

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Existenciální motivy v dramatech G. Marcela

a A. Camuse

Barbora Korunková

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

Existenciální motivy v dramatech G. Marcela

a A. Camuse

Barbora Korunková

Vedoucí práce:

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Obsah

1. Úvod	1
2. O existencialismu obecně.....	2
3. Filozofie a absurdno v pojetí Alberta Camuse.....	8
4. Filozofie a naděje v pojetí Gabriela Marcela	14
5. Filozofie G. Marcela a A. Camuse – srovnání	19
6. Existenciální motivy v dramatech Alberta Camuse a Gabriela Marcela.....	21
6.1. Albert Camus – Nedorozumění	22
6.2. Albert Camus – Caligula	26
6.3. Gabriel Marcel – Obrazoborec	30
6.4. Gabriel Marcel – Nevyzpytatelná.....	33
7. Shrnutí	37
8. Závěr	39
9. Seznam použité literatury	40
Primární literatura.....	40
Sekundární literatura	40
Elektronické zdroje.....	40
10. Resumé	41

1. Úvod

Předložená bakalářská práce si klade za cíl ukázat dvě podoby existenciální filozofie v dramatech G. Marcela a A. Camuse. První část práce je filozofická, jsou v ní rozpracovány existenciální motivy autorů Alberta Camuse a Gabriela Marcela. Druhá část sestává z interpretací a průběžných komparací dramatické tvorby obou autorů.

Při interpretaci první filozofické části jsou hledány v dílech obou autorů existenciální motivy, které jsou poté použity při následné interpretaci jejich tvorby dramatické. Samostatný rozbor dvou dramát od každého z autorů (Marcel: *Obrazoborec*, *Nevyzpytatelná*; Camus: *Nedorozumění*, *Caligula*) je prováděn s cílem ukázat, jaké filozofické otázky drama nastoluje a jak. Dalším cílem je srovnání interpretovaných dramát G. Marcela a A. Camuse.

Metodologicky je práce postavena na výkladu, interpretaci a komparaci. Výkladu je užito v části, která obecněji představuje Camusovu a Marcelovu existenciální filozofii. Interpretace se váže především k části věnované dramatickým dílům obou autorů. V práci jsou průběžně komparovány jak filozofické, tak dramatické aspekty Camusových a Marcelových děl.

Důvod volby tématu spočívá v tom, že existencialismus je filozofický směr reflektující témata vázaná na hledání smyslu života, a proto je i dnes podnětný k zamyšlení se nad světem a pokusu přiblížit se vědomí o životě a o bytí jako takovém.

Dalším důvodem pro zaměření se na vyjádření filozofických otázek skrze divadlo je ten, že divadlo (umění) je zrcadlem společnosti. Každý, kdo jde do divadla, se jde podívat především sám na sebe. Proto lze divadlo považovat za umění, především svou jedinečností, ze všech nejbliže k člověku.

2. O existencialismu obecně

Filozofie lidské existence je jednou z nejvlivnějších filozofií 20. století. Objevuje se od 20. let jako jasný obrat k člověku rodící se v důsledku světových válek, ve kterých byl člověk zneužit mašinérií politických a ideových hledisek. Kořeny existencialismu ovšem sahají až do 19. století (Kierkegaard, Dostojevskij, Nietzsche, Dilthey). Jak uvádí Dalibor Hejna, tyto počátky jsou spjaty s reakcí na německý klasický idealismus. Zvláště na filozofii Hegela, která prosazuje nadvládu „obecného“ a v tomto důsledku existencialismus snaží prosazovat svébytnost a neodvoditelnost konkrétního lidského jedince.¹

Jedná se o učení, které se intenzivně zajímá o člověka, jeho život, o smysl pobývání ve světě. V lidských myslích se objevují závažné filozofické otázky sebeurčení lidské bytosti ve světě. Prosazuje se antropologický princip a rozvíjí se moderní subjektivismus. Filozofové se především snaží odpovědět na otázku, kdo je člověk ve světě, ne čím je svět sám o sobě.

Jedná se tedy o základní filozofické otázky bytí jako takového, o filozofii prožitku a prožívání světa, o určení člověka ve světě. Prvky existenciální filozofie lze spatřit již ve filozofii Kierkegaarda i v názorech Nietzscheových. Existenciální subjektivismus dále rozvíjel Husserl ve svém učení o přirozeném světě.²

První filozof, který použil pojem „existence“ pro označení člověka byl dánský Sören Kierkegaard (1813 – 1855). U něho existence znamená „bytí člověka v jeho jedinečnosti, konkrétnosti a především subjektivitě“.³ Kierkegaard tvrdí, že podstata člověka není nic jiného, než „existence“, vztah k vlastní bytosti, který se „hledá“. Člověk se tedy podle Kierkegaarda musí učinit tím, čím je. Lidské existenci prý jde primárně o ni samu, a proto se vyznačuje tím, že je svobodná, odpovědná a iracionální. Dánský filozof ve své filozofii tvrdí, že existenci nelze analyzovat věcnými pojmy, kategoriemi. Existence je zároveň transcendencí. Skutečného bytí potom lze dosáhnout pouze bezmeznou oddaností Bohu.

Existencialismus se vytvářel ve dvou hlavních centrech, v Německu a Francii. Další jméno spojené s počátkem existencialismu je Karl Jaspers (1883 – 1916), který se

¹ HEJNA, D., *Současné filozofické směry*, Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem : Teplice 2002, str. 26

² СОЛОВЬЕВ, Э.Ю., *Экзистенциализм (1966, № 3; 1967, № 1)*, Вопросы философии. УРЛ: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=176&Itemid=55

³ HEJNA, D., *Současné filozofické směry*, Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem : Teplice 2002, str. 26

zabývá existenciálními otázkami především z psychologického hlediska. Přináší nový přístup k filozofickému bádání a to takový, že popírá zkoumání „jsoucná“ a zaměřuje se na „zvláštní“ sféru. Tou je lidská existence. Takže Jaspers podnítl svým učením zájem o zkoumání lidské existence jako něčeho zcela zvláštního.⁴

Ve stejné době rozvíjí svou významnou existenciální filozofii další německý autor Martin Heidegger (1889 – 1976). Jeho dílo „Bytí a čas“ výrazně zasáhlo do vývoje filozofického myšlení 20. století. Heidegger konstruoval nauku o bytí jako „fundamentální ontologii“. Snaží se vytvořit analýzu lidské existence a s ní vlastní pojmový aparát. Heidegger koncipuje svoji filozofii především jako filozofii o lidském pobytu, díky které se snažíme odkrýt bytí. Usiloval o analýzu „přirozeného světa“, o překonání duality „subjektivity a objektivit“, ve které vidí právě ten moment umožňující spojení. Dále rozšiřuje „Husserlovu fenomenologii“ v „ontologii lidského bytí“. Martin Heidegger je jedním z nejvýznamnějších filozofů 20. století a především výrazně přispěl k existenciálním počátkům.⁵

Existencialismus se rozvíjel nejen v Německu, ale také ve Francii. Začíná se objevovat během druhé světové války a po ní je zcela dominující. Takže v 50. – 60. letech existencialismus převládá hlavně v oblasti umění.⁶ Nejedná se tedy jen o literární díla, např. S. de Beauvoir a její *Druhé Pohlaví (1949)* či R. Queneau a jeho *Kořeni života (1952)*, ale hlavně také o malířství a divadlo, např. E. Ionesco a jeho *Plešatá zpěvačka (1948)*. Nejvýznamnější francouzští představitelé existencialismu jsou J.P. Sartre, A. Camus, a G. Marcel. Přičemž J.P. Sartre (1905 – 1980) je považován za nejvýznamnějšího teoretika. Své filozofické názory zpracovával ve svých románech, básních a také v divadelních hrách. Jeho díla jsou tedy především odrazem jeho existenciální filozofie.

Sartre se snaží ve své filozofii vytvořit konkrétní filozofii člověka, kterou by byl schopen objasnit své místo ve světě. Takže svět je něco objektivního, co existuje nezávisle na člověku, ale člověk je vůči němu mrtvý. Podle Sartra není potřeba zkoumat „bytí o sobě“ ale především „bytí pro sebe“. Inklinuje tak také k subjektivismu. Sartre tvrdí, že teprve bytí, které o sobě ví, je aktivní, je schopno nejen vlastního uvědomění,

⁴ STARK, S., *Filosofie 18. – 20. století, vybrané kapitoly*, Západočeská univerzita v Plzni : Plzeň 2000, str. 57

⁵ HEJNA, D., *Současné filozofické směry*, Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem : Teplice 2002, str. 30

⁶ STARK, S., *Filosofie 18. – 20. století, vybrané kapitoly*, Západočeská univerzita v Plzni : Plzeň 2000, str. 63

ale také i vlastního přetváření, přetváření i ostatního bytí. Podle Sartra by měla být filozofie bytí zaměřena na „vědomí“. Na vědomí vlastní existence. Filozofie se potom tedy stává „analýzou lidské existence“.⁷

V Sartrově filozofii se člověk snaží porozumět vlastní existenci a najít její smysl. K pochopení Sartrovy „základní protikladnosti lidské existence“ je potřeba pochopit téma nicoty. Nicota je zde něco, k čemu směřuje bytí. Je to něco, k čemu směřuje existence. Každý člověk, každá existence směřuje ke smrti.

Dalším důležitým pojmem pro Sartra je „lidská svoboda“, kterou pojímá tak, že člověk má svobodu – takže zodpovědnost sám za sebe. Je svobodný a zodpovědný vůči sobě i vůči ostatním lidem. Člověk svou svobodou přebírá zodpovědnost za svůj život, za své jednání a za svou činnost. Téma svobody Sartre zpracovává nejen ve filozofii, ale také hlavně ve svých literárních dílech.

Sartre sám sebe považuje za ateistu i svou filozofii tedy za ateistickou. Radikálně vystupuje proti teoriím o stvoření světa vyšší bytostí. Odmítá i teorie o tom, že by člověk byl určen nějakou předem danou podstatou.

Dalším významným existenciálním filozofem, který navázal na J.P. Sartra je Albert Camus (1913 – 1960). Camus se stejně jako Sartre zabývá individuální lidskou existencí, zkoumá ji jako osobní záležitost, jako intimní a prožitkový problém. Snaží se existenci pojmut jako radikální přesah. Tento autor se ve svých dílech věnoval také existenciálním tématům, zejména téma lidské existence dále rozpracovával ve svých filozofických dílech. Filozof dále rozpracovává téma „existenciální rozpornosti“, která směřuje od smyslu života ke smrti. Camus tento rozpor nazývá „absurdnem“. Tento pojem dále rozpracovává a důkladně se mu filozoficky věnuje ve svých spisech.

Camus také popírá Boha jako jeho předchůdci (Nietzsche, Sartre) a hovoří především o lidské svobodě jako „absurdním údělu“. Takže lidskou existenci připodobňuje k Sisyfovu osudu, který valí balvan do kopce, i když si je vědom toho, že ho stejně nikdy nedovalí. Sisyfos valí, ale nikdy se nevzdá a právě v tom tkví jeho „úděl“, stejně jako „úděl lidské existence“, která směřuje od života ke smrti. Člověk boj se smrtí také nevyhraje, ale stejně se nikdy nesmí vzdát. Tímto je tedy člověk „svobodnou bytostí“, která je povinna bojovat se svým údělem. Jeho řešení všeho

⁷ STARK, S., *Filozofie 18. – 20. století, vybrané kapitoly*, Západočeská univerzita v Plzni : Plzeň 2000, str. 63

absurdního je právě ona revolta, boje se svým údělem. Takže žít absurdním způsobem je přijmout svou konečnost a hledět jí revolučně do očí.⁸

Camus tedy pracuje s pojmy, jako je „revolta“ a „revoluce“. Na základě vymezení těchto pojmů odmítá na rozdíl od Sartra marxismus. Tvrdí, že „revoluce je nepochopením lidské situace, snahou o změnu společnosti cestou pouhého negování starého.“⁹ A o metafyzickém určení lidské revolty tvrdí, že „metafyzická revolta je gesto, jímž se člověk bouří proti svému údělu a všemu stvoření. Metafyzická z toho důvodu, že popírá to, k čemu jsou člověk a všechno stvořené předurčeni. Otrk protestuje proti údělu, který je mu vymezen v rámci jeho stavu; metafyzická revolta nutí člověka protestovat proti údělu, který je mu vymezen jakožto člověku.“¹⁰ Camus se tedy snaží o jakýsi návod k uvědomění vlastní odpovědnosti za vlastní existenci.

Naproti tomu zaujímá zvláštní postavení mezi existenciálními filozofy další autor Gabriel Marcel (1889 – 1973). Jedná se o prvního autora, který začal s existenciálními myšlenkami současně s Heideggerem. Přitom překračuje svou originalitou hranice existencialismu a také se vymyká tradičnímu ateistickému pojetí. Marcel sám se k existencialismu nehlásil a snaží se svou filozofií propojit pochopení člověka a Boha jako nejvyššího principu. Svou filozofii Marcel charakterizuje jako „konkrétní filozofii“.

G. Marcel se věnuje filozofii lidského poznání a také činnosti člověka. Z této teorie o poznání vychází jeho rozpracování pojmů „být“ a „mít“. Podle Camuse je Bůh pojatý jako princip „tajemství bytí“, které se do jisté míry zjevuje, ale spíše zůstává skryto. V tomto tajemství je obsaženo právě ono transcendentno, ve kterém autor spatřuje Boha. Svou filozofii tak staví na stranu víry, ve které spatřuje naději člověka k porozumění bytí druhého člověka. Tím Marcel nastiňuje novou filozofii cesty naděje. Takže jeho filozofie je spíše „ontologií tajemství bytí“.

Marcel chápe svoji filozofii jako „existenciální cestu hledání důvěryhodného zdroje lidského bytí, toho, co dává člověku naději“.¹¹ A to je prý spojeno se součinností s ostatními lidmi. Dále se tudíž Marcel věnuje vymezení vztahu mezi Já a Ty. Tvrdí, že vlastnění nás vzdaluje od Boha a bytí nás k němu naopak přibližuje.

⁸ PETŘÍČEK, M., *Úvod do (současné) filozofie*, Herrmann & synové 1997, s. 96

⁹ STARK, S., *Filozofie 18. – 20. století, vybrané kapitoly*, Západočeská univerzita v Plzni : Plzeň 2000, str. 66

¹⁰ CAMUS, A. *Člověk revoltující*. Praha 1995, str. 54

¹¹ STARK, S., *Filozofie 18. – 20. století, vybrané kapitoly*, Západočeská univerzita v Plzni : Plzeň 2000, str. 67-68

Tento vztah je dále rozvíjen v souvislosti s pojmem „oblativní láska“, což je podle autora jistá neodcizená láska, která krouží kolem „Ty“. Když se „Já“ bez výhrad spolehne na nějaké „Ty“, tak potom Marcel hovoří o „existenciální svobodě“, která se zakládá v události lásky. Takže autor následně tvrdí, že pokud bezpodmínečně bytost někoho miluje, miluje ji v Bohu. Samo „Já“ není schopno „bezpodmínečně“ milovat druhé „Ty“, nýbrž pouze „absolutní Ty“. Lidské existování je tedy pouze milování, věření a doufání, tvrdí Marcel.

Na Marcela svou filozofií do jisté míry navazuje židovský existencialistický myslitel Martin Buber (1878 – 1965). Ten je především představitelem „filozofie dialogu“. Vychází z toho, že podle něho je lidská existence vymezena „dvěma základními vztahy: Já – Ono a Já – Ty“. „Ono“ vždy představuje nějakou určitou věc, kterou je třeba zkoumat a „Ty“ naopak předpokládá hlavně „prožitek účasti a vzájemnosti“. Protože se člověk utváří vždy ve vztahu k druhému „Já“, tak „Ono“ by nikdy nemělo zastínit úlohu „Ty“. Buber upozorňuje na to, že v historii se vždy kladl důraz spíše na „Ono“, tedy na věcné instituce a vztahy bez přítomnosti „Ty“. To je potřeba, podle Bubera, změnit, neboť jedině ve vztahu k „Ty“ se teprve člověk stává „otevřenou, jedinečnou osobností“. Už od narození je naše prvotní starostí „hledání vzájemnosti“, není to touha „něco vlastnit“, tvrdí Buber. Dále je autor přesvědčen o tom, že pokud člověk bude své hledání poznání vztahovat k „Ty“, tak najde Boha. Buber praví, že „naše existence je vsazena do praskutečnosti dialogu.“¹²

Dalším filozofem, který se také věnoval dialektickým vztahům „Já k Ty“ byl rovněž židovský myslitel Emmanuel Lévinas (1906 – 1995). Podle Lévinase je nejdůležitějším pojmem „metafyzika“, což je „nikdy nenaplnitelná touha“. Tato „nenaplnitelná touha“ vždy směřuje k něčemu, co je naprosto „jiné“. Je to touha po něčem absolutně jiném, než co člověk doposud poznal. Lévinas dále rozpracovává tento „metafyzický vztah k jinému“.

Autor kritizuje novodobou filozofii a to především filozofy (Descartes), kteří z „Já“ učinili „suverénní objekt“. Tito filozofové popisovali realitu v jediném výkladu, který ji charakterizoval jako „celistvou totalitu“, které je třeba se zmocnit. Přičemž v takové realitě by jednotlivé a individuální dávalo smysl pouze tehdy, pokud by tvořilo nějaký celek. Takže vše jedinečné by bylo obětováno se „univerzálnímu celku“. Lévinas tuto teorii připodobňuje „k idejím ontologie a války, kde se vždy v rámci totality

¹² HEJNA, D., *Současné filosofické směry*, Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem : Teplice 2002, str. 40-41

jednotlivého děje násilí“.¹³ V tomto důsledku autor tvrdí, že krize člověka spočívá v tom, že není schopen respektovat přírodu ani bližního svého. Filozof tuto svou teorii připodobňuje k protikladu dvou postav – Abrahám a Odysseus. „Ontologie“ představuje Odyssea a naopak „metafyzika“ je Abrahám. Odysseus (ontologie) je dobrodruh, který se vrací domů do své rodné Ithaky a naproti tomu Abrahám (metafyzika) opouští vlast na popud božího příkazu a hledá neznámou zem, ze které se nikdy nevrátí zpátky. Tím chce autor metaforicky naznačit, že „Absolutně Jiné“ nelze myslet uvnitř „totality“. Ale musí totalitu prolamovat svým znakem „radikální exteriority“. Přičemž „totalita“ je vše. Je to lidská existence a souvisí se vším. Podle této filozofie Lévinas začíná s teorií morálky, kde přesvědčivě propojuje metafyziku a etiku.¹⁴

K lepšímu pochopení problematiky této bakalářské práce bylo v této kapitole popsáno několik autorů existencialismu a jejich myšlení. Tolik tedy obecně k existencialismu a v následující kapitole bude obrácena pozornost hlouběji do problematiky filozofie myslitelů Alberta Camuse a Gabriela Marcela.

¹³ HEJNA, D., *Současné filosofické směry*, Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem : Teplice 2002, str. 41-44

¹⁴ PETŘÍČEK, M., *Úvod do (současné) filozofie*, Herrmann & synové 1997, s. 153 - 163

3. Filozofie a absurdno v pojetí Alberta Camuse

Ve své filozofii Camus rozebírá mnoho existenciálních témat, přičemž jedním z nejdůležitějších pro celou jeho filozofii je „absurdno“. Většina existenciálních filozofů chápe absurdno jako „závěr“ uvažování a v tom se Camus od ostatních autorů liší.

Ve svém „absurdním uvažování“ rozebírá vztah individuální myšlenky a sebevraždy. Tvrdí, že člověk přiznává to, že život je nad jeho síly, že mu nerozumí a že si vypěstoval „zvyk“ žít. Na základě těchto úvah autor rozpracovává další vztah mezi „absurdnem“ a „sebevraždou.“ Tvrdí, že moderní člověk si vypěstoval svým „zvykem“ žít stanovisko, že existence nemá smysl. A proto člověk chce podle Camuse existenci uniknout „nadějí“ nebo „sebevraždou“. Absurdní člověk se táže, zda existuje nějaká logika až do smrti.¹⁵

Jelikož je „absurdno“ výchozí bod Camusovy filozofie, bude v této kapitole čerpáno především z jeho publikace *Mýtus o Sisyfovi* (1942), kde se podrobně věnuje celému absurdnímu problému, i v souvislosti s absurdní tvorbou.

Člověk, podle Camuse, žije svým každodenním životem, přičemž se ptá „proč?“ a začíná být znechucen. Zároveň se ovšem „probouzí“ a „zahajuje pohyb vědomí“. A právě v důsledku „probuzení“ se objevuje „sebevražda“ nebo „zotavení“. Filozof říká, že člověk podléhá času a touží po zítřku, přičemž zítřek by měl celou svou bytostí odmítnout. Autor tuto „vzpouru těla“, tuto „nutnost a podivnost“ nazývá „absurdnem.“ Tvrdí, že „svět nám uniká a stává se sebou samým.“ Člověk neví jaká je smrt, jedná na základě zkušenosti, vědomí a čas je tím důkazem a řešení důsledků přichází až později.¹⁶

Takže člověk si s těmito pocity tvoří „absurdní zdi“ a svým životním postojem se pokouší najít své místo ve světě. Inteligence prý člověku říká, že tento svět je absurdní a všechny rozumové teorie nemají vůbec nic společného s duchem. Přičemž člověk má „absurdní pocit“, že duše zmizela z těla a tím je naprosto zbytečný. V celém světě je ale tolik paradoxů, tolik apologií, že svět není a nemůže být „rozumný“, tvrdí Camus. Vlastně říká: „Propast mezi jistotou o mé existenci a obsahem, který se tomuto ujištění snažím dát, nebude nikdy překlenuta.“¹⁷ Zde se objevuje konfrontace iracionálního výkladu světa s touhou po vědění, po jasnosti. Zde Camus vidí absurditu,

¹⁵ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 14-22

¹⁶ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 24-44

¹⁷ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 33

kteřá se v tomto okamžiku poznání může stát vášní. To, že člověk touží po štěstí a rozumu shledává naprosto absurdním. Na základě úvah různých filozofů o absurdnu (Heidegger, Jaspers, Šestov, Kierkegaard a Husserl) nakonec tvrdí, že tito autoři měli hlubokou spřízněnost, že svět je jedním velkým iracionálnem a že vše je chaos. Tak jaký může mít člověk další záměr, když ne „sebevraždu?“.¹⁸

Ve svých úvahách o „filozofické sebevraždě“ v *Mýtu o Sisyfovi* (1942) autor přemítá o vymezení absurdna. Co vlastně to absurdno je? Říká, že mít absurdní pocit, ještě neznamena, že člověk o absurdnu něco ví. Také tvrdí, že dosud bylo absurdno vymezeno jen z vnějšku. Dále rozebírá význam absurdna jako pojmu. Když o něčem lze říci, že je to absurdní, je to většinou něco rozporného. Absurdita se tedy rodí ze „srovnání“. Absurdno samo je prý rozpor. Tedy netkví ani v jednom ze srovnávaných prvků, ale rodí se z jejich konfrontace. Je zakotveno ve společné „přítomnosti člověka a světa“. Je to jediný prvek, který je spojuje. Končí se smrtí a zároveň nemůže existovat mimo tento svět. Je pravdivé, je to konfrontace a neutuchající zápas.

Jiní autoři (Jaspers, Šestovov, Kiekegaard atd.) řeší ve svých filozofických úvahách absurdno na základě rozpornosti výkladu světa pomocí rozumu a díky iracionálním prvkům, které se nedají vysvětlit. Pracují s pojmy, jako je „transcendentno“ a „bůh“. Jediným vysvětlením je potom právě ona „absurdní“ nevysvětlitelnost této rozpornosti (racionalita vs. iracionalita). Camus nalézá existenciální postoj a tvrdí, že „je to příhodný způsob, jak označit postup, jímž myšlenka sama sebe popírá a pokouší se samu sebe překonat v tom, co činí její negací“. Pro existencialisty je negace bohem. Právě tento „bůh“ je udržitelný jedině negací lidského rozumu. Logikou, která k tomu vede.¹⁹

V pojednání o „absurdní svobodě“ filozof tvrdí, že jedinou jistotou je to, že nic není jisté. Tak se podle autora dokazuje, že život lze žít mnohem lépe, když právě žádný smysl nemá. Když člověk přijme „osud a zkušenost“, tak život prožívá. „Žít“ prý znamená nechat „žít absurdno.“ Potom Camusovo sebevražda znamená „přijetí vlastního omezení“ a pravým opakem sebevraha se stává člověk odsouzený na smrt. Takže když člověk dosáhne vědomí, vzpouřa se stává opakem odříkání. Autor říká, že člověk by se měl stát „absurdním člověkem“ a potom by měl všechno vyčerpat a hlavně vyčerpat sám sebe. „Absurdno ví, že ve vědomí a ve vzpouře den co den prokazuje svou

¹⁸ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 24-44

¹⁹ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 45-72

jedinou pravdu, jíž je vzdor.“²⁰ Toto lze označit jako „první důsledek“ autorova uvažování. Dále filozof tvrdí, že řešit otázku „svobody jako takové“ je nesmyslné. Autor zná jedinou svobodu, a tou je „svoboda ducha a činu“. Svoboda bytí neexistuje a jedinou realitou vždy zůstává smrt. „Příčinou mé přehluboké svobody je to, že zítřek neexistuje“,²¹ tvrdí Camus. K tomu, aby člověk „byl svobodný“, je potřeba vrátit se k „vědomí“ a utéct z „každodenního spánku“. Takže potom „smrt a absurdno“ jsou principy jediné rozumné svobody: té, kterou lidské srdce dokáže zakusit a prožít. Toto je „druhý důsledek“ autorovo uvažování.

Podle Camuse je potřeba, aby člověk „žil co nejvíc.“ Tedy, aby si uvědomoval vlastní život, vlastní vzpouru a vlastní svobodu. Ideálem absurdního člověka je prý „přítomnost a celá řada přítomností jdoucí za sebou před neustále vědomou duší.“ Toto je „třetí důsledek“ jeho uvažování. Camus vyvozuje z absurdna tři důsledky: „vzpoura, svoboda a vášeň“.²²

V dalších úvahách v Mýtu o Sisyfovi se autor věnuje „absurdnímu člověku“. Přesněji hovoří o „donchuánství“ tedy o spojitosti lásky, člověka a absurdna. Tvrdí, že čím víc člověk miluje, tím více se absurdno upevňuje. Jako Don Juan, který miluje ženy se stejným zápalem a vždy celou svou bytostí, musí toto probádávání neustále opakovat. Don Juan není smutný, protože „ví“ a „nedoufá“. Je vlastně takovým géniem; je natolik inteligentní, že zná své hranice a díky své nedokonalosti si uvědomuje své štěstí. Co se týče jeho morálky, jedná jako obyčejný svůdce s tím rozdílem, že si vše uvědomuje a právě tím je absurdní. To, že nevěří v hluboký smysl věcí je podstatou absurdního člověka. Don Juan je tedy absurdním člověkem celou svou bytostí, neboť se nikdy „neodpoutá od času a jeho láska je navždy ověněna iluzemi věčnosti.“²³ Způsob jeho poznání je milovat, vlastnit, dobýt a vyčerpat. Je absurdní, existence, která se zaměřuje na radosti bez budoucnosti? Obecně je láska kultovní a nikdy nevyčerpatelné téma. Někteří odborníci tvrdí, že jedinec láska, jíž jsou kladeny překážky, je věčná. Že bez boje žádné vášně není, ale taková „láska“ končí podle Camuse v konečném protikladu, jímž je smrt. Láskou prý lze nazvat to, co nás poutá k ostatním bytostem a Don Juan (absurdní člověk) si zvolil, že se nebude poutat k nikomu a ničemu, neboť jak tvrdí Camus, velkolepá je jedinec láska, která ví, že je pomíjivá i jedinec zároveň.

²⁰ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 78

²¹ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 82

²² CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 88

²³ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 101

Když člověk začne být absurdní, začne i absurdně tvořit. Tak alespoň uvádí Camus příklad s divadlem, kde lze krásně rozpoznat nevědomého člověka. Připodobňuje absurdního člověka k herci, který vládne „pomíjícímu“. Herec žije v „okamžitosti“ a vyvozuje nejlepší závěr ze „skutečnosti“, že vše musí jednoho dne zemřít a herec buď uspěje, nebo neuspěje. Takový herec má například jen tři hodiny na to, aby byl „někým.“ Během tohoto krátkého časového úseku přivádí „někoho“ k životu a smrti. Zde není lepší ilustrace absurda, než této. Autor toto komentuje slovy: „Neexistuje hranice mezi tím, čím by člověk chtěl být, a tím, čím opravdu je.“²⁴ Herec se musí ztratit, aby se znovu našel a i jeho mlčení musí být slyšet. Herec je ztělesněním „absurdního rozporu“, protože je stejný a přece rozmanitý, v jednom těle je nashromážděno mnoho duší. Není divu, že se potom stává schizofrenním, tolik už toho prožil a to ho činí absurdním. Vše to prožil, a zároveň neprožil. Tento paradox se stává absurditou v hercově životě stejně jako v životě Dona Juana, stejně jako v životě všech „absurdních lidí“. Přesto, že neustále opakuje stejné repliky, stejné role, přesto je každé jeho představení neopakovatelné a tím absurdní, neboť v této pomíjivosti nalézá herec uspokojení. Stejně jako Don Juan. Oba nalézají absurdní uspokojení, které se podle Camuse stává „vášní“ pro absurditu. Je to vášně pro absurditu, či je to pravé pochopení „absurdního života“?²⁵

Postupně se autor dostává k tomu, že „nejabsurdnější osobou je tvůrce“. Spolu s milencem, hercem, dobrodruhem či dobyvatelem. Tito lidé jsou „moudří“, neboť žijí z toho, co mají a neuvažují o tom, co nemají. Neustále se pokoušejí „překonávat sebe sama“ a tím se vrhají do „věčnosti“.

Na základě těchto úvah se postupně autor dopracovává ke své existenciální dramatické tvorbě a k „absurdní tvorbě“ obecně. Vrcholem absurdní radosti je prý „tvorba“. Dílo se tedy stává jedinou možností, jak si zachovat vědomí. Tvořit, znamená, podle Camuse, žít dvakrát. Absurdní člověk prý nechce vysvětlovat a řešit, leč prozkoumat a popsat, neboť „popis“ je nejvyšší ctižádost absurdní myšlenky. Autor tvrdí, že i jeho dílo je samo o sobě absurdním jevem a jde pouze o jeho popis. Umění se může sloučit s filozofií a jediný rozpor, který zde může vyvstat je ten, mezi „filozofem, jenž je uzavřen uprostřed svého systému a umělcem, který stojí před svým dílem.“²⁶ Umělec se, stejně jako myslitel, ve svém díle vyvíjí. Aby mohlo vzniknout umělecké

²⁴ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 110

²⁵ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 107-115

²⁶ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 133

absurdní dílo, musí se do toho vložit ta nejjasnější myšlenka, ale zároveň se však v díle nesmí objevit. I tento paradox lze vysvětlit absurdně. Takže velkým umělcem se stává člověk, který umí žít – tedy jak prožívat, tak uvažovat.²⁷

V románové tvorbě je tomu tak, že umělec chce vytvořit nový svět. Velký spisovatel je zároveň filozofem, neboť nepíše v úvahách ale v obrazech. Do románu romanopisec ukládá poučující poselství a věří, že bude čtenáři pochopeno. Jeho dílo je počátkem i koncem. Román je podle Camuse „nástrojem relativního a nevyčerpatelného poznání, které je velice podobné poznání lásky“.²⁸

Typickým příkladem takové románové tvorby jsou podle Camuse díla F. M. Dostojevského. Jeho hrdinové uvažují o smyslu života a tím jsou moderní. Jsou obdařeni „moderní senzibilitou“, která se zabývá metafyzickými problémy, naproti tomu „klasická senzibilita“ se zabývá problémy morálními. Dostojevskij ve svých románech ukazuje důsledky, které mají „duchovní hry“ v životě člověka a právě to z něho činí umělce.

Ukázkou absurdní postavy v jeho díle je „Kirilov“, který si chce vzít život, neboť je to jeho „idea“. To ho činí absurdním, jelikož nevěří v nesmrtelnost a proto mu jeho existence nedává smysl. Kirilov se tedy chce zabít, aby se prý stal Bohem. Ovšem k smrti ho ve skutečnosti nedohání beznaděj, ale láska k bližnímu. Kirilov se obětuje, aby ukázal cestu. Dostojevskij tvrdí, že „pokud je víra v nesmrtelnost tak nezbytná pro člověka (bez této víry by se zabil), pak je to normální stav lidstva. Protože tomu tak je, nesporně existuje nesmrtelnost lidské duše.“²⁹ Tento spisovatel není ani tak absurdní, jako spíše existenciální. Další jeho dílo například nastoluje typický absurdní problém, dílo „Bratři Karamazovi“, kde se čtenář setkává s otcovraždou a hledáním smyslu bytí.

Každé umělecké dílo má svoje „tajemství“ a má své specifické pojetí, které lze interpretovat různými způsoby. Klasickým rysem tvorby uměleckého díla je „tvorba bez zítřka“, aneb tvoření, kdy umělec nemyslí na budoucnost. Ve skutečnosti nemá žádné myšlenky, neboť se právě věnuje celým svým bytím své tvorbě. Zítřek neexistuje a neexistuje ani v uměleckém díle. A to ho činí věčným. Moudrostí, kterou absurdní myšlení umožňuje, je pracovat a tvořit „pro nic“. Tvorba je svědectvím jediné lidské důstojnosti, tvrdí Camus. Tou je urputná vzpoura člověka proti jeho údělu a vytrvání v úsilí pokládaném za neplodné. Camus požaduje na absurdní tvorbě vzpouru, svobodu

²⁷ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 133-134

²⁸ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 138

²⁹ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 149

a rozmanitost. Tvořit, prý znamená dát podobu vlastnímu osudu. Podle autora, tyto osoby definuje jejich dílo přinejmenším stejně, jako je jimi definováno. „Herec nás to naučil: neexistuje hranice mezi zdáním a bytím.“³⁰

To je ten důvod, proč Sisyfos neustále tlačí balvan do kopce, i když ví, že ho tam nikdy nedotlačí. Jeho tragédií je právě to, že to ví. Stejně je to i u Oidipa. Také jeho tragédie začíná ve chvíli, kdy si uvědomí, že ví. Oba mají svůj osud a jsou šťastni.

Camus dále poukazuje na to, že zvláštní a jedinečné postavení v absurdní tvorbě má Franz Kafka. V jeho dílech se mísí naděje a absurdno a spolu utvářejí originální existenciální nádech. Čtenář se zde setkává s opakovanými paradoxy a symboly. Může naleznout jeho neustálé balancování mezi přirozeným a mimořádným, mezi jednotlivcem a univerzálností, mezi tragikou a každodenností, mezi absurdnem a logikou. Je zde neustálý rozpor každodenního života a nadpřirozeným neklidem. V těchto opravdu absurdních dílech Kafka ovšem neustále čtenářovi ukazuje „naději“ ve své vlastní podobě. Jeho díla jsou zajímavá tím, že vše nabízí, ale nic nestvrzují a čtenář si je může vyložit mnoha způsoby.³¹

K motivu absurdna se bakalářská práce bude vracet v interpretacích Camusových dramát (*Nedorozumění*, *Caligula*), a proto byla vybrána tato publikace absurdno rozebírající.

³⁰ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 157

³¹ CAMUS, M., *Mýtus o Sisyfovi*, Praha : Svoboda 1995, s. 169-186

4. Filozofie a naděje v pojetí Gabriela Marcela

Gabriel Marcel se obvykle určuje jako představitel náboženského směru, křesťanského neo-sokratismu. Marcel vypracoval svůj dvojdílný „Metafyzický deník“ ještě dříve, než nastoupil existencialismus (tj. cca od 40. let 20. st.). Ve svém myšlení se nezávisle podobá Kierkegaardově filozofii, zvláště v pojetí vztahu já a ty, i v pojetí Boha jako absolutního Ty. Jeho tradiční křesťanská témata, kolem kterých neustále krouží, jsou: milost, vztah Boha a jeho stvoření, vztah duše a těla, víra a láska. Marcel odmítá veškeré „ismy“ a zavedené školské přístupy. Svou filozofii určuje jako „konkrétní“ aneb „filozofování angažované v přítomnosti“.

Podle Marcela mezi „Bohem a mnou“ je vztah jedné svobody k druhé svobodě a teorie „já a ty“ je formulí milosti, soucitu. Dále prý „duše a tělo“ není vztah dvou substancí, neboť tělo nepatří do světa předmětů. Tělo, které milujeme, není prý ani duše ani tělo, ale inkarnované bytí. Podobné jsou i jeho úvahy o smrti. Smrt je prý jen transformace našeho způsobu vnímání. Milovat pro Marcela znamená „nevyhnutelně trpět“, neboť je to něco, co nás samé předchází. To „něco“ je podle Marcela předmětem abstraktní analýzy. Marcel se dostává do rukou mnoha kritiků, neboť si tímto vytváří vlastní svět lidské komunikace. Oproti tomu sám kritizuje racionalismus i „zdravý rozum“.³²

Gabriel Marcel je autorem více, než dvou desítek divadelních her, zároveň hrál na klavír a komponoval. Také byl uměleckým kritikem a divadlo pro něho bylo „nástrojem průzkumu fungujícím mimo jakékoli ideologické předpoklady“ a „uměním shody a sjednocujícího spojení.“ Zároveň byl mystikem a kritickým intelektuálem.

Ve své filozofii také rozebírá existenci bytí, v jejímž východisku je prý bezprostřední vědomí pohroužené do neobjasňované, nechápané a nereflektované empirie. Této zkušenosti potom prý odpovídá rovina existence. Marcel hovoří o tzv. „první reflexi“, která prý analyzuje jednotlivé prvky zkušenostní bezprostřednosti a pokouší se zachytit skutečnost „objektivních“ pojmů a „objektivního“ myšlení. Marcel srovnává bezprostřednost smyslového vnímání s nevyhnutelně ztraceným zájmem někdejší neomylnosti. První reflexi odpovídá ontická úroveň „avoir“, tedy „míti.“ Marcel chce znovu nalézt novou neomylnost a nové bezprostředno a to se prý stává úkolem „druhé reflexe“. Ta se stává „reflexí nad reflexí“ a ponechává z ní vše pozitivně

³² BENDLOVÁ, P. *Gabriel Marcel*, České Budějovice : Filosofia 1993, s. 35-43

racionální, současně překonávající její zmíněnou odtrženost jakýmsi návratem k ztracené existenční bezprostřednosti. Poté už je to existenční bezprostřednost, která odhaluje svůj plný a hluboký smysl, své bytí. Inteligibilní úrovni druhé reflexe odpovídá ontologická úroveň bytí. Jedná se o ontologickou participaci na bytí. O sjednocení se sebou samým, s druhými osobami a s Bohem. Což je podle Marcela plnohodnotný obrat ke konkrétnu a zde autor vstupuje na vlastní pole „konkrétní filozofie“.³³

Dalším důležitým bodem z Marcelovy filozofie je vztah mezi „být a mít“. Autor k tomuto vztahu připisoval velkou závažnost, neboť říká, že vše lze převést na rozdíl mezi tím, co máme a tím, čím jsme. Přičemž to, co máme, můžeme ukázat, formulovat a charakterizovat, a bytí určit nemůžeme. Jakékoliv určení poté prý bytí chápe v podobě vlastnění. Bytí je tedy podle autora tím méně charakterizovatelné, tj. tím méně vlastnitelné, čím více je bytím.

Jak uvádí P. Bendlová, Marcel rozlišuje dva typy „mít“, „implikativní jmění (vlastnosti)“ a „posesivní jmění“, přičemž posesivní má tři základní znaky. Prvním znakem je „exkluzivní náročivost soustředěná na já s vyloučením kohokoli druhého,“ druhým je „starost držení“ a třetím znakem je „schopnost ovládat a disponovat“.

Autor tvrdí, že pokud člověk něco vlastní, tak ho to začne ovládat očividnou mocí, úměrnou tomu jak moc na ní lpí. Takže ono „vlastnění“ člověku nepřináší žádnou radost, neboť „vlastnit“, znamená „být vlastněn“ a to je vždy spojeno s jistou úzkostí. Marcel říká, že jedině bytost, která je osvobozená od veškerého vlastnictví, může poznat božskou lehkost života v naději. Takže čím více lidé „mají“, tím méně „jsou.“ Čím více je jejich život podřízen penězům, tím více přestávají být lidmi.³⁴

Od principu filozofie „být“ a „mít“ jsou dále odvozovány další myšlenky. Jedna z těchto myšlenek je téma „problému a tajemství“. Autor tvrdí, že problém je něco vnějšího, je to něco „přede mnou“. Tedy rozdíl mezi problémem a tajemstvím je ten, že problém představuje sféru vlastnění a tajemství sféru bytí. Dokonce ve svých dramatech Marcel vyjadřuje myšlenku, že pokud není v životě „tajemství“, tak takový život člověka dlouho neuspokojí. Takže tajemství je vlastně bytím. Jeho filozofii nelze naprosto oddělit od tvorby divadelní, zvláště od dramatu *Obrazoborec (1919 – 1920)*, kde poukazuje na pozitivní hodnotu tajemství.

³³ BENDLOVÁ, P. *Gabriel Marcel*, České Budějovice : Filosofia 1993, s. 9-37

³⁴ BENDLOVÁ, P. *Gabriel Marcel*, České Budějovice : Filosofia 1993, s. 29-37

Jeho filozofií je podle P. Bendlové zkoumáním a toto zkoumání je „hledání pravdy,“ přičemž „pravdu“ nelze chápat jako něco co „máme“. Kritizuje „částečné pravdy“, které jsou prý neosobní, ale jsou záležitostí myšlení veškerého myšlení vůbec. Marcel tvrdí, že myšlení a pravda jsou identické. Dokonce říká, že transcendence bytí je transcendentí pravdy ve vztahu k těmto částečným pravdám.³⁵

Marcel se také vyjadřuje k pojetí „svobody a reflexe.“ Tedy jeho filozofie svobody je myšlení orientované ke svobodě, tedy je myšlením, jež činí právě svobodu svým obsahem. Svoboda vytváří sebe samu jako svobodu tím, že myslí sebe samu.

Dalším typickým tématem pro Marcela je „nesmrtelnost a věčnost“. Jelikož byl křesťan a navíc v dětství prošel traumatizujícím prožitkem smrti vlastní matky, tyto otázky pro něho byly důležité. Další aktualizace této problematiky zřejmě navodila smrt ženy (v roce 1947) a též zážitky z první světové války. Všechny úvahy o smrti rozvíjí Marcel pomocí osy „já – ty,“ což celkově odpovídá povaze jeho dialogického myšlení. A na základě této osy lze později pochopit celou jeho „fenomenologii naděje“, kterou sám prý považoval za klíčovou a hlavní pro celé své dílo. Takže jeho „láska a naděje“ stojí v protikladu proti „filozofii beznaděje a filozofii naděje v přežití.“³⁶ Marcel si už v raných úvahách všiml toho, že nesmrtelnost v náboženském pojetí se velice liší od „problému přežití duše“, přičemž láska chce transcendovat smrt duše. Autor tvrdí, že smrt není „zánikem,“ nýbrž jen „přesídlením“. Toto „přesídlení“ nás dostává z „exilu do vlasti“, míněno tak, že duše se po smrti svého těla dostává do stavu jiné dimenze. Na základě těchto úvah se zabývá parapsychologickými procesy, se kterými se setkal již za první světové války. Podle Marcela organopsychická struktura člověka dokáže vnímat jen určitý soubor dimenzí. Smrt vlastního těla podle autora, člověk z vnějšku vnímá jako vlastní „zánik“. V této souvislosti autor rozebírá „přítomnost“ a „identitu“, ve které se opět dostává ke vztahu člověka k milované osobě. Opět tedy osa „já – ty“. „Jen láska v řádu já – ty, může být tím spolehlivým identifikačním činitelem v rozpoznání spirituální kontinuity: jsi to ty, a nikoli je to on.“³⁷

Zde se objevuje paradox toho, že milovaný mrtvý je neustále přítomen, ale objektivně tu není. V této myšlence si lze všimnout autorovy hluboké vzájemnosti

³⁵ MARCEL, G., *Výběr z textů Gabriela Marcela*, in : BENDLOVÁ, P. *Gabriel Marcel*, České Budějovice : Filosofia 1993, s. 59-74

³⁶ BENDLOVÁ, P. *Gabriel Marcel*, České Budějovice : Filosofia 1993, s. 20-37

³⁷ MARCEL, G., *Výběr z textů Gabriela Marcela*, in : BENDLOVÁ, P. *Gabriel Marcel*, České Budějovice : Filosofia 1993, s. 75-82

oblativní lásky. Tedy bezpodmínečné lásky, kdy je každý středem pro toho druhého. Nikoli lásky sobecké a egoistické. V takovém případě je potom láska neustále přítomna, a co je neustále přítomno, dotýká se věčnosti, neboť tento pocit je pořád v srdci milující osoby. Se záhadou smrti ovšem autor přikládá význam záhady času, neboť to vychází ze souvislosti. Výsledkem těchto Marcelových úvah je „aktivní negace smrti.“ Podle autora transcendence má smysl jedině pro označení této negace, tohoto překonání. Pokud tedy člověk pokládá smrt jako definitivní, vyplývá z toho, že je závislý na smrti, je nesvobodný a lidský život by byl absolutně nesmyslný. Marcel se nemohl ubránit myšlence, že ve světě plném technických vymožeností, kde mizí láska a intersubjektívni vztahy mezi lidmi, smrt přestala být „tajemstvím“ a naopak začala být „brutálním faktem.“ Na základě těchto úvah je autor přesvědčen, že je „zrada“ smrt považovat za neexistenci, nebytí a nicotu, neboť smrt je jen mlčením a člověk nemůže stanovit jeho hranice. Marcel v těchto problémech nastoluje „naději“, nikoli řešení. Jenomže jak už bylo naznačeno výše, podstatu bytí nelze zkoumat, aniž by byla poznána podstata tajemství smrti. Bytí a smrt spolu souvisí a jsou natolik provázané, že je nelze od sebe oddělit. Marcel nepodává řešení těchto otázek, autor jen nabízí „naději“.³⁸

Marcel nabízí „doufat“ v něco, něco si přát a věřit v to. Duše se vždy obrací k světlu, jež se má teprve zrodit. Ještě ho nevidí a doufá, že bude vytažena z noci čekání. Takže lidská existence se vždy nachází ve smyslu „zajetí“, které nese naději. Naděje má tedy určitou vlastnost, která ji neustále vede k tomu, aby předměty, k nimž se obrací, zároveň transcendovala. „Doufám“ je tedy podobné „věřím“. Marcel dále ve své knize „K filozofii naděje“ rozebírá rozdíl mezi „optimismem a nadějí.“ Tvrdí, že optimista je člověk, který „věří“, že nakonec se všechny věci nakonec urovnají. Je mnoho druhů optimismu. Takový optimista je svou podstatou vlastně řečník, který vždy do své řeči vkládá „naději“. Optimista se vždy váže k „já“. Jeví se jako pozorovatel a nelze ho oddělit od jakési matné víry, která není pozorovateli cizí. Zkrátka, ten kdo „doufá“ je zapojený do určitého procesu, kde naděje ukazuje svou „nad-racionální a nad-vztahovou“ složku, která se jeví právě jako „tajemství“. Marcel tedy zde hovoří o „tajemství naděje“.³⁹

Z těchto úvah Marcelovi posléze vychází „opěrný ontologický bod naděje.“ Jde o „absolutní“ naději neoddělitelnou od víry, která je stejně absolutní a přesahuje jakoukoli podmíněčnost a představu. Takže pokud člověk „má víru“, nebo „věří

³⁸ BENDLOVÁ, P. *Gabriel Marcel*, České Budějovice : Filosofia 1993, s. 43-49

³⁹ MARCEL, G., *K filozofii naděje*, Praha : Vyšehrad 1971, s. 87 – 132

v něco“, je to stejné s nadějí. Člověk má tedy neustálou „vzpruhu“, kterou mu nabízí „absolutní Ty“, neboť člověk stále hledá odpovědi v nekonečné lidské bytosti, kterou si uvědomuje. Vše se tedy podle Marcela odvíjí od vztahu „já k ty“.⁴⁰

⁴⁰ MARCEL, G., *K filosofii naděje*, Praha : Vyšehrad 1971, s. 87 – 132

5. Filozofie G. Marcela a A. Camuse – srovnání

Jedná se o autory řazené k existencialismu, avšak jejich myšlení je zcela rozdílné. Společné jsou jim především existenciální otázky po smyslu života a bytí. Dále je jim společná, jako téměř všem existenciálním myslitelům, počáteční skepse vyvolaná světovými válkami. Oba autoři si také prošli životními strastmi, které ovšem jejich práci rozvinuly. Všechny tyto historické i osobní okolnosti mohou za to, že dnes lze zkoumat jejich myšlení. Pro oba autory, kterým je věnována tato bakalářská práce, je nejvíce typická jejich dramatická tvorba - do ní promítali svoje existenciální myšlení a s ním spjaté otázky. Není lepšího pochopení existenciálních problémů, než pomocí obrazu. Tedy pomocí dramatu (např. S. Beckett - *Čekání na Godota*, 1949).

Albert Camus je autor příklánějící se spíše ke skepticizmu, bez naděje na optimistické východisko a podle toho vypadá i jeho tvorba. Ovšem, jeho filozofické myšlení nelze jednoznačně určit jako skeptické. Camus se tedy snaží chopit pojmu „absurdna“: lidský život je neustále „odsouzen k smrti“, zároveň je však možno a nutno žít jej – plným prožitkem přítomnosti anebo např. tvorbou se projevovat „navzdory“ nezrušitelné smrtelnosti bytí.

Absurdnu tedy lze správně rozumět tak, že je to jakýsi rozpor, či protiklad. Je to něco, co stojí v protikladu k něčemu druhému. A rodí se ze srovnání těchto dvou věcí. Například když dva hrdinové v dramatu S. Becketta (*Čekání na Godota*, 1949) čekají na něco, co se nazývá „Godot“. Čekají a čekají, a Godot stále nepřichází, nakonec nepřijde vůbec a oba raději zemřou. Toto je absurdní. Pokud se to zobecní, je to něco, co nedává smysl a stojí přímo v protikladu něčemu, co smysl dává. V tomto rozporu se nachází člověk, neboť má duši a zároveň má tělo, jakožto živočich. Camus v tomto „nesmyslu“ vidí absurdno a pojímá ho ve své filozofii tak, že jemu smysl dává. Autor se pokouší uchopit člověka ve světě „jak ho známe“ z existence.

Pro Marcela je takovýmto klíčovým výrazem „naděje.“ Jeho filozofie je tedy spíše optimistická, nabízí víru na vysvětlení veškeré podstaty bytí. Zde lze spatřit myšlenkový rozpor. Zatímco Camus vše vysvětluje pomocí absurdity, kdy smysl života jako takový chybí. Marcel se snaží vnést do filozofie víru na vyšší smysl a naději na posmrtný život. Nebo život v jiné dimenzi, sféře bytí. Tvrdí, že naděje je člověku tak přirozená, že něco vyššího musí existovat. Z čehož vyplývá, že pochopení smrti, znamená pochopení smyslu života. Takže Camus vychází z absurdity jako smyslu bytí,

Marcel naopak má svou víru k pochopení většího smyslu bytí. Camus tento smysl nazývá „smyslem života“ a Marcel „tajemství bytí“. U Marcela lze neustále spatřovat tajemství, naději, víru a lásku, a toto myšlení je vše vzájemně propojeno ve vztahu k druhé osobě. Oproti tomu Camus hovoří o absurdním člověku, který je sám za sebe. Musí být, jedině tak má jeho život smysl. Uvádí příklady s hercem, tvůrcem a milencem. Tito lidé nevěří, nedoufají a žijí ze dne na den. Jejich touhou je momentální prchavý okamžik, který nelze uchovat. Stejně je to s láskou. Láska u Camuse je prchavá a neudržitelná, neboť jedině tak dává smysl. Naproti tomu Marcel hovoří o „oblativní“, tedy božské lásce, která je věčná, neboť mít někoho v srdci, znamená mít ho tam napořád. Je to existující proud energie, který zůstává, i když fyzické tělo zemře. Camusova láska je sobecká a pomíjivá, ale i v této pomíjivosti právě nachází „věčnost.“ Marcel ji nachází v bezpodmínečné lásce. Tedy božské lásce. Zde lze spatřit další z protikladů jejich filozofie.

Marcel celou svou filozofii dále vztahuje k „být a mít.“ Jedná se o přístupy, kdy „být“ znamená existovat a „mít“ vlastnit. Kromě toho, že autor se snaží vysvětlit tento vzájemný vztah, kde je vlastnění spíše negativní a člověk by měl především existovat sám pro sebe a pro druhé. Hovoří o tom, že moderní člověk zkrátka zapomněl na to „být“ a jedinou jeho starostí je vše vlastnit. Má dokonce pocit, že i vlastní tělo je jeho. Vše směřuje k tomu, aby toho hodně „měl.“ Tím se člověk vzdálil od smyslu bytí, neboť smysl bytí je samo bytí a nikoli vlastnění. Jak má potom člověk zjistit podstatu bytí, když se celý život honí za něčím, co by měl vlastnit, místo toho, aby žil?

Camusův člověk nevěří. Marcelův opět věřit začíná. Camus smysl vidí v absurditě, tedy v nesmyslu. Marcel věří v člověka s nadějí po poznání většího smyslu bytí.

Oba autoři stojí na hraně iracionálních úvah. Camus hovoří o rozporu racionality a iracionality a o probouzení vědomí. Marcel jako věřící se dotýká mysticismu a spiritualismu.

V pojetí smrti se oba liší v tom, že Camus ji pojímá jako jedinou realitu a východisko. Marcel se ve svých myšlenkách naopak dotýká božství a posmrtného života. Vlastně tvrdí, že smrt je jenom transformace do jiné formy bytí.

Oba autoři tedy vycházejí z touhy po životě. Uvědomují si nevědomost člověka a chtějí na ni upozornit. Jejich filozofii lze vidět mnoha způsoby přítomnou v jejich dramatické tvorbě.

6. Existenciální motivy v dramatech Alberta Camuse a Gabriela Marcela

Následující kapitola je věnována existenciálním prvkům v dramatech Alberta Camuse a Gabriela Marcela. Obsahuje čtyři interpretace dramát. První z nich je dramatická hra *Nedorozumění* (1944), která bývá tematicky spojována se slavnou Camusovou prózou *Cizinec*. Druhé drama *Caligula* (1938), kde je děj zasazen do antických kulís, podává pro Camuse typický obraz revoltující postavy a zároveň ilustruje témata eseje *Mýtus o Sisyfovi*. U dramát druhého autora, Gabriela Marcela, byl výběr dramát k rozboru dán omezenou dostupností českých překladů jeho dramatické tvorby, která je v českém prostředí reflektována daleko méně než Marcelova filozofie. Zde interpretovanými dramaty jsou *Obrazoborec* (1919 – 1920) a *Nevyzpytatelná* (1919). Druhá jeho hra je nedokončená, ale stačí k tomu, aby se i na ní ukázaly hledané filozofické motivy.

Účelem této kapitoly je ukázat, jak oba existenciální autoři umělecky pracovali se svou filozofií. Filozofické motivy, které lze rozбором dramát ukázat, i Camusova a Marcelova drammatizace filozofických témat jsou na konci kapitoly vzájemně porovnány. Sledované filozofické motivy vycházejí z kontextu první filozofické části bakalářské práce.

6.1. Albert Camus – Nedorozumění

Dramatický příběh, členěný na tři dějství, se odehrává v jednom prázdném hostinci na břehu řeky v Českých Budějovicích. Ze zámoří přijíždí osmatřicetiletý Jan, který se vrací do své vlasti k matce a sestře. Na jihu Jan žije šťastný život se svou ženou Marií a nic jim nechybí do té doby, než se Jan dozví, že mu zesnul otec. Na základě této skutečnosti se Jan vrací po dvaceti letech domů, aby pomohl matce a své sestře Martě. Ty žijí v opuštěném a zchátralém hostinci, nemají peníze nazbyt a tak každého hosta zabijí, aby ho mohly okrást. Obě jsou velice nešťastné, matka už je stará a unavená, navíc špatně vidí. Marta je naopak mladá a měla by být plná síly, ale život s matkou, za těchto podmínek a ještě k tomu v Čechách ji nutí k tomu, aby byla smutná a zatrpklá. Jediné co jí zbývá, je snít o šťastném a sluncem zalitým životě v zámoří. Takže když se objeví nový host a vypráví o tom, že přichází z jihu, Marta pookřeje a vyptává se ho na podrobnosti. Marta ani její matka vůbec netuší, že se jedná o Jana - bratra a syna.

V prvním jednání se odehrává příjezd Jana do hostince, rozprava obou nic netušících žen o novém hostu a rozhovor Jana s Marií, která přijíždí s ním. Jan přijíždí rozjařen z opětovného setkání s rodinou odhodlán ukázat se a pomoci jim. Nečeká ovšem, že po dvaceti letech ho ani jedna z nich vůbec nepoznává. Obě jsou smutné a lhostejné k životu. Matka je unavená z dosavadního nešťastného života bez radostí. Marta stále doufá v lepší život, ale dosavadní životní podmínky ji také nutí k tomu, aby se za celý den ani jednou neusmála. Jan se tedy setkává s troskami bez životní šťávy. Obě ženy jsou natolik nepřítomné a lhostejné k životu, že je ani nenapadne, že tento mladý pán jim přišel zachránit život. Když Jan zjistí, že ho ani jedna nepoznává, rozhodne se, že o tom, kdo je, bude ještě chvíli mlčet. S tím ovšem nesouhlasí Marie a vytýká mu to. Navíc cítí z jedné noci bez svého muže velký smutek.

Když se Jan přichází ubytovat, dostává se s ženami do rozhovoru a snaží se zjistit nějaké informace. Vždy už to vypadá, že jim řekne kdo je, ale nakonec se to vždy zamluví. Ženy se naopak snaží zjistit informace o něm, aby ho mohly lépe zabít. Paradox začíná ve chvíli, kdy se Jan snaží opět odhalit a mluví o srdci a pocitech, ale obě ženy se ho snaží zadržet, neboť ani jedna z nich srdce a snad ani pocity nemají. Navíc, kdyby si hosta oblíbily, hůře by se jim potom zabíjel. Matka dokonce hovoří o tom, že je „už velice stará žena. Staré ženy se odnaučí milovat své syny. Srdce

okorá“.⁴¹ V této souvislosti dále mluví o tom, že i na muže už dávno zapomněla a na dceru by zapomněla také, kdyby nežila po jejím boku.

Když se Jan odejde ubytovat, matka přemýšlí o tom, jak je stará a že už nemá vůbec sílu zabíjet. Zabředá do rozhovoru s Martou, která se jí snaží přesvědčit, aby nabrala síly ještě na jednu oběť, ještě na jednu vraždu a potom že budou mít vystaráno. Jenomže matka náhle pociťuje „nesmělou touhu po poctivosti“ a nechce se jí už dál zabíjet. Obě ale cítí, že tento host je velice „rozptýlený“ a „nehodí se za oběť“. Matka dokonce říká: „A právě to není správné. Dříve jsme do své práce nekládaly ani hněv ani soucit a cítily jsme jen lhostejnost. To bylo správné. A dnes! Já jsem unavená a ty podrážděná. Copak musíme být tak umíněné, když všechno nejde, jak by mělo? Copak pro tu trochu peněz musíme tohle všechno podstoupit?“⁴² Dcera se jí ovšem snaží přesvědčit, aby jí ještě jednou naposledy pomohla a pak měla klid. Její matce prý stačí zavřít oči a jen zapomenout na minulost, ale Marta chce ještě žít. Chce začít nový život, má teprve dvacet let. Když udělají tento poslední čin, i když zabřednou ještě hlouběji do svého života, ze kterého chtějí pryč, dostane se jí nové naděje a nové síly na život v zemi slunce. Matka se snaží dceru přesvědčit aspoň o odklad jednoho dne, ale ta je neústupná, chce se vymanit z nerozhodnosti a říká, že buď ho zabijí dnes večer anebo nikdy.

V druhém dějství se odehrává rozhovor Jana a Marty v pokoji, kdy se oba dostávají do více důvěrného rozhovoru. Marta stále sní o jiné zemi, zemi plné slunce a Jan se jí snaží přesvědčit, že i jaro a podzim v Evropě má své kouzlo. Jan se posléze pozastavuje, že s ním Marta poprvé „lidsky“ promluvila a tím porušila jejich úmluvu na počátku, kdy mu jasně řekla, že její vztah k němu je pouze „laskavá lhostejnost“. Zde je opět další paradox, když Marta říká, že už chtěla požádat Jana, aby odešel, ale neboť on jí pověděl, že k němu „lidsky hovoří“, rozmyslela si to. Náhle v ní opět vzbudil touhu odejít do jeho země k moři a slunci, kde se bude žít lépe, než v Evropě. A Jan absolutně netuší, že kvůli tomu bude muset zemřít. Naopak říká: „Rozumím-li dobře, jedna z vás mě tu nechává proto, že v tom vidí svůj prospěch, a druhá z lhostejnosti“.⁴³

Vše se obrací, když mu Marta přinese čaj, ve kterém je uspávací a on ho vypije. Poté se objeví jejich matka a chce odnést podnos, ale on k ní náhle promlouvá

⁴¹ CAMUS, A. *Nedorozumění*, Praha : Dilia, 1968, s. 40

⁴² CAMUS, A. *Nedorozumění*, Praha : Dilia, 1968, s. 45

⁴³ CAMUS, A. *Nedorozumění*, Praha : Dilia, 1968, s. 58

a chce odejít za Marií. Vše si rozmyslel a snaží se jí slušně říci, že z hostince odchází. Ovšem nestihne to dopovědět a usíná.

Na konci druhého dějství vedou mezi sebou dialog matka s dcerou nad spícím Janem. Jejich matka ho nechce zabít a říká Martě, že chtěl ještě odejít. Marta ovšem chladnokrevně tvrdí, že když se jednou rozhodne, musí dojít až do konce. A že prý jí sám pobídl k tomuto činu, když vyprávěl o zemi, kde je slunce a je tam mnohem krásněji. Jan tedy spí a obě ženy se chystají na jeho usmrcení.

Následuje třetí dějství, kdy přichází svítání a opět dialog mezi dcerou a matkou. Obě jsou unavené a vyčerpané, ale Marta vypadá šťastně, neboť se jí konečně dostane vytoužené budoucnosti. Poté přichází sluha a donáší vytroušené Janovy doklady. Sám se do nich dívá a poté je předává Martě. Marta se dozvídá, kdo byl právě usmrcený muž a ukazuje to matce. Matka je v šoku a její myšlenky Inou k sebevraždě. Tvrdí, že bez lásky ke svému synu nemůže dál žít. Poté rozebírají vztah lásky matky k synu a k dceři. Marta říká, že „není přece možné, abyste to říkala bez jediného náznaku vzpoury, bez jediné myšlenky na svou dceru“.⁴⁴ Matka ovšem tvrdí, že láska k synu je vždy jiná a větší než láska k dceři, byť ho dvacet let neviděla. Matka cítí poprvé při vraždě „bolest“ a to jí nutí k tomu s tím vším skoncovat. Totiž, když přijde bolest, přichází s ní i „láska“ a naopak.

„Vím, Marto, že to nemá smysl. Co znamená bolest pro ženu, která se dopouštěla zločinů? Ale není to taky ta pravá mateřská bolest, vidíš, ještě jsem neplakala. Je to jen utrpení nad tím, že znovu cítím lásku – nic jiného. Ale i to je nad mé síly. Vím také, že ani utrpení nemá smyslu. Svět sám o sobě vlastně nemá smysl a já to mohu klidně říct, vždyť jsem okusila všechno, dávala jsem život a brala jsem ho.“⁴⁵ Matka poprvé ve své lhostejnosti k životu pocítila lásku. Pocítila ji proto, že zabila vlastního syna. Jak daleko musí zajít člověk, který vůbec nic necítí a je pohlcen nesmyslností života, aby něco cítil? Musí zabít vlastního syna.

Marta se cítí být ukřivděna, neboť ona byla ta, která s ní žila po celý život, starala se o ni a pomáhala ji s živobytím. Nebyl to Jan. A její matka přesto vykřikuje velká slova o lásce ke ztracenému synu. Její matka odchází k řece spáchat sebevraždu a Marta propadá zoufalství. Nechce, aby její matka zemřela. Přiznává, že zabít vlastního bratra neměla, ale i tak je vše nespravedlivé. On dostal vše a ona nic. On si žil v její vytoužené zemi u moře a ona zatím čekala v pochmurných místech. Čekala na něho

⁴⁴ CAMUS, A. *Nedorozumění*, Praha : Dilia, 1968, s. 82

⁴⁵ CAMUS, A. *Nedorozumění*, Praha : Dilia, 1968, s. 83

jako na příliv. Nenávidí ho! Nikdy nežil jejich život, a přesto ji matka zavrhlá. Tvrdí, že jí se dostalo bezpráví a proto nepadne na kolena.

V poslední scéně přichází Marie a hledá svého muže. Marta ji oznamuje, že je mrtev. Marie mluví o lásce a je velice zarmoucená. Marta vůbec neví, co to slovo znamená a doslova říká: „Nechápu vás. Špatně rozumím slovům jako je láska, radost a bolest.“⁴⁶

Marta se rozhoduje, že také spáchá sebevraždu. Ale nechce jít s nimi, aby prý nerušila jejich znovunalezenou lásku. Marta si uvědomuje, že není žádný domov, který by měla, že nikdo nemá domov na zemi bez světla. Všichni jsou prý podřízeni určitému řádu, kde nikdo nikdy není poznán. Takže zatímco Marie vzlyká pro svého milého, Marta ji přesvědčuje o bezsmyslnosti lidského života, o tom, že ani láska na tomto světě nemá smysl, o tom, že sám svět je naprosto beze smyslu. Že vše je naprosto absurdní a není žádná naděje, ani víra v náhodu, neboť vše podléhá „určitému řádu“.⁴⁷

Svět je ponurý, chladný a zlý. Všechny události nemají smyslu a člověk postrádá chuť k životu. Člověk se bouří, aby mohl lépe žít. Ještě mu zbývá malá jiskřička naděje na lepší život, který by měl smysl. Ovšem tato jiskřička záhy pohasíná ve chvíli, kdy člověk ztratí vše, v co věřil. Takový je osud Marty. Marta není zlá, jenom je zoufalá z dosavadního života s matkou. Je zcela oddaná lásce k matce, jenomže ta ji zavrhá. Je příliš stará na to, aby se mohla vzepřít osudu a revoltovat. Matčin osud je tedy jednoduchý. Stará a unavená duše, která už není schopná nikoho milovat, či vůbec pociťovat nějaký cit, opět nalézá lásku k vlastnímu synovi tím, že ho zavraždí. Poté si vše uvědomí. Uvědomí si lásku k synovi, uvědomí si, že to jediné mělo smysl a proto nic dalšího nikdy smyslu nebude mít většího. Co jediné takové duši zbývá? Absurdní sebevražda.

Osud Marie je také prostý, neboť je to milující žena, která právě přišla o svůj vlastní smysl existence. Na konci třetího jednání volá o pomoc a na její volání přichází sluha. Když se ho ovšem ptá, zda jí pomůže, řekne prostě „ne“. Všichni postupně přicházejí o „mysl svého bytí“.

Celé drama ovšem stojí na Martě. Ta je typickou Camusovo „absurdní postavou“. Celý její život směřoval k tomuto dni a k této události. Jediné po čem toužila, byl lepší život v jiné zemi. Celou tu dobu s matkou vraždila hosty jejich hostince, aby obě měly peníze na to odejít. Do té doby dokud nepřišel její bratr. Jan byl

⁴⁶ CAMUS, A. *Nedorozumění*, Praha : Dilia, 1968, s. 94

⁴⁷ CAMUS, A. *Nedorozumění*, Praha : Dilia, 1968, s. 89 - 100

tou vytouženou nadějí. Byl vírou na lepší život a jejím přílivem, na který celý život čekala. Jenomže ho nepoznala a tak ho zabila. V tu chvíli přišla naprosto o všechno. O matku, domov, naději, víru a lásku. Přišla o smysl svého vlastního života. Už je tak otupělá, že nemá pocity. Je lhostejná k životu a nejvíc sama k sobě. Chtěla v poslední naději „revoltovat“ proti osudu, ale nakonec se stejně ubírá k „sebevraždě“.

Nakonec dává ještě Marii radu: „Proste boha, aby vás proměnil v kámen. To je štěstí, které si vyhradil pro sebe, to je skutečné, pravé štěstí.“⁴⁸ Jediné východisko je tedy smrt, sebevražda. V tom tkví pravý smysl věcí. A v tom tkví autorova absurdita.

Zajímavé je, že tato hra se nedočkala takového úspěchu, byť jsou v ní aktuální témata své doby (1942/3). Ačkoli je Camus neustále ohromen samotnou absurditou herce, který ztvárňuje vše během několika málo minut, nemůže se odpoutat od existenciálních prvků v každém jeho díle. Zejména se tedy jedná o „absurdno“ a zde ho lze spatřit zcela jasně. Zároveň se vyžívá v nelidské krutosti, kdy se lidé navzájem zabíjejí a v tom vidí smysl. Více o těchto tématech se lze dočíst v další interpretaci, ovšem poněkud „krutějšího“ díla.⁴⁹

6.2. Albert Camus – Caligula

Děj tohoto existenciálního dramatu, členěného na čtyři jednání, se odehrává v Římě za doby vlády císaře Caliguly. Předobrazem hry je historické antické téma vlády císaře Caliguly (16. 3. 37 n. l. – 24. 1. 41n. l.) a je typickým absurdním dílem. Camus pojímá svou adaptaci zcela netradičně a císaře nepovažuje za blázna, ale člověka, který revoltuje proti absurditě. Příběh se začne odehrávat ve chvíli, kdy je Caligula nezvěstný a všichni ho hledají. César odešel ze svého paláce, neboť mu umřela žena, kterou miloval. Ačkoli se jednalo o jeho sestru, byla to jeho jediná opravdová láska. Když se vrací, mluví se svými podřízenými o tom, že chtěl najít „lunu“ a nemůže ji najít. Je celý unavený, špinavý a zdrchaný. Když se ho ptají, proč chtěl najít lunu, tak prostě odpoví, že chtěl něco, co ještě nemá. Ale i když ji našel, tak nebyl šťastný, neboť se jí nemohl zmocnit. Ve chvíli, kdy ho jeho podřízení považují za blázna, říká: „Ano. Ovšem! Ale já nejsem blázen, dokonce jsem nikdy nebyl tak rozumný. Prostě jsem najednou pocítil,

⁴⁸ CAMUS, A. *Nedorozumění*, Praha : Dilia, 1968, s. 100

⁴⁹ DUBSKÝ, I. *Camus a jeho hry*, in : CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 159 - 185

že potřebuji něco, co je nemožné. Nemohu se spokojit s věcmi tak, jak jsou.“⁵⁰ Říká, že tento svět je nesnesitelný tak, jak je a proto potřebuje lunu, štěstí nebo nesmrtelnost, zkrátka něco, co není z tohoto světa. Dále tvrdí, že toto jeho nové stanovisko nesouvisí se smrtí ženy, kterou miloval, neboť vlastně neví, co znamená láska. Je přesvědčen o tom, že našel „pravdu“ a tou je to, že „lidé umírají a nejsou šťastní“. Zde na počátku hry lze spatřit císařovo šílenství, které postupem času dostává absurdní podoby. Opět jsou zde existenciální motivy, které mohou vzbuzovat pocity beznaděje. Caligula se táže, „Ale co znamená láska? Málo. Její smrt neznamena nic.“⁵¹

Takto zaneprázdněn je mladičkový císař, hovoří jenom o umění, mluví v hádankách a v metaforách. Svého úřadu se nezastává a práce pro něho není tak důležitá. Je to idealista, který jde za svou ideou, a přesto je to člověk, který o sobě tvrdí, že vidí nejjasněji. Opravdu má jeho šílenství příčinu ve smrti milované Drusilly?

Celý Řím je tedy převrácen naruby, neboť všichni hledají césara. Když se objeví celý šílený s novým poznáním, jeho poddaní ho nutí do správních záležitostí. Klíčová situace v dramatu nastává tehdy, když mu jeho úředníci připomínají, že by měl vyřídit nějaké záležitosti ohledně „státní pokladny“. Načež se Caligula ironicky směje a říká: „Pokladna? To je ovšem pravda, tak se podívejme, na prvním místě je pokladna.“⁵² V této chvíli se císař rozhoduje, že převrátí celou politickou ekonomii vzhůru nohama. Zde začíná jeho šílenství nabírat kruté podoby absurdního člověka. Chce, aby všichni poddaní napsali závěť, ve které bude všechn jejich majetek propadat státu. Poté bude posílat jednotlivě tyto bohaté lidi na smrt, aby stát dědil. Vysloveně říká: „Je-li důležitá státní pokladna, pak není důležitý lidský život.“⁵³ Především potom říká, že konečně pochopil, jak užitečná je moc, která nemá hranic. Všichni jsou zděšeni a nechápou ho. Dokonce tvrdí, že on jediný pochopil, že má svobodu, neboť svět není důležitý. On jediný to pochopil a vidí, že ostatní svobodni nejsou. Caligula „revoltuje“ proti společnosti, proti celému světu a chce, aby se všichni ostatní také poučili.

Ve dvanácté scéně následuje dialog s Caesonií, což je jedna z jeho žen. Caesonie pláče, neboť nevidí důvod, proč mladý císař byl tři dny a tři noci pryč a vrátil se s tvář, kterou nezná. Nechápe jeho chování a jeho pocity. Všude v těchto pasážích lze spatřit existenciální prvky beznaděje a bezsmyslnosti života. Císař se tedy chce povznést nad bohy, ujímá se „království, kde pvládne nemožné“. Jeho milenka mu říká, že se mu

⁵⁰ CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 11

⁵¹ CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 12

⁵² CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 15

⁵³ CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 16

nepodaří popřít lásku, ale na to on zběsile odpovídá, že láska neznamena nic, že smysl má něco jiného. Smysl má „státní pokladna“.

César chce všem ukázat velkolepou podívanou a k tomu potřebuje lidi, diváky, oběti a viníky. Poté šíleně prohlašuje, že viníci jsou všichni. Caesonii si zavazuje jako věrnou služku, která udělá všechno, co jí řekne. Patriciové a všechno služebnictvo k němu přistupuje a on mlátí paličkou do gongu jako pomatenec. Poté se dívá do zrcadla a říká, že jediný kdo zbude, je Caligula. Symbol zrcadla je v dramatu důležitý, neboť tím se otevírá samotný děj a končí první jednání. Ve hře se poté ještě objeví. Šílený císař se dívá do zrcadla a vidí jen sám sebe, směje se a je přesvědčen o tom, že všem musí dát lekci, jelikož on jediný vše pochopil. Pochopil, že nic nemá na tomto světě smysl, jediný smysl má „státní pokladna“. I zde je zřejmý symbolismus absurdní důležitosti věcí, které ve skutečnosti důležité nejsou. Ba naopak. Lidé se neustále honí za něčím, co jim dává smysl, a jedním z těchto smyslů jsou materiální věci. Peníze. A vládce vyloženě říká, že jestliže je nejdůležitější státní pokladna, tak potom není ani lidský život důležitý. Podle Caliguly neexistuje nic, co by dávalo smysl. Láska, ani lidé, ani radost, ani sám život. Dostává se tedy poznání určité absurdity lidského bytí a začne se chovat právě naopak. Začne popírat život. Začne se „rouhat“ a „bouřit“ proti všemu zdánlivě dobrému, co zbytek lidstva považuje za „smysl bytí“. Zachází do extrému a povyšuje se nad samotnou existenci, neboť existence nemá smyslu a on je ten, který to pochopil. Všichni Římané se chovají podle něho konzumně a nelogicky, protože oni mají své pozitivní hodnoty. Ať už se jedná o vykonstruovanou morálku, nebo o upřímný soucit k životu, či lásku k druhé bytosti. Vládce chce, aby všichni pochopili, že jsou vlastně pokrytci, když zastávají tyto hodnoty. Proto ve chvíli, kdy mu umře jeho láska, bloudí po zemi a snaží se pochopit onen smysl, jelikož není špatným člověkem. Je pouze nešťastnou bytostí, která se snaží poznat „veškerý smysl“. Ovšem při své třídní výpravě shledává, že smyslu vlastně není. Že není ničeho, kromě smrti. Vlastně náhle mu vše připadá tak bezvýznamné. On je tím člověkem, který došel až na konec. Má vše, co může mít. Může mít ženy, peníze, může zabíjet lidi a sbírat jejich duše. Caligula pochopil, že vše, co má ve své „moci“ může nějakým způsobem použít. Má naprosto vše. Je to césar! A přesto mu neustále něco chybí. Zjistí, že smrt je stále mocnější, než on sám. Že pokud zemře jeho milovaná žena, nemůže s tím nic udělat. Ale on chce spravedlnost a chce se osvobodit od těchto lidských pout. Postupem času tedy shledává, že život nemá žádný smysl. Začne vše vidět tak jasně a čistě. Na základě tohoto poznání

se rozhodne, že se nevzdá a že všechny naučí to, co se naučil sám. Revoltuje proti společnosti, proti životu a nakonec i proti sám sobě. Začne se chovat naprosto absurdně. Caligula je typickou absurdní revoltující postavou.

Dochází mu, že když nařídí všechny zabít, tak prostě všichni zemřou. Je to jednoduché. Člověk zemře jen z rozmaru císaře a nemusí se ničím provinit. „Tak jste konečně pochopili, že se člověk nemusí ničeho dopustit a přece zemře. Jsem s vámi spokojen, hrdinové.“⁵⁴ Tak začíná jeho běsnění. Směje se životu přímo do očí. Zabíjí všechny jen tak pro nic za nic. Své patricije nutí do absurdních úkolů a snaží se o to, aby to pochopili. Oni ovšem nic nechápou a všechno plní do puntíku, protože z něho mají strach. Z toho má Caligula právě největší legraci, kdyby se někdo „vzepřel“, ukázal by tím, že pochopil vše. Jeho poddaní jsou symbolem konzumního stáda ovcí, společnosti.

Camus se ve své filozofii věnuje několika typům absurdního člověka. Byli to „herci, Don Juanové a dobyvatelé, dobrodruzi, lidé moci“.⁵⁵ Celé drama o Caligulovi je o člověku dobovačného typu, který se absurdně namáhá. Bez ohledu na nějaké vítězství císař bojuje do poslední chvíle. Vyzývá sám sebe proti osudu a proti bohům. Vlastně se vyzývá k tomu, aby sám sebe překonal.

Když Caligula pochopí konečnost lidského pobytu ve světě, otevírá se mu náhle nové pojetí „svobody“. Začne tedy tento nový terén prozkoumávat. Chce zjistit, kam až sahá tato svoboda a kde má hranice. Takže postupuje systematicky: „chce zničit řád, který je nejprve řádem císařství, pak morálním řádem a nakonec i řádem světa vůbec“.⁵⁶

Tento „absurdní hrdina“ se snaží projevit veškeré utrpení smíchem a groteskností. Proto své poddané nutí k tomu, aby hráli směšné hry a dívali se na něho, když tančí apod. Ve svém „krutém“ jednání ukazuje svou „abstraktní moc“ a snaží se zabít všechny ty, kteří ho milují. Naopak všechny ty, kteří ho nenávidí je schopen uznat.⁵⁷

„Caligula je člověkem toužícím po pravém životě.“⁵⁸ Stává se z něho absurdní hrdina, který sám sebe nakonec zničí, aby dosáhl spravedlnosti.

⁵⁴ CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 27

⁵⁵ DUBSKÝ, I. *Camus a jeho hry*, in : CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 168

⁵⁶ DUBSKÝ, I. *Camus a jeho hry*, in : CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 169

⁵⁷ CURTIS, Jarry L. *Camus' hero of many faces*, Studies in the Novel, Vol. 6, No. 1 (spring 1974), pp. 88-97, Studies in the Novel, University of North Texas

⁵⁸ DUBSKÝ, I. *Camus a jeho hry*, in : CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 169

Drama je prostoupeno různými směšnými scénami, kdy císař nutí patricijky do absurdních činností. Příkladem může být situace, kdy se patricijové rozhodnou, že udělají státní převrat a zabijí Caligulu. Samozřejmě se to k císaři donese a on potom jedná. Jeho poddaní jsou rozděleni do skupiny, která ho nenávidí a naopak do páru lidí, kteří jsou pořád s ním. Jednou z takových postav je mladý básník Scipion, který mu díky své umělecké povaze rozumí. V poslední scéně odchází se slovy, že chce najít všechny důvody pro císařovo chování. I pro všechno krvesmilství mu dává sbohem, aby nezapomněl, že měl ho rád.

Nakonec všichni postupně umírají. Drama vrcholí, když v závěrečné scéně císař hovoří s Caesonií. Také ji chce zabít, neboť se musí zbavit všech, kteří ho milují. Caligula stojí na prahu smrti a vede úvahy o tom, jak je všechno prchavé. Říká, že „skutečným utrpením je poznání, že ani zármutek nemá trvání. Ani bolest nemá smysl. Víím, že nic nemá trvání“.⁵⁹ Při svém monologu pomalu škrtí Caesonii. Když zabije i ji následuje opět scéna se zrcadlem. Mluví ke svému odrazu a říká, že i on je vinen, že má strach, ale že ani strach nemá dlouhého trvání. Nikdy mu nic nebude stačit, s ničím nebude spokojen, jenom kdyby měl lunu! Jen kdyby se stalo nemožné. Rozbije svůj odraz v zrcadle se slovy: „Do dějin s tebou, Caligulo, do dějin.“⁶⁰ V tu chvíli vstupují spiklenci a zabíjejí svého císaře. Může člověk dosáhnout „absolutní svobody“ aniž by porušil logiku absurdity?⁶¹

6.3. Gabriel Marcel – Obrazoborec

Jedná se o drama, které má čtyři dějství. V prvním dějství autor nastiňuje situaci tématu rozhovorem dvou žen. Vše začíná jednoho červencového rána, když na venkovské sídlo rodiny Delormových přijíždí hosté.

Klíčovou postavou tohoto dramatu je Jakub. Jedná se o člověka, který si žije ve svém vlastním světě a tak je spokojen. Zápletka spočívá v tom, že Jakub měl ženu, která mu zesnula. Byla to láska jeho života a dlouho se nemohl vzpamatovat z její smrti. Ovšem téměř rok od její smrti si Jakub nachází novou ženu a čeká s ní potomka. S tím absolutně nesouhlasí jeho přítel Abel. Nechápe, jak mohl Jakub něco takového udělat.

⁵⁹ CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 71

⁶⁰ CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 73

⁶¹ DUBSKÝ, I. *Camus a jeho hry*, in : CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 170

Když mu Vivian (zajímavostí je, že na této ženě stojí celé drama, přestože se na jevišti ani jednou neobjeví) byla vším a on se poté tak snadno ožení s jinou. Jak se mohl tak snadno přesto přenést? Abel zkrátka nechápe Jakubovo jednání a je na něho patřičně nazloben. Ovšem momentálně je po dlouhých letech pozván do jejich domu, takže přijíždí. Přijíždí i se svou nevyřešenou minulostí. Mezitím se ve hře ještě začne odvíjet ještě jedna zápletk a to ta, že Jakub si usmyslí, že Abel by se mohl zamilovat do sestry jeho zesnulé ženy, Florence. Divák záhy snadno pochopí, co vše se na jejich panství odehraje.

Hlavním motivem díla je „svár přátelství s láskou, o oběti a soucitu, o působnosti lži, o šalebnosti obrazu, který si tvoříme o sobě i o svých bližních. Snad nejvíce je však hrou o metafyzickém neklidu, o tom, co v lidském životě zůstává nevyslovitelné a neproniknutelné: o tajemství“.⁶² Hra je tedy nejvíce o dialogu a vztahu „já – ty“. Poté je nejdůležitějším motivem „tajemství“.

Jak už bylo nastíněno výše, „osou příběhu je přátelský vztah mezi Jakubem a Abelem, kteří představují charakterové protipóly“.⁶³ Jakub je totiž přesvědčen, že Vivian z jeho života definitivně neodešla. Že k němu stále promlouvá její duše a že je s ní „okultně“ spojen i nadále. A právě tento duch ho pobídl k tomu, aby se znovu oženil a měl dalšího potomka. Tato nová žena, Magdalena, Jakuba miluje natolik, že mu toleruje jeho spojení s duchem mrtvé bývalé ženy a je schopna pro něho udělat naprosto vše. Žijí spolu tedy ve vztahu, kdy je mezi nimi neustále třetí osoba. Tou osobou je zesnulá Vivian.

O tomto „tajemství“ Abel nemá ani potuchy, tudíž není schopen pochopit Jakubův nový vztah, a už vůbec nechápe očekávaný příchod nového potomka. Jenomže za tímto vším stojí ještě něco naprosto jiného. Je tím tajný vztah mezi Abelem a zesnulou Vivian. Vychází najevo, že mezi nimi byla tajná a něžná láska, ve které ovšem nikdy nedošlo k milostnému spojení. Vlastně nikdy nedošlo k žádnému vyslovení. Abel do této doby žil v domnění, že zesnulá žena jeho city nikdy neopětovala. Na základě starého dopisu, který mu ukazuje Florence, se dozvídá pravý opak. Vivian ho také milovala. Nikdy k ničemu nedošlo, neboť oba také milovali Jakuba a nechtěli ničím porušit jejich vzájemný přátelský vztah. Takže zesnulá žena v sobě ukrývala tajemství, jež nikdy nemělo vyjít napovrch. Abel se na základě této nové skutečnosti začne chovat

⁶² BEDNÁŘOVÁ, J. *Tajemství, které sjednocuje*, in : MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 141

⁶³ BEDNÁŘOVÁ, J. *Tajemství, které sjednocuje*, in : MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 141

jinak a Jakub začne podezírat svou zesnulou ženu z nevěry. Ovšem v prvních chvílích nemá vůbec na mysli někoho konkrétního. Jeho žena se mu zjevuje méně a méně a proto si říká, že „něco nehraje“. Zápětka se postupně dostává do takové fáze, že všichni vědí o citech, které Vivian chovala k Abelovi, jenom jediný Jakub to neví. Jenomže Jakub je intuitivní a velice záhy pozná, že se mezi nimi něco děje.

Jediná Magdalena se snaží utajit před Jakubem naprosto vše, neboť kdyby se dozvěděl, co jeho bývalá žena cítila k Abelovi, celý jejich vztah by se zhroutil. Jejich vztah je totiž založen na základě Jakubovy víry v jeho zesnulou ženu. To, že Jakub „věří“, to je základem celého jeho života. Věří ve svou ženu. A teď věří v ducha své zesnulé ženy. Jaký by to mělo všechno smysl, kdyby Jakub přestal věřit? Kdyby se dozvěděl, že nebyl jediný, koho milovala? Ztratil by víru a neměl by nejmenší naději na dobrý život. Zde je jeden z nejdůležitějších momentů celé hry. Tento motiv víry a naděje je naprosto typický pro Marcelovu tvorbu.

Z optimistického Jakuba se na konci dramatu stává nevěřící člověk, který podezírá naprosto všechny ze lhaní a ze zrady. Naopak z Abela, který pochopil, že byl „poprvé v životě milován“ někým jiným, než svou matkou, se stává chápající muž, který se snaží Jakubovi „domluvit“. Magdalena se ze všech sil snaží, aby Jakub nepřestal věřit a nedozvěděl se „pravdu“.

V poslední scéně si nakonec oba kamarádi popovídají a vše si řeknou. Usmíří se a snaží se vyřešit minulost, aby se mohli plně ponořit do přítomnosti. Abel říká: „Věř mi, poznání vyhání do nekonečna všechno, co chtělo uchopit. Snad tajemství je to jediné, co sjednocuje. Bez tajemství by byl život nedýchatelný.“⁶⁴

Role „tajemství“ je v Marcelově filozofii tedy velmi důležitá. Nejde o to, že by tajemství nebylo nedostupné a neuchopitelné, ale o to, že se o něm lze cosi dozvědět. Stává se hodnotou, která se staví do opozice proti všemu, co je hlavním tématem zkoumání. Je „sblížením“ a „spojením v tajemství bytí“. Takové tajemství se „stává životodárným principem lidské existence, okamžikem doteku pravého Bytí, Jádra Bytí, které nás přesahuje a zmocňuje se nás, a tím i rovinou, na níž jsme pochopeni, byť bychom se ani my sami nechápali“.⁶⁵

Gabriel Marcel je autorem bezmála třiceti děl a *Obrazoborec* považoval za jednu ze svých centrálních dramát. Jak v obrazoborci, tak v ostatních hrách autor zobrazuje

⁶⁴ MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 139

⁶⁵ BEDNÁŘOVÁ, J. *Tajemství, které sjednocuje*, in : MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 146

především způsob prožívání smrti blízkého člověka. Způsob, jak zůstat zesnulému blízkému i nadále „věrný“. To je motiv, který se objevuje téměř ve všech jeho dramatech. „Ve většině případů jde o karikaturu skutečné věrnosti: mrtvý se stává strnulou modlou, jíž je prokazována často fanatická úcta.“⁶⁶

6.4. Gabriel Marcel – Nevyzpytatelná

Divadelní hra byla publikována jako součást Marcelova *Deníku* (1927). Dílo a jeho děj je psán ihned po skončení první světové války. Sám autor o dramatu píše, že „je svědectvím nejen o tehdejší francouzské mentalitě, rovněž o velmi hluboké ozvěně, kterou v mém nitru a v mém myšlení válka vyvolala. Tato ozvěna, která nemá přesné ohraničení, se od té doby stále šíří v hlubinách mé bytosti.“⁶⁷

Nedokončené drama má čtrnáct scén a odehrává se v temném bytě v Paříži na jaře roku 1919. Scéna začíná rozhovorem dvou žen, které se baví o příjezdu Roberta, manžela Edith, z války. Povídají si o tom, jak se změnil, a jaká je Paříž po válce a jak nemohou pochopit to, co muži ve válce prožívají. Když přichází Robert mezi hovořící ženy, ptají se ho, jaké to je, být opět doma atd. Drama je psáno těsně po válce, takže se zde vykresluje přesně, jaké to tehdy bylo.

Záhy ovšem přichází hlavní zápletka týkající se Robertova mladšího bratra, který byl samozřejmě také ve válce, ale dosud se nevrátil. Všichni vědí, že je dávno mrtev, jenom jeho žena stále doufá a čeká na návrat. Georgette stále věří, že její muž je ještě v zajetí, jen o něm nejsou žádné zprávy.

Každý, kdo si projde válkou, se změní. I Robert se změnil. Je nemocný, a je nevrlý. Rozčilují ho děti, které se snaží cvičit na hudební nástroj, rozčilují ho přítelkyně Edith. Nevidí v ničem smysl a ani si není jistý, jestli je rád, že se vrátil domů. Sám nechápe chování Georgetty, která stále doufá v život jeho bratra. Je spíše skeptický a pesimistický. Myslí si, že by se jí měla vyložit „pravda“ namísto zbytečné „naděje“. Maurice byl prohlášen za nezvěstného, není tedy důvod čekat a doufat na jeho návrat.

⁶⁶ ČERNOCKÝ, J. *Průvodce po dramatickém díle Gabriela Marcela*, in : MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 206

⁶⁷ MARCEL, G. *Gabriel Marcel o Nevyzpytatelné*, in : MARCEL, G., *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 149

Z příběhu vyplývá, že Robert nebyl celé čtyři roky doma, namísto toho Maurice jezdil domů na pravidelné „dovolenky“. Robert si se svým bratrem ani nemohl psát, takže o něm vlastně také nic nevěděl. Maurice si celou dobu dopisoval hlavně s Edith. Ta o něm věděla naprosto všechno, veškeré informace sděloval v dopisech právě své švagrové.

Edith osočuje manžela, že o Mauricovi skoro nic nevěděl, ba ho ani neznal. On po ní chce, aby mu ukázala ty dopisy, ale ona mu říká, že mu všechny rozhodně ukázat nemůže.

Jeho matka, paní Lechevallierová se snaží popsat vztah Maurice k jejím vnoučatům. „Nedovedeš si představit, co pro ně znamenal. Pokaždé, když přijel na dovolenou, se jim věnoval, jako by to byl jejich otec...“⁶⁸ Z následujícího děje je tedy zřejmé, že zatímco byl Robert pryč, doma byl „otcem“ Maurice.

Poté přichází klíčový dialog mezi vojenským knězem, který byl z Mauricova praporu a hovoří s Edith. Všichni hovoří o tom, jak byl Maurice úžasný a jak je jeho ztráta zasáhla, přitom Robert vůbec netušil, kdo vlastně Maurice byl, ačkoli to byl jeho vlastní bratr. Válka vše změnila. Vše a všechny. I Robertovy děti neustále mluví o Mauricovi. Když přichází kněz, všichni postupně odcházejí a v dialogu zůstávají pouze Edith s knězem.

Rozhovor začíná o dopisech, které si spolu psali. Edith po něm chce, aby jí odpověděl na jednu otázku, ke které se v dopisech nevyjádřil. On mezitím mluví o tom, že ženy jsou v dobách války často ničím nezaměstnané a proto mají spoustu myšlenek, které je trápí. Poté z kontextu vychází, že Edith pocítila milostný cit k Mauricovi a teď se kněze ptá, zda se mu také nepsal o svých citech. Kněz se snaží otázce vyhybat všemožným způsobem a tvrdí, že ztrácí rozum. Ona se snaží ospravedlnit tím, že chce jen jednoduše vědět, zda jí jen měl rád. Kněz o něm mluví, jakoby už byl dávno pohřben, ale Edith cítí, že je stále přítomen. Cítí, že její láska k němu je stále stejně silná. Edith knězi sděluje, že opravdový cizinec je její muž. Jsou spolu, ale přesto jsou si tak cizí a s Mauricem je to přesně naopak. Dále hovoří o tom, že Edith uvažuje, že by o svých citech řekla i manželovi. V tom se jí kněz snaží zabránit. Zde jsou jasné Marcelovy existenciální motivy. Hovoří o lásce, která neumírá s tělem, ale žije dál duchem. Dále zde nastiňuje situaci, kdy by Edith řekla manželovi o citech k jeho mladšímu bratru. Pokud by to řekla, nic by to nezměnilo, naopak by byl manžel

⁶⁸ MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 181

nešťastný. Mrtvého Maurice by to nevrátilo. Z toho opět vyplývá, že je potřeba nechat si nějaké tajemství. Ne všechno musí být řečeno. Ne vše by dávalo smysl, kdyby se vyslovalo.

„Pro vás už tu mrtví vlastně nejsou; a neuvažujete tedy jinak, než ti, co nevěří. Můžete jim přisuzovat jakkoli slavnou a těžko představitelnou existenci... pro vás už to nejsou živoucí lidé. Ale pro mne... jediní opravdu mrtví jsou ti, které už nemáme rádi.“⁶⁹

Poté se v rozhovoru objevují rysy konfliktu křesťanství a „víry“. Kněz samozřejmě v jejích slovech vidí nemorálnost, hříšnost a nekřesťanskost, ovšem jediné o čem ona hovoří je právě „bezpodmínečná láska“, „víra“ a „naděje“. Marcel zde nepřímou poukazuje na to, že tyto hodnoty by měly být především základem veškerého křesťanství.

Další důležitý moment přichází ve chvíli, kdy se Robert opět baví s Edith o všechno se změnilo. Že ona i Maurice se dal „na víru“. A že je všechno zcela jinak, je z toho zatrpklý a chtěl by vše vrátit do chvíle, kdy to opustil. Potom Robert vysvětluje, že celou válku přežil pouze díky tomu, že myslel na Edith. Představoval si, jak se vrátí domů a připomínal si její gesta. Proto je teď tak hořké, když se vrátil domů a ona už je naprosto cizí člověk. Co všechno dokáže víra a vzpomínka na určitou osobu. Dává člověku naději, že se pořád může vrátit a že vše může zase být jako dřív.

Robert: „No, a když potom nalezneš tu bytost jinou... a především stále se měnící, nestálou, neproniknutelnou.“

Edith: „Lituješ pak té staré představy.“

Robert: „To už ani nejde, protože už je pryč. Byla dobrá pro tu dobu čekání... Ale když už pak není na co čekat...“⁷⁰

Marcel tvrdí, že scéna mezi Edith a knězem je jednou z nejvýznamnějších, které kdy napsal. On sám konvertoval ke katolicismu až o deset let později a úzkostné otázky, které klade mladá žena a které jsou tak špatně knězem pochopené si neustále uchovávají všechnu svou závažnost.⁷¹

⁶⁹ MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 192

⁷⁰ MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 199

⁷¹ MARCEL, G. *Gabriel Marcel o Nevyzpytatelné*, in : MARCEL, G., *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 150

Autor se v článku o svém dramatu táže, zda je třeba litovat, že hra nebyla dokončena. Sám si odpovídá, že ne, jelikož hra vede „přímo na okraj propasti, která vypadá jako bezedná“. Kdyby autor v psaní pokračoval, mohl by oslabit tento pocit propasti, které vyvolávají především poslední dvě scény, přičemž slovo „propast“ je chápána v celé své hloubce.

„Víra je ale život, život, v němž se neustále stýkají radost a úzkost, život, který zůstane až do samého konce ohrožený jediným pokušením, kterého bychom se v konečném důsledku měli vystříhat, a tím je beznaděj.“⁷²

⁷² MARCEL, G. *Gabriel Marcel o Nevyzpytatelné*, in : MARCEL, G., *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné Mlýny 2003, s. 151

7. Shrnutí

Příběh začíná na maloměstě v Čechách, kde „absurdní“ dívka touží po lepším životě tak moc, až sama sebe zabije. Pokračuje krutým Caligulou, který na sebe bere lidský úděl a „revoltuje“ proti životu. Pak se ale otevírají jisté možnosti, které nejsou vyřčené a možná se zdají být tajemné. Je zde i určitý nádech „tajemství“, který by mohl vyvolávat lehkou „naději“. Musí být opravdu poválečné myšlení takto skeptické? Či se pomocí naděje, víry a trochu tajemství lze dopracovat k pozitivnímu závěru?

První autor se tak dlouho snažil najít smysl existence, tolik poničený a dokonale nepochopitelný po válečných událostech, až ho našel v naprosté nesmyslnosti. Avšak i tato nesmyslnost spatřuje svůj vlastní smysl právě sama v sobě. Sisyfos neustále valí balvan, i když ví, že ho nikdy nedoalví. Tito hrdinové na sebe berou úděl a tím revoltují. Revoltují proti jakémukoli „smyslu“, neboť „vědí“. Camus viděl v absurdnu smysl. Absurdno smysl má právě samo v sobě. Potom osudy takových postav jsou nadmíru smysluplné.

Camusova dramata jsou méně dialogická a často se v nich objevuje děj. Od začátku do konce jsou propracovaná a divákovi mohou dát smysl, aniž by tušil jejich filozofický podtext. V jeho dílech je „filozofická starost, umělecká přísnost a lidská integrita v jisté rovnováze, která působí i tehdy, kdy přecházejí od absurdity k revoltě, zavrhl boha, aby přijal svět“.⁷³

Camus bývá označován za filozofujícího spisovatele, tedy umělce, který vede dialog sám se sebou, svým dílem, čtenářem nebo divákem a svou dobou. Je to především ale on sám, jeho ideje, myšlenky a rozhodování, kam ústí jeho dílo, je to on sám a jeho filozofie, s čím se v jeho díle lze setkat.⁷⁴

Jeho pojetí absurdního divadla je ovšem opravdu pouze existenciální. Je pořád více filozofií a vychází z jeho přesných idejí.

Oproti tomu druhý autor považuje svá dramata za nejdůležitější ve své tvorbě. Avšak o jeho drama není tolik zájem, neboť převážně jde o „zdramatizovanou filozofii“. On sám prý tvrdil opak. V jeho dílech je ovšem mnoho filozofických témat.⁷⁵

Jeho hry jsou postaveny na dialozích a vztahu „já – ty“. Ani v jedné zde interpretované hře, nelze najít „děj“ ve smyslu běhu událostí. Postavy převážně mluví

⁷³ DUBSKÝ, I. *Camus a jeho hry*, in : CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 178

⁷⁴ DUBSKÝ, I. *Camus a jeho hry*, in : CAMUS, A. *Caligula, Stav Obležení*, Praha : Dilia, 1965, s. 178

⁷⁵ ČERNOCKÝ, J. *Průvodce po dramatickém díle Gabriela Marcela*, in : MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*, Brno : Větrné mlýny 2003, s. 210

a filozofují. V tom je základní rozdíl obou autorů. Marcel svým postavám propůjčuje své vlastní filozofické myšlenky a celkové drama poté staví na filozofickém dialogu těchto postav. Oproti tomu Camus své postavy propracovává do hlubší charakteristiky povahy a do těchto vlastností vkládá své filozofické myšlení. Jeho dramatické postavy tedy především „jednají“ dle svých filozofických vhlédů, ale Marcelovy postavy pouze „mluví a přemýšlí“ o povaze filozofického problému.

Dalším rozdílem jsou závěry všech dramát. Zatímco Camus vše končí smrtí, naopak Marcel vše smrtí začíná a jeho postavy mají na konci alespoň malou „naději“. Jako by Camus vše začal a Marcel se to naopak snažil dokončit filozofií víry a naděje.

Kdyby dnešní moderní divák přišel do divadla a shlédl všechna tato dramata, mohl by si pomyslet, že ne vždy smrtí všechno končí, ne vždy věci, které se dějí, musejí mít bezprostřední smysl. Kolikrát ten smysl k člověku dojde mnohem později. Ať je člověk jakékoli víry nebo vyznání, všechny etické hodnoty, které by měl nakonec vyznávat, by měly být „naděje, víra a láska“. I když se snaží udělat život lepší svým nejbližším, vždy by se měl v první řadě snažit o to, udělat si ho lepší sám pro sebe. Ačkoli člověk zjistí, že nemá jedinou možnost, než revoltovat proti celé společnosti, životu a stát se absurdním hrdinou, musí se snažit ostatním předat něco ze své „pravdy“. Ovšem pozor, ne všechnu pravdu musí člověk znát proto, aby byl šťasten. Kolikrát totiž stačí obyčejně „věřit“. Když člověk věří, dokáže naprosto vše.

8. Závěr

Bakalářská práce ukazuje G. Marcela a A. Camuse jako představitele dvou podob existencialistické filozofie, přibližuje filozofické otázky, kterými se zabývají, a porovnává, jak oba filozofové, kteří byli zároveň dramatiky, promítají filozofické tázání do svých her.

Práce poukazuje především na rozdíly v interpretaci jejich filozofie a jejich dramát. Jelikož je jejich drama především uměleckým zpracováním filozofie, kterou oba autoři zastávali, jsou v nich vidět patrné rozdíly. Ačkoli oba autoři vycházejí z existenciální filozofie, každý zastává jiné stanovisko, a tudíž bylo zajímavé komparovat jejich dramatickou tvorbu.

Albert Camus, zastánce absurdity a revolty nastoluje otázky, které nakonec sám Gabriel Marcel, v této bakalářské práci, elegantně řeší pomocí naděje, víry a tajemství. První autor poukazuje na to, že existence nedává smysl, je absurdní. Oproti tomu druhý autor vychází z tajemství, které ne vždy musí být prozrazeno, neboť víra je to, co ponechává člověku chuť a sílu dál žít.

Ačkoli tato práce ukazuje dva různé pohledy dvou autorů na existenciální filozofii, mohla by podněcovat pozitivní vzhled do této problematiky a na existenciální otázky odpovídat pomocí víry a naděje. Aneb, jak napsal sám Marcel ve své hře (*Nevyzpytatelná 1919*), „víra je život, v němž se neustále stýkají radost a úzkost“, přičemž člověk je neustále pokoušen osudem nevěřit v naději. Ovšem tohoto stanoviska by se měl podle Marcela vyvarovat, neboť pokud vše nedopadlo dobře, tak se ještě nestal definitivní konec.

Práce tedy usiluje podat vzhled do existenciální filozofie a vybízí člověka, aby uvážil problematiku absurda. První dvě Camusova dramata poukazují na to, aby se člověk nevzdával, ale revoltoval proti skutečnosti; a druhá dvě Marcelova aby nevyučoval, že nakonec vše dobře dopadne a aby nepřestával věřit v sílu naděje, která může změnit osud člověka.

9. Seznam použité literatury

Primární literatura

- CAMUS, Albert: Mýtus o Sysifovi. Praha : Svoboda, 1995.80-205-0477-X
- CAMUS, Albert: Nedorozumění : hra o 3 dějstvích. Praha : Dilia, 1968.
- CAMUS, Albert: Caligula; Stav obležení. Praha : Orbis, 1965.
- MARCEL, Gabriel: K filozofii naděje. Praha : Vyšehrad, 1971.
33-351-71 02/3 21-505/852
- MARCEL, Gabriel: Obrazoborec; Nevyzpytatelná. Brno : Větrné mlýny, 2003.
80-86151-64-6
- MARCEL, Gabriel: Přítomnost a nesmrtelnost. Praha : Mladá fronta, 1998.
80-204-0701-4

Sekundární literatura

- BEDNÁŘOVÁ, J. Tajemství, které sjednocuje, in : MARCEL, G. Obrazoborec, Nevyzpytatelná, Brno : Větrné Mlýny 2003. 80-86151-64-6
- BENDLOVÁ, Peluška: Gabriel Marcel. Praha : Filosofia, 1993.80-7007-048-X
- ČERNOCKÝ, J. Průvodce po dramatickém díle Gabriela Marcela, in : MARCEL, G. Obrazoborec, Nevyzpytatelná, Brno : Větrné Mlýny 2003. 80-86151-64-6
- DUBSKÝ, I. Camus a jeho hry, in : CAMUS, A. Caligula, Stav Obležení, Praha : Dilia, 1965
- HEJNA a kol., Dalibor: Současné filosofické směry. Teplice : Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2002. 80-7044-395-2
- PETŘÍČEK, Miroslav: Úvod do současné filozofie. Praha : Herrmann & synové, 1997.80-238-1741-8
- STARK, Stanislav: Filosofie 18. - 20. Století - vybrané kapitoly. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2000. 80-7082-592-8

Elektronické zdroje

- СОЛОВЬЕВ, Э.Ю: Экзистенциализм, [онлайн], 1966, № 3; 1967, № 1, Вопросы философии, с. 1-6, можно получить:
http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=176&Itemid=55
- CURTIS, Jerry L.: Camus' hero of many faces. Studies in the Novel [online], Vol. 6, No. 1 (spring 1974), pp. 88-97, Studies in the Novel, University of North Texas, [cit. 5.3.2013], dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/29531641>

10. Resumé

This thesis is an interpretation and comparison of philosophy and drama production of two existential authors. The first part consists of interpretation philosophy of Albert Camus, then Gabriel Marcel. It also offers two views on the interpretation of their philosophy and their comparison. On the basis of these philosophical interpretations are explored philosophical motives of the authors in their drama, the drama *Le Malentendu* (1944), *Caligula* (1938) and *L'Iconoclaste* (1919-1920) and *L'Insondable* (1919). In addition to exploring existential themes in these works, their interpretation is explained. At the end of the second part of the thesis is a summary, which summarizes and compares these findings motives.

The thesis shows a specific perspective on the issue from the perspective of existential philosophy, art and drama and offers yet another investigation. Above all, it points to a certain way of thinking of the authors in connection with the philosophy of everyday life and thought in modern times, in the context of a plurality of many philosophical schools dealing with the question of the meaning of life. This work tries to establish hope in other philosophical thoughts.