ideologicky kontroverzní teze.

Ve studii o Flaubertovi se Sartre opět snažil vyprofilovat prostřednictvím díla samotného Flauberta. Sartrův portrét Flauberta je zajímavý, ale není možné ho verifikovat. Obraz

²⁵³ Tamtéž, s. 41.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 28.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 42.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 59.

Flauberta je pouze imaginativním, uměleckým textem, který má vlastní literární stylizaci. To znamená, že není tolik důležité Flaubertovo dílo samo o sobě ani sám Flaubert, nejdůležitější je Sartrova vlastní literární konstrukce a její účinek než samotná pravda. Důležitější je Sartrova imaginace než jeho argumentace.²⁵⁷

Pokud se tedy ještě podíváme na smysl těchto dvou Sartrových esejí, musíme poznamenat, že smysl textů není obsažen v díle autora nebo v jeho osobnosti, definitivní smysl vkládá sám Sartre svou stylizací. Jeho obrazy spisovatelů nejsou založeny na teoretické bázi. Podle Papouška se jedná o svébytné umělecké texty.²⁵⁸ Avšak ve studii o Flaubertovi jde dle mého názoru zejména o cílevědomé propojení marxistického a existenciálního diskursu, ve kterém vůbec nejde o umělecké zpodobnění Flauberta a jeho díla. Ve studii o Baudelairovi také nejde primárně o umělecké zobrazení básníkovy života a jeho díla, primárně jde o popis změny spisovatelovy pozice ve společnosti, která vede ke konceptu angažované literatury, ta představuje hlavní myšlenku celých Sartrových studií o literatuře. Baudelaire představuje prototyp umělce, který svou pozici ve společnosti ztratil a psal básně, které byly společnosti neužitečné, protože nereflektovaly soudobou společenskou situaci. Obě studie jsou ale zajímavými existenciálními texty, ke kterým se ještě jednou vrátíme v kontrastu se Sartrovou autobiografií *Slova*, kterou budeme podrobně analyzovat.

Angažovaný spisovatel ví, že lidé mají společné metafyzické podmínky existence. Jedná se například o nutnost narodit se a zemřít, být konečným a existovat ve světě uprostřed jiných lidí, z čehož plyne nevyhnutelnost morálky. Člověk je totálně angažovaný a totálně svobodný. Angažovaný spisovatel je tedy metafyzickým spisovatelem, neboť metafyzika pro Sartra není sterilní diskuzí o abstraktních pojmech, které se vymykají zkušenosti, je to živé úsilí uchopit lidskou situaci zvnitřku. Spisovatel veškerou situaci zpřesňuje, překračuje, dokonce ji vysvětluje a dává jí pevný základ. Být v situaci je nevyhnutelnou vlastností svobody. Pojmout takto existenci je cílem Sartrovy snahy a literatura je prostředek k tomuto cíli, není cílem samotným, protože by se jednalo o literární odcizení. Podle Sartra je člověk v celku zaangažovaný i svobodný, a proto je třeba rozšiřovat možnosti volby prostřednictvím literatury a všech žánrů, které mohou znázornit konkrétní problémy současnosti. Člověk je nad vším i nad epochou, ve které

²⁵⁷ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8. s. 123. – 127.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 128.

žije, protože epocha se vyjadřuje v osobách, které volí samy sebe.²⁵⁹ Dílo zobrazuje lidskou situaci, která má působit skutečně a postavy, které v ní jednají, prezentují lidstvo.

V kontrastu s Baudelairem a Flaubertem je patrný Sartrův posun pozice spisovatele ve společnosti. Baudelaire s Flaubertem představují skryté spisovatele, kteří jsou lhostejní k publiku i ke společnosti obecně. Zatímco Sartre se snažil vytvořit ze spisovatele intelektuála, který nemá pouze symbolickou moc, ale také společenskou. Baudelaire a Flaubert jsou mimořádně významnými spisovateli z hlediska dějin literatury i umění obecně, ale nepodstatní z hlediska společenského vlivu, jelikož společnost záměrně ignorovali. Nedomnívali se, že by tvořili něco důležitého, na rozdíl od Sartra, který ze svého jména vytvořil pojem symbolizující angažovaného intelektuála. Baudelaire a Flaubert byli literáti, kteří psali zkrátka proto, že měli určité vnitřní nutkání psát a nestarali se o to, zda je bude někdo číst. Zatímco Sartre přehodnotil funkci spisovatele, napsal si vlastní manifest, ve kterém jasně vymezuje, o čem se má psát, co se očekává od spisovatele, kdo bude číst jeho texty a jak má užívat jazyk, což by pro Baudelaira s Flaubertem bylo nepochopitelné a zbytečné.

U Baudelaira jako básníka je největším problémem, že slovy mýnil nevyslovitelné. Baudelaire slova zvěčňoval, ale neodkazoval jimi k věcem a tudíž je jeho dílo těžce „neangažované“. Nemyslel ani na čtenáře, zatímco Sartre by se bez publika neobešel, protože jeho cílem bylo *sdělovat poselství*. Sartre jako spisovatel literaturou zpodobňoval svět, zatímco Baudelaire literaturou vytvářel umění. Sartre se snažil fikcí hovořit o faktech, zatímco Baudelaire se prohluboval do sebe a fikcí vytvářel pouze další fikci. Sartre nechtěl, aby spisovatel psal stylem, který nic neříká, ale Baudelaira tato záležitost nijak netížila, necítil odpovědnost za své dílo ve smyslu angažovanosti. Sartre měl blízko k poetice, jak prokázal zejména ve *Slovech*, ale velmi daleko k poezii, kterou považoval za rakovinu slov. Distancoval se od kultu čistého umění a budoval kult pragmatického umění, čímž se zásadně liší od spisovatelů 19. století. Jedná se o posun v literatuře, který směřuje od prožitku ke sdělení. O obdobném posunu hovořil i Hegel, pro kterého bylo umění zastaralou záležitostí. Hegel směřoval od umění k vědosloví, tedy od obrazu k pojmu, což koresponduje i s Flaubertovou představou a postupným zvědečťování umění, které vrcholí Sartrem. Sartre ve své tvorbě, propojuje pojem (ontologie) s uměním (literatura), čímž opravdu dochází k určitému zvědečťování literatury, která přestává být

²⁵⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. Knižnice estetického vzdelávania; Sv. 15. s. 29.

cílem a stává se prostředkem vyjádření. Tento posun literatury se promítá i v pojetí spisovatele. Sartre redefinuje „umělce-spisovatele“ na „intelektuála-spisovatele“. Umění v tradičním slova smyslu začínalo být už koncem 19. století nesrozumitelné. Sartre si tuto skutečnost dobře uvědomoval, proto kladl na svůj koncept angažované literatury důraz na společenské poselství, zatímco Flaubert se ještě snažil pilovat ideální formu vyjádření. Sartre možná prodloužil „užitečnost“ literatury, ale i doba, která očekává stanovisko od svých intelektuálů, musela jednou pominout. Je tedy v zásadě pochopitelné, proč měl Sartre blízko k žurnalistice. Umění velice rychle stárlo a ve *Slovech* se s ním řádně rozloučil, tím nejmělečtější způsobem.

Sartrova literatura je neskutečně pestré a rozsáhlé bohatství, které po sobě zanechal. Je velmi zajímavé studovat dílo tohoto výjimečného myslitele, protože existují i umělci, kteří stráví celý život malováním stejného obrazu nebo spisovatelé, kteří píšou stále stejnou knihu, ale Sartre je naprostým opakem. Sartre byl zastáncem názoru, že nepřitelem myšlení je přimknutí k sobě samému.²⁶⁰ Je zřejmé, že vliv Nietzscheho v sobě Sartre nemohl zapřít, a proto svůj postoj k vlastní literatuře velmi kulantně charakterizoval slovy: „*Necítím se vázán ničím, co jsem kdy napsal, ale na druhé straně z toho nemíním popřít jediné slovo.*“²⁶¹ Tato věta je v podstatě oxymoron. Sartre se rozhodně nemusel cítit vázán literaturou, kterou produkoval, ale jako angažovaný spisovatel za ni jednoznačně musel nést odpovědnost, té uniknout nemohl.

Po představení teoretického rámce se můžeme přesunout ke konkrétním textům, ve kterých Sartre aplikoval své teoretické a ontologické předpoklady.

7. Analýza divadelních her (S vyloučením veřejnosti, Počestná děvka, Dábel a Pánbůh, Mrtví bez pohřbu, Mouchy)

Sartre ve svých úvahách o literatuře hovořil jako o literatuře mučednictví, která není určena pro „*duše na dovolené*“, ale pro publikum, „*jemuž dovolená skončila*“ tedy pro ty, kteří čekají na válku a očekávají i smrt, která z ní vyplývá. V tomto duchu se odehrává i jeho dramatická tvorba, která svědomitě rozvíjí existenciální motivy. Sartrova dramata se vyznačují filozofickou hloubkou stejně jako jeho próza. Jeho divadelní hry nám neposkytují jednoznačný závěr, jsou otevřeny více interpretacím a polemikám,

²⁶⁰ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6, s.

207.

²⁶¹ Tamtéž, s. 204.

přesto se i zde očekává jistá čtenářská poučenost. Sartre nám představil velmi originální filozofickou prózu, která má vysoké filozofické i estetické kvality, avšak je třeba říct, že divadlo představuje ještě podnětější formát, ve kterém lze skloubit umění a filozofii a to především díky dialogické formě, která ještě více eliminuje zorné pole autora a umožňuje odhalovat autonomní jednání více postav, protože každá postava se prezentuje svým smýšlením a jednáním.

Dramata, kterými se bude následující kapitola zabírat, se neodehrávají pouze v Sartrově současnosti, ale také v jiných historických etapách, či dokonce v očistci mimo tento svět, což bychom nemuseli od angažovaného autora očekávat. Přestože existencialismus je historicky poměrně jasně vyhraněn, některé Sartrovy hry jsou ahistorické a velmi abstraktní. Ovšem vždy je děj položen do zcela konkrétní někdy až absurdní situace, kterou postavy hluboce promýšlejí a reflektují, někdy dokonce tolik, že úvahy postav přesahují vlastní logiku a psychologii, což lze Sartrovi vyčítat, ale to záleží na konkrétním čtenáři. Hledá-li čtenář v divadle pouhou ilustraci světa, mohou mu být Sartrovy filozofické pasáže na obtíž, ovšem Sartre vždy považoval divadlo za mýtus, a hledá-li čtenář v divadle etická dilemata, umožňují Sartrovy postavy zajímavý vhled do daného problému z různých úhlů pohledu. Právě toto filozoficko-etické uvažování tvoří základní pilíř Sartrových her. Sartre skrze umění demonstroval vztah mezi člověkem a světem, zobrazil úzkost a tlak okolností. I když pouze v určitém modelu.

Ve všech Sartrových dramatech je obsažena výzva k divákovi. Divák by se měl zapojit do řešení otázek, které hry nabízejí. Tím se Sartrova dramata upínají k současným divákům, i když se jedná o mýty a abstraktní spekulace (*Mouchy, Trójanky, Ďábel a Pánbůh, S vyloučením veřejnosti*). Ovšem není důležité, ve které době a kde se dramata odehrávají, důležité jsou existenciální motivy, které vyplývají ze Sartrovy filozofie. Jeho divadelní hry představují největší existenciální drama ve smyslu napětí. Zobrazení lidského absurda nespočívá ve světě ani v člověku, ale v jejich společné přítomnosti, což věděl i například Camus nebo Beckett.²⁶²

Poslední záležitostí, kterou bych rád zmínil, než přejdeme ke konkrétním hrám, je, že Sartrovo divadlo je především divadlem situace, postavy se potýkají s velmi obtížnými situacemi, které je leckdy třeba řešit velmi radikálně. Situace, ve kterých se postavy

²⁶² FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5. s. 245. – 246.

nacházejí, jsou velmi výjimečné, ale ne nereálné a tomu odpovídají i postavy, které jsou také velmi výjimečné.

Oproti renesančnímu, čechovskému nebo brechtovskému divadlu se Sartrovo divadlo obrací nejvíce k antickému divadlu, protože postavy jsou hned od začátku ve středu napínavého konfliktu, který se jeví jako velmi tragický. Sartrovo drama se vždy soustřeďuje na jedinou událost, na kterou ale nahlíží více postav, jde o jeden problém, který zakouší více lidí a právě problém je spojuje. Poměrně výjimečnou záležitostí je hra *Ďábel a Pánbůh*, která je řekněme nejvíce rozvinutá, ostatní hry se odehrávají ve velmi krátkém časovém intervalu, který trvá většinou pár hodin. O žádné postavě také nemáme podrobnější informace, čím byla dřív, než se ocitla v dané situaci, kterou hra prezentuje, což podle Sartra není podstatné, uvažujeme-li o existenci ve smyslu sebe-projektu. Neznáme-li minulost, znamená to, že postavy nemají ani žádné předurčení ve svém rozhodování, teprve v konkrétním dějství postavy vytvoří samy sebe svým činem.

7.1. S vyloučením veřejnosti

Jedná se o hru o jednom dějství, která představuje typický antický model, zachovávající jednotu času i děje. Hra se odehrává v pekle, ovšem peklo je zde velmi originálně vyobrazeno jako obyčejný hotelový pokoj, který spolu musí obývat tři mrtví, to znamená tři dokončené existence, ale dosud vědomé. Vzájemně se spatřují a nezbývá jim tedy nic jiného, než se seznámit.²⁶³ Prvním návštěvníkem je novinář a pacifista Garcin, válečný dezertér a tyran vlastní ženy, který byl popraven, druhým hostem je sebevraždkyně Inés, která se rozhodla skoncovat se svým životem, když se jí podařilo rozvrátit manželství své přítelkyně, třetím hostem je vraždkyně vlastního dítěte Estelle. Jsou to naprosto odlišné postavy, které nemají nic jiného, než jakousi představu o sobě, když žili. Tato představa se jim však narušuje v konfrontaci s ostatními obyvateli pokoje, před kterými není úniku, protože jsou odsouzeni spolu trávit věčnost v neurčitém čase, který přijde po smrti, a zároveň jednají jako osoby v normálním světě. Žijí pouze v bytí-o-sobě. Jejich pozemský život už nelze nijak změnit, zbývá už pouze jenom zpětný pohled na tento uzavřený život. Postavy už pouze *jsou*, protože pro ně neexistuje budoucnost. Ani o jedné postavě nelze hovořit jako o sebe-projektu. Hra vytvořila jakousi anti-situaci lidského bytí a vědomí. Diskuzí se postavy vzájemně mučí, přestože si nemají co říct. Tím, že se stávají předmětem pohledu, viděním druhých, přestávají být sami sebou, což je jev, o kterém

²⁶³ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 42.

hovoří Sartre v *Bytí a nicotě*. Rámcově je tedy zřejmé, o čem hra vypovídá, nyní se podíváme na některé konkrétní momenty.

Hra začíná vstupem Garcina do pokoje, je překvapen, že v pokoji nejsou žádná zrcadla ani okna, zkrátka nic, co by se dalo rozbít. Vše je už na první pohled statické a neměnné jako on, leč si to ještě neuvědomoval. Postupem času by pro bytí-pro-sebe, které se změnilo na bytí-o-sobě muselo být velmi úlevné něco rozbít kvůli názorné změně stavu. Garcin nemá ani kartáček na zuby, proč také? Zuby si čistí pouze živí.²⁶⁴ V místnosti je pouze světlo, vypínač ke světlu symbolicky nefunguje. Zda je den nebo noc je nepodstatné, protože pro Garcina už existuje pouze tato místnost, ve které je odsouzen žít věčně s otevřenými očima.²⁶⁵ Stav, ve kterém se Garcin nachází, je hodně fantazijní, protože rozhodně není živý, jelikož ho nečeká žádná budoucnost, ovšem není ani mrtvý ve smyslu zániku vědomí. Garcin je bdělý, což je stav, který je někde mezi tím být úplně živý a být úplně mrtvý.

V tomto okamžiku ještě nelze mluvit o pekle v sartrovském smyslu. Peklo nastává v okamžiku, kdy do místnosti přijde další host, kterým je Inés. Inés se ve vztahu ke Garcinovi objevuje jako druhý člověk, nejdříve aditivně, jako další objekt vedle jiných objektů, ale oproti ostatním objektům je Inés objektem privilegovaným,²⁶⁶ čímž postupně začne být na obtíž.

Garcinovi nezbyvá nic jiného než se pokusit o nastavení určitých pravidel, jak spolu budou vycházet, ale Inés se odmítá podřídít Garcinovu pokusu o spolubytí, říká, že není slušná, a tím, že není, respektive nebyla za svého života, znamená to, že ani nebude, protože nemá jinou možnost.²⁶⁷

Garcin ani Inés si už moc dobře uvědomují, v jaké formě existují. Oba berou situaci vážně, ale nemají z ní strach, protože už není z čeho mít strach. Člověk se bojí, je-li živý, jelikož se bojí o svůj život, bojí se, že si ho jednou smrt vezme, jak bývá v oblibě si myslet, žije-li člověk formou života, které Heidegger říká mód neautenticity. Nyní se už Garcin a Inés nemají o co bát, jelikož už nemají co ztratit.²⁶⁸

²⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. *5 her a jedna aktovka*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. s. 42.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 44.

²⁶⁶ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 126.

²⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul. *5 her a jedna aktovka*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. s. 46.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 47.

Do pokoje vstupuje další postava Estelle, která velmi krásně označí stav, ve kterém se všichni nacházejí, neříká, že jsou mrtví, nýbrž nepřítomní.²⁶⁹ To je velmi výstižné označení, jelikož jsou nepřítomní ve smyslu, že už nejsou schopni uvědomovat si, co je to život, ale přitom si moc dobře uvědomují přítomnost druhých, která je stále intenzivnější, například v situaci, kdy Estelle šílí z toho, že Inés neustále opakuje, že jsou v pekle a prokletí. Sartre vyobrazil peklo, ve kterém neprobíhá fyzické mučení, nýbrž psychické mučení, demonstroval peklo na něčem tak obyčejném jako je hotelový pokoj, který obývají tři lidé odsouzeni ke společnému pobývání. Garcin poznamenává, že jim chybí kat, ale Inés to dokonale objasnila: „*To je jen úspora personálu. Nic víc. Zákazníci se obslouží sami, jako v bufetu.*“²⁷⁰

Být mrtvý znamená být už *navždy* vydán pohledu druhých. Živý člověk jako bytí-pro-sebe má vždy možnost bránit se zvěcnění ze strany druhých, ale mrtví, kteří přešli do modu bytí-o-sobě už nemohou uniknout onomu zvěcnění ze strany druhých. Garcin, Estelle a Inés jsou surově vystaveni vzájemným pohledům a uvědomují si, že už nemůžou být ničím jiným, než tím, čím jsou. Druzí jim připomínají jejich ztracenost. Garcin se jeví jako zbabělec a už bude navždy zbabělcem. Ostatní jsou katové, přesně jak řekla Inés. Peklo jsou tedy ti druzí, to je ten pravý rozměr Sartrova pekla.²⁷¹ Peklo nespočívá v prostoru, ale v lidech. Je to v podstatě moderní reinterpretace myšlenky Thomase Hobbesa: „*Člověk člověku vlkem.*“ Garcin si mučení ze strany Inés a Estelle uvědomuje a navrhuje, aby se každý ubral do jednoho kouta a nepromluvil, jako obrana před druhými ale tato strategie rychle selhává.²⁷² Metafora toho, jak člověk odhaluje struktury svého bytí v druhém, je krásně vyjádřena v situaci, kdy si Estelle snaží nanést rtěnku, ale nevidí, jak se jí to podařilo, protože v místnosti žádná zrcadla nejsou. Inés se nabídne, aby jí Estelle pohlédla do očí a uviděla v nich svůj odraz.²⁷³ V každém člověku vidí člověk sám sebe a může to být peklem, ale může to být také rájem. V této hře jde ale o vyjádření negativní složky pohledu druhého.

Garcin se jen snaží mlčet a nemyslet na přítomnost druhých, to se mu ovšem nedaří a navrhuje, aby se každý vyzpovídal, aby ostatním objasnil důvod, proč ho stihl takový

²⁶⁹ Tamtéž, s. 49.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 53.

²⁷¹ ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0337-X. s. 125.

²⁷² SARTRE, Jean-Paul. *5 her a jedna aktovka*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. s. 54.

²⁷³ Tamtéž, s. 55.

trest. Garcin přiznal, že týral pět let svou ženu.²⁷⁴ Týral ji, protože to bylo velmi snadné. Garcin představuje lásku ve formě sadismu, kterou Sartre prezentoval v *Bytí a nicotě*. Týrání manželky je pravděpodobně nejextrémnější variantou zpředmětnění vlastního partnera. Garcin měl nad svou ženou moc a tím ji uchopoval jako objekt, který mu náleží a co může být snazšího než zacházet s objektem? Garcinova žena zakusila nejzazší možnost zpředmětnění skrze sadistickou lásku, její zkušenost nám prezentuje, že peklo není jenom po smrti, ale lze se s ním setkat už v životě. Nicméně v pokoji, odkud není úniku, se situace neustále zhoršuje a stává se více a více nesnesitelnou.

Estelle nenávidí Garcina a Inés za to, že se přiznala ke svému ohavnému činu.²⁷⁵ Garcin nenávidí Estelle za to, že k němu předstírala lásku a za to, že ho považuje za pouhého zbabělce. Kdyby byl naživu, mohl by svůj čin ještě odčinit, ale zemřel příliš brzy a nezbyl mu čas na zrealizování nějakého hrdinského činu. Ovšem v pekle mají všichni na vše dost času, jelikož jim náleží všechnen čas, jejich bytí už není časově limitované, což už Estelle nevydrží a začne bodat nožem do Inés, ovšem ta nemůže umřít znovu. Marně se snažila přerušit věčná muka, ale už není nic, co by mohlo přinést jakékoliv vykoupení. Inés by chtěla umřít nebo alespoň zabít, ale je naprosto bezmocná. Sartre zde předložil jedinou variantu situace, ze které se skutečně nelze nijak vyjednat. Je doslova beznadějná a není z ní úniku, což je velmi úzkostlivé. Jediné, co jim zbývá, je situaci opakovat, znovu se snažit sblížit nebo se znovu nenávidět.

Tato hra symbolizuje bezvýchodnost člověka, který promeškal svou existenciální svobodu. Jde o velmi ontologickou tragédii, která popisuje izolovanost člověka a jeho nejzazší schopnost volit včas, protože nyní už všem v místnosti zbývá pouze pohled druhého, který je peklem.

7.2. Počestná děvka

Počestná děvka je hrou o jednom dějství a dvou obrazech. Zajímavá je tato hra tím, že se zabývá spíše společenským postavením, než existenciálními úvahami. Hra je v podstatě agitací proti rasismu na americkém Jihu. Děj hry je velmi jednoduchý. Skupinka bohatých bělochů se dopustí vraždy a znásilnění a snaží se své skutky shodit na nevinného černocho. Celá aféra vyvolá obrovský rozruch a celé město se snaží polapit nevinného černocho a zlynčovat ho. Vše závisí pouze na výpovědi Lizzie, která se nakonec rozhodne vypovídat pravdivě.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 58.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 62.

Tato hra není tolik niterní, ale spíše povrchní, zde se neuvažuje o existenci v její obecnosti, kterou sdílí všichni lidé, zde jde o společenské kategorie, do kterých se existence řadí. To znamená, že zde nejde o to, jaký je konkrétní člověk, ale jaký je to typ člověka. Typy lidí jsou společenské konstrukty, které jsou založené zpravidla na binárních opozicích. My bílí, vy černí. My spořádaní lidé, vy spodina lidstva (prostitutka). Drama nám ukazuje, že Lizzie ani obviněný černocho nejsou špatnými lidmi pro svou konkrétnost, oni jsou špatní pro svou obecnost, což je hlavním problémem hry. Sartre, jako existenciální myslitel, soudil lidi podle jednání, nikoliv podle rysů. Dav, který chce lynčovat nevinného černocho, chce lynčovat představitele určitého typu, konkretizace jedince je zde sekundární, což je podle Sartra problém. Tato hra přesvědčivě dokazuje protirasistické zaměření existencialismu, rod nikdy nelze upřednostnit před jedincem. Existencialismus je proti esencialismu a nelze tedy někoho utlačovat pro barvu kůže, jelikož neexistuje esence, která by někoho určovala, ovšem k tomu se dostaneme podrobněji v následujících pasážích.

Hra začíná dramatickým vstupem postaršího černocho do bytu, ve kterém žije prostitutka Lizzie. Černocho ji úpěnlivě prosí, zda by mohla vypovídat v jeho prospěch, protože je křivě obviněn ze znásilnění. Lizzie ale odmítá, protože má už sama se sebou dost starostí. V podstatě se chce zřeknout odpovědnosti za případ černocho, protože to „*není její věc*“, ale ocitla se v konkrétní situaci a je třeba jednat. Pravdou ale je, že celá situace je naprosto její záležitostí, přestože si situaci nezvolila, musí si zvolit, jak ji bude řešit. Takovou situaci velmi hezky popsal například Emmanuel Levinas, který říkal, že pohlédneme-li někomu do tváře, stává se problém druhého i naším problémem, i když odmítneme pomoci, stejně si to musíme zdůvodňovat, proč jsme pomoc neposkytli. Levinas velmi dobře poukazuje na altruistickou stránku člověka, což se ostatně v Lizzie promítne, protože na konci se s černochem spojí, jak by to měli utiskovaní udělat.

Černocho má strach jít ven, protože tam na něho čekají bílí. Přestože je černocho skutečně nevinný, je vyděšený k smrti, protože hlas pravdy je podmíněn společenským postavením, proto má i hra tak příznačný název. Z koupelny vyjde Fred, což byl zákazník Lizzie, domníval se, že to byla policie, stereotypně si myslel, že když je Lizzie prostitutka, má automaticky problémy se zákonem i mimo prostituci, čímž Lizzie

redukuje z plnohodnotného člověka na roli, kterou zastává ve společnosti. Fred ji vůbec neznal, pouze využil služby, které Lizzie nabízela, čímž si o ní udělal celistvý obrázek.²⁷⁶

Fred je velmi samolibou postavou, ale snaží se působit velmi čestně, když chce přikrýt postel, protože páchne hříchem. Rozhodně není počestný jako Lizzie, což je právě ten paradox, který nám Sartre ve hře předkládá. Fred je rasista tvrdící, že černochoch je ďábel a pouhý pohled na něho předznamenává smolný den.²⁷⁷ Fred provádí obrovskou generalizaci ohledně určitého typu lidí, čímž pouze poukazuje na vlastní omezenost a nelibý charakter, který se Lizzie hnuší, což prokázal, už když chtěl vyrovnat s Lizzie účty. Fred položil na stůl pouze desetidolarovou bankovku, což Lizzie urazilo, protože Fred dostatečně neoceníl její služby. Deset dolarů je vsutku malá cena za pronájem něčího těla. Prostituce přesně ukazuje, jaká je cena člověka.

Fred je synem senátora Clarka a Lizzie bezvýznamná prostitutka, na těchto dvou postavách je demonstrován problém společenského postavení a morálky, která není autonomní, ale přizpůsobuje se společenskému postavení, což se projevuje ve vnímání černochochů bílými. Být černý znamená být nemorální. V očích Freda černochoch není plnohodnotným člověkem. Když Fred říká: „*My tady na jihu nemáme černochochy příliš v lásce, ani bělochy, kteří se s nimi baví.*“²⁷⁸ Dává tím najevo, že běloch, který se baví s černochem, ztrácí svou lidskou důstojnost, což je případ Lizzie. Fred se chlubí tím, jak pro něho pět černochochů pracuje, a když někdo volá a on zvedne sluchátko, tak ho otře, než ho podá Fredovi.²⁷⁹ Toto je zkreslený pohled Freda na černochochy, ale Lizzie má poněkud jiný pohled, který není zkreslený žádnou rasovou nadřazeností, protože ji neobtěžoval ve vlaku žádný černochoch, ale dva bílí, dokonce chtěli černochochy vyhodit z okna a vše vyvrcholilo vraždou nevinného černochocha.

Lizzie se nachází v těžké situaci, ve které říct pravdu znamená svědčit proti bílému ve prospěch černochocha, což samo o sobě těžké není, těžké je to pouze v prostředí, kde vražda člověka není to samé jako zabít černochocha.²⁸⁰ Lizzie chce *jenom* mluvit pravdu, což Fredovi přijde legrační, že natrefil na pravdomluvnou prostitutku. Proč by ale měla prostitutka lhát? To, že se někdo žije prostitucí, není dostatečným důvodem ke lži. Ovšem pro Freda žádná pravda neexistuje, existují pouze bílí a černí. Skutečným vrahem

²⁷⁶ Tamtéž, s. 82. -85.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 87.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 89.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 92.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 93.

černocho je Thomas, Fredův bratr. Dle Freda slušný člověk, na rozdíl od Lizzie. Slušný člověk, který zabije jiného člověka pro barvu kůže a ještě se cítí být v právu. Černoch, tím je myšlen každý černoch, podle Freda vždycky něco udělal, mezi černými neexistuje nevinných, a proto Fred nabízí Lizzie 500 dolarů, aby vypovídala ve prospěch Thomase, ale ona peníze odmítá.²⁸¹ Přestože se od prostitutky neočekávají velké morální kvality, raději by Lizzie šla do vězení, než aby lhala.²⁸²

Nicméně Lizzie podepíše senátorovo prohlášení potom, co ji přesvědčí o tom, že existuje více druhů pravd. Senátor se prezentoval jako velmi schopný rétor a přesvědčil Lizzie o tom, že ten černoch je naprosto zbytečný a ničemu by nepomohlo, kdyby vypovídala v jeho prospěch. Thomas, který má na svědomí vraždu černocho, je stoprocentní Američan, potomek jedné z nejstarších rodin, absolvent Harvardu a důstojník, je tedy mnohem důležitější a jeho povinností je žít a Lizzie by mu měla dopomoci k tomu, aby žít mohl.²⁸³ Tím, že Lizzie podepíše falešné prohlášení, jí bude celé město vděčné a celé město se podle senátora nemůže mýlit. Ovšem Lizzie je postava sartróvského typu, která nevěří v kolektivní pravdu, ale v pravdu individuální.²⁸⁴

Černoch trpí, přestože nic neudělal, trpí za to, jak se narodil, ne za to, jak žil. U černocho se projevuje problém předurčení, který Sartre ve své filozofii zásadně odmítá. Lizzie se cítí obelhaná a rozhodne se změnit výpověď a přiznat pravdu. Podá černochovi revolver, a pokud jí lidé neuvěří, chce, aby do nich černoch začal střílet, ale on nemůže střílet na bílé, protože to *jsou* bílí.²⁸⁵ U černocho bychom mohli nalézt Nietzscheho morálku otroka, jelikož je černoch plně podřízen a odevzdán moci bílých. Sám se cítí vinen, i když ví, že nic neudělal. I černoch je svým způsobem na straně bílých, protože jsou bílí, což není žádný konstruktivní argument, ale vžitá představa o jakémisi kulturním vzorci, vůči kterému je jedinec bezmocný.

Do pokoje se vrátí Fred, který oznámí, že už chytili nějakého úplně cizího člověka a lynčovali ho, nějaký černoch za to zkrátka musel být odsouzen. Fred zastřelil nevinného černocho a nakonec vystřelil i po černochovi, kterého Lizzie ukrývala doma, ta už to nevydržela a namířila revolver na Freda, který dostal strach a začal jí vyprávět o

²⁸¹ Tamtéž, s. 94.

²⁸² Tamtéž, s. 97.

²⁸³ Tamtéž, s. 101.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 102.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 108.

důležitosti rodu Clarků. Lizzie už ale znovu takové řeči nesnesla a zavolala na polici ohledně změny výpovědi.

Tato hra je velmi angažovaná, protože ve své době byla velmi aktuální, bylo třeba reflektovat atmosféru amerického rasismu, konformismu a utilitárního smýšlení americké společnosti. Hra je ovšem aktuální i dnes, protože rasismus je odsouzení hoděn v každé době a kdekoliv, nejenom na Jihu USA. Postavy, které je třeba odsoudit, nejsou dotyčný černocho s Lizzie, ale zejména Fred a jeho otec senátor Clarke, což jsou postavy zakládající svou počestnost na moci peněz a domnívají se, že proti ponižovaným a bezmocným lze vystoupit bez mravní odpovědnosti.

Pravděpodobně největší poselství, které nám hra sděluje, je, že individuální svoboda je nemožná bez svobody společenské, což je poměrně zásadní převrat v Sartrově raném myšlení, kde existence jedince byla vyvýšena nade vše.

Hra představuje kritický obraz společnosti, který je založen na definici jedinců na základě společenského postavení. Podle Sartra by měly hodnoty vycházet z existence, zatímco některé hodnoty pramení ze společenského postavení, což Sartre kritizuje. V *Bytí a nicotě* Sartre uvádí příklad slušnosti, která se už ve společnosti neproblematizuje. Člověk se stává slušným, protože chce být slušným. Nikoliv proto, že je slušnost určena společenskými strukturami. Zde Sartre připouští determinismus jedince rodem, ke kterému náleží, což je vidět u černocho, který se začne cítit vinen, i když reálně nic nespáchal. Sartrova existenciální filozofie je v tomto ohledu pouze ideálem, který je ontologicky zakotven, ale společensky nerealizovatelný. Jelikož černocho byl skutečně determinován svým rodem. V této hře černoši představují velmi homogenizovanou třídu, která má rasově podmíněnou esenci, což je v protikladu se Sartrovou filozofií. Černocho je determinován natolik, že není schopen, ani sám za sebe jednat. Zatímco Lizzie, která také představuje okraj společnosti je mnohem více individualizována a definuje si hodnoty sama. Lizzie nepřímá ani společenský nátlak, který říká, že černocho je vinen z podstaty a nikoliv ze svého jednání. Naopak Thomas, Fred a senátor, jsou považovány za společenský ideál, avšak morálně se nemohou Lizzie vyrovnat.

7.3. Dábel a Pánbůh

Dábel a Pánbůh je hrou o třech dějstvích a jedenácti obrazech. Svým námětem hra parafrázuje hru *Zatracenec pro nedostatek víry*, kterou napsal španělský dramatik Tirso de Molina. *Dábel a Pánbůh* je mimořádně rozsáhlou a filozoficky propracovanou hrou,

ve které nám Sartre představuje příběh krutého vojevůdce Goetze von Birlichingena. Drama se odehrává v době selské války a německé reformace. Hra má tedy velmi netradiční historický kontext v porovnání s ostatními Sartrovými dramaty, ovšem hra se především týká Goetze, levobočka šlechtičny a selského rebela. Goetz je další typickou sartrovskou postavou, která představuje osamělého jedince, který nepatří do žádné společenské sféry, je odmítán sedláky i šlechtou, nepodléhá tedy ani žádným příslušným idejím. Tím, že nevyznává žádné ideje, považuje se za neohroženého pána svého osudu, protože cítí, že svět ho nechce, ale zároveň je v pokušení absolutna. Goetz je postavou, která koná zlo pro zlo samotné, ale rozhodne se opustit své přesvědčení a pokusí se stát mystikem a zastáncem křesťanského humanismu a altruismu.

Vzhledem k tomu, že hra je velmi rozsáhlá a pojednává i o dobytí města Wormsu, které se vzbouřilo proti svému biskupovi, a tedy i o hrůzách války a revolučním násilím, bylo by možné tuto hru interpretovat i ve vztahu k pozdějšímu Sartrovi a jeho politickým a marxistickým názorům, nicméně nás zajímá autorův vztah k existenciální filozofii, která se projevuje zejména v Goetzovi a jeho ateistickém stanovisku.

V této divadelní hře se lze zaměřit na mnoho aspektů, ale zcela jistě je hlavním tématem hry vztah člověka a boha, což je entita, která představuje absolutno, tedy i absolutno morálky. Toto absolutno morálky je garantováno bohem a ztělesňuje ho Písmo. Ovšem Goetz si ve hře klade velmi moderní otázku, kterou si pokládal například Petr Kropotkin ve své *Anarchistické etice*. Mám být mravný kvůli bibli, která je v podstatě sborníkem babylonské a židovské tradice? Není-li bůh, je potom bible skutečně pouze historickým pramenem, který vyprodukovaly napůl barbarské národy. Není-li bůh, není už úniku před lidmi. Není-li boha, není objektivních kritérií. Právě o tomto problému hra vypovídá.

Veškeré postavy ve hře jsou obětí své doby, přemýšlejí a jednají tak, jak si to doba žádá, což konkrétně znamená, že veškeré jednání je vůlí boha nebo našeptáváním ďábla, což je stěžejní fakt, ke kterému odkazuje i samotný název divadelní hry. Drama začíná tím, že se arcibiskup Wormsu dovídá o smrti Konráda, Goetzova bratra, ten děkuje bohu za to, že je mrtev, a žehná Linhartovi, který má tuto zprávu rozeslat dál. Smrt Goetzova bratra je božím znamením, jak říká Nasty, když promlouvá k obyvatelům. Pokud oplývají dostatkem víry, nemají se čeho bát, protože nemohou existovat špatné zprávy pro někoho, koho si bůh vyvolil. Být vyvolen bohem znamená být esenciálně určen a vše je předem promyšleným záměrem, což je typ myšlení, se kterým Sartre zásadně nesouhlasil

ve shodě se svým ateismem a indeterminismem. Znamení, které mi dává bůh je pouze událost, které já jako jedinec přiřknu boží původ. Pouze člověk rozhoduje o tom, co může být božím znamením, což si žádná postava ve hře neuvědomuje, jelikož fakt boha je nezpochybnitelný.

Arcibiskup se pochopitelně obává Goetze, protože je člověkem, který si libuje v páchání zla, čímž se obrátil zády k boží vůli, jelikož zlo se rodí pouze z člověka. Goetz ho děsí, protože arcibiskup přiznává, že člověk má alespoň volbu boha nepřijmout a Goetz rozhodně boha nepřijal, a tudíž jedná svobodně nezávisle na vůli boží. Zajímavá je v tomto ohledu postava Heinricha, který prohlašuje, že není nic, co by se dělo bez božího souhlasu, a vzhledem k tomu, že bůh je dobrota sama, musí být to, co se děje, tím nejlepším, co se může stát. Podle Heinricha, který v tomto ohledu připomíná Leibnizovu metafyziku, je veškeré dění určeno bohem a nemůže tomu být jinak, protože to, co nám může připadat jako zlo, může být v očích boha dobro, protože pouze on zná veškeré důsledky, které my nikdy nemůžeme poznat, neboť naše možnosti poznání jsou velmi limitované. Heinrich vůbec nechápe lidské dění a pokorně se s tím smířil, proto usiluje jenom o víru a nestále opakuje, že se musí věřit. Heinrich je postava, která asi nejvíce ze všech postav je v protikladu se Sartrem a jeho filozofií, protože Heinrich je postavou, která nemá možnost volby. Možná by volil rád, ale nemůže, protože je plně podmíněn svou situací, což Sartre popíral, jelikož věřil, že člověk může vždy něco udělat s tím, kým se stal.

V Sartrových hrách se často setkáváme s postavami, které tvoří vzájemné protiklady, v této hře je to Heinrich a Goetz. Heinrich představuje asketickou koncepci sv. Augustina, ve které člověk musí věřit, aby věděl. Goetz po svém rozhodnutí konat dobro v křesťanském slova smyslu představuje spíše modernější přístup, který zastával například Pierre Abelard. Abelard obrací Augustinův přístup a domnívá se, že člověk musí poznávat proto, aby věřil, to znamená, že člověk musí směřovat ven ke světu, což je Sartrovi blízké, zatímco Heinrich směřuje pouze do sebe. Ovšem Abelard byl velmi zbožným člověkem a poznání ho utvrzovalo v tom, že bůh existuje, což u Goetze mělo opačný důsledek. Goetz dospěl k tomu, že žádný bůh není, ale k tomu se dostaneme ještě podrobněji. Tuto analogii zde uvádím jako doklad odlišných přístupů ke světu a bohu, kterou prezentují Heinrich a Goetz.

Nyní bych uvedl krátkou ukázkou, zobrazující Heinrichův způsob myšlení, který nám nemusí být úplně zřejmý. Jedná se o situaci, ve které matka přišla zcela bezdůvodně o dítě.

Žena: Bůh tedy nechtěl, aby mé dítě zemřelo?

Nasty: Kdyby to chtěl, dopustil by, aby se narodilo?

Žena: *s úlevou* Takhle je to lepší. To tedy znamená, že Pánbůh je smutný, když vidí mou bolest?

Nasty: Smutný až k smrti.

Žena: A nemůže pro mě nic udělat?

Nasty: Ovšemže může. Vráti ti tvé dítě.

Žena: *zklamaně* Ano, já vím! V nebi.

Nasty: Ne v nebi. Na zemi.

Žena: *s úžasem* Na zemi?

Nasty: Nejdříve musíme projít uchem jehly a přetrpět sedm let neštěstí a potom nastane království boží na zemi: naši mrtví nám budou vráceni, všichni se budou milovat navzájem a nikdo nebude hladovět.

Žena: A proč musíme čekat sedm let?

Nasty: Protože je třeba sedmi let boje, abychom se zbavili těch, jejichž srdce jsou naplněna zlobou.²⁸⁶

Sartre zde prezentuje velice dobrou a věrohodnou argumentaci. Je evidentní, že se velmi dobře vyznal v katechezi, kterou prošel v dětství, jak píše ve *Slovech*. Tím, že Sartra vychovával Charles Schweitzer, musel ho jako správný evangelický farář podrobně seznámit s Písmem, také Albert Schweitzer byl z hlediska teologie převážně biblistou a velmi schopným. Pozornější čtenář moc dobře ví, že Nasty odkazuje na Janovo zjevení a parusii, která z něho vyplývá, což je velmi důležité pro pochopení jednání Heinricha i celkového významu hry. Heinrich oddaně věří v boží všemohoucnost, ve svatou církev i

²⁸⁶ Tamtéž, s. 125.

v posvěcené bratrstvo Ježíšovo. Věří, že se vše děje z vůle boží, a proto dítě zemřelo, jelikož bůh to tak chtěl. Dnešnímu čtenáři, který není moc seznámen s křesťanstvím, se může Heinrichova víra jevit velmi absurdně, a to především proto, že svět, ve kterém se vyskytuje Heinrich, je diametrálně odlišný od běžného sekulárního světa, kterým žijeme, což se pokusím stručně vysvětlit pro lepší pochopení.

Janovo zjevení je poslední knihou Nového zákona, která předznamenává budoucnost křesťanství. Je jediným kanonickým zástupcem apokalypsy. Jedná se o eschatologický literární druh, což je zásadní pro pochopení významu hry. Zjevení je pravděpodobně nejobtížnější a nejkontroverznější knihou Nového zákona. Jde v ní o kontrast světa hříchů se světem božího království. Apokalypsy jsou typické především pro Tanach, obecně vkládají naděje do nějaké budoucí události. Nicméně Janovo zjevení zakládá naději na události, která se již stala, tedy na obětování Krista. Přijmeme-li apokalypsu jako Heinrich, získávají dějiny zcela odlišný charakter, jelikož se rozdělují na současný věk a věk přicházející. Jde o nástin světových dějin od příchodu Ježíše až po jeho návrat, o kterém hovoří Nasty. Když Nasty říká, že je třeba sedmi let boje, abychom se zbavili těch, jejichž srdce jsou naplněna zlobou, myslí tím, oddělení spravedlivých od bezbožníků a pochopitelně budou odměněni pouze ti, kteří zůstali věrní Kristu, což je případ Heinricha. Tuto selekci lidí vyjádřil Nasty, když ženě říkal, že nejdříve musíme projít uchem jehly a přetrpět sedm let neštěstí. Sedm let neštěstí koresponduje s bohatou symbolikou čísla sedm, které se v Janově zjevení neustále opakuje (dopisy sedmi církvím, rozlomení sedm pečeti, sedm nádob s božím hněvem, sedm andělů, sedm polnic...). Číslo sedm koresponduje také s desaterem, které křesťané vyznávají. Jejich desatero se částečně odlišuje od židovské tradice. Křesťané vycházejí z desatera, které je v Dt. 5. Sedm přikázání se vztahuje k člověku a tři k bohu, což je krásná symbolika odkazující k trinitární podstatě boha. Sedm let zkázy je trestem za porušení sedmi přikázání vztahujících se k člověku, což znamená, že se nacházíme na rovině morálky, podle které Heinrich žije. Heinrich má tedy jiný koncept dějin a také jiný koncept světa, protože jeho svět není pouze pozemskou strukturou, ale předpokládá ještě strukturu svatých, strukturu andělů a strukturu boha, což je mnohem větší svět než svět existence, kterou definuje Sartre jako sebe-projekt.

Uvědomíme-li si, že Sartre vychází z Heideggerovy analytiky pobytu, která stručně zní, že pobyt je vrženým rozvrhem, což znamená, že pobyt je do světa vržen, a na základě své konečnosti, která je pobytu bytostně vlastní, si musí své bytí rozvrhnout. Smrt je poslední

možností pobytu a po ní už nic není, žádná eschatologie. Heidegger sice také studoval teologii, takže je těžké říci, jaký byl jeho vztah k bohu, ale to není podstatné. Důležité je, že v *Bytí a čas* se o ničem takovém nepíše a Sartre v *Bytí a nicotě* také nepředpokládá žádnou eschatologii. Smrtí podle Sartra končí veškeré možnosti existence. Koncept světa, ve kterém se tedy hra odehrává, je úplně jiný než svět, ve kterém Sartre tuto hru napsal. Někteří biblisté jako Rudolf Bultmann, který vychází z Heideggerovy ontologie, říkají, že dochází k určitému „zplošťování světa“, což je trefně řečeno, protože svět pobytu není světem, který by stále předpokládal sféru andělů a boha. Proto Goetz až pozná, že žádný bůh není, je velmi moderní postavou na dobu, ve které se nachází, protože také zploštil svět a vyvodil z toho patřičné důsledky pro svou existenci. Není-li bůh, není žádné rozdělení mezi absolutním dobrem a zlem, je pouze bytí našeho já, které musí rozhodovat a zodpovídat se pouze sobě.

Nyní se můžeme zaměřit na Goetzův přelom, ve kterém opustí zlo a rozhodne se pro dobro. Tento přelom je zásadní, jelikož odhaluje podstatu existence a tím dochází i k odlišnému vnímání světa. Jak jsme již řekli, Goetz je postavou, která žije jen pro zlo samotné, zlo mu působí potěšení. Goetz je nemilosrdný ke světu, který ho odmítl. Nemá žádnou povinnost odpouštět lidem, není knězem, a tudíž to není jeho práce. Snaží se páchat zlo, protože všechno dobro už bylo vykonáno, bylo vykonáno bohem. On chce pouze vytvářet nové věci.²⁸⁷ Goetz se domnívá, že je v tomto ohledu velmi výjimečnou bytostí, protože na zemi je dvanáct tisíc šlechticů, třicet arcibiskupů, patnáct králů, jednou dokonce měli tři císaře, papeže a vzdoropapeže, ale Goetz je pouze jeden.²⁸⁸ Ovšem Heinrichovi přijde tento přístup směšný, protože podle něho nelze bojovat proti nekonečnému božím milosrdenství. Zlo páchali všichni, ale nikdo nekonal dobro, což Goetze donutilo změnit stanovisko a rozhodl se, že zkusí konat dobro.

Potom, co Goetz zjistil, že jeho bratr Konrád zemřel, přivlastnil si okamžitě jeho sídlo, na které čekal 30 let. Nyní se rozhodl své území rozdat sedlákům, rád by vybudoval křesťanskou obec, rád by se stal bratrem venkovanů, ale ti ho odmítají. Pro venkovany bude Goetz vždycky pánem, jako by bylo rozhodnuto, kdo kam patří.²⁸⁹ Goetz vždy věřil tomu, že mu bůh ponechává ve všem volnou ruku. Věřil i tomu, že člověk musí být dobrý a šlechetný stvořil-li ho bůh k obrazu svému. Ovšem šířit dobro, lásku a

²⁸⁷ Tamtéž, s. 156.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 170.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 222.

obdarovávat lidi kolem sebe se mu vůbec nedařilo.²⁹⁰ V době, ve které se Goetz nachází, je velmi obtížné šířit lásku mimo církev, jak ukazuje Tetzl. Goetz se snažil políbit malomocného, ten ho však odmítl. Tetzl dal malomocnému na výběr mezi odpustkem a polibkem a malomocný bez váhání zvolil odpustek.²⁹¹

Goetz zradil všechny i zlo, ale už začal pochybovat, zda je dobro vůbec možné konat, jelikož venkované pokleknou jedině před bohem, pouze jeho láska je zásadní, pouze láska boha může donutit válku k ústupu. Veškeré dění, ve kterém se Goetz ocitá, je založené na zbožném přání. V tomto typu myšlení je člověk jako jedinec naprosto bezmocný. Bůh byl Goetzovi překážkou v konání dobra, a prohlásil tedy boha za jediného důstojného nepřítele, který mu je hoden. Nakonec tedy Goetz boha opustil, což je popsáno v tomto úryvku:

Goetz: Já sám. Prosil jsem, žadonil jsem o znamení, vysílal jsem poselství k nebesům: žádná odpověď. Nebesa ani nevědí, jak se jmenují. Každou vteřinou jsem se ptal sám sebe, čím asi jsem v očích božích. Teď už znám odpověď: ničím. Bůh mě nevidí, Bůh mě neslyší. Vidíš to prázdno nad našimi hlavami? To je Bůh. Vidíš tu zející ránu ve vratech? To je Bůh. Vidíš tu díru v zemi? Zase Bůh. Bůh, to je osamělost lidí. Stál jsem tu jenom já: já jediný jsem rozhodoval o zlu, já sám jsem si vymyslel dobro. To já jsem podváděl, já dělal zázraky, já sám jsem se dnes obvinil a jedině já sám si mohu dát rozhrěšení. Já, člověk. Je-li nějaký Bůh, je člověk nic. Je-li však člověk, žádný Bůh není. Radujme se.²⁹²

Tato pasáž je velmi radikální, uvědomíme-li si, v jakém historickém kontextu se hra odehrává. Goetz nejdříve konal zlo pro zlo, potom dobro pro dobro a nakonec se rozhodl jednat ve smyslu cíle. Goetz si uvědomil, že nejde o to, jak jedná, ale proč vůbec jedná, a tím, že bůh ho nikdy nevyslyší, jedná pouze ve prospěch člověka, jelikož nic jiného není. Jediná církev, kterou je možné uznat, je společenství lidí, ve kterém má nejvyšší post člověk, pouze tato jediná připadá v úvahu ve světě osvobozeném od boha.

Pro lidi jako je Heinrich je samozřejmě takový koncept nemyslitelný, protože je jednodušší být souzen nekonečnou bytostí než sobě rovnými. Ovšem Goetz ví, že od boha žádná znamení nepřicházejí a ani žádná nepřijdou. Není nic, co by Goetzovi pomohlo v rozhodování. Z evidentní absence boha vyplývá, že se musí určit sám. Ocitl se

²⁹⁰ Tamtéž, s. 225.

²⁹¹ Tamtéž, s. 189.

²⁹² Tamtéž, s. 243.

ve světě opuštěný a zcela svobodný, což je diametrálně odlišný svět od světa Heinricha. Svět Heinricha obsahuje transcendentní bytosti, které mají imanentní účinky. Ve světě Goetze už není žádná vnější příčina, protože bůh je mrtev, a je-li bůh mrtev, je třeba znovu definovat vztah mezi morálkou a praxí.

Hra je tedy soubojem osamocenému individua s bohem, dokazující absolutnost lidské vůle. Z ateismu, ke kterému Goetz dospěl, vyplývá znovu definovat hodnoty, nový koncept člověka, světa a také dějin. Není-li Bůh ani Ďábel záleží pouze na pohnutkách jedince, zda bude bohem nebo ďáblem.

Sartre poukazuje na to, že zbožnost znamená neupřímnost v tom smyslu, že si lidé neuvědomují svou nicotnou povahu existence, ale i zbožnost je lidská volba, protože člověk se nerodí jako věřící, věřícím se člověk stává. Neexistuje žádná vrozená idea boha, jak si myslel například Descartes, bůh je především lidská volba. Tudíž i Heinrich je v jistém smyslu svobodný člověk, jelikož se rozhodl věřit boha, což je důležité. Bohovražda v sartróvském smyslu nikdy nemůže usmrtit boha univerzálně, pouze konkrétně. Každá existence jako svobodná bytost se musí sama rozhodnout, zda pojem bůh bude považovat za důležitý nebo zda ho bude vnímat jako empiricky prázdný pojem. Bůh nemusí být determinismem, bůh je především lidskou možností a je pochopitelné, že existence, která předchází esenci, má sklony k esencialismu, protože je to jednodušší. Nicméně bůh je volbou spíše v dnešní době, v období německé reformace, kdy se hra odehrává, je bůh rozhodně determinismem, protože skrze něho byl vykládán člověk i svět.

Goetz je opět postavou, která dokládá Sartrovu filozofii v praxi. Svobodný hrdina hledající absolutno, zjistí, že žádné není. Koncept boha je v této hře nejvíce napaden, jedná se o útok na boha ve smyslu řemeslníka, který udává člověku účel a cíl. Jde o pojetí boha, které je analogicky vyjádřeno v jedné epištole sv. Pavla, v níž se píše, že hrnec nemůže soudit hrnčíře za to, jak ho stvořil. Ovšem Goetz jako typická absurdní postava, která nezapadá do žádné společenské vrstvy, dochází k závěru, že žádný *hrnčíř* není. Existuje pouze lidská osamělost, a právě toto prozření v absenci boha, ukazuje Goetzovi pravou podstatu člověka, která je fundamentální a tedy ahistorická. Období, ve kterém je hra zasazena, představuje určitý kulturní kód, který charakterizuje pohled na člověka. Goetz se od tohoto historického nátlaku osvobozuje, neboť zjistil, že není na nic vázán ani ničím podmíněn.

Tato hra je vskutku mistrovskou prací, která je oproti ostatním hrám mimořádně rozsáhlá a na postavy velmi bohatá, což ji přidává na náročnosti interpretace. Na úrovni kritizuje křesťanský humanismus a je pochopitelné, že svým námětem, konceptem a recepční náročností nebude v dnešní době vyprodávat divadla. Teologicky laděná hra je velice specifickým dílem, do kterého se nepustí každý. Jedná se spíše o hru, která bude více čtena než hrána, avšak zaslouží si mimořádnou pozornost, protože jde o divadelní hru, která disponuje uměleckými, filozofickými i teologickými kvalitami.

7.4. Mrtví bez pohřbu

Mrtví bez pohřbu je drama o třech dějstvích a čtyřech obrazech. Hra byla ve své době vnímaná převážně kontroverzně, především kvůli otevřené drastičnosti a brutalitě. V podstatě všechny Sartrovy hry se vyznačují tím, že se postavy ocitají v nějaké obtížné mezní situaci, což o hře *Mrtví bez pohřbu* platí dvojnásob. Děj se odehrává v provizorním vězení, ve kterém jsou drženi francouzští odbojáři, kteří čekají na výslech, mučení a následnou popravu. Německé gestapo se snaží získat informace týkající se jejich velitele. Ovšem nikdo nechce nic vyradit kromě patnáctiletého Františka, který chce ze strachu mluvit, což ostatní vězni nechtějí dopustit, a proto se rozhodnou Františka zardousit. Základní otázkou je, jak člověk jedná, pokud je mučen, což je velmi kritická mezní situace, ve které se střetávají mučitelé s mučenými. Mučitelé se snaží mučeným odeprít lidskou důstojnost, zlomit jejich pýchu, zbavit je jakékoliv svobody a ponížit je. Drama vzniklo v době, kdy mučení bylo každodenním jevem. Mučení symbolizuje ohavné zlo, které Sartre pojímá jako vlastnost metafyzickou, nikoliv společenskou, což potvrzuje poprava mučených po posledním výslechu, když jim byla slíbena svoboda.

Celé drama je založeno na otázce viny, jelikož se jedná o vojáky, kteří selhali ve svém bojovém úkolu, což zapříčinilo smrt mnoha civilistů. Podle Františka to byli v podstatě šťastlivci, protože se smrtí nepočítali, zatímco oni smrt očekávají. Celá situace vyznívá tak, že být mrtvý není natolik strašné jako vědět, že se smrt blíží. František se za smrt civilistů cítí nevinný, situaci prezentuje jako plnění rozkazu, který zněl: Obsadit vesnici! Všichni namítali, že je to nesmysl, protože za čtyřiaadvacet hodin o tom budou vědět Němci, ovšem rozkaz byl neúprosný, a tudíž *museli* uposlechnout a rozkaz splnit. Kde je

tedy chyba?²⁹³ Může být člověk vinný za plnění nesplnitelného? František se cítil nevinný, protože jenom poslouchal rozkazy. Nepocíťoval vinu za třicet mrtvých ve vesnici. Jedná se o otázku viny a zla, kterou se zabývala například Hannah Arendtová ve své slavné reportáži z izraelského soudního procesu, ve kterém byl souzen Adolf Eichmann, správce koncentračního tábora Osvětim. Zatímco Arendtová dochází k banalitě zla, ve které byl Eichmann sám obětí systému, Sartre by dospěl k *neupřímnosti*. Sartre hovoří o člověku odsouzeném ke svobodě, Eichmann tedy nemusel přijmout post, který zastával, mohl emigrovat nebo spáchat sebevraždu, vždy je na výběr a tudíž Eichmann musel nést za své rozhodnutí odpovědnost. Naprosto stejně je na tom František i ten je v Sartrových očích vinen za smrt nevinných civilistů.

Postavy, se kterými se v dramatu setkáváme, nejsou nevinné, nemají *čisté ruce*, i když pouze plnily rozkazy. Mučení a smrt, které je čeká, je důsledkem jejich jednání a všichni kromě Františka k situaci takto přistupují. Lucie, Františkova setra, už je v obdobném stavu jako Ibbieta z povídky *Zed'*, už se nepovažuje za živou bytost, nemá starosti živých. Jediné na co je Lucie schopna myslet, je mučení, které ji čeká, Kanoris ji ale ujišťuje, že si pro ni jen tak nepřijdou. Nechají je čekat, protože čekání je demoralizující, což je domněnka, která se postupně ukáže jako pravdivá.

Otázka viny je vždy předmětem morálky a v tomto ohledu je zajímavý kontrast postav. Jak bývá zvykem v Sartrových hrách, vždy se v dramatu ocitnou dvě postavy, které tvoří protiklady. V *Mrtvých bez pohřbu* jde o Jindřicha a Kanorise. Jindřich si nepřeje zemřít s pocitem viny, a proto ho Kanoris ujišťuje, že mu soudruzi nebudou nic vyčítat, Jindřichovi však jde o osobní vinu, nikoliv o vinu kolektivní. Nechce zemřít jako krysa pro nic. Nemá už pro co žít, a proto chce alespoň pro něco zemřít.²⁹⁴ Jindřich chce alespoň rozhodnout o důvodech své smrti, ovšem Kanoris si myslí, že už jsou všichni mrtví od chvíle, kdy přestali být užiteční společnosti.²⁹⁵ Poslední hodiny, které jim zbývají už Kanoris považuje za posmrtný život, což je velmi marxistická úvaha. Kanoris byl definován vnějškem (společností) jako marxista, ne jako existencialista, který nepotřebuje žádné zákonodárce k tomu, aby se mohl definovat. Existencialistu představuje Jindřich, který stojí tváří v tvář výhradně sobě, protože už nepřijde žádný rozkaz z velitelství. Rozkaz je nařízení, které člověku říká, jak má jednat, což dotyčné

²⁹³ SARTRE, Jean-Paul. *Dramata*. Překlad A. J. Liehm. Praha: Orbis, 1967. Divadlo; sv. 96. s. 8.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 17.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 18.

jednání ospravedlňuje. Plnit rozkaz znamená jednat v zájmu něčeho, ale nyní už Jindřicha neospravedlňuje vůbec nic a může jednat pouze v zájmu sebe. Kontrast Kanorise a Jindřicha představuje rozpor člověka z hlediska marxismu a existencialismu, o to je zajímavější, že Sartre tyto filozofie začal v pozdější tvorbě propojovat. Nepochybují o tom, že pozdní Sartre vnímal své postavy jinak, což také vedlo k tomu, že opustil literární dráhu mnohem dříve než filozofickou. Sartre nám ve své literatuře zanechal obraz člověka, který si může kdykoliv a kdekoliv svobodně vybrat kým bude, ovšem tento obraz člověka se dříve či později musel stát neudržitelným. Jindřich je ještě ukázkovou postavou tohoto konceptu, protože si v posledních hodinách života uvědomuje svou přespočetnost podobně jako Roquentin z *Nevolnosti*, protože ví, že nikde nebude chybět, že opustí svět a svět stejně zůstane plný. Jindřich si uvědomil, že jeho zrození bylo naprosto zbytečné.²⁹⁶

Zlomovou událostí ve hře je příchod Jana, který je také zajat, ovšem nepřátelé nevědí, že Jan je velitelem, což znamená, že všichni přítomní už mají tajemství, které je třeba nevyzradit. Příchod Jana je vnějším faktorem, který donutí postavy k velmi neočekávanému jednání. Když Jan dorazil k ostatním vězňům, byl zděšen, že tam je i František, doufal, že je mrtvý.²⁹⁷ Ve Františkovi vidí hrozbu všichni přítomní, protože jako jediný uvažuje jako živý, nechce zemřít pro Jana a nechce, aby ho kvůli němu mučili. Jeho obavy narůstaly paralelně s každým mučeným. Nejdříve byl vyslýchán Jindřich, Landriue na něho apeloval, aby mluvil, protože mu stejně už moc času nezbývá, Jindřich se hájí tím, že jim pravděpodobně také moc času nezbývá, ovšem u nich se to ještě počítá na měsíce.²⁹⁸ Je evidentní, že konečnost hraje v rozhodování zásadní roli, možná že kdyby Jindřichovi zbývaly ještě měsíce, nepřemýšlel by jako mrtvý a vyzradil by Jana v zájmu sebezáchrany, nicméně v této situaci už nebylo co zachraňovat. Jindřich byl neoblomným, a proto šel k výslechu Sorbier, kterého gestapo považovalo za zbabělce. Sorbier věděl, že by Jana prozradil a raději se v nepozorovanou chvíli rozhodl, že vyskočí z okna. Svůj sebevražedný čin považoval za vítězství, jelikož neučinil to, co se od něho žádalo, nevyzradil velitele.

Další šla k výslechu Lucie, kterou mučili, a dokonce ji znásilnili, avšak také nic nevyzradila. V okamžiku, kdy František uviděl znásilněnou Lucii, ztratil poslední

²⁹⁶ Tamtéž, s. 21.

²⁹⁷ Tamtéž, s. 23.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 34.

kousíček odvahy mlčet. Ovšem situace se změnila v souboj cti. Pro Jindřicha jsou veškeré hrůzy, které se jim dějí, pouze zvrácenou hrou, ve které jsou dvě mužstva, mučitelé a mučedníci. Pointou hry je, že jedno mužstvo chce přinutit druhé, aby promluvílo. Tuto banalitu považuje Jindřich za to jediné, co mu v životě ještě zbylo. Výpovědi by prohráli vše.²⁹⁹ Ovšem František na tuto hru nepřistupuje a chce Jana vyzradit s nadějí, že jim zachrání život, problémem je, že ostatní už o žádný život nestojí, zatímco František stojí o život v jakékoliv podobě.³⁰⁰ Tento rozpor mezi jednotlivcem a většinou vede k největšímu zvratu v celém dramatu, jelikož se ostatní rozhodnou Františka usmrtit, aby nemluvil. Dokonce i jeho sestra Lucie nic nenamítá, protože ví, že zítra by byl František stejně mrtvý. Františkova vůle k životu vedla k jeho smrti. Byl to Jindřich, kdo Františka uškrtil, ale sám považoval tuto vraždu za kolektivní čin a v jistém ohledu měl pravdu. Jindřich nese morální vinu za vraždu, kterou spáchal, ale ostatní nesou vinu metafyzikou, protože nic neudělali, pouze přihlíželi této vraždě. Je nepochybné, že by k tomuto činu nikdy nedošlo, kdyby před sebou postavy měly ještě nějakou budoucnost. Vražda Františka nebyla volbou živých. Lucie vše ospravedlňovala tím, že na smrti už vůbec nezáleží, nicméně na smrti nezáleží lidem, kteří už se s ní smířili, ale František jako jediný ještě žil, nepovažoval se za mrtvého jako ostatní a to mu přineslo smrt. Situace mučení odhaluje charakter vězňů, Sorbier skočí sebevraždě z okna, aby nezradil. František chce mluvit, aby přežil, ale ostatní ho zadusí, což vede k dlouhému filozofickému dialogu o podstatě tohoto činu, což nepůsobí příliš autenticky. Nicméně v této hře jde především o spor teorie a praxe jednání. Ovšem příčinu, pro kterou jedni umírají a pro niž druzí zabíjejí, se nedozvíme.³⁰¹

Františkova vražda je činem, který vede k sebeodcizení postav i vzájemnému odcizení, což je zřejmé ve scéně, kde Lucie říká Janovi, že miloval jinou, se kterou nemá tato Lucie nic společného, protože se v ní něco zásadního změnilo. Lucii změnilo, že jí druzí způsobovali bolest, jde o znásilnění člověka v nejširším smyslu. Velkým paradoxem je, že Františkova oběť byla zbytečná, protože ho gestapo stejně nemělo v úmyslu vyslýchat. Chtějí zlomit chlapy, aby promluvíli.³⁰² Dokonce i Landrieu a Pellerin přistoupili na hru dvou mužstev. Už jim ani nešlo o velitele, ale o to, aby vězně zlomili, aby promluvíli. Landrieu jim nabízí život, ale nikdo už o život nestojí, kromě Kanorise, který si uvědomí,

²⁹⁹ Tamtéž, s. 45.

³⁰⁰ Tamtéž, s. 49.

³⁰¹ FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5. s. 235. – 240.

³⁰² SARTRE, Jean-Paul. *Dramata*. Překlad A. J. Liehm. Praha: Orbis, 1967. Divadlo; sv. 96. s. 62.

že toto odevzdání životů stejně k ničemu nebude, kdyby je přesunuli do solných dolů, mohli by být ještě užiteční, opět se v Kanorisovi probudil smysl pro užitečnost, a tedy smysluplnost života. Nicméně Jindřich s tímto návrhem výslovně nesouhlasí, protože vraždu, kterou spáchal, vykonal za předpokladu, že ráno bude mrtvý. Nechce žít ve světě, kde jsou lidé, kteří jsou schopni mučit jiné. Z obdobných důvodů nesouhlasí s Landriuem i Pellerin, který má strach nechat je naživu, má strach, že by existovali lidé, kterým páchal bolest.³⁰³ Jednání postav je tedy velmi performativní, závislé na vnějších okolnostech. Je Jindřich špatný člověk za to, že zabil Františka, když si to situace žádala? Je Pellerin špatný člověk za to, že mučil lidi, když si to situace žádala? Hra zobrazuje příčiny, kvůli kterým někdo umírá, pro které jiní zabíjejí, a pro které někdo činí bolest druhým. Hra zobrazuje motivy Sartrovy filozofie, zejména v pojetí svobody, ze které nutně vyplývá odpovědnost za naše jednání. Samotné jednání je zobrazeno ve dvojím smyslu. V prvním případě postavy vyjednávají, ze situace a v druhém případě jednání vyplývá z toho, jak situace působí na postavy. Současně lze vyzorovat dynamickou proměnu vědomí, která se nejvíce projevila u Lucie, která se odcizila sobě i ostatním a na Sorbierovi, který spáchal sebevraždu. Smrt je zde prezentována jako hnací motor lidského rozhodování. S blížící se smrtí odpadají obecně platné hodnoty, což je vidět nejlépe v kontrastu s dramatem *S vyloučením veřejnosti*, které už se odehrává po smrti postav. Postavy v této hře neměly žádnou vidinu konečnosti na základě, které by mohly jednat, čímž se hra *Mrtví bez pohřbu* velmi liší. Ta zobrazuje onu kritickou situaci, ve které je člověk smířen s nadcházející smrtí. V kontrastu s hrou *S vyloučením veřejnosti* je nutno dodat, že peklo jsou ti druzí, nejenom v takové vykonstruované antisituaci, jako je peklo v podobě hotelového pokoje. Peklo jsou ti druzí, zejména v běžném v životě v konfrontaci s lidmi, se kterými sdílíme jednu situaci.

Hra *Mrtví bez pohřbu* postrádá druhé ve smyslu solidarity a altruismu, jedná se o hru, která zobrazuje pouze negativní stránky člověka. Není tedy překvapivé, že hra ve své době pobuřovala marxistické doktrináře i měšťácké publikum zejména svou nadstandardní krutostí a nemilosrdností. Pochopitelně nebylo snadné nalézt divadlo, kde by tuto hru hráli. Sám Sartre byl ohromen úzkostí, kterou v něm jeho vlastní hra vyvolala.³⁰⁴ Nelze však tvrdit, že je to špatná hra, naopak jedna z těch lepších a to Sartre ve své dramatické tvorbě nasadil obecně laťku hodně vysoko. *Mrtví bez pohřbu* je velmi

³⁰³ Tamtéž, s. 68.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 285.

působivá a sugestivní hra, která zobrazuje rozpor individuálního činu a utilitárního přístupu jednání.

7.5. Mouchy

Mouchy jsou divadelní hrou o třech dějstvích, jejíž premiéra se konala v červenci 1943. Tato divadelní hra představuje stěžejní základ existencialistického divadla. Námětem hry je Aischylovo drama *Oresteia*, které Sartre inovativně a nihilisticky parafrázuje a přizpůsobuje svému konceptu existence. Hra vypráví o příchodu mladého Oresta do města Argos. Orestés je místním rodákem, avšak neprožil zde dětství, jelikož by zde našel smrt. Byl jediným synem královny Klytaimnstry a krále Agamemnóna, kterého zavraždil Aigist, milenec královny Klytaimnstry. Orestés se tedy do Argosu musel vrátit inkognito, protože je právoplatným následovníkem trůnu, a tudíž by ho Aigist nechal zavraždit, aby nepřišel o trůn. Orestés tedy předstíral, že je někým jiným a ponechával ostatní v domněnce, že Orestés, syn královny Klytaimnstry, je mrtvý. Argos se za vlády Aigista velmi změnil, jelikož Aigistova vláda představuje autoritativní režim. Opět by bylo možné hru interpretovat ve vztahu k situaci tehdejší Francie, avšak nás bude zajímat převážně provázanost se Sartrovou filozofií, jelikož tato hra pravděpodobně nejvíce vystihuje Sartrův koncept svobody. Hra spočívá v Oresteově svobodné volbě, ve které se rozhodl zabít Aigista i svou matku. Za tento čin se Orestés zodpovídá výhradně sobě, dokonce ani bůh Jupiter, který představuje zbožnost v závislosti na lidské bázni proti Oresteově volbě nic nezmůže, protože Orestés je svobodným, což znamená, že jeho duše je nad vším.

Celá hra je velmi symbolicky pojatá, o čemž svědčí i název hry. Mouchy jsou symbolem titěrnosti a bezmocnosti člověka. Jednak je Argos zahlcen tímto druhem hmyzu, což velebně považuje za prokletí a mstu mrtvých. Zástup lidí tuto situaci přičítá Elektře, která postrádá pokoru a kajícnost, čímž svedla všechny na scestí.³⁰⁵ Druhým pojetím je zástup lidí (obyvatelé Argosu), kteří také vystihují povahu much, protože představují homogenizovanou skupinu lidí, která je naprosto bezmocná, postrádá individualitu a všichni jsou plně podřízeni Jupiterovi (bohu smrti a much). Proto Jupiter vyčítal Agamemnonovi, že nepovolil veřejné popravy, díky kterým si lidé rychleji zvykají na smrt. Jupiter stvořil lidi smrtelné a vrah tedy daruje člověku to, co stejně dostane, uspíší nevyhnutelné. Naopak Aigisthos, současný vládce, je Jupiterovi mnohem více podobný. Král je obrazem boha, je to jeho zástupce na zemi. Oba jsou garanti řádu, Aigisthos

³⁰⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Mouchy: drama o třech dějstvích*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1964. Divadlo; sv. 60. s. 43.

v Argosu a Jupiter ve světě a oba střeží to samé tajemství, že lidé jsou svobodní. Kdyby to lidé věděli, už dávno by se vzbouřili, protože řád zakrývá jejich moc.³⁰⁶ Zde se nám profiluje povaha svobodného člověka. Svobodný člověk nepotřebuje žádného vládce, svobodný člověk je sám sobě vládcem, nepotřebuje žádného boha, protože za své jednání nese odpovědnost pouze on sám.

Orestés je tedy postavou, která se stala nebezpečnou pro krále i pro boha, protože si uvědomuje svou svobodu a tím i to, že krále a boha k ničemu nepotřebuje. Být svobodný znamená definovat si hodnoty. Například spravedlnost pro Oresta negarantuje Jupiter, spravedlnost se stala výhradně lidskou záležitostí, není potřeba žádného boha, který by mohl poučovat. Jakmile v člověku propukne svoboda, ani bůh proti takovému člověku nic nezmuže.³⁰⁷ Oresteova svoboda poukazuje na bezmocnost boha. Jupiter stvořil svět i vše živé, a tudíž celý svět je podobou Jupiterovy vůle, která je jako on dobrá. V porovnání s vesmírem, který Jupiter stvořil, je Orestés pouze bezvýznamnou *mouchou*. Ovšem podle Oresteia ani celý nekonečný vesmír nestačí k tomu, aby mu vyvrátil „*jeho*“ pravdu. Jupiter sice může být pánem světa, pánem hvězd, ale nemůže být pánem lidí. Jupiter Oresteia stvořil, ale pochybil, když ho stvořil jako bytost svobodnou, což znamená, že Jupiter ho stvořil takovým způsobem, že sám Jupiter se zřekl možnosti vlastnění toho, co stvořil.³⁰⁸ Pro svobodného člověka neexistuje nikdo, kdo by měl právo mu rozkazovat. Tím, že v Orestovi propukla svoboda, propukla v něm samozřejmě i odpovědnost, což je zřejmé například v pasáži, kde se Elektře zpovídá z vraždy matky. Orestes si svůj čin ponese na ramenu jako muž, který u brodu přenáší cestující. Stejně tak Orestes si svůj čin přenese až na druhý břeh a tam si svůj čin sám zodpoví.³⁰⁹ Tato pasáž krásně zobrazuje, jak člověk vyhnal ze světa vědomí boha, čímž Sartre naznačuje uvědomění si své svobody, ke které je člověk odsouzen.

Orestés není člověk, který by se bál boha, naopak dává Jupiterovi vědět, že on jako bůh by se měl bát člověka, protože člověk se mu svou podstatou blíží tím, že není nijak určen, jenom sám sebou. Nejde zde o to, že bůh by měl být člověku nepřitelem, spíše by mu měl být podle Oresteia lhostejný, protože každý se pohybuje v úplně jiném poli působnosti. Jupiter má v Oresteovi podíl pouze do té míry, že ho stvořil jako člověka, ale už nemá žádný vliv na to, kým se Orestés stane či jakou cestou se vydá. *Mouchy* nepředstavují

³⁰⁶ Tamtéž, s. 63.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 64. – 65.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 80. – 81.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 68.

klasické stanovisko sartrovského ateismu, nýbrž zobrazují deistický koncept světa, který může být stvořen bohem, ale už na něj stvořitel nemá žádný vliv, což je velice zajímavé ve vztahu k antickému prostředí, ve kterém se hra odehrává. Toto antické prostředí je třeba ještě trochu konkretizovat pro lepší srozumitelnost.

Mouchy jsou zcela jistě adaptací tradiční antické hry, ale samotná tato adaptace tradiční není, protože antický dramatik by nikdy nepřijal myšlenku absolutní svobody člověka, který je nejvyšším pánem svého osudu. Klasické antické drama spočívá v tom, jak je člověk podroben moci bohů. Ovšem Orestés je moderní postavou sartrovského typu, která se nesmíří s žádným vnějším determinismem. V tradičním antickém konfliktu člověka s boží mocí člověk klasicky prohrává, ovšem v této adaptaci vítězí člověk nad bohem, zde prohrál Jupiter, který je na Oresteia krátký. V bytí existence charakterizované jako sebe-projekt žádný bůh nic nezmůže.

Sartre je jeden z posledních klasiků, který se snažil obnovit tradici antického divadla, ale čím se od antiky očitáme dále, tím je problematičtější tento odkaz chápat, protože ono náboženské chápání světa, které bylo pro antiku typické, je nám již cizí. Samozřejmě můžeme docenit estetičnost a vznešenost promluv antických postav, ale nemusíme jim už tolik rozumět. Aischylovo publikum znalo velké mytické příběhy a nesmírnou moc bohů, ale Sartrovo publikum už takové znalosti zpravidla nemá. Za doby Aischylova tyto znalosti představovaly jakýsi dobový diskurs, zatímco v době Sartra je to už velmi specifická znalost, kterou člověk načerpá z knih a nikoliv přirozeně z prostředí společnosti jako tomu bylo za Aischylova života. Vzdálenost mezi textem a publikem se každým okamžikem vzdaluje a je pro nás stále obtížnější takovouto hru autenticky interpretovat. Dokonce i Sartrův jazyk může být pro některé dnešní čtenáře už nesrozumitelný. Jeden z faktorů, který nám v pochopení zabraňuje, je problém kultury, která se mění a ve které každý přemýšlí určitým způsobem myšlení. Starověký občan Athén měl rozhodně jiný způsob myšlení a koncept světa než Pařížan 20. století, který četl Sartra. Athéňan by nerozuměl Oresteovu jednání v *Mouchách*. U této divadelní hry si je třeba uvědomit, že reinterpretace starého mýtu moderní existenciální filozofií je velmi komplexním a zejména obtížným počinem. Sartre své postavy zasazoval do různých historických etap zcela záměrně, aby prokázal, že jeho koncept existence není ničím novým, naopak vyžaduje, aby si čtenář uvědomil, že existence se vždy stávala sama sebou na základě svobodného sebeurčení, přestože dobový diskurs tohoto myšlení schopen nebyl. Hra je svou podstatou manifestem sartrovské svobody, ve které ukazuje postava Oresteia, že

existence předchází své esenci, a ani bůh s tímto konceptem nic nezmůže. Touto hrou opustíme Sartrovu dramatickou tvorbu a zaměříme se na jeho prozaická díla.

8. Analýza prózy (Nevolnost, Zed', Slova)

Sartre je spisovatel, který snad stále tvoří součást literárního kánonu, ale obecně se stává znám spíše z druhé ruky než ze znalosti díla, což je škoda. Svou spisovatelskou dráhu Sartre zahájil románem *Nevolnost* 1938 a sbírkou povídek vydanou pod názvem *Zed'*. Jeho dílo nelze jednoznačně klasifikovat, je to dílo filozofa, romanopisce, esejisty, dramatika a kritika. K nim přidejme reportéra, scenáristu a řečníka: uvažme, že všichni tito lidé jsou jeden jediný člověk, jenž velmi často budil dojem, že jeho základní starostí je zaujmout stanovisko v politických zápasech doby: a máme první obraz složitého sartrovského světa.³¹⁰

My se podrobněji zaměříme na *Nevolnost*, *Zed'* a *Slova*, z toho je třeba hned na začátku zmínit, že *Nevolnost* je o něco více metafyzicky laděná oproti ostatní beletrii, kterou Sartre napsal, proto je třeba při výkladu Sartrovy prózy zohlednit i jeho vlastní ontologická stanoviska, která prezentoval ve své existenciální filozofii. Sartrova filozofie se promítá nejenom do charakteristiky postav a jejich motivů, ale i do románové techniky. Dojmy, události, popisy se střídají bez jakéhokoliv přechodu v téže větě nebo odstavci. Sartre využívá techniku současné projekce, simultaneity záběrů o souznění různých forem vědomí. Sartrovi je velmi blízký tak zvaný „minutový styl“. Četné analýzy různých detailů úplných banálností vytváří mozaiku mnoha nesourodých jevů.³¹¹

Sartrovi literární hrdinové jsou jednotlivci, které společnost vylučuje nebo se z ní vylučují sami. Hrdinové se uzavírají do vlastního nitra, chtějí žít mimo společnost a vztahy, které společnost představuje. Staví mezi sebe a ostatní „zed'“. Jedná se převážně o abnormální jedince nebo jedince, kteří se dostali do nějaké výjimečné situace. V díle Sartre řeší otázku pověření, přebytečnosti, přetvářky, komedie, lži... Sartre se snažil být ve své tvorbě aktuálním, nepsal historické knihy a nepsal ani historickým stylem, snažil se psát aktuálně a moderně o historii, jak stanovil v roce 1945 v *Les Temps modernes* (Moderní čas či Moderní doba), kde formoval angažovanou literaturu a ovlivňoval pojetí filozofie, literatury a dramatu.

³¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Slova*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1965. Kapka; sv. 79. s. 125. – 126.

³¹¹ FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5. s. 231. - 235.

O svém psaní Sartre hovořil jako o nemoci, jako o rakovině, která je nevléčitelná.³¹² Postupně se od literatury odvrátil jako jiní velcí spisovatelé. Balzac: „*Kdybych se vyznal v obchodě, nenapsal bych Lidskou komedii...*“ Stendhal: „*kdybych byl šťastný v lásce...*“ Flaubert: „*Literatura je pro mě už jen strašný umělý pyj, který mi strkají do zadku, a já z toho věru nemám žádný požitek.*“ I Sartre začal postupně na literaturu nahlížet negativně, později pro něho byla literatura zastaralá jako umění pro Hegela. My se nyní podíváme podrobně na některé Sartrovy texty a na jeho posun v chápání funkce literatury. Pro lepší názornost uvedu vždy konkrétní Sartrovy pasáže pro snadnější komparaci s jeho filozofií a obecným smýšlením o literatuře.

8.1. Nevolnost

Nevolnost je zcela jistě nejznámějším literárním dílem, které Sartre napsal. Je psána formou útržkovitého deníku, který si vedl Antoine Roquentin. Jedná se o velmi zcestovalého spisovatele, který se snaží napsat historickou autobiografii o markýzi de Rollebon. *Nevolnost* však nehovoří primárně o markýzi de Rollebon, ale o Roquentinovi, osamělém intelektuálovi, který si uvědomuje svou zbytečnost. Je velmi laxní k životu i k historickým a společenským souvislostem. Stěžejním okamžikem románu je, když Roquentin pozná pocit nevolnosti, tento pocit se stal natolik intenzivním, že ho odvedl od práce na historické monografii. Naopak se Roquentin spíše zaměřoval na psaní deníku, na komentování každodenních událostí a vlastní sebeanalýzu. Pocit nevolnosti mu odhalil život sebeklamu a přetvářky lidí, aniž by si to uvědomovali. Nevolnost se projevuje jako jisté prozření, ve kterém si Roquentin uvědomuje, že život nemá vůbec žádné opodstatnění. Potom, co je Roquentin zcela zhnusen absurditou bytí, uchyluje se k introspekci a jediné zalíbení nachází v jazzové hudbě. Celou knihou prochází píseň *Some of these days* (Některé z těchto dní), jejíž název vystihuje Roquentinovo tápání životem. *Nevolnost* je zcela originálním románem, ve kterém dochází k syntéze se Sartrovou filozofií, a proto si některé zásadní myšlenky podrobně rozebereme.

Sartre věnoval *Nevolnost* Castorovi, což byla přezdívka Simone de Beauvoir. Následuje citát: „*Je to mládenec bez kolektivního významu, pouhý jedinec.*“ (L.- F. Céline) Pouhý jedinec, to je přesně status, který Roquentina vystihuje, jelikož nemá takřka žádné vazby na nikoho dalšího.

³¹² LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6. s. 395.

Nevolnost začíná listem bez data: „Nejlepší by bylo popisovat události den po dni. Psát si deník, aby měl člověk jasno. Neopomenout odstíny drobné skutečnosti, i když vypadají nicotně a především je utřídit. Musím vypovědět, jak vidím tento stůl, ulici, lidi, balíček tabáku, protože to se změnilo...“³¹³ „Měl bych se pokusit vypovědět, jak jsem je viděl předtím a jak je ... teď.“³¹⁴ (vynechané slovo bude pravděpodobně, vidím) „Člověk nesmí nic ..., jen pečlivě zaznamenávat, a to velmi podrobně, vše, co se udá.“³¹⁵ (přeškrtnuté slovo pravděpodobně znamená znásilňovat či falšovat)

Již z tohoto prvního úryvku je patrné, že Sartre činí radikální obrat k subjektivitě, zásadní je, jak stůl, ulici... vidí Roquentin svým pohledem, protože se to změnilo. Změnilo se to proto, že Roquentin představuje bytí-pro-sebe, které je charakterizováno neustálou dynamickou proměnou, nestále se sám děje. Změnil se pohled na věci, protože se změnil on. Již první strana nás upozorňuje na Sartrovu diferenci mezi bytím-pro-sebe a bytím-osobě. Pochopitelně by bylo nejlepší popisovat události den po dni, ale Sartre neuvažuje o čase chronologicky, směrodatná je budoucnost. Proto také je jedno, kde Roquentinův deník začíná, což potvrzuje uvedení listu bez data. Pro vývoj Roquentina vůbec není zásadní, co bylo před tímto listem bez data, kterým *Nevolnost* začíná, alespoň podle Sartra. Minulost je podle něho nezachytitelná, neustále nám uniká, jelikož člověk míří jednosměrně do budoucnosti, což dokazuje i následující pasáž. „Nemohu už samozřejmě napsat nic přesného o těch příhodách ze soboty a předvčerejška, jsem od nich až příliš vzdálen.“³¹⁶ Je evidentní, že zde Sartre aplikuje své pojetí existence, která není tím, čím je, ani tím, čím byla, nýbrž je tím, čím ještě není.

„V sobotu dělali kluci žabky a já chtěl hodit jako oni oblázek do moře. V tom okamžiku jsem se zarazil, oblázek jsem pustil, a odešel jsem. Vypadal jsem pravděpodobně pomateně, protože se mi kluci smáli za zády. To je tedy vnějšek. Co se událo ve mně, nezanechalo jasné stopy. Zahlédl jsem něco, co mě znechutilo, ale nevím už, jestli jsem se díval na moře nebo na oblázek. Oblázek byl plochý, na jedné straně suchý, na druhé vlhký a zablácený. Držel jsem ho za okraje ve velmi roztážených prstech, abych se nezamazal.“³¹⁷ Zde Sartre dokazuje, jak je zásadní pohled konkrétního vědomí a pohled

³¹³ SARTRE, Jean-Paul. *Zed; Nevolnost*. Vyd. v nakl. Levné knihy KMa 1. Praha: Levné knihy KMa, 2001. Edice světových autorů. ISBN 80-7309-021-X. s. 221.

³¹⁴ Tamtéž, s. 221.

³¹⁵ Tamtéž, s. 221.

³¹⁶ Tamtéž, s. 220.

³¹⁷ Tamtéž, s. 222.

druhých. Tím, že kluci byli pravděpodobně zmatení Roquentinovým zvláštním chováním Sartre dokazuje, že každé vědomí je individuální a na pohled nepoznatelné, což je fakt, se kterým ještě ani Flaubert nepochyboval. Sartre zde zobrazil intencionální povahu vědomí bytí-pro-sebe (Roquentina) k bytí-o-sobě (oblázek). V tomto ohledu jsou Sartrovy postavy mnohem propracovanější než postavy realistů, kteří nečinili rozdíl mezi vědomím a tělem. Tělo je jen částí existence, nikoliv jejím celkem. „*Tak například je něco nového s mými rukama, ve způsobu, jak беру dýmku nebo vidličku. Anebo naopak má teď vidlička zvláštní způsob, jak se nechat uchopit, to nevím.*“³¹⁸ Zde Sartre ukazuje, jak je rozdíl mezi tělem a vědomím zásadní, a jak zároveň tvoří jednotu, kterou nazýváme existence. Z pasáže je patrné, že tělo do všech věcí prostupuje, prostupuje postupně do světa obecně a světem si bytí-pro-sebe (bytí jenž si je samo sebe vědomo) dává na vědomí, čím je. Roquentin zde prochází procesem individualizace, a to velmi ontologicky.

„*Došlo tedy v posledních týdnech ke změně. Ale kde? Je to abstraktní změna, na ničem neupí. Myslím, že jsem se změnil já: to je nejjednodušší řešení. A také nejpříjemnější. Musím však přiznat, že mám sklon k těm náhlým přeměnám. Věc je totiž v tom, že málokdy přemýšlím: a tak se ve mně nashromáždí spousta drobných proměn, aniž si toho povšimnu, a pak jednoho krásného dne dojde k opravdové revoluci. To dává mému životu nesklobený, nesouvislý ráz.*“³¹⁹ Zde už si Roquentin uvědomuje, že jeho bytí jest takovým způsobem, kterým se odlišuje od všeho ostatního, což je zásadní zlom v jeho smýšlení. Zde ještě říká, že málokdy přemýšlí a s tímto uvědoměním se jeho sklony k sebereflexi neustále zvyšují a více se zaměřuje na psaní deníku než na psaní knihy o markýzi de Rollebon. „*Jen v jediném případě by bylo dobré psát si deník: když by totiž...*“³²⁰ (zde je text nedokončený) Roquentin už ví, že psát si deník je zbytečné, protože je to jen grafický záznam minulosti, případ, kdy by bylo vhodné psát si deník, je dle mého názoru ten, aby člověk viděl, jak se mění, aby zaznamenal svůj proměnlivý vědomý tok.

Změna člověka je každodenní záležitost, která nastává neustále v konfrontaci se světem. Svět představuje pro vědomí transcendentní celek, který skrývá a současně odhaluje nespočet možností k transcendentnímu vědomí v nejrůznějších banalitách. „*Rád sbírám*

³¹⁸ Tamtéž, s. 224.

³¹⁹ Tamtéž, s. 225.

³²⁰ Tamtéž, s. 224.

kaštany, staré hadry a především papíry. Působí mi potěšení brát je a sevřít je v hrsti, chybí málo a strkal bych je do úst, jako to dělají děti. Anny bledla vzteky, když jsem za koneček zvedal těžké a honosné papíry, které však asi byly umazané od hoven. ³²¹ Ovšem brzy začnou Roquentina věci děsit, protože se stávají jeho součástí. *„Předměty by se neměly dotýkat, vždyť přece nežijí. Lidé jich používají, kladou je na místo, žijí uprostřed nich, jsou užitečné, nic víc. Ale mne se dotýkají, a to je nesnesitelné. Mám strach přijít s nimi do styku docela jako by to byla živá zvířata.“* Roquentin si uvědomuje svou intencionální povahu vědomí, která směřuje ke světu. Předměty se ho dotýkají, protože je integruje jako vjemy do svého vědomí a transcendují ho, stávají se součástí jeho jako obsahy jeho vědomí. Veškeré předměty se samy vybízejí k uchopení, jsou cíleně mířené na lidi.

Roquentin se v *Nevolnosti* neustále zabývá sám sebou s výjimkou úryvků, ve kterých se věnuje své práci o markýzi de Rollebon. Za zmínku určitě stojí následující ukázka. *„Roku 1787 umíral v jedné hospodě poblíž Moulins nějaký stařec, byl to přítel Diderotův a odchovanec filozofů. Kněží z okolí byli u konce svých sil, všechno zkusili, leč marně, ten člověk odmítal poslední pomazání, byl to panteista. Pan de Rollebon, který v nic nevěřil, tudy projížděl a vsadil se s moulinským farářem, že přivede nemocného ke křesťanskému cítění za necelé dvě hodiny. Farář sázku přijal a prohrál, nemocný byl podroben náporu ve tři ráno, v pět se vyzpovídal a v sedm umřel. „Ovládáte tak dobře umění dispute?“ zeptal se ho farář. „To máte vrch nad námi.“ „Nediskutoval jsem,“ odpověděl pan de Rollebon, „nahnal jsem mu strach z pekla.“* ³²² Jestliže byl stařec přítelem Diderota a odchovancem filozofů, zcela jistě to byl muž osvícenských idejí, ve kterých má křesťanský bůh status atavismu. Na této ukázce je zajímavých hned několik tezí. První je *teologický strach*, který ve starci vzbudil markýz de Rollebon. Stařec nepřijal boha z víry, nýbrž ze strachu z věčného zatracení. O tomto teologickém strachu napsal spoustu podnětných textů Nietzsche, který se zabýval genealogií morálky. Jevy, které dříve nedokázali lidé vysvětlit nebo kterých se obávali, vysvětlovali nadpřirozeným působením, ovšem postupně tyto nadpřirozené odpovědi začaly samy produkovat větší strachy než jevy, které tyto nadpřirozené interpretace vysvětlovaly.

Zavrhnout boha, znamená přijmout plnou odpovědnost za sebe sama a také přijmout to, že smrtí končí veškeré lidské možnosti, jak prezentoval Sartre ve své filozofii. Mohli

³²¹ Tamtéž, s. 233.

³²² Tamtéž, s. 240.

bychom říci, že byl tento dědic osvícenského ducha zbabělcem, který se zpronevěřil svému životnímu přesvědčení. Ovšem podle Sartra není podstatné, kým byl, ale kým se stal na základě své svobodné volby, celý život, který požil jako panteista, se stal pouhou minulostí. Zásadní byly ty poslední okamžiky, tedy čas od vyzpovídání po smrt, která nestala o dvě hodiny poté. Přestože prožil život jak panteista, zemřel jako křesťan a navždy už zůstane dobrým křesťanem, jelikož po smrti už není možnost transcendence. Poslední záležitostí, kterou bych u tohoto příkladu rád zmínil je spolubytí, tedy život mezi druhými. Zde je krásně vidět, jak člověk ovlivnil jiného člověka, jak ho změnil, dokonce v něčem tak zásadním jako je životní přesvědčení. Nebýt setkání s markýzem de Rollebon, zemřel by stařec jako panteista.

Roquentin nadále pokračuje v sebeanalýze. „*V zrcadle se objevuje šedivá věc. Přistupuji blíž a dívám se na ni, nemohu už odejít. Je to odraz mého obličeje. Za těchto ztracených dnů ho často dlouze pozoruji. Ničemu v tom obličejí nerozumím. Obličej ostatních lidí mají nějaký smysl. Můj nikoliv. Nemohu se dokonce ani rozhodnout, zda je hezký nebo ošklivý. Myslím, že je ošklivý, protože mi to lidé říkali. Ale to mě nezaráží. V podstatě mě pohoršuje, že mu někdo může přisuzovat vlastnosti tohoto druhu, je to jako kdyby někdo tvrdil o kousku půdy nebo balvanu, že je hezký nebo ošklivý.*“³²³ Roquentin si již uvědomuje, že hledat v životě smysl a řád je neupřímnost, ve které zaměňujeme skutečnost za systematické ideje, které se skutečností nemají nic společného. Tím se nenávratně rozplývá jakási vznešená idea člověka, proto už ničemu ve svém obličejí nerozumí a častokrát se ptá sám sebe, kým vlastně je. Také je zde patrné, jakou roli hraje pohled druhých. Je Roquentinův obličej skutečně ošklivý? Ostatní lidé mu takto odhalují další struktury svého bytí, jelikož sám by o své ošklivosti neuvažoval, jelikož mu tato otázka přijde absurdní, ale konstruktivně přijal, že jeho obličej je spíše ošklivý. „*Je pro ostatní lidi rovněž tak těžké posuzovat vlastní tvář? Mám dojem, že svou tvář vidím tak, jako cítím své tělo, prostřednictvím tupého a organického pocitu, ale ostatní?*“³²⁴ Roquentin se již poznává jako pouhý jedinec, ve smyslu úvodního Célinova citátu. Rozdíl mezi já a ostatními se pro Roquentina stává zásadním, jelikož postupně, ale jistě vypadá z konformní zóny. Z počátku si kladl pouze otázku: „*Čeho se obávat v tak*

³²³ Tamtéž, s. 241.

³²⁴ Tamtéž, s. 242.

pravidelném světě? ³²⁵ Ovšem to ještě neznal onen pocit nevolnosti, který mu odhalil lživost pravidelného světa.

Nyní bych zde uvedl několik pasáží, charakterizují onen pocit nevolnosti. „*Nejde to, vůbec to nejde: mám ji, mám to svinstvo, mám Nevolnost. A tentokrát to je něco nového: popadlo mě to v kavárně. Až dosud byly kavárny mým jediným útočištěm, protože jsou plné lidí a dobře osvětlené, teď už nebudu mít ani tohle, až budu štván v pokoji, nebudu vědět, kam jít.*“ ³²⁶ Roquentin považuje nejdříve nevolnost za svinstvo, za nějaký stav, který se někde z čista jasná objeví, ale později pochopí, že nepřichází z vnějšku, ale přímo z něho, že není svinstvem, ale jeho přirozeností, které ho bude pronásledovat všude, i na oblíbených místech jako jsou kavárny, nelze se před ní schovat. „*A tu mě uchvátila Nevolnost, spustil jsem se na lavici, nevěděl jsem už ani, kde jsem: viděl jsem, jak se kolem mne pomalu otáčejí barvy, chtělo se mi zvracet. Tak od té chvíle mě Nevolnost nepustila, drží mě.*“ ³²⁷ Nejdříve se nevolnost namátkově objevovala, ale potom co si Roquentin začal uvědomovat, co nevolnost znamená, nemohla zmizet, protože svět, který prožíval, předtím než nevolnost zakusil, už nemůže vidět stejně. Nevolnost je obrazně řečeno stav, který vás probere z dogmatického spánku každodennosti. „*Dychtím po tom, abych se mohl dojmout nesnáze někoho druhého, bude to pro mne změna. Nemám žádné nesnáze, mám peníze jako nějaký rentiér, nemám žádného šéfa ani ženu, ani děti: existuji, toť vše. A ta nesnáz je tak vágní, tak metafyzická, že se za ni stydím.*“ ³²⁸ Nevolnost je příznačným důkazem toho, jaký má člověk metafyzický potenciál. Existenci nelze redukovat na pouhý antropologický výklad, existence má svůj metafyzický rozměr a právě o tomto metafyzickém rozměru člověka Sartrova *Nevolnost* hovoří, popisuje něco evidentního, leč neviditelného, a právě proto je třeba *Nevolnost* interpretovat ve vztahu k *Bytí a nicotě* pro celkové uchopení významu oné nevolnosti.

„*Nevolnost: ta osvětlující zřejmost. Teď už vím: existuji – svět existuje – a já vím, že svět existuje. Toť vše. Ale je mi to jedno. Je divné, že je mi všechno tak jedno: děsí mě to.*“

Nevolnost jako osvětlující zřejmost je výbornou charakteristikou, osvětluje člověku, sebe samotného a svět, ale také osvětluje to, že z toho vůbec nic neplyne. Veškerá fakta jsou

³²⁵ Tamtéž, s. 223.

³²⁶ Tamtéž, s. 243.

³²⁷ Tamtéž, s. 244.

³²⁸ Tamtéž, s. 363.

naprosto nahodilá, postrádají veškerou souvislost a toto prožvení Roquentina děsí, děsí ho to už od doby, kdy se snažil hodit oblázek do vody. „*Jasně cítím, že bych mohl udělat cokoli. Například vnořit ten nůž na sýr Autodidaktovi do oka. Potom by mě všichni ti lidé skopali, vyrazili by mi zuby svými botami. Mě však zadržuje něco jiného: ale chuť krve v ústech místo chuti sýra, to není žádný rozdíl.*“³²⁹ Roquentin již pocítil absolutní svobodu, která z nevolnosti vyplývá, ví, že není vůbec nic, co by mu zabránilo udělat tento strašný čin. Je pravděpodobné, že by ho ostatní skopali, ale to by byl pouze důsledek jeho jednání, které porušilo jisté zásady společenského chování, ve kterých se očekává, že nebude píchat lidem nůž do oka. Ovšem to je pouze společenský úzus, zásadní je, že není žádná autorita, která by mu v tomto činu dokázala zabránit. Vědomí toho, že neexistují žádné limity, které by člověka mohly zkrotit, vyvolává v Roquentinovi zděšení.

„*Nevolnost mě neopustila, jsem přesvědčen, že mě hned tak neopustí: ale už jí netrpím, není to už choroba nebo přechodný záchvat: jsem to já.*“³³⁰ Roquentin už vystoupil ze zóny neupřímnosti a pochopil, co je existence skutečně zač. „*Kdyby se mě někdo zeptal, co je existence, byl bych odpověděl s nejlepším svědomím, že to není nic, tak nanejvýš prázdná forma, jež se připojuje k věcem zvenčí, aniž cokoli mění na jejich podstatě...*“³³¹ „*Existovat znamená prostě být tu: existující se objevují, dají se potkat, ale nikdy je nelze odvodit...*“³³² „*Vypadám jako nic, ale vím, že existuji a že oni existují. A kdybych ovládal umění přesvědčovat, šel bych si sednout ke krásnému pánovi s bílými vousy a vysvětlil bych mu, co je existence. Když jsem si představil, jak by se zatvářil, vybuchl bych smíchy.*“³³³ Když Roquentin říká, že existence není nic, má tím namysli, že je něčím zcela nespécifikovaným a neurčitým (prázdná forma) a právě tato lidská neurčitost intencionálně směřuje ke světu a k věcem, aniž by měnila jejich podstaty, jelikož svět a vše, co obsahuje, je podle Sartra substanciálně určeno jako bytí-o-sobě, a veškeré bytí-o-sobě se nechá uchopit existencí jakožto bytím-pro-sebe, ale bez jakéhokoliv kauzálního vztahu. Proto by pravděpodobně onen pán s bílými vousy vybuchl smíchy, jelikož si patrně neuvědomoval tuto absurdní podstatu člověka, která se Roquentinovi odhalila prostřednictvím nevolnosti. „*Svět vysvětlení a důvodů není světem*

³²⁹ Tamtéž, s. 386.

³³⁰ Tamtéž, s. 391.

³³¹ Tamtéž, s. 392.

³³² Tamtéž, s. 398.

³³³ Tamtéž, s. 371.

*existence.*³³⁴ Svět důvodů a vysvětlení je světem náboženství, které je založeno na teleologickém smýšlení, což znamená, že vše směřuje ke svému cíli a účelu, v tomto smyslu není svět nahodilým místem, ale organizovaným řádem, který garantuje Božská autorita. Ovšem tento typ myšlení byl dost upozaděn renesancí v souvislosti s rozvojem liberálnější filozofie, kde epistemologie nesloužila pouze církevním zájmům, ale především s rozvojem přírodních věd, které teleologické myšlení vyvracejí nejvíce. Následně tato kritika rostla zejména v osvícenství, kde bylo velmi problematické uznávat církevní otce za garanty pravdivého poznání, když vycházeli z Aristotelovy fyziky, která je již dávno překonaná. Proto Sartre ve své přednášce *Existencialismus je humanismus* píše, že mu nejde o odstranění boha, ale dotáhnout *jeho* možnou absenci do krajních důsledků a tím důsledkem je, že člověk nemá pro svou existenci žádné zdůvodnění. „*Všichni jak tu jsme, pojídáme a popijíme, abychom uchovali svou vzácnou existenci, a přitom není žádný důvod proč existovat.*“³³⁵

Autodidakt podezřívá Roquentina z pesimismu, sám v boha nevěří, podle něho ho věda vyvrací. Pro Autodidakta má život smysl tehdy, pokud ho životu dáme, ovšem pro Roquentina je smysl života lidstvo, lidé jsou sami cílem, v tom tkví Sartrův humanismus. Lidé sami musí být cílem, pokud je sám člověk něčím nadbytečným, něčím, co nemá opodstatnění být zde. „*Vztah člověka k člověku je přespočetnost, není důvod někde být...*“³³⁶ „*Nejasně jsem snil o tom, že se odstraním, abych alespoň zničil jednu přespočetnou existenci. Ale i má smrt by byla přespočetná. Přespočetná by byla má mrtvola, má krev na těchto kaméncích, mezi těmito rostlinami v hloubi usmívající se zahrady. A rozežrané maso by bylo přespočetné v zemi, jež by je přijala, konečně i mé kosti, očištěné, oloupané, čisté a hladké jako zuby, by byly přespočetné: byl jsem přespočetný navěky...*“³³⁷ „*Cítil jsem se příšerně osamělý, že jsem uvažoval o sebevraždě. Zadržela mě pouze představa, že by má smrt nikoho nedojala a že bych byl ve smrti ještě osamělejší než v životě.*“³³⁸ Roquentin si své přespočetnosti byl moc dobře vědom, a přestože byl osamělým jedincem, věděl, že tu je lidstvo jako cíl a útěcha, což vyjadřuje asi nejlépe tato pasáž: „*Každou neděli jsem chodil na mši. Nikdy jsem nebyl*

³³⁴ Tamtéž, s. 395.

³³⁵ Tamtéž, s. 371.

³³⁶ Tamtéž, s. 393.

³³⁷ Tamtéž, s. 394.

³³⁸ Tamtéž, s. 377.

věřící. *Ale což nelze říci, že skutečné mystérium mše spočívá v splynutí lidí?*³³⁹ Tento příklad je skutečně vystižný, mše je liturgickým obřadem a je nezpochybnitelné, že jedním z posláních tohoto ritu je skutečně splynutí lidí, pod to by se podepsal i každý pastorální kněz a kazatel. Roquentin zde prokazuje pospolitost existencí, které mají všechny stejný úděl, a to takový, že žádný není.

Roquentin si tedy moc dobře uvědomoval, že na něho nikde nic nečeká, žádný osud, dokonce ani naznačená cesta, a proto se stále více uchyluje k záznamu těch nejbanálnějších událostí, které se mu během dne přihodí. *„Napadlo mě tohle: k tomu, aby se z nejobyčejnější události stalo dobrodružství, musí ji člověk vyprávět, a to úplně stačí. To právě lidi klame: každý člověk je za všech okolností vypravěčem příhod, žije obklopen svými příhodami a příhodami druhých lidí, vše, co se s ním děje, vidí jejich prizmatem: a snaží se žít svůj život, jako by ho vyprávěl.“*³⁴⁰ Nevolnost je tedy v podstatě dobrodružným románem, ovšem dobrodružným ve smyslu Roquentinovi narativní konstrukce reality, nikoliv v klasickém významu dobrodružného románu. Svět dobrodružství nezná. *„Dobrodružství jsou v knihách. A samozřejmě všechno, co se vypráví v knihách, se může doopravdy stát, jenomže trochu jinak. Mně právě záleželo na tom, jak se to může stát...“*³⁴¹ *„Nemám zapotřebí dělat věty. Píšu, abych si ujasnil určité okolnosti. Mít se na pozoru před literaturou. Musím se při psaní nechat unášet perem: nehledat slova...“*³⁴² *„Ale když člověk život vypráví, všechno se mění, jenomže nikdo tu změnu nepostřehne: to dokazuje skutečnost, že se mluví o pravdivých příhodách. Jako kdyby mohly pravdivé příhody být události probíhající jedním směrem, a my je vyprávíme obráceně.“*³⁴³ Sartre v *Nevolnosti* poukazuje na další zajímavý problém, diferenci času literárního a času žitého. Tím, že něco vyprávíme, měníme sled událostí od toho, co bylo, k tomu, co je, ale v životě dle Sartrovy filozofie postupujeme od toho, co je, k tomu, co bude, proto má Roquentin dojem, že když vypráví svůj život skrze osobní deník, děje se to obráceně. *„Přál jsem si, aby chvíle mého života šly za sebou a aby byly uspořádány jako chvíle života, na který vzpomínáme. Je to, jako by člověk chtěl lapit čas za ocas.“* Tím, že podle Sartra je člověk neustále tím, čím ještě není a neustále sám sobě uniká, je v podstatě Roquentin, který vypráví o tom, co dělal včera, úplně jiným Roquentinem

³³⁹ Tamtéž, s. 375.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 271.

³⁴¹ Tamtéž, s. 269.

³⁴² Tamtéž, s. 295.

³⁴³ Tamtéž, s. 272.

oproti tomu, který danou situaci opravdu prožil. „*Jsou jen dny, které se neuspořádaně postrkují, a pak náhle blesky, jako ten dnešní. Nic se nezměnilo, a přitom vše existuje jinak. Nedokážu to popsat: je to jako Nevolnost, a přitom je to její pravý opak: konečně prožívám dobrodružství, a když se sám sebe ptám, zjišťuji, že prožívám to, že jsem sám sebou a že jsem zde: to já pronikám tmou, jsem šťastný jako hrdina románu.*“³⁴⁴ Zde je evidentní, že je bytostně podstatný rozdíl mezi tím být existencí a být hrdinou románu. My jakožto čtenáři *Nevolnosti*, deníkového záznamu Antoina Roquentina, nemůžeme být schopni podat jasné informace o tom, kdo je Antoine Roquentin. Dokonce ani sám Roquentin nemá v této otázce jasno. „*Pro nikoho Antoine Roquentin neexistuje. To mě potěšilo. Kdo to vlastně je, ten Antoine Roquentin? Abstraktum. Ve vědomí se mi mihotá maličká bledá vzpomínka na mne. Antoine Roquentin. A náhle to Já bledne, bledne a opravdu, vzpomínka zhasla.*“³⁴⁵

Literatura je tedy v oblasti existenciální analýzy bezmocná. Proto se Sartre několikrát vyjádřil ve smyslu, že literatura nikdy nikoho nespasí, že je naprosto bezpředmětné, zda se rozhodneme psát či nikoliv, což je velmi zásadní posun v dějinách literatury. Je to také jeden z důvodů, proč tíhnul k žurnalistice, literatura mu vždy přišla stará už v okamžiku, kdy ji dopsal. Stejný pocit má i Roquentin ohledně svého deníku. „*Tedy, myslím, že je to takhle: člověk náhle cítí, že čas plyne, že každý okamžik vede k lepšímu okamžiku, ten zase k dalšímu a tak pořád dál: že každý okamžik hyne, že nestojí za to jej zadržovat atd. A tak člověk připisuje tuto vlastnost událostem, jež se mu objevují v jednotlivých okamžicích: co přísluší formě, přenáší na obsah...*“³⁴⁶ „*Každý okamžik se objevuje jen, aby přivedl ty následující. Na každém okamžiku mi z celého srdce záleží: vím, že je jedinečný, nenahraditelný – a přesto bych neučinil jediný pohyb, abych zabránil jeho zkáze...*“³⁴⁷ „*Tomu se říká, pokud si správně pamatuji, nenávratnost času. Pocit dobrodružství by tedy byl prostě pocitem nenávratnosti času. Ale proč jej nemá člověk stále? Což není čas vždycky nenávratný? Občas má člověk dojem, že může dělat, co chce, jít vpřed nebo se vracet zpátky, že na tom nesejde: jindy by zase řekl, že se oka utáhla, a v takových případech nelze šlápnout vedle, protože začít znovu by vůbec nebylo možné.*“³⁴⁸ Nic jako začátek není, vždy je pouze situace, ve které musíme jednat a

³⁴⁴ Tamtéž, s. 292.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 451.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 295.

³⁴⁷ Tamtéž, s. 269.

³⁴⁸ Tamtéž, s. 296.

vytvářet situaci novou, proto také Roquentin odmítá číst Balzacovu *Evženie Grandetovou* od začátku, jelikož v začátku žádný smysl či ospravedlnění nadcházejícího není.

V Roquentinovi stále narůstal větší odpor k minulosti. „*Když chce člověk pochopit nějakou věc, musí se postavit před ni, úplně sám a bez pomoci: veškerá minulost světa mu není nic platná...*“³⁴⁹ „*Nové vysvětlují starým a staré vysvětlili ještě staršími událostmi, jako ti historici, kteří dělají z Lenina ruského Robespiera a z Robespiera francouzského Cromwella: když se to tak vezme, nepochopili vůbec nic.*“ Pro Roquentina ztratila minulost veškerý význam, protože už není a hlavně už nikdy nebude, nemá s životem nic společného. „*Úzkostně jsem se rozhlédl: přítomnost, pouze a jedině přítomnost. Lehký i pevný nábytek pevně zaklíněný do své přítomnosti, stůl, postel, skříň se zrcadlem - a já. Odhalila se skutečná podstata přítomnosti: je tím, co existuje, a vše, co není přítomné, neexistuje. Minulost neexistuje. Vůbec ne. Ani ve věcech, ba ani v mých myšlenkách. Už dávno jsem samozřejmě pochopil, že mi má minulost uniká. Ale až dosud jsem se domníval, že mi prostě unikla z dosahu. Minulost byla pro mne pouze přerážením do výslužby: byl to jiný způsob existence, stav prázdnin a nečinnosti: když skončí svou úlohu, uloží se každá událost hezky sama do škatulky a stává se čestnou událostí: je tak těžké představit si nicotu. Ted' však jsem viděl: věci jsou úplně celé, jak se jeví - a za nimi... není nic.*“³⁵⁰

Roquentinův odtažitý postoj k minulosti přerostl i v odpor k historii, což vedlo i k jeho znechucení nad jeho prací o markýzi de Rollebon. „*Nevážím si natolik historického bádání, abych ztrácel čas s mrtvým, jemuž bych se zaživa ani neuráčil podat ruku. Co oněm vím? Nelze si přát krásnější život, než byl jeho: ale žil ho?*“³⁵¹ Roquentin měl o markýzi de Rollebon nepochybně znalosti, ale o něm konkrétně nevěděl nic, jeho existence byla redukována na ubohou enumeraci historických faktů. „*Nechci myslet. Myslím, že nechci myslet. Nesmím si myslet, že nechci myslet. Protože i to je myšlenka. Což to nikdy neskončí? Moje myšlena to jsem já: proto nemohu přestat. Existuji, protože myslím... a nemohu si zabránit v myšlení. Dokonce v tomto okamžiku - je to úděsné - , jestliže existuji, tak proto, že mám hrůzu z existence. To já, já se vytahuji z nicoty, o níž usiluji: nenávisť, zhnusení existencí, to jsou jen různé způsoby, jimiž jsem přiveden k existenci, jež mě ponořují do existence. Myšlenky se rodí za mnou jako závrať, cítím,*

³⁴⁹ Tamtéž, s. 313.

³⁵⁰ Tamtéž, s. 349.

³⁵¹ Tamtéž, s. 297. – 298.

*jak se mi rodí hlavou... jestliže povolím, přijdou dopředu, mezi – vždycky povolují, myšlenka bytní, bytní a už tu je, obrovitá, celého mě zaplňuje a obnovuje mou existenci. Mám nasládlé sliny, tělo vlahé: cítím, že jsem bez chuti. Můj kapesní nůž leží na stole. Otevírám ho. Proč ne? Rozhodně to bude malá změna. Pokládám levou ruku na zápisník a vrážíme nůž pořádně do dlaně. Pohyb byl příliš nervózní: čepel sklouzla, zranění je povrchní. Krvácí to. A co má být? Co se změnilo? Přesto se dívám s uspokojením na bílý papír, kde malinká kaluž krve na rádcích, které jsem před chvílí napsal, konečně přestala být mnou. Čtyři řádky na bílém papíře, krvavá skvrna, to vytváří dobrou vzpomínku. Budu muset pod to napsat: A onoho dne jsem se rozhodl, že knihu o markýzi de Rollebon nenapišu.*³⁵² Nevolnost, kterou Roquentin zažíval, ho natolik intenzivně zasáhla, že si musel bodnout nůž do ruky, aby cítil také něco jiného než neustálé metafyzické strasti a proměnila ho natolik, že zavrhl i svou práci o markýzi de Rollebon. „*Nikdo už nevěří tomu, co bylo v 18. století pokládalo za pravdivé. Proč bychom tedy měli nacházet potěšení v dílech, která byla v onom století pokládána za krásná?*“³⁵³ Historie se pro něho stala navždy uzavřenou kapitolou a s ní i postava markýze de Rollebon, který tvoří miniaturní součást historie. Roquentin to velmi výstižně podal z velmi stručného záznamu z úterý: „*Nic. Existoval.*“

Na samotný závěr bych shrnul zásadní poznatky *Nevolnosti*. Zajímavé je, že se *Nevolnost* měla původně jmenovat *Melancholie*, nicméně *Nevolnost* je dle mého názoru příznačnější pojmenování, jelikož asociuje k závratí, ke zhnusení atd., tedy ke stavům, které Roquentin častokrát prožíval. Proto se také o *Nevolnosti* říkalo, že je to: „*odporná kniha, z níž vzlíná hnusný smrad latrín, kdyby byly knihy cítit, museli by si čtenáři zacpávat nos.*“. Sartrovi čtenáři byli nazýváni „*stádem zvířat ovládaným svými instinkty*“.³⁵⁴ Není tedy nikterak překvapivé, že byla *Nevolnost* původně nakladatelstvím Gallimard odmítnuta.

Nevolnost vypovídá o člověku z ontologické perspektivy bytí-pro-sebe ve formě deníkových záznamů. Veškeré události jsou řazeny ve sledu den po dni (pokud nějaký den nechybí), Roquentin skrze své záznamy registruje proudy vědomí a objevuje stav nevolnosti, který je jeho nedílnou součástí. Nevolnost mu odhaluje, že není žádný důvod, proč existovat. Existování se nedá odvodit, zkrátka tu je, a je tedy absurdní, toto zjištění

³⁵² Tamtéž, s. 255.

³⁵³ Tamtéž, s. 368.

³⁵⁴ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6. s. 38.

v Roquentinovi vyvolává pocity zbytečnosti a osamocení, což se projevuje i ve vztahu k jeho nejbližším lidem, například ke své přítelkyni: „*Mám trapný pocit, že už si nemáme co říct. Ještě včera jsem jí chtěl položit tolik otázek: kde byla, co dělala, s kým se setkala? Teď už nejsem zvědavý.*“³⁵⁵ Roquentin se stále více vzdaloval lidem a uchýloval se raději k sebeanalýze skrze svůj deník.

Psaní se stalo jedinou činností, kterou vyvíjel, aby překonal nesmyslnost existence. „*Bylo to nesmyslné: aby si člověk mohl představit nicotu, musí být tu, uprostřed světa, s široce otevřenýma očima a živý: nicota je jen představa v mé hlavě, existující představa, jež se vznášá v té obrovitosti: ta nicota nepřišla před existencí, byla to existence jako každá jiná a objevila se až po mnoha jiných. Zvolal jsem: taková špinavost, taková špinavost!*“³⁵⁶ Roquentin je udiven, že mu byl dán život pro nic, nemá žádné důvody proč žít ani opodstatnění, což je vyjádřeno například v této pasáži: „*V kotouči se potuluje otupělá moucha, ohřívá se a tře si o sebe přední nožky. Posloužím jí tím, že ji rozmačkám. Nevidí, jak se vynořuje ten obrovský ukazovák, jehož nazlátlé chlupy září v slunci. „Nezabíjejte ji!“ křičí Autodidakt. Rozprskla se, z břicha jí lezou bílá střívka: zbavil jsem ji existence. Říkám suše Autodidaktovi: „Tím jsem jí jen posloužil. Proč jsem tady? – A proč bych tu nebyl?“*“³⁵⁷

Když si Roquentin uvědomil, co znamená existovat, spatřuje raději východiska v psaní než v samotném životu, protože když žije, nic se mu nepříhodí. Je tedy nutno si vybrat - žít nebo vyprávět. Roquentin tedy vykonával volbu, kterou vykonal i sám Sartre, když sjednocoval čas díla a čas života, tedy čas režimu a „*nadrežimu*“. Ohledně myšlenek v oblasti analýzy existence či funkce literatury je *Nevolnost* velmi autobiografickou knihou. Roquentin v sobě Sartra rozhodně neschová, například zde: „*Když mi někdo tvrdí: piši pro určitou společenskou vrstvu, pro skupinu přátel, prosím. Píšete možná pro potomstvo. Ale ať chcete nebo ne, píšete pro někoho.*“³⁵⁸ To je skoro citát ze Sartrova manifestu o angažované literatuře, avšak v Roquentinově případě je to poněkud zvláštní, protože si psal deník pro sebe, aby si ulevil od nevolnosti, či aby zachytil proměnlivost svého života. Možná doufal, že někdo ony zápisky najde a pozná, co je nevolnost, ale to je pouze spekulace. V každém případě je *Nevolnost* hodně podmíněná *Bytím a Nicotou*.

³⁵⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Zed; Nevolnost*. Vyd. v nakl. Levné knihy KMa 1. Praha: Levné knihy KMa, 2001. Edice světových autorů. ISBN 80-7309-021-X. s. 428.

³⁵⁶ Tamtéž, s. 402. – 403.

³⁵⁷ Tamtéž, s. 359.

³⁵⁸ Tamtéž, s. 379.

Sartre samozřejmě psal pro konkrétní čtenáře, univerzální čtenář byl pro něho mýtus a negativní faktor ovlivňující podobu literatury. Sartrův čtenář by měl být poučeným čtenářem, který je situován ve své době, který chápe diskurs existencialismu a nejlépe by měl mít alespoň základní metafyzický vhled. Hovořit o smrti autora ve vztahu k Sartrovi je naprosto nemístné, samozřejmě, že si může i úplný laik přečíst *Nevoľnosť*, ale nedojde k onomu preferovanému efektu, který Sartre vyžadoval od svých čtenářů.

8.2. Zed'

Zed' je pravděpodobně nejznámější Sartrovou povídkou. Psaná je pochopitelně v ich-formě a odehrává se ve španělské občanské válce. Hlavní hrdina, anarchista Pablo Ibbieta, se ocitne ve výjimečné situaci. Je zajat fašisty a čeká na rozsudek smrti v provizorní cele smrti. *Zed'* představuje konec života, u které má být hlavní hrdina zastřelen. Jedinou možností záchrany je prozrazení pozice svého přítele. Ovšem tím, že pobyl v cele smrti, ztratil iluzi věčného života, a proto se raději rozhodne pro „svobodu“ odpoutanou od všech okolností. Pro své pobavení udá falešnou pozici, kterou si vymyslel (hrobka na hřbitově), avšak shodou okolností se trefil do přesné lokace svého přítele, a unikl tedy jisté smrti.

Hlavním motivem povídky je svoboda a odpovědnost, což jsou typicky sartróvská témata. Povídka začíná deportací zajatce Ibbieta do sklepení, kde je držen proti své vůli. Sám se hájí slovy: „*Já nic neudělal. Nechci to odnášet za druhé.*“³⁵⁹ Ovšem tato slova nejsou konstruktivní obhajobou, ale pouze projevem zoufalství a bezmocnosti. Tím, že je Ibbieta vězněm, který je veden svými vězňiteli, nejedná, nýbrž se chová, jak musí, zkrátka jde jenom o projev afektu. Ibbieta sice nechce nic odnášet za druhé, ale jak již bylo řečeno podle Sartra má přesně takovou válku, jakou si zaslouhuje, tím, že do ní vstoupil, se pro ni rozhodl. Mohl se jí vyhnout dezercí či sebevraždou, ale rozhodl se v ní zůstat, tudíž teď nese následky za své jednání, i když si to nepřipouští. Ve válce není nikdo, kdo by nic neudělal, všichni jsou vinni. Tento stav, který Ibbieta prožívá, už nejsme zcela schopni pochopit, jelikož válka se musí zažít, nelze ji pochopit. V tomto ohledu je *Zed'* ryze angažovaná literatura v sartróvském slova smyslu, jelikož této tématice rozuměli ti, kteří válku zažili. My, kteří žijeme v mírovém stavu, nejsme schopni pochopit hodnotu života za stavu válečného. „*Víš, co dělají v Zaragoze? Položí chlapy na silnici a přejedou je nákladákem. Říkal nám to jeden Maročan, co odtamtud*

³⁵⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Zed'*. Překlad Eva Musilová a Josef Čermák. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. Světová četba; sv. 358. s. 30.

utekl. Prý aby ušetřili střelivo. „Zas neušetří naftu,“ řekl jsem.³⁶⁰ Prostředí, ve kterém hodnota života nestojí ani za patronu, je naprosto nemyslitelné. Ibbieta bez jakéhokoliv zděšení laxe odpoví, že neušetří naftu. Ibbieta je postavou, která už ví, že lidská důstojnost je pouze prázdný pojem, který ve válce vůbec nic neznamená.

V cele smrti Ibbieta odmítá kněze, nemyslí na to, co bude po životě, myslí výhradně na smrt. „*Já nikdy nemyslel na smrt, protože k tomu nebyla příležitost, ale teď tu příležitost byla a nedalo se dělat nic jiného, než na to myslet.*“³⁶¹ Přestože smrt je nedílnou součástí života, běžně si ji neuvědomujeme, protože jí nečelíme, nicméně Ibbieta jako vězeň, který čeká na rozsudek smrti, čelí smrti přímo a uvědomil si to jako první. „*Tom začal. „Ty jsi nějaké odbouchnul?“ zeptal se mě. Neodpověděl jsem. Začal mi vykládat, že jich od srpna odbouchl šest, neuvědomoval si situaci a viděl jsem, že si ji nechce uvědomit.*“³⁶² Tom byl ještě stále obětí neupřímnosti, protože v té situaci neexistovalo nic jiného než myšlenka na smrt.

„*Někdo křikne: „K líci zbraň,“ a já uvidím, jak na mě míří osm pušek. Budu se asi chtít vmáchnout do zdi, budu do zdi ze všech sil tlačit zády, a zeď nepovolí. Jako v zlém snu.*“³⁶³ „*Vidím svou mrtvolu: to není nic těžkého, ale vidím ji já, svýma očima. Měl bych pochopit... pochopit, že už nic neuvidím, že už nic neuslyším a že svět se bude točit dál pro ty druhé.*“³⁶⁴ Strach ze smrti Ibbietovi naprosto pohltil mysl, což je pochopitelné, o tomto silném motivu psal už Heidegger, avšak dle mého názoru je rozdíl ve strachu ze smrti, která je pobytu přirozená, a ze strachu z popravy, která je vnějším faktorem. Být zastřelen není to samé jako umřít, leč to vede ke stejnému cíli. Zatímco smrt je součástí života, poprava je něco, co nás od života odcizuje, jelikož myslíme na to, jak nám někdo vezme život. Být smířen se smrtí není životem živého člověka, jak je patrné zde: „*Belgičan si dělal poznámky. Všichni tři jsme se po něm dívali, protože byl živý. Měl pohyby živého člověka, starosti živého člověka: třásl se v tom sklepe zimou, jako se třásli živí lidé: měl poslušné a dobře živené tělo. My už jsme svá těla skoro necítili – rozhodně ne tak jako on.*“³⁶⁵ Ibbieta se v podstatě degradoval z člověka, který se neustále promítá

³⁶⁰ Tamtéž, s. 31.

³⁶¹ Tamtéž, s. 32.

³⁶² Tamtéž, s. 34.

³⁶³ Tamtéž, s. 39.

³⁶⁴ Tamtéž, s. 40.

³⁶⁵ Tamtéž, s. 42.

do budoucnosti, na pouhé živé tělo, které existuje, ale ví, že už ho nic nečeká, jenom smrt, a tak se soustřeďoval výhradně na přítomnost, jelikož už nic jiného neměl.

„Kdybych býval chtěl, mohl jsem na chvíli usnout: byl jsem vzhůru už osmačtyřicet hodin, už jsem nemohl dál. Ale nechtělo se mi ztratit dvě hodiny života: za svítání by mě vzbudili, odvedli by mě, otupeného spánkem, a zhebl bych beze slova: to jsem nechtěl, nechtěl jsem umřít jako zvíře, chtěl jsem pochopit.“³⁶⁶ „Život neměl cenu, protože byl u konce. Říkal jsem si, jak jsem se mohl procházet, dovádět s děvčaty: ani prstem bych býval nehnul, vědět, že takhle umřu. Život byl přede mnou, uzavřený, zapečetěný jako pytel, a přece všechno, co je uvnitř, není ukončené.“³⁶⁷ Z těchto pasáží je patrné, že hodnota života je dána budoucností. Ztráta vidiny zítřku znamenala pro Ibbieta ztrátu všeho. „Hnusilo se mi útlocitné spiklenectví: byla to má chyba, mluvil jsem o Conche minulou noc, měl jsem se přemoci. Žil jsem s ní rok. Ještě včera večer bych si býval usekl ruku sekyrou, jen abych ji pět minut viděl. Proto jsem o tom mluvil, bylo to silnější než já. Ted' jsem už neměl chuť ji vidět, neměl jsem jí už co říci. Ani bych ji nechtěl obejmout: hnusilo se mi mé tělo, které zpopelavělo a potilo se – a nebyl jsem si jist, jestli se mi nehnusí i její tělo. Concha bude plakat, až se doví o mé smrti: celé měsíce nebude mít chuť žít. Umřít však musím já.“³⁶⁸ Dokonce i jeho láska se stala naprosto bezpředmětnou. Ibbieta je velmi zajímavým hrdinou, protože existenciálně zemřel dřív, než zemřel biologicky, k čemuž se doznává zde: „Kdyby mi ted' v tom stavu, v jakém jsem byl, přišli oznámit, že se mohu klidně vrátit domů, že mi darovali život, nechalo by mě to chladným: Když jsme ztratili iluzi věčnosti, je úplně stejné čekat několik hodin nebo několik let.“³⁶⁹

Nyní se dostáváme k naprosto paradoxní situaci, ve které je Ibbieta ušetřen. Před popravou dostane Ibbieta nabídku, může si zachránit život, výměnou za informace ohledně skrýše hledaného anarchisty Grise. Nejdříve se Ibbieta snažili zastrašit, ale nemohli zastrašit někoho, kdo se smířil se smrtí, proto byl pasivní a laxní. Ti, co ho vyslyšali, mu připadali směšní, protože brzy také zemřou, jenom si to ještě neuvědomovali. Prokoukl, že je to jenom hra, vše je jen hra, sice hra, kde umírají lidé, ale stále jen hra.³⁷⁰ Ibbieta věděl, kde je Gris, ale nechtěl jim to prozradit, přestože ho už

³⁶⁶ Tamtéž, s. 43.

³⁶⁷ Tamtéž, s. 44.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 44.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 45.

³⁷⁰ Tamtéž, s. 49.

neměl rád, jeho život neměl větší cenu než jeho a naopak. Ibbieta rezignoval. Není člověk, který by byl nadřazen jinému, a proto je jedno, kdo zemře, Ibbieta se tedy rozhodl pro poslední svobodnou volbu v životě. Z revolty udal mylnou pozici Grise na hřbitově, alespoň chtěl zesměšnit své vrahy, představoval si, jak se asi budou tvářit, až tam nikoho nenajdou. Ovšem Ibbieta nepočítal s naprosto nahodilou skutečností, že by se tam Gris skutečně mohl skrývat. Fašisté ho na hřbitově našli a zastřelili a Ibbieta si zachránil život, když se zprávu dozvěděl, propadl nekontrolovatelnému smíchu.

Je vskutku absurdní, že někdo, kdo se smířil se smrtí, je ušetřen, takto povídka končí. Ovšem bylo by velmi zajímavé nějaké další pokračování tohoto hrdiny, protože tím, že ztratil iluzi věčnosti, tím, že už zažil stav „živého těla“, které nemá vidinu budoucnosti, musel být determinován pro veškeré budoucí jednání. Ibbieta musel být v tomto ohledu minulostí jednoznačně poznamenán, což by Sartre nepřipustil, protože pro něho nehraje minulost v rozhodování žádnou roli, určující je jen budoucnost. Ovšem tento problém Sartrovy *neintegrovatelnosti minulosti* není tak jednoznačný. Velmi dobře tento problém zobrazil Erich Maria Remarque ve svém románu *Na západní frontě klid* a ještě podrobněji ve volném pokračování *Cesta zpátky*. Tento román pojednává o tom, jak vojáci, kteří zažili válečné zkušenosti, nejsou schopni se adaptovat zpět na běžný způsob života, ztratili nenávratně schopnost resocializace. Osobní konfrontace s válečnými hrůzami rozložila v podstatě celou psychologii daných vojáků. Nejsou schopni takzvaně hodit minulost za hlavu, a minulost je tedy také bytostně určující. Remarque ukázal, že pokud se člověk soustředí nestále na to, jak přežít, ztratí schopnost žít. Dokonce je zde i evidentní, jak zázemí ovlivňuje hodnoty, které lidé vyznávají. Většina z nás by se pravděpodobně nehnila do válečného konfliktu, jelikož jsme nevyrostali v takové imperiální militarizaci jako tehdejší němečtí mládenci, což Sartre nepřipouštěl, on měl ohledně války jasno.

8.3. Slova

Slova představují Sartrovu autobiografickou knihu, ve které s otevřeností a jistou dávkou sebeironie popisuje své dětství a fascinování literaturou. Po literární stránce se jedná o „nejkrásnější dílo“, které Sartre napsal. *Slova* jsou nejenom dílem velkého spisovatele, ale také pozoruhodnou reflexí literatury, hodnoty psaní, vypovídají o absenci boha, o postavení spisovatele ve společnosti, o skoncování s literaturou a mnoha dalších tématech. Ovšem nejpozoruhodnější je samotná Sartrova reflexe sebe sama, své vlastní minulosti. Sartre zde popisuje život retrospektivně, pohlíží na sebe zpětně z pozice

dětství a je zděšen, co se z toho vyvinulo. *Slova* jsou souvislým textem, který je rozdělen na I. četbu, která vypovídá o tom, jak se Sartre setkával s literaturou a na II. psaní, které vypovídá o tom, jak Sartre začal literaturu tvořit.

Nejdříve se čtenář seznamuje se Sartrovým zázemím, ve kterém vyrůstal a tedy i s jeho rodinou. O svém otci hovoří jako o někom, kdo Anně-Marii Schweitzerové udělal v cvalu dítě a uprchl do smrti, jako by se zbavil zodpovědnosti.³⁷¹ „*Dobrý otec neexistuje, to je pravidlo: z toho bychom neměli vinit muže, ale prohnílá otcovská pouta. Nic není lepšího než dělat děti: jaká nespravedlnost je mít!*“³⁷² Otec pro Sartra nebyl ničím víc než pouhým zploditelem, žádné vazby k němu neměl, jelikož si je ani nestihl vytvořit. „*Zemřít není všechno: je třeba zemřít včas. Zhnusení pohledem na něho, odebrali se rodiče do svých nebeských komnat. Já jsem byl u vytržení: můj smutný úděl si vynucoval úctu a tvořil základ mé důležitosti: své osiření jsem počítal mezi své ctnosti. Otec byl tak galantní, že zemřel v nepravu: babička často opakovala, že se vyhnul svým povinnostem: dědeček, právem hrdý na schweitzerovskou dlouhověkost, nepřipouštěl, že lze zemřít ve třiceti letech: ve světle tohoto podezřelého skonu začal pochybovat, zda jeho zeť vůbec kdy existoval, a nakonec na něho zapomněl. Já jsem na něho ani nemusel zapomenout: tím, že zmizel po anglicku, odepřel mi Jean-Baptiste potěšení ho poznat. Ještě dnes mě udivuje, jak málo o něm vím. Ale v mé rodině nikdo nedokázal vzbudit ve mně zájem o tohoto muže.*“³⁷³ Kdo to byli Sartrové, nevíme, ovšem kdo to byli Schweitzerové, víme. Známe-li alespoň obecně odkaz Alberta Schweitzera, můžeme si udělat obraz o tom, kdo byli Schweitzerové. Sartrův dědeček Charles Schweitzer malého Jean-Paula vychovával a rozhodně můžeme říci, že na něho měl velký vliv, o čemž se sám Sartre podrobně rozepisuje a připouští, jak ho jako dítě ovlivnil. Dědičnost se na něm znatelně podepsala, tím, že otce neměl, mohli bychom klidně říct, že Sartre byl spíše Jean-Paul Schweitzer než Sartre.

Svůj vztah ke svému dědečkovi Charlesu Schweitzerovi Sartre vyjadřoval takto: „*Já jsem se však objevil na sklonku jeho dlouhého života, kdy mu vous zbělel a zežloutl od tabáku, a kdy ho otcovství už přestalo bavit. Jsem přesvědčen, že kdyby mě byl zplodil, nebyl by dokázal mě zotročit: ze zvyku. Měl jsem štěstí, že jsem patřil mrtvému: mrtvý dal těch několik kapek spermatu, které tvoří běžnou cenu dítěte: byl jsem lénem slunce a*

³⁷¹ SARTRE, Jean-Paul. *Slova*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1965. Kapka; sv. 79. s. 10.

³⁷² Tamtéž, s. 12.

³⁷³ Tamtéž, s. 12.

*dědeček se mohl těšit, aniž se mě zmocnil: byl jsem jeho divem. Pouhá má přítomnost ho naplňovala nadšením. Byl to Bůh lásky s vousem Boha otce.*³⁷⁴ Charles Schweitzer byl člověkem XIX. století, který se pokládal za Victora Huga a velice usiloval o zvládnutí umění být dědečkem.³⁷⁵ (Umění být dědečkem je narážkou na báseň Victora Huga)

O matce hovoří jako o obryni, která zde byla jen proto, aby mu sloužila, miloval ji, ale nevážil si jí, chtěl se s ní oženit, aby ji mohl ochraňovat.³⁷⁶ Zde je v celku jasné, proč Sartre neměl rád Freuda a jeho psychoanalýzu. Sartre byl dle svých slov hodným dítětem, které bavilo hrát si na rozumného, neplakal, nesmál se, nedělal rámus, chtěl omračovat jen svými ctnostmi nikoliv skandály, opakoval věty dospělých, aniž by jim rozuměl, své dětství považoval za vědomou iluzi, aby matce poskytl syna, byl dárcem i darem. Veškeré povinnosti z něho opadly smrtí otce.³⁷⁷ Je zajímavé, že Sartre považuje za obrovskou výhodu to, že mu zemřel otec a že ho vychovával někdo, komu biologicky nepatřil, protože se cítil osvobozen od vlastnictví ze strany otce. Svůj osobní rozvoj Sartre považoval za znak svobodné vůle.

Vztah otec a syn je podle Sartra něco obdobného jako slavný příklad řemeslníka a nože (subjektu a objektu). Řemeslník jako tvůrce formuje nůž k obrazu svému, ale tím, že Sartrův otec zemřel, stal se Sartre jako dítě (objekt) nepředurčen vizí otce, který je pro dítě něco jako garant zákonů a hodnot. Zde je patrný Sartrův vztah k dětem, dítě ještě nefunguje jako sebe-projekt, je projektováno vnějšími faktory, jako je zázemí či výchova. *„Můj rodič by byl rozhodl o mé budoucnosti: rodem polytechnik, byl bych býval navždy zabezpečen. Ale pokud Jean-Baptiste Sartre kdy znal můj osud, odnesl si toto tajemství s sebou. Pro nedostatek přesnějších informací nevěděl nikdo, mnou počínaje, co mám na světě dělat.*³⁷⁸ Smrtí otce pro Sartra odpadla veškerá předurčenost. Je možné, že kdyby malého Jean-Paula vychovával jeho otec Jean-Baptiste Sartre, mohl být Sartre schopným technikem, který by si založil rodinu a žil spokojeným životem. Nicméně tím, že otec zemřel, považoval Sartre své rozhodnutí být spisovatelem za svobodné a autentické. Avšak nelze tvrdit, že Sartrovo spisovatelské rozhodnutí je čistě projevem jeho vůle, když vyrůstal v duchu Schweitzerů. *„Začal jsem život, jako ho pravděpodobně skončím: uprostřed knih. V dědečkově pracovně byly všude, bylo zakázáno je oprašovat, vyjma*

³⁷⁴ Tamtéž, s. 15.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 14.

³⁷⁶ Tamtéž, s. 13.

³⁷⁷ Tamtéž, s. 15. – 17.

³⁷⁸ Tamtéž, s. 43.

jednou do roka, v říjnu před začátkem školního roku.“³⁷⁹ O determinaci prostředím zde není pochyb. „Budu strážcem kultury jako Charles Schweitzer...“³⁸⁰ „Psal jsem především proto, že jsem byl vnukem Charlese Schweitzera.“³⁸¹ Je nepochybné, že Sartre ke svému dědečkovi velmi vzhlížel a je třeba si tedy uvědomit rozdíl mezi inspirací a determinací. Podle Sartra by determinace mohla přijít ze strany otce, který by jako technik vedl Sartra k technice, jelikož každý rodič se snaží vést své potomstvo k tomu, co považuje za nejlepší a jednalo by se tedy o determinaci. Pokud se podíváme na Charlese Schweitzera, kterému Sartre biologicky nepatřil, nepochybně ho nenutil k literatuře, pouze mu k tomu ukázal cestu, alespoň dle Sartra. Ovšem otázkou je, zda by ke stejnému směru Sartre došel, kdyby ho vychovával jeho otec a neměl za dědečka Charlese Schweitzera, což samozřejmě nikdy nezjistíme. Podstatné však je, že svobodná volba nemusí být až tolik svobodná, jak si mnohdy Sartre myslel, a zrovna *Slova* tyto hranice mezi svobodnou volbou a determinismem rozmazávají, čímž se *Slova* značně liší od zbytku Sartrovy prózy.

Vychovával ho dědeček, který, jak Sartre říká, nesnášel nečinnost, což nepochybně formovalo průběh Sartrova dětství i jeho přístup k literatuře.³⁸² Číst knihy pro Sartra rozhodně nebyla relaxační činnost, nepochybně ho to velmi bavilo, ale byla to pro něho spíše „práce“, určitá intelektuální aktivita. Ještě než se naučil číst, předstíral, že knihy čte, když se číst naučil, těšil se, až vezme útokem lidskou moudrost, která se v knihách ukrývala, což Sartra velmi formovalo. „Nikdy jsem neokopával půdu, nikdy jsem neházel kamením po ptácích. Avšak knihy byly mými ptáky a hnízdy, mými domácími zvířaty, mou stájí a mým venkovem: knihovna, to byl svět zachycený v zrcadle: měla jeho nekonečnou hloubku, jeho rozmanitost a předvídatelnost. Vrhla jsem se do neuvěřitelných dobrodružství...“³⁸³ Zde vidíme, že i *Nevolnost* je v mnoha ohledech Sartrovou autobiografií, i pro Roquentina je dobrodružství charakterizováno narativem a také se snažil vzít útokem lidské vědění. Nicméně Sartrovy postavy jsou v mnoha případech obrazem toho, jaký chtěl být, ne jakým Sartre byl. Příkladem je Orestes, který v *Mouchách* provede svou konverzi.³⁸⁴

³⁷⁹ Tamtéž, s. 22.

³⁸⁰ Tamtéž, s. 34.

³⁸¹ Tamtéž, s. 70.

³⁸² Tamtéž, s. 23.

³⁸³ Tamtéž, s. 25.

³⁸⁴ Tamtéž, s. 115.

Dvacetkrát četl například poslední stránky *Paní Bovaryové*, znal je nazpaměť, aniž by je chápal, ale pochopil, že jako dítěti mu unikají nějaké významy, které jsou dospělým jasné, ale měl radost, že objevuje řeč v přírodním stavu, bez lidí, což je poněkud zvláštní, protože přírodní stav by měla být spíše mluvená forma jazyka. Avšak podstatné je, že už jako malý si začal klást otázky: o čem knihy mluví? Kdo je píše? Proč je někdo píše? Dědeček mu tyto otázky zodpovídal, což Sartra znamenalo, jak sám uvádí. Charles Schweitzer mu říkal: „*Jsem člověk a nic lidského mi není cizí.*“³⁸⁵ Dědeček mu tedy vysvětlil, že knihy hovoří o humanismu, jsou v nich skrytí lidé a mnohdy i lidskost. Tato myšlenka je typicky schweitzerovská, tuto tezi zastával zejména Albert Schweitzer ve své filozofii úcty k životu, avšak jedná se o myšlenku křesťanského humanismu, v jehož duchu Sartre vyrůstal, a který později opustil. Konkrétně se jednalo o evangelický humanismus. Charles se vysmíval katolictví, připomínal Luthera a nenáviděl kněze na rozdíl od Sartra.³⁸⁶ Vztah k Bohu Sartre od Schweitzerů rozhodně nepřevzal, ale byl samozřejmě velmi znalý v oblasti křesťanství a musel se s touto verzí humanismu vypořádat. „*Učili mě biblickou dějepřavu, evangelia a katechismus, nedali mi však možnost v ně věřit: výsledkem byl zmatek, z něhož se stal můj osobní řád...*“³⁸⁷ „*Protože jsem byl zároveň protestant i katolík, zabraňovala mi moje dvojí konfesijní příslušnost věřit ve Svaté, v Panenku Marii a nakonec i v Boha. Jistota nejpokornějšího věřícího se ve mně proměnila v pyšné svědectví o mém předurčení. Předurčen, proč ne? Což není každý křesťan vyvolený? Rostl jsem jako plevel v půdě katolictví, mé kořeny z ní sály šťávy a já z nich vytvářel mízu. Z toho vzešla ona jasnozřivá zaslepenost, jíž jsem třicet let trpěl. Rozhodl jsem se myslet na Všemohoucího. V mžiku sletěl z blankytu a bez vysvětlení zmizel: neexistuje, řekl jsem si se zdvořilým údivem a myslel jsem, že tím celá záležitost skončila. Svým způsobem skončila, protože jsem od té doby nikdy nebyl v pokušení ho vzkřísit. Zůstal však Druhý, Neviditelný. Duch svatý, který se zaručoval za mé pověření a řídil můj život za pomoci mocných, anonymních a posvátných sil. Toho se zbavit bylo o to těžší, že se mi usadil vzadu v hlavě mezi zneužívanými pojmy, jichž jsem používal, abych si rozuměl, abych se situoval a ospravedlnil. Patřil jsem Církvi. Protože jsem byl aktivní, chtěl jsem se zachránit skutky: protože jsem byl mystik, pokusil jsem se odhalit mlčenlivost bytí hněvným lomením slov. V třiceti letech se mi podařil tento kousek: popsal jsem v *Nevočnosti* – můžete mi věřit, že opravdu upřímně –*

³⁸⁵ Tamtéž, s. 29. – 30.

³⁸⁶ Tamtéž, s. 50.

³⁸⁷ Tamtéž, s. 120.

neospravedlněnou a nepříjemnou existenci svých spolulidí a svou vlastní existenci jsem z úvah vyřadil. Byl jsem Roquentin, ukázal jsem na něm nelítostnou niť svého života.“³⁸⁸

Jak již bylo řečeno v předchozím rozboru, *Nevolnost* je kniha, která říká Bohu sbohem. Sartre byl poznamenán náboženstvím, ale sám se rozhodl se toho zřeknout. *Nevolnost* popisuje, jaký je svět bez boha, jaký je život bez smyslu, protože smysl je křesťankou záležitostí. Sartrův existenciální humanismus ukazuje člověka opuštěného a bez boha. Jako ateista tedy zobrazil svět, ve kterém není žádná propojenost mezi existencí a stvořením světa.

Svatí, tedy v pravém slova smyslu, Sartrovi nikdy nic neříkali, svatí pro něho byli pouze spisovatelé. To byli ti praví proroci. „*Našel jsem své náboženství: nic mi nepřipadalo významnější než kniha. V knihovně jsem viděl chrám.*“³⁸⁹ Sartre neměl sourozence ani kamarády, a tak si z nich udělal první přátele, spisovatelé neumírají, stávají se z nich knihy, proto měl důvěrné styky například s Voltairem nebo Corneillem. „*Dodnes mi zůstala ona malá neřest, důvěrnost. Chovám se k těm slavným zemřelým jako ke kolegům: vyjadřuji se bez okolků o Baudeairovi, o Flaubertovi, a když mi to někdo vytýká, mám vždycky chuť odpovědět: „Nepleťte se do našich záležitostí.“ Ti vaši géniové mi patřili, držel jsem je v rukou, vášnivě jsem je miloval...*“³⁹⁰ Je evidentní, že už od mladistvých let si byl Sartre vědom literárního přežití, o kterém psal i ve svém programu o angažované literatuře. Již od malička četl knihy, které by člověk měl číst až v dospělosti a v dospělosti je chtěl žít.³⁹¹ Dnes si těžko představíme, že by mezi dětmi byl takto náruživý čtenář, jistě v Sartrovi tito autoři umocňovali pocit, že se vrhl do zmateného světa, zalidněného prostými halucinacemi a omšelými loutkami. Jako dítě v lidech viděl pouze rekvizity, kteří hrají nějakou komedii tím, jak jednájí, i tím, jak mluví. „*Slova, jimiž se mnou mluvili, to byly jen bonbóny: mezi sebou mluvili zcela jiným tónem.*“³⁹²

Jako dítě žil pouze jen, aby nezemřel, žil jen proto, že začal žít. Jeho status nebyl větší než status pokojové rostliny.³⁹³ Byl tu jen pro druhé (pro svou rodinu), což znamená, že

³⁸⁸ Tamtéž, s. 121.

³⁸⁹ Tamtéž, s. 30.

³⁹⁰ Tamtéž, s. 35.

³⁹¹ Tamtéž, s. 53.

³⁹² Tamtéž, s. 42.

³⁹³ Tamtéž, s. 44.

z nahodilosti života se stala nutnost žít. Sám ale existoval výhradně pro psaní.³⁹⁴ Psaní bylo životem a život byl psaním. Ztotožňoval se s výrokem Chateaubrianda „*Vím velmi dobře, že jsem pouhý stroj na výrobu knih.*“³⁹⁵ „*Svět mě používal, aby se stal slovem.*“³⁹⁶ Literatura byla posláním, údělem, cílem, a to v oblasti psaní i čtení. Nicméně ani Sartre nepreferoval vše, byli i autoři, kteří ho nezajímali. „*Dodnes čtu raději „Série Noire“ (Edice detektivek a krváků) než Wittgensteina.*“³⁹⁷ Je pochopitelné, že myslitel jako Wittgenstein, pro kterého byla jakékoliv verze metafyziky nevyslovitelná, Sartrovi nic neříkal.

Ovšem zajímavější je, že ho ani v dětství nenadchla poezie. Jediný básnický pokus, o který se Sartre v životě pokusil, byl přepis La Fontainových bajek do alexandrinského verše, ale přesahovalo to jeho síly.³⁹⁸ Umění, které měl rád a které nezpodobňovalo fenomenální svět, byla hudba. Sám hrál na klavír, zahrál například Fryderyka Chopina, ale rozhodně nedosáhl takové kvality jako jeho dědeček Charles či prastrýc Albert Schweitzer.

Jeho dědeček miloval Beethovena, Bacha měl rád, ale bez nadšení, Albert byl více fascinován Bachem, ale jak Sartre píše: „*Schweitzerové jsou rození hudebníci.*“³⁹⁹ Aby také ne, hudba je zbraní ušlechtilého ducha, což Albert i Charles nepochybně byli. „*Schweitzerové jsou velcí a Sartrové malí, jsem prostě po otci.*“ Sartrové jsou určitě malí oproti Schweitzerům, přesto se ze Sartra stala také významná osobnost minulého století, rozhodně byl spíše po dědečkovi než po otci, nicméně určitě ho obdiv k velikosti poznamenal, když ve *Slovech* Sartre napsal: „*Měl jsem ostatním lidem za zlé, že jsou malí.*“⁴⁰⁰ Ovšem na druhou stranu mu slovo genius připadalo podezřelé.

Přestože Sartre je v opozici vůči veškeré předurčenosti, v oblasti literatury si to nemyslel. „*Byl jsem vyvolený, poznamenaný, ale netalentovaný.*“⁴⁰¹ Považoval se za netalentovaného, ale věřil, že jeho knihy přežijí díky stylu, což je poměrně dobrý odhad, protože Sartrův styl je vskutku jedinečný. Přál si, být mrtvý nebo požadovaný celou

³⁹⁴ Tamtéž, s. 76.

³⁹⁵ Tamtéž, s. 81.

³⁹⁶ Tamtéž, s. 106.

³⁹⁷ Tamtéž, s. 38.

³⁹⁸ Tamtéž, s. 70.

³⁹⁹ Tamtéž, s. 30.

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 33.

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 91.

zemí.⁴⁰² Avšak v dětství si nemyslel, že by člověk psal proto, aby byl čten. Psal, aby psal, samotná činnost ho uspokojovala, důsledek ho nezajímal. Jazyk samotný pokládá za svět.⁴⁰³ Důležitost čtenáře nastává až v souvislosti s angažovanou literaturou, která směřuje k soudobému publiku, zde si už spisovatel nevystačí sám. Skrze angažovanou literaturu si Sartre zodpověděl ony otázky, na které se ptal v dětství a na které mu do té doby podával odpovědi Charles Schweitzer. Nicméně přestože se Sartre snažil být ve své době angažovaný a tomu přizpůsoboval i poslání literatury, sám se postaral o onu literární nesmrtelnost, sám si pro sebe také schoval určitou nadčasovost. „*Ukládal jsem svým potomkům, aby mě milovali za mne, pro muže a ženy, kteří se ještě nenarodili, budu jednou mít kouzlo, budu zkrátka mít něco a budu strůjcem jejich štěstí...*“⁴⁰⁴ Sartre se skrze literaturu snažil odepřít si možnost zemřít neznámý, což se mu povedlo. „*To je celý ten prelud: budoucnost skutečnější než přítomnost...*“⁴⁰⁵ Sartre skutečně zemře, až zemře veškeré lidstvo, až nebude nikdo, kdo by ho četl, tím lidstvo skutečně zabije i ty, co zemřeli už dávno.

Sartrova posedlost budoucností předčila i program angažované literatury. V podstatě se jedná o kontrast spisovatele a jeho tvorby. Angažovanou literaturu zajímá to, co je, tedy žitá přítomnost, kterou žije autor i jeho čtenáři, ovšem spisovatele jako se-projekt zajímá více to, co bude, než to, co je. Angažovaná literatura má mnohem rychlejší tendence stárnout. Například román *Sešity z podivné války*, kterým se bohužel nemohu už v práci podrobněji zabývat, v mnoha ohledech splňuje požadavky angažované literatury, ale pro nás není tato kniha tolik přitažlivá na rozdíl od *Nevolnosti*, která mohla být angažovaná, ale i dnes je to stále aktuální kniha, která nezestárá. Roquentin mohl být klidně současníkem.

„*Uvědomím si například, že jsem před dvěma roky napsal nějakou stránku, která by se mi mohla hodit. Hledám ji a nenajdu, tím lépe: z lenosti bych byl podstrčil do nového díla nějakou starožitnost: dnes píši přece mnohem lépe, udělám ji znovu. Když práci skončím, padnu náhodou na onu založenou stránku. Jsem ohromen: až na několik čárek vyjádřil jsem tehdy touž myšlenku týmiž slovy. Zaváhám a pak hodím ten starý dokument*

⁴⁰² Tamtéž, s. 82.

⁴⁰³ Tamtéž, s. 89.

⁴⁰⁴ Tamtéž, s. 97.

⁴⁰⁵ Tamtéž, s. 98.

do koše a ponechám novou verzi: je lepší než ta stará, i když nevím v čem.“⁴⁰⁶ Literatura zkrátka stárne a svým stárnutím se odcizuje živým lidem a světu, až se z ní stane něco, jako Rousseauův *Emil*, který má už pouze historickou hodnotu, zkrátka této knize prošla spotřební lhůta, a proto Sartre nakonec upustí od hodnoty literatury „*Dlouho jsem pokládal pero za meč: nyní znám naši bezmocnost. Na tom nesejde: dělám a budu dělat knihy: musí to být: je to přece jen k něčemu dobré. Kultura nic a nikoho nezachrání, neospravedlňuje. Je to však lidský výtvar: člověk se do ní promítá a poznává se v ní: jedině toto kritické zrcadlo mu předkládá vlastní obraz.*“⁴⁰⁷ Slova představují rozchod se Sartrovým projektem angažované literatury, *Nevolnost*, *Sešity z podivné války* ani žádná jiná kniha člověka nespasí, a proto Sartre napsal osobní konfesi o sobě a funkci literatury. *Slova* rozhodně angažovanou literaturou nejsou.

Ovšem jsou naprosto pozoruhodnou prózou, že si až člověk říká, jaká škoda, že je tolik zastíněná *Nevolností*, která je obecně mnohem známější. Není nikterak překvapivé, že kritika *Slova* velmi uvítala, jelikož tato útlá publikace vzbuzovala všeobecné nadšení. Jde o krásnou prózu z pera výborného spisovatele. *Slova* jsou velmi citlivou a dojmavou knihou. Ale co *Slova* skutečně jsou? Na první pohled je to umělecká autobiografie. Vyprávění o dětství, kde se uplatňuje introspekce, nostalgie, melancholie, Oidipovy komplexy, objev vlastní šerednosti... Sartre na této knize pracoval asi deset let a je to opravdu znát. Jediné, v čem je kniha zklamáním, je její konec, tedy okamžik, ve kterém se vyprávění bezdůvodně zastavuje v jedenácti letech, tedy v okamžiku, kdy končí dětství.⁴⁰⁸ Kdyby tato kniha pokračovala nadále Sartrovým životem až do okamžiku, kdy se jí rozhodl napsat, velmi by pomohla proniknout do jeho myšlení, leč samozřejmě nemůže věřit, že se jedná o upřímnou autobiografii do posledního detailu.

Bernard Henry-Lévy se o *Slovech* vyjadřuje takto: „*Tento text je protkán nepřeborným množstvím narativních anomálií, oprav, zjevných chyb při výstavbě textu, falešných nebo zfalšovaných vzpomínek, chronologických odchylek, lží, drobných podvodů, nepravděpodobností, všech možných rozporů a protikladů, náhlých vybočení i projekcí do budoucna, nevysvětlitelných skoků do minulosti, a to všechno ledovým někdy humorným, občas cynickým a suchým tónem bez kapky citu.*“⁴⁰⁹ Skoro jako by se jednalo

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 117.

⁴⁰⁷ Tamtéž, s. 122.

⁴⁰⁸ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6. s. 401. – 404.

⁴⁰⁹ Tamtéž, s. 404.

o parodii žánru. A proč také ne, když si Sartre uvědomil, že literatura je pastí, dětinským sněním. Literatura je demystifikace. *Slova* popisují zrod tohoto přeludu, do kterého spadl vinou svého dědečka v osmi letech. *Slova* představují skutečný zlom v Sartrově filozofii i konceptu literatury. Zde uznal spornost některých svých úvah, ať už v oblasti minulosti, dědičnosti, svobodného rozhodování, determinismu, funkce literatury. Sartre dlouho věřil, že je literatura jeho svobodně zvoleným posláním. Avšak chuť psát přišla zvnějšku. Byla to vina jeho dědečka Charlese Schweitzera, který mu vnukl odhodlání psát knihy. Sartre si uvědomil, že generace otců okupuje děti jako cizí armáda a zaneřádí je ohavnými plány.⁴¹⁰ Naivně si myslel, že záliba ve slovech je výrazem jeho svobody, že si sám zvolil prostředí imaginárna, ale ve skutečnosti dostal příkaz psát. Být spisovatelem pro Sartra bylo druhem odcizení. Byl neautentickým literátem, určujícím v tomto ohledu bylo prostředí dětství.⁴¹¹ Literatura nebyla společenským lékem, ale Sartrovou osobní neurózou.

Simone de Beauvoir řekla, že na žádné jiné knize nepracoval tolik jako na *Slovech*. Byla to nejliterárnější kniha, kterou napsal jako rozloučení s určitým typem literatury, což je evidentní, protože svět *Slov* je naprosto rozdílný od světa *Nevolnosti*.⁴¹²

Samozřejmě najdou se i pasáže, které odpovídají tématu nevolnosti, například paralela s mouchami, kterou Sartre popisoval i v *Nevolnosti*. „*Když se mi nepřiznává osud člověka, stanu se osudem mouchy. Nespěchám, nechávám jí čas, aby si uvědomila, jaký obr se nad ní sklání: přibližuji prst, rozprskne se, jsem obehrán! Můj Bože, neměl jsem ji zabít! Byla to jediná bytost z celého tvorstva, která se mě bála: pro nikoho už nic neznamenanám. Jsem hmyzovrah, zaujímám místo oběti a stávám se sám hmyzem. Jsem moucha, vždycky jsem byl moucha.*“⁴¹³ I zde ještě Sartre čerpá z Nietzscheho, když definuje subjektivitu jako sebe-vytváření. Ovšem také se inspiroval Nietzsche, myšlenkou myslet proti sobě, kterou Sartre nikdy nezavrhl, a uvědomil si, že sebe-vytváření není jenom vnitřní záležitostí, ale také vnější, proto už nelze *Slova* interpretovat ve vztahu k *Bytí a nicotě* jako *Nevolnost*.⁴¹⁴ Dětství, kterému se Sartre nikdy nevěnoval, začalo mít zásadní význam v sebe-projektování, které přirozené místo

⁴¹⁰ Tamtéž, s. 405.

⁴¹¹ Tamtéž, s. 407.

⁴¹² Tamtéž, s. 414. – 415.

⁴¹³ SARTRE, Jean-Paul. *Slova*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1965. Kapka; sv. 79. s. 119.

⁴¹⁴ LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-099-6. s. 124.

člověka v mnoha ohledech ovlivňuje. Proto ve *Slovech* Sartre píše, že nenáviděl své dětství a to, co z něho vzešlo.⁴¹⁵

Nyní bychom tedy udělali krátké shrnutí. *Slova* jsou promyšlenou autobiografií, která obsahuje jedny z nejlepších stránek, které Sartre napsal, jedná se o spisovatelovu sebeanalýzu a osobní konfesi, která zachycuje jeho dětství. Tato kniha je klíčová k proniknutí do Sartrova myšlení, jelikož řeší postavení spisovatele ve světě a ve společnosti, jeho poslání a jeho úkol. Spisovatel už není kněz, mučedník ani spasitel, spisovatel je tvůrce, který dospěl k bezmocnosti svého výtvoru. *Slova* představují „nejumělečtější“ rozloučení s uměleckou literaturou, která nadobro ztratila svou legitimnost. Jedná se o Sartrovo osobní odloučení od jeho životní vášně, poněvadž svět lidí se vzdálil od fiktivního světa uměleckých textů.

9. Pokus o shrnutí filozofického a umělecko-literárního aspektu

Podat nějaké ucelené shrnutí je obtížné, má-li se vztahovat k mysliteli takového rozměru, jako byl Sartre, nerad bych se zde dopustil nějakých zobecnění či schematizace. S jistotou ale můžu říct, že Sartre byl velmi rozporuplnou a originální osobností a přesně taková je i jeho literatura. Nutno zdůraznit, že ani není nikdo, kdo by se Sartrovi po jeho smrti vyrovnal v oblasti filozofické, literární i kulturně politické. Nepochybně je to způsobeno Sartrovou velikostí, ale také tím, že dnes už ani není realizovatelné zastávat post univerzálního intelektuála na světové úrovni, který Sartre představoval. Dle mého názoru je Sartre zlomovým bodem mezi modernou a postmodernou. Moderna si žádala určitý koncept člověka, což Sartre jako modernista splňuje, předkládá koncept člověka, který tvrdí, že žádný a priori koncept člověka není, není esence, která by tu byla před naší existencí, čímž má Sartrova filozofie předpoklady i pro postmoderní společnost, která je založena na pluralitě názorů. Na muže z 19. století je Sartre mimořádně nadčasovým myslitelem. Jako moderní intelektuál se svého postu zhostil nadstandardně, ovšem čím dále se budeme od moderny vzdalovat, tím více bude pověst o Sartrovi slábnout. Dokonce sám Sartre ve svém deníku poznamenal, že jeho život skončí dříve, než zemře. Bernard Henry-Lévy pojmenoval svou monografii o Sartrovi *Sartrovo století*, možná trochu nadnesený název, ale v mnoha ohledech výstižný, protože 20. století bude vždy spojováno s tímto velikánem drobné postavy. Ovšem v 21. století už bude Sartrova

⁴¹⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Slova*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1965. Kapka; sv. 79. s. 81.

literatura spíše pro zasvěcené. Nepochybuji o tom, že kdo chce číst podnětná díla, si k Sartrovi cestu najde, ale rozhodně to nebudou takové davy jako za jeho života.

Se Sartrovou literaturou budeme vždy pronikat do problematiky lidského bytí, které je tematizováno v nejkrajnější ontologické rovině. Etika už není pouze teorií morálky ve smyslu filozofického pojednání, etika, jakožto základní filozofická disciplína, je prezentována formou literatury a je vskutku pozoruhodné, že imaginace může tuto funkci plnit stejně dobře jako filozofický traktát, který by si běžný člověk pravděpodobně nepřečetl.

O Sartrově filozofii si může každý vytvořit vlastní názor, lze se s ní ztotožňovat a lze ji i kritizovat, ovšem to, co bych chtěl zmínit já, je samotný label, pod kterým je Sartrova filozofie prezentovaná, a tím mám na mysli samotný pojem existencialismus. Ve své přednášce *Existencialismus je humanismus* se Sartre k tomuto označení sám hlásí, ale časem uznal, že je to poměrně stupidní pojem. Problémem existencialismu je v jeho příponě *ismus*, protože každý *ismus* se propadá sám do sebe a je pouze tendenční. Veškeré umělecké směry s příponou *ismus* byly módou dané doby a samozřejmě i Sartre jako angažovaný spisovatel chtěl podat obraz člověka odpovídajícího dobové situaci. Nicméně je třeba zmínit, že Sartrův koncept existence není jenom dobový. Sartre chtěl představit podstatu člověka, která je ahistorická, o čemž svědčí zejména jeho divadelní hry odehrávající se v antice či pozdním středověku. Gabriel Marcel trefně označil Sartra jako *hrobaře západu*, čímž měl na mysli, že se Sartre snažil pohřbit veškeré mýty a iluze západoevropské kultury, což je dle mého názoru pozitivní přístup, ale lze si představit lidi, kteří Sartrovu filozofii nikdy nepřijmou.

Sartrova tvorba je velice analytická, ale zároveň ohromně syntetická, jelikož čerpá ze Sartrova vědomostního fondu, který byl jistě nadstandardní. Sartre nám představil krásnou literaturu, osvobozenou od estetických vycpávek, které nejsou předmětně sdělné. Tomuto *estetickému purismu* jde především o popis skutečnosti, a ne o její stylizaci. Stylizace zatemňujeme holou pravdu o lidském bytí. Jestli lze o některé próze hovořit jako o syrové, potom je to ta Sartrova. Svým konceptem literatury se Sartre odklonil od obrovských románových cyklů, jako byla například *Lidská komedie*, a spíše než do širě pojatého tématu mířil Sartre mnohem více do hloubky, do které se mnoho spisovatelů neodvažovalo vkročit. Nerad bych, aby toto shrnutí vyznělo ve smyslu, že Sartre byl nejlepším spisovatelem v dějinách literatury, to zajisté nebyl a ani nesměřuji k takovému

povrchnímu verdiktu, chci pouze říct, že Sartre je rozhodně spisovatelem, který byl největším ontologem a tím se zásadně odlišuje od všech ostatních spisovatelů. Sartre byl velkým filozofem ve dvou smyslech. V akademické filozofii to znamená, že byl znalý dějin filozofie a velkým filozofem ve smyslu autonomního myslitele. Myslím si, že to je také důvod, proč Sartre nemá žádného přímého následovníka. Není žádný spisovatel, který byl takovým analytikem vědomí na fenomenologické úrovni jako Sartre, který tuto obtížnou tematiku dokázal přenést na pole literatury.

Sartrův posun literatury směřuje od spisovatele-umělce ke spisovateli-analytikovi, čímž vystihuje Flaubertovu předpověď o zvědečtění literatury. Literatura už není převážně druhem umění, ale spíše druhem pojednání. Avšak tento posun nebyl paradigmatický od Flauberta k Sartrovi, nýbrž spíše kumulativní, počínaje Flaubertem přes Prousta a Gida k Sartrovi. Flaubert je naprostým opakem Sartrovy literatury, protože Flaubert zosobňuje literární neangažovanost a hledání ideální formy vyjádření. Proto také Sartre upřednostňoval Stendhala, když říkal: *chtěl bych být jako Stendhal a Spinoza*. Stendhal má oproti Flaubertovi výhody i nevýhody Stendhal měl dokonalý styl, sympatické hrdiny i spravedlivý pohled na svět, což u Flauberta nenalezneme. Nicméně Flaubert je oproti Stendhalovi mnohem důležitější pro vývoj moderního románu. Stendhal byl výborným autorem, ale jeho vliv na moderní literaturu je nepatrný. Modernější naturalisté jako byl Zola nebo de Maupassant by mohli psát své knihy nezávisle na tom, zda existoval Stendhal, ovšem neobešli by se bez Flauberta, proto ho Sartre velmi podrobně analyzoval. Domnívám se, že Sartrovy ambice být jako Stendhal se naplnily v kladech i v oněch negativech, protože Sartre je podobně jako Stendhal výborným a zajímavým autorem, ke kterému se Francouzi určitě rádi vrací, ale pro vývoj literatury jsou Sartre i Stendhal poměrně bezvýznamnými autory. Ohledně pokračování literatury je Sartre v podstatě slepou uličkou, ale má to i jiné opodstatnění. Pokud by si dnes nějaký spisovatel usmyslel být Stendhalem nebo Sartrem, podobně jako si Sartre usmyslel být Stendhalem, rozhodně by bylo jednodušší stát se Stendhalem než Sartrem, a to především kvůli ontologickému rozměru Sartrových děl, který může být pro mnoho lidí obtížný k pochopení, natož k napodobování. Například již zmiňovaný Gide, který měl podíl na vývoji literatury, byl velkým analytikem člověka, ale malým filozofem oproti Sartrovi.

Filozofů akademiků je samozřejmě víc než filozofů myslitelů v sartrovském slova smyslu, ale málo lidí je obojím. Navíc byl Sartre i výborným spisovatelem a nepochybuji o tom, že i kdyby neměl filozofický přesah, jako spisovatel by se jistě uživil. Není divu,

že Sartre dostal Nobelovu cenu za literaturu, jelikož přesně zosobňuje kvality laureáta, jednak je nutno ocenit jeho celoživotní dílo, přínos pro poznání člověka a také vliv na soudobou společnost. Sartrova literatura je obrazem člověka v nejzazší možnosti, ovšem ohledně postav se převážně jedná o introverty starého typu, což nemusí každému vyhovovat. Nicméně je pro nás zásadní, že Sartrovy postavy odmítají apriorní přirozenost člověka, přestože je tato teze leckdy sporná.

Ohledně Sartrovy tvorby existují i názory, aby čtenář četl Sartrova díla bez znalosti autora a jeho existenciální filozofie. Souhlasím s tím, že si Sartra může přečíst i nepoučený laik, ale bez souvztažnosti k existenciální filozofii čtenář nepochopí význam literárního díla a především jeho kvality. Filozofický smysl je v Sartrových hrách důležitější než forma divadla, a proto je třeba snažit se Sartrovou tvorbu vnímat co možná nejkomplexněji ve vztahu k Sartrově filozofii i jeho osobnímu životu. Dle mého názoru by se čtenář měl plně otevřít smyslu Sartrovy tvorby. Opomenout tyto faktory je sice možné, avšak čtenáři uniknou širší souvislosti. Sartrova filozofie není elitářskou zábavou, kterou by uměl ocenit pouze člověk s filozofickým vzděláním. Sartrovy postavy neustále filozofují, ale nepředstavují typy filozofů, ale typy lidí. Filozofování není výsadou filozofů, ale každého člověka. Být člověkem v jistém ohledu znamená být filozofem. Filozof není pouze člověk, který je seznámen s dějinami filozofie, je to především člověk, který se zamýšlí nad sebou a svou pozicí ve světě. Existovat znamená volit a volit znamená filozofovat. Filozof je tedy člověk, který zcela vědomě řídí svůj život. Volit se zkrátka musí, protože na světě existujeme pouze dočasně, proto se musíme neustále v něčem rozhodovat, jelikož se pohybujeme v čase a střetáváme se neustále s novými situacemi, které je třeba řešit. Filozofovat znamená organizovat si život na základě svého svobodného rozhodnutí.

Sartre je ještě typem spisovatele, který na své čtenáře kladl velké nároky, to už dnes není obvyklé, dnes je četba považována především za relaxační záležitost, čemuž odpovídá i náročnost literatury. Avšak číst Sartra není relaxace v tom pravém slova smyslu, je to intelektuální činnost, která vyžaduje velkou pozornost. Jeho knihy nejsou dlouhé, ale lze je číst dlouho pomalu a rozvážlivě, zatímco dnes existuje spousta obsáhlých knih, které se dají přečíst mnohem rychleji. Od literatury už nikdo neočekává angažovanost ani metafyzický rozměr, spíše jde o zábavu, odpočinek nebo nějaký estetický zážitek. Ukázkovým příkladem je Dan Brown, který píše poměrně obsáhlé knihy, které jsou

nenáročné a ještě se tváří, že čtenáře rozvíjejí. Brown je dnes jedním z nejúspěšnějších spisovatelů a je to diametrálně odlišný autor od Sartra, angažovaného spisovatele.

Ohledně samotného konceptu angažovanosti je třeba zdůraznit, že žádný umělec není zcela absolutně věrný svému vlastnímu programu, jelikož by podlehl doktrinářství, i když vlastnímu. Celkově Sartrova tvorba přesahuje ambice angažované literatury, což není nijak na škodu. Angažovaná literatura je rámcový program a nikoliv konkrétní dogma. Sartre nám odhalil pozoruhodný obraz své doby, jak jeho program stanovil, ale zároveň nám tu zanechal i nadčasová díla pro ještě nenarozené generace. Angažovaná literatura je vynucená tematicky, jejím předmětem je to, co je předmětem filozofie pro Hegela, a tím je to, co je. Nicméně Sartre nám tu zanechal pestřejší literaturu, než jakou prezentuje jeho program, zejména jeho adaptace antických mýtů jsou mimořádně zajímavé hry, leč je třeba mít na zřeteli Sartrovu filozofii, která dodává jeho reinterpetacím nový rozměr a samozřejmě nelze opomenout *Slova*, autobiografickou prózu, která nemá s angažovaností vůbec nic společného. *Slova* jsou důstojným rozloučením se s literaturou velkého spisovatele. Tuto útlou knížečku bych označil jako přelom v Sartrově vývoji, v němž přešel od synkretického myšlení k dialektickému. Pro pozdního Sartra už neexistuje žádná románová technika, která by dokázala ospravedlnit literární postavu tak, jako může popsat existenci marxistická a psychoanalytická interpretace. Pokud by se nějaký autor rozhodl tyto interpretační systémy použít v románové tvorbě, samotná podstata románu by se rozplynula. Pro marxistického Sartra už neexistoval žádný přirozený svět románu, protože v dialektickém smýšlení je každý románový svět světem naivním, jelikož nemůže být dostatečně strukturován. Svým filozofickým vývojem Sartre spáchal literární sebevraždu, protože jeho literatura je prokazatelně založena na filozofii, která je prezentovaná v *Bytí a nicotě*. Ovšem pozdní Sartre, který napsal *Kritiku dialektického rozumu*, aby své hlavní filozofické dílo přebil, nemá mnoho společného se Sartrem, o kterém je tato práce. Je už pouze na nás, zda dáme přednost Sartrově filozofii jedince, který se bouří proti každému determinismu, o kterém je jeho literatura, nebo zda dáme přednost Sartrově pozdní filozofii člověka, který je součástí společenství.

10. Závěr

Diplomová práce pojednává o konceptu literatury velmi vlivného filozoficko-uměleckého ikonického autora, kterým Jean-Paul Sartre nepochybně byl. V práci jsem se snažil zobrazit vývoj tvorby tohoto *angažovaného intelektuála* a jeho specifické uchopení literatury. V diplomové práci jsem se snažil postupovat komparativní analýzou, která by Sartrovo pojetí literatury zohledňovala ve vztahu k existencialismu, který je chápán jako kulturní prostředí, v němž Sartre tvořil. Ve vztahu k Sartrově osobě a jeho osobních preferencích. Ve vztahu k jeho programu angažované literatury. Ve vztahu k velkým ikonickým spisovatelům 19. století, od kterých se Sartre potřeboval distancovat, aby funkce literatury a pojetí spisovatele ve společnosti mohlo nabýt nové hodnoty, a ve vztahu k Sartrově filozofii.

U Sartra můžeme mapovat, jak se změnila funkce literatury z psaní na sdělování poselství. Spisovatel jako umělec ztratil legitimnost a musel ho nahradit spisovatel-intelektuál, který měl společenský vliv. Sartre věděl, že napsat text nestačí, bylo nutné i zajištění čtenářů. Taktéž kladl určité nároky na své „specifické publikum“. Univerzální čtenář byl pro něho mýtus, bylo potřeba publikum zainteresované v jeho době. Jedná se o čtenáře, pro které nebyl existencialismus historický směr, ale životní forma vyplývající z dehonestujících podmínek války. Čtenář, který chtěl interpretovat Sartrovy texty, musel disponovat určitou sociokulturní znalostí. Jednak kvůli aktuálnosti témat, ale také kvůli hybridní formě textů, které Sartre produkoval. Preferovaný čtenář by měl, alespoň částečně pochopit onu kumulaci umělecko-literárních prvků s ontologickými prvky. Je povinností preferovaného čtenáře chápat postavy jako reprezentanty lidské existence ve smyslu bytí-pro-sebe.

Sartre ve svém díle neusiloval o sémiotickou demokratizaci ve smyslu: *důležité je pouze to, že budu čten a nezáleží mi na tom, kdo mě bude číst a jakým způsobem*. Sartre velice přesně formuloval, o čem chce psát, pro koho chce psát, a jakým způsobem bude užívat jazyk. Pokud bychom se na Sartrovu literaturu podívali optikou kódování a dekodování Stuarta Halla, bylo by velmi obtížné číst Sartra opozitně či vyjednávat, jestliže nemáme příslušnou znalost, kterou Sartre vyžadoval od svých čtenářů. Samozřejmě lze Sartra číst opozitně, nesouhlasit s ním a lze si z něho vybírat, ale pouze tehdy, pokud dobře rozumíme onomu preferovanému významu, který Sartre vkládal do své literatury. Pokud si neosvojíme tuto příslušnou znalost, vycházející z pojetí existencialismu, Sartrovy teorie angažované literatury a Sartrovy ontologie, lze Sartra číst pouze spekulativně.

Sartre se velmi snažil eliminovat neúplná místa svých textů. Proto by nebylo vhodné hovořit ani o modernějším konceptu *smrti autora*, o kterém píše například Roland Barthes. Sartrovy texty jsou neodmyslitelně spjaté se Sartrem jakožto angažovaným intelektuálem i s jeho dobou, se kterou se cítil spjat. Těžko bychom docenili Roquentina z *Nevolnosti* jako moderního absurdního hrdinu, pokud bychom neznali Sartrovu ontologii. Těžko bychom pochopili jednání Goetze ze hry *Ďábel a Pánbůh* nebo Oresteia ze hry *Mouchy*, pokud bychom neznali Sartrovy snahy domýšlet důsledky ateismu. Mnohem více doceníme Lizzie ze hry *Počestná děvka*, pokud víme, že reprezentuje sartrovský koncept existence, ve kterém je člověk výhradně definován svým jednáním atd.

U Sartra je evidentní obrat k člověku, počínající Kierkegaardem, který vyústil v radikální obrat k vědomí, což se u Sartra projevuje ontologizací vědomí postav, včetně vypravěčské pozice stylizované do ich-formy. Přestože Sartre ve *Slovech* uvedl, že Wittgenstein ho nikdy neuchvátil, nelze tvrdit, že by nemohl být inspiračním zdrojem. Podíváme-li se na Sartrovu literaturu z pohledu Wittgensteinova konceptu *ukázat a říct*, vyjeví se nám rozměr Sartrovy literatury a oné *hybridnosti*, kterou disponuje. Tím, že Sartre propojuje ontologii s literárně-estetickými aspekty, nám jeho literaturu „ukazuje“ i „říká“. Sartrova ontologie nám něco „říká“, ale názorně nám to „ukazuje“ jeho literatura, což se projevuje zejména v *Nevolnosti*, ale i v divadelních hrách. Například Baudelaire ve své poezii nic nesděljuje, pouze „ukazuje“, což je pro Sartra problém z hlediska angažované literatury, která je primárně sdělná.

Na Sartrovi také můžeme sledovat mocenský úpadek pozice spisovatele ve společnosti ve smyslu uměleckém, ale i v tom intelektuálním významu. Umění se soustřeďuje primárně samo na sebe. Nicméně, spisovatel-intelektuál podávající určitý světonázor je v postmoderní společnosti předmětem oprávněné kritiky. Ovšem pozoruhodné je, že prostřednictvím Sartrovy literatury lze pozorovat, jak tyto kulturní jevy (literatura či funkce spisovatele) nestíhají dynamické proměny, které se v kultuře odehrávají, a proto stárnou a přestávají mít moc. Spisovatelé-umělci, které reprezentuje Baudelaire a Flaubert už dávno nejsou společensky žádoucí, *pouze* tvoří nedílnou součást evropského kulturního dědictví. Avšak spisovatel-intelektuál, kterého představuje Sartre, svůj společenský status také nenávratně ztratil a to už za Sartra života, a proto bylo nezbytné se s literaturou, která má společenskou váhu navždy rozloučit prostřednictvím *Slov*. Dnes i na Sartra můžeme nahlížet jako na součást „kulturního dědictví“, ovšem to

neznamená, že by Sartrova literatura ztratila na své zajímavosti. Literatura ztratila na své aktuálnosti, což Sartra trápila už za jeho života, a proto byl donucen koncept literatury (ve smyslu společenského mocenského nástroje) definitivně opustit.

11. Seznam literatury

BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie: úvod do Husserlovy filosofie*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2007. 403 s. ISBN 978-80-7254-938-2.

ČERNÝ, Václav a VÍŠKOVÁ, Jarmila, ed. *První a druhý sešit o existencialismu*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Mladá fronta, 1992. 152 s. ISBN 80-204-0337-X.

FISCHER, Jan Otokar, ed. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1966-1979. 3 sv. Dějiny světových literatur; sv. 1, 4, 5.

FLAUBERT, Gustave a KOLÍBAL, Stanislav, ed. *Dílo je vše*. Překlad Otakar Šimek. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2005. 90 s. De arte; sv. 19. ISBN 80-86300-68-4.

JANKE, Wolfgang. *Filosofie existence*. Překlad Jaromír Loužil. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. 247 s. Souvislosti; sv. 3. ISBN 80-204-0510-0.

KOSSAK, Jerzy. *Existencialismus ve filosofii a literatuře*. Překlad Richard Vyhlídal. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1978. 266, [2] s. Filozofie a současnost; sv. 28.

LÉVY, Bernard-Henri. *Sartrovo století: (filozofické zkoumání)*. Překlad Michal Novotný. Vyd. 1. Brno: Host, 2003. 471 s. ISBN 80-7294-099-6.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. 465 s. ISBN 80-7215-237-8.

PONDĚLÍČEK, Ivo. *Od Flauberta k bovarismu*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace, [1993]. 27 s. Pražská imaginace; sv. 166. ISBN 80-7110-043-9.

PORCHÉ, François. *Bolestný život Baudelairův*. Překlad Svatopluk Kadlec. Vyd. 2. Brno: Jota, 1994. 188 s. Ostrovy v proudu; sv. 1. ISBN 80-85617-40-4.

SARTRE, Jean-Paul. *5 her a jedna aktovka*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. 692 s.

SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. Překlad Oldřich Kuba. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2006. 717 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 45. ISBN 80-7298-097-1.

SARTRE, Jean-Paul. *Dramata*. Překlad A. J. Liehm. Praha: Orbis, 1967. 294 s. Divadlo; sv. 96.

SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Překlad Petr Horák. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. 109 s. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1.

SARTRE, Jean-Paul. *Marxismus a existencialismus*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1966. 170, [5] s. Filosofie a současnost; Sv. 1.

SARTRE, Jean-Paul. *Mouchy: drama o třech dějstvích*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1964. 96 s. Divadlo; sv. 60.

SARTRE, Jean-Paul. *Slova*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1965. 126 s. Kapka; sv. 79.

SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. 246 s. Knižnice estetického vzdelavania; Sv. 15.

SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1964. 246 s. Knižnice estetického vzdelavania; Sv. 15.

SARTRE, Jean-Paul. *Zed'*. Překlad Eva Musilová a Josef Čermák. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 236 s. Světová četba; sv. 358.

SARTRE, Jean-Paul. *Zed'; Nevolnost*. Vyd. v nakl. Levné knihy KMa 1. Praha: Levné knihy KMa, 2001. 462 s. Edice světových autorů. ISBN 80-7309-021-X.

STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2013. 83 s. ISBN 978-80-87580-64-6.

TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Překlad Petr Himmel. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1997, ©1998. 260 s., [24] il. a portrétů. Osudy; sv. 12. ISBN 80-204-0618-2.

ZATLOUKAL, Antonín. *Studie o francouzském románu*. V Olomouci: Votobia, 1995. 360 s. Velká řada. ISBN 80-7198-032-3.