

Diplomová práce

2017

Anna Rapčanová

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra pedagogiky

Diplomová práce

Existencialismus a jeho pojetí člověka

Vedoucí práce: PhDr. Bc. Zuzana Svobodová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Anna Rapčanová, DiS.

Studijní obor: Navazující pedagogika volného času

Ročník: 2.

2017

Prohlášení o samostatném zpracování diplomové práce a souhlas se zveřejněním práce

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že, v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Prachaticích 25. 3. 2017

.....
Bc. Anna Rapčanová

Poděkování

Děkuji vedoucí diplomové práce PhDr. Bc. Zuzaně Svobodové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky. V neposlední řadě děkuji své rodině a přátelům za podporu při psaní této práce.

OBSAH

ÚVOD.....	6
1. Filozofie existence 20. století a obecná charakteristika vývoje existencialismu.....	8
1.1 Fenomenologie.....	8
1.2 Pragmatismus.....	9
1.3 Filozofie lidské existence.....	10
1.4 Existencialismus	11
1.5 Představitelé existencialismu.....	13
1.5.1 Jean-Paul Sartre	13
1.5.2 Albert Camus	14
1.5.3 Gabriel Marcel	17
2. Albert Camus a jeho pojetí filozofie a absurdná.....	20
3. Gabriel Marcel a jeho pojetí filozofie a naděje.....	34
4. Srovnání filozofie Alberta Camuse a Gabriela Marcela.....	43
4. 1 Marcel vs. Camus a jejich postoj k víře v Boha	44
4. 2 Marcel vs. Camus a jejich postoj k pojmu absurdná	44
4. 3 Marcel vs. Camus a jejich postoj k otázce času.....	45
4. 4 Marcel vs. Camus a jejich postoj k svobodě.....	45
4. 5 Marcel vs. Camus a jejich postoj k sebevraždě	46
4. 6 Marcel vs. Camus a jejich „balvan“.....	46
4. 7 Marcel vs. Camus a jejich pojetí smrti	46
4. 8 Marcel vs. Camus a jejich pojetí lásky	47
5. A. Camus a G. Marcel a jejich existenciální motivy a pojetí člověka v dramatech ...	48

5. 1 Albert Camus - Nedorozumění	49
5. 2 Albert Camus – Caligula.....	56
5. 3 Gabriel Marcel - Obrazoborec	65
5. 4 Gabriel Marcel - Nevyzpytatelná.....	70
6. Porovnání dramatické tvorby Alberta Camuse a Gabriela Marcela	76
ZÁVĚR	81
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	85
ABSTRAKT	87
ABSTRACT.....	88

ÚVOD

Diplomová práce se zaměřuje na zkoumání konkrétních prací existencionalistů 20. století, zejména na jejich otázku hodnot člověka. Cíl je zaměřen na to, poukázat na dvě podoby existenciální filozofie v dramatech Gabriela Marcela a Alberta Camuse. Zkoumána bude jak tvorba filozofická, tak dramatická. Při interpretaci části filozofické odkrýváme v dílech obou autorů existenciální motivy. Tyto motivy budou následně použity při interpretaci jejich dramatické tvorby.

Z metodologického hlediska bude v této práci použito výkladu, interpretace a komparace. Přičemž výklad byl zvolen v části práce, která obecněji představuje Camusovu a Marcelovu existenciální filozofii. Interpretace bude především použito v úseku věnovaném dramatickým dílům zvolených autorů. Komparace bude užito převážně při porovnání jejich filozofických myšlenek a vybrané dramatické tvorby. Práce bude rozdělena do několika kapitol.

První kapitola bude zaměřena na základní charakteristiku existencionalismu a jeho vývoje, která vystihuje neboli podtrhuje myšlenky a hlavní hodnoty autorů. Tato charakteristika přináší základní vymezení existencionalismu jakožto filozofie, která pro svůj důraz na lidskou existenci a subjektivitu využívá významný výrazový prostředek, a to literární tvorbu. Nejedná se zde o komplexní charakteristiku existencionalismu, což vzhledem k cíli této práce nepokládám za nezbytné. Vlastnímu rozboru jejich filozofického myšlení, jejich děl a vyložení několika vybraných pojmů předchází stručné životopisy obou autorů. Poněvadž jejich tvorba vychází z jejich života, není možné vynechat ani toto hledisko.

Druhá kapitola se zabývá Camusovo pojetím filozofie a absurda. Třetí kapitola na toto navazuje filozofii naděje v pojetí Marcela. V těchto kapitolách bude nastíněna problematika sebevraždy, revolty, absurdity a smyslu bytí u Camuse. V případě Marcela bude řešena problematika duality být a mít, lásky, naděje, smrti, svobody a víry. Podkladem pro výklad Marcelovo filozofických myšlenek bude použito jeho dílo K filozofii naděje a publikace Gabriel Marcel od autorky Pelušky Bendlové. V případě Camuse bude použito výkladu jeho díla Mýtus o Sisyfovi. V těchto dílech lze zřetelně rozpoznat vývoj názorů obou autorů na pojetí člověka ve světě.

Čtvrtá kapitola se následně snaží o srovnání těchto filozofických myšlenek autorů. Stěžejním v této části práce bude porovnání jejich pohledu na člověka a na hledání smyslu života. Práce se bude snažit zachytit jejich typické rysy, vlastnosti, ale i otázky a postoje k člověku. Popřípadě nalézt u obou autorů stejné rysy, nebo naopak rozpory ve smyslu jejich pohledu na člověka. Tato práce si neklade za cíl vymezit všechny jejich filozofické otázky, ale zaměřuje se pouze na jejich pohled na člověka. Dílo obou autorů odráží jejich životní postoje i jejich myšlenkový vývoj, k jehož pochopení dopomáhá právě jejich literární tvorba. Pro ujasnění filozofických myšlenek obou autorů bude použito několik srovnání myšlenek s Jeanem Paulem Sartrem.

Pátá kapitola se věnuje rozboru jejich dramatické tvorby, a to u čtyř vybraných dramát. Prezentována je zde Camusovo a Marcelovo filozofie na základě jejich tvorby, přičemž díla filozofická slouží jako opora pro rozbor děl dramatických. Do svého výběru jsem zahrnula tato dramatická díla, u Camuse jsou to Nedorozumění, Caligula a následně u Marcela Obrazoborec a Nevyzpytatelná. Zaměříme se na to, jak prostřednictvím divadla oba prezentovali svou filozofii. Rozbory děl postihují jejich základní filozofické myšlenky ve vztahu ke člověku odrážející se v jejich divadelní tvorbě. Dramatickou tvorbu lze považovat za umění, především svou jedinečností, která je člověku velmi blízká, a proto umění bude stále odrazem společnosti.

Závěrečná kapitola této práce bude zaměřena na komparaci dramatické tvorby Camuse a Marcela na základě vybraných děl na téma existencialismus a jeho pojetí člověka. Bude zde rozpracován způsob, jakým autoři prezentují prostřednictvím divadelní tvorby své filozofické myšlenky či jak jsou jejich hry přijímány divákem. Existencialismus jako přední filozofický směr působil především ve čtyřicátých až šedesátých letech dvacátého století, v době velmi silně ovlivněné válečnou atmosférou, což se samozřejmě projevilo také v literární tvorbě autorů. Existencialismus se zabývá tématy, která jsou i pro dnešní svět stále aktuální. Témata jako hledání smyslu života, či mezní situace člověka, to jsou motivy, které jsou i v dnešní době podnětné k tomu, zamyslet se nad světem a pokusit se přiblížit vědomému životu a bytí jako takovému. V dnešním světě je obzvláště důležité získat nějaký rozumný náhled v myšlení k tomu, aby člověk dokázal kriticky posoudit to, co přichází do jeho povědomí, co jej obklopuje a jaký život žije.

1. Filozofie existence 20. století a obecná charakteristika vývoje existencialismu

1.1 Fenomenologie

Filozofii 20. století lze charakterizovat jako nejednotnou, protože existovalo mnoho škol a směrů, které se vzájemně ovlivňovaly. 20. století přineslo mnoho problémů, které řeší speciální vědy a žádá si nové, hlubší filozofické uchopení. *„Prvky filozofie života obsahují téměř všechny její směry, zvláště pragmatismus, existencialismus a fenomenologie. Filozofie života klade proti racionalismu klasické buržoazní filozofie iracionalismus, nahrazuje vědecké poznání intuicí, klade nazírání nad pojem a relativizuje jak každé poznání, tak každý předmět poznání.“* (Karlheinz a kol. 1985, s. 214).

Hned na začátek mohu zmínit fenomenologii, která se stala filozofickým základem pro existencialismus. *„Je to filosofický směr, který chce pečlivou analýzou zkušenosti a způsobů, jak se v ní jeví vnější svět, dospět k nezkrivenému poznání věcí a událostí.“* (Blecha 2002, s. 309). Fenomenologie je učení o jevech, tedy fenoménech. Filozofie se zabývá tím, co je dáno. Pojem fenomenologie pochází z řeckého *phainetai*, což znamená: ukazuje se, jeví se. Programem fenomenologů tedy je analyzovat, to co je zřejmé, co se ukazuje. Fenomenologové se vyjadřují k věcem samým, jde především o vše, co se ukazuje ve zkušenosti. Přitom můžeme rozlišovat vnější zkušenost, v níž jsou nám dány „vnější“ věci jako jsou například domy, stromy, auta. Dále rozlišujeme vnitřní zkušenost, v níž reflexivně vnímáme to, co se děje „v nás“ jako jsou naše přání, úzkosti, vjemy, úsudky. V obou těchto uvedených případech je nám něco „fenomenálně dáno“. (Anzenbacher 1991, s. 49).

Ve fenomenologii je vyloučena každá čistě psychologická fakticita jako taková, každý psychologický fakt slouží jen jako příklad možných variací. Fenomenologie má podávat čistý popis vědomí, toho co se jeví, a tak, jak se to jeví. Zároveň i způsob, jak se pro vědomí konstituují všechny objekty, s kterými se setkává. (Pechar 2007, s. 21).

Teprve u Husserla a dále se slova fenomenologie užívá jako určitý filozofický systém případně filozofický směr. *„Hegel rozumí fenomenologii jevové formy ducha v dialektické a historické posloupnosti jeho podob od bezprostředních smyslových daností přes sebevědomí, mravnost, umění, náboženství, vědu, filozofii až k absolutnímu vědění.“* (Karlheinz a kol. 1985, s. 189). Pro Hegela, je fenomenologie ducha cesta,

kteřou musí kařdý jedinec se svým zpočátku obyčejným neboli bezprostředním vědomím urazit, aby mohl postoupit k filozofickému vědomí. (Karlheinz a kol. 1985, s. 189).

Kruh badatelů, kteří se soustředili kolem Husserla, tvořili lidé, kteří ještě nebyli filosofická „tabula rasa“, nýbrž k tomuto kruhu se připojovali příslušníci zcela určitých už hotových škol. Nebyli to „žáci“, ale vědecky hotové či zpola hotové osobnosti, kteří s sebou přinášeli své vlastní postoje, metody a problémy. Nápadné rozdíly pojetí můžeme shledat i u těch, kteří na Husserlovo myšlení navázali později. Značné proměny v čase prodělávaly i koncepce samotného Husserla. V souvislosti s Husserlovo fenomenologií o pojmech, je třeba především se soustředit na odlišnost pojmů, kterých používá fenomenologická deskripce, od pojmů exaktních věd. (Pechar 2007, s. 9). „*Pro začátek je dobrý kařdý výraz, zejména kařdý vhodně zvolený obrazný výraz, který je schopen zaměřit náš pohled na jasně uchopitelný fenomenologický jev.*“ (Pechar 2007, s. 2).

Když hovoříme o základních pojmech Husserlovy fenomenologie, je třeba tyto pojmy sledovat v jejich pohybu uvnitř jednotlivých etap jeho myšlení, a to jak v jednotlivých dílech, tak i v nevydaných textech. V jednom ze svých děl si autor klade otázku filozofie a víry. „*Člověk, který ví, že se „vědami dostal do horizontu nekonečnosti“, říká se tu, ví také, že „na základě rozumových, a tedy vědeckých důvodů“ není možné „poznání o absolutnu a jeho vztahu k člověku“. Člověk může jen „na základě svých horizontů poznání a citu“ získávat tušení absolutna ve víře, přičemž tak „jako není možná vědecká pravda o absolutnu, tak není ani možné prokázat světonázorovou pravdu vesměs platnou pro kařdého člověka“.* (Pechar 2007, s. 87).

1.2 Pragmatismus

Ještě bych zmínila něco málo o pragmatismu, jehož název pochází z řeckého *pragma* tedy jednání, čin, praxe. Pragmatismus můžeme pokládat za anglosaskou jevovou formu filozofii života. V mnoha otázkách je konformní s pozitivismem, který ji silně ovlivňuje a podle názorů pragmatistů jsou všechny naše představy, pojmy, soudy, názory atd. jen pravidla pro naše chování, tedy *pragma*. Jejich pravda je zdůvodněna jen praktickým upotřebením pro život, která vyjadřuje to, co se osvědčí svými praktickými důsledky. Kritériem pravdy je tedy užitečnost, prospěch a úspěch, nikoliv však shoda s objektivní realitou. (Karlheinz a kol. 1985, s. 98).

Pragmatici vycházejí z teze, že praktické využití klasické filozofie je téměř nulové a odmítá hledání absolutních a mimosvětských pravd. Vychází z přesvědčení, že každá pravda závisí na podmínkách, z nichž je získána, a že svou platnost může osvědčit také jen v rámci těchto podmínek. V reálném životě, kdy člověk řeší každodenní problémy, je člověku málo platné, zda věří ve svět idejí, v univerzální rozum či světového ducha. Proto je hlavním cílem pragmatismu zabývat se filozofickými problémy vzhledem k tomu, jak jsou užitečné pro člověka. (Blecha 2002, s. 18).

1.3 Filozofie lidské existence

Existence je odvozena z latinského *sistó, sistere*, což v českém ekvivalentu znamená vystavovat se, nebo vyčnívat. Toto charakterizuje ve svém fundamentálním významu bytí uvnitř totality bytí na rozdíl od ne-bytí. Prazáklad rozlišení *essentia* a *existentia* je nutné hledat již někde v období scholastiky, kde by *esence* znamenala „co“ a *existence* „že“. (Matějka 1995, s. 16). „*Filozofie existence odvozuje své pojmenování a sobě vlastní kritické opoziční postoje vůči racionalistickému pohledu na realitu z běžně tradovaného diferencování esence a existence. Ve všech konečných bytostech je existence jako cosi odděleného od esence atributem konečnosti.*“ (Matějka 1995, s.16-17).

Klasická filozofie byla nařčena z abstraktnosti, odcizení se člověku. Oproti tomu filozofie existence je ve svém významu chápána jako určitá reflexe krize a její dopad byl vnímán a zamýšlen jako velmi pozitivní. Významným postřehem filozofie existence by měl být morálně-náboženský princip, což evidentně poukazuje na světonázorový charakter filozofií existence. Dalším důkazem pro světonázorovou podstatu filozofií existence je i velmi častá snaha po zdůrazňování axiologického charakteru filozofií existence. (Matějka 1995, s. 18). „*Celá existenciální filozofie je prostě a jednoduše řečeno postklasickou filozofií a ač je „drtičem“ staré esenciální metafyziky, sama je pokusem o vytvoření nové posthegelovské metafyziky-nemetafyziky a Hegel poskytuje Kierkegaardovi a dalším filozofický instrumentál.*“ (Matějka 1995, s. 19).

Existenciální filozofie se zaměřuje na člověka jako jednotlivce, přitom však není individualistická, jinými slovy jednotlivce neizoluje. Právě naopak člověka vyhledává vždy v konkrétní situaci, v níž je vždy spojen se světem a jinými lidmi. Člověk se ji nikdy nejeví izolovaný. (Störig 1996, s. 431). „*Lidské bytí je bytím na světě a je to*

vždy bytí s jinými. Existence není neměnné bytí, nýbrž je svou podstatou spjata s časem a časovostí. Je bytím v čase.“ (Störig 1996, s. 431). V existenciální filozofii právě proto zaujímají význačné místo čas a problémy času. Vezmeme-li v úvahu, jak blízko má myšlení filozofů existence ke konkrétnímu prožívání, pak pochopíme, že pro jednotlivé existenciální filozofy byl podnětem filozofické práce zvláštní, jedinečný existenciální prožitek. Což je u Jasperse poslední, bezvýhodné ztroskotání člověka v mezních situacích, jako jsou smrt, utrpení, zápas a vina. U Sartra potom zkušenost naprostého zhnusení, což je možné pozorovat v jeho významném románu s příznačným názvem Nevolnost. V případě Marcela je pak patrný kierkegaardovský, základně náboženský prožitek. Základní myšlenkou těchto filozofů je tedy výrazný osobní, prožitkový ráz, vždy přitom běží o cosi krajního, o vytanutí anebo překračování nějaké hranice, o mezní situaci a o nejzazší tázání. Dnes je filosofie existence ve svých nejrůznějších formách natolik známá, že je možné ji pokládat za filozofii naší doby vůbec. (Störig 1996, s. 431). *„Z toho je zřejmé, jak hluboce tkví tento způsob filozofování v naší době krajního, doslova existenčního ohrožení člověka, do jaké míry na tuto situaci odpovídá a proč je s to tak působivě oslovovat člověka našeho věku.*“ (Störig 1996, s. 431).

1.4 Existencialismus

Existencialismus vznikl po první světové válce a největší boom zažíval v 50. a 60. letech. Ústředním pojmem je existence člověka, která zdůrazňuje, že člověk je především bytost jednající, určující svým jednáním to, čím je. Existencialismus se nezajímá, co je prapodstatou světa, ale řeší situace, se kterými se člověk každý den musí utkávat, jako například s úzkostí, strachem, rozhodováním nebo bolestí. S těmito problémy není pro člověka jednoduché se vyrovnávat. Pokud je řeč o současné filozofii, máme zpravidla na mysli filozofii 20. století. Toto vymezení není náhodné, a to z toho důvodu, že kolem roku 1900 došlo v západním filozofování k určitému obratu. Vyvíjeli se nové tendence a staly se určujícími pro budoucí vývoj. Vznikly především tři velké skupiny filozofických pozic. Pozice orientované fenomenologicky, kam patří i existencialismus. Dále pozice orientované pozitivisticky a marxisticky. Jedná se tedy o filozofování, které radikálně vybízí, abychom opravdově existovali. Existencialisté vyzývají člověka, aby realizoval své nejvlastnější bytí, jakožto základní prakticko-etický požadavek. Existencialisté kladou člověku před oči jeho vlastní Já jako svobodu a jako možnost. (Anzenbacher 1991, s. 48-51). *„Člověk je volán ze svého sebezapomenutí v každodenním bytí na světě a je konfrontován se svou odpovědností*

jako svobodná existence. Je vrhán do starosti, strachu, ba zoufalství, vyvolaných absurditou existence, perspektivou neodvratného ztroskotání a smrti.“ (Anzenbacher 1991, s. 51).

Existencialismus je učení intenzivně se zajímající o člověka, o jeho život a o smyslu pobývání v tomto světě. Za použití antropologického principu rozvíjí moderní subjektivismus. Filozofové hledají především odpověď na otázku, kdo je člověk ve světě a ne to, čím je svět sám o sobě. Jde především o základní filozofické otázky týkající se bytí jako takového. Zabývají se filozofií prožitku a prožívání světa, snahou je určení člověka v tomto světě. V řeči existencialistů člověk zpravidla nebývá nazýván člověkem, nýbrž je označován jako pobyt „Dasein“, existence, já, jsoucí pro sebe. Existencialismus a jeho různé směry vycházejí ve svých úvahách z pojmů existence. (Karlheinz a kol. 1985 s. 178-179).

Existencialisté postavili svoje úvahy na každodenních problémech jednotlivce, avšak chápou člověka jako bytí s ostatními jedinci a nevnímají ho izolovaně. Konkrétní člověk, který je zajímavý, nežije tedy odděleně, ale přebývá s jinými. Mnozí se zabývali úvahami, jak vyjít ze zabydlenosti v životě a mechanického přijímání všeobecného životního stylu. Nepovažovali běžný způsob života za dostačující. Existence je vlastní pouze člověku. Je to jeho bytí, věci existenci nemají. (Störig 1996, s. 430-437). *„Existencialisté rozhánějí mlhu každodennosti, konzumní mentality a průměrné bezmyšlenkovitosti, která zahaluje existenci, a bezohledně odkrývají problematiku smyslu lidského bytí. Člověk prožívá sám sebe jako svobodu a možnost v konečnosti, váženosti a fakticitě.*“ (Anzenbacher 1991, s. 51).

1.5 Představitelé existencialismu

1.5.1 Jean-Paul Sartre

Jean-Paul Sartre, který žil v letech 1905–1980, je považován za nejvýznamnějšího teoretika a nejslavnějšího a nejvlivnějšího existencialistu. Svoje názory vyjadřuje v románech, povídkách, dramatech jako např.: román Hnus, povídkový soubor Zeď, filozofické dílo Bytí a nicota, nebo esej Existencialismus je humanismem aj. Sartre je ateista a odmítá i teorie o tom, že by člověk byl určován jakousi předem danou podstatou. Jeho teorie hovoří nejen o tom, že jsme svobodni, ale současně jsme ke svobodě odsouzeni. V průběhu celého života se musíme rozhodovat. I volba nevolit je dle Sartra naší volbou. Prostřednictvím našich rozhodnutí jsme zodpovědní za sebe i za jiné. Člověk je svobodný v tom, že si může volit své vlastní hodnoty a způsob života. (Störig 1996, s. 436).

Sartre lidskou svoboda chápe tak, že člověk má svobodu tedy zodpovědnost vůči sobě i vůči dalším lidem. Tím, že je člověk svobodný, přebírá zodpovědnost nejen za svůj život, ale také za své jednání a za svou činnost. Sartre pracuje s pojmem svobody nejen ve filozofii, ale také ve své literární tvorbě. „*Člověk není zodpovědný pouze sobě a za sebe, nýbrž zároveň i druhému a za druhého.*“ (Störig 1996, s. 437).

Dle Sartra lze prožít život dvojím způsobem, a to angažovaně, tedy autenticky, svobodně a zároveň vytvářet hodnoty svým jednáním. Seberealizace člověka se děje ve svobodném rozhodování. Žít život autenticky, je dobré pro něho i pro jeho okolí. Sartrova filozofie je filozofií jednání, tvrdil, že právě utvářením sebe utváříme člověka. Dále tvrdí, že není nutné zkoumat „bytí o sobě“ ale zejména „bytí pro sebe“. Lidé často žijí automaticky jako předem daní. To, jaký člověk doopravdy je, se pozná na základě jeho jednání. Lidé často věří sebeklamu v předem danou určenost lidského života. Sartre si myslí opak. V životě člověka jsou důležité extrémní situace, které vyvolávají nečekané pocity a nálady, jako jsou nuda, úzkost, mdlost, a přitom povinnost jednat. (Frolov 1989, s. 130-131).

Sartrova dramata vypovídají o silném neoddělitelném propojení „já“ se všemi ostatními. Jeho existenciální filozofie a názory se odráží v jeho románech, básních a v divadelních hrách. Sartre chtěl porozumět tomu, jak se formoval společenský a politický život. Bylo mu vytýkáno zvláště to, jak radikálně pojímal svobodu. Přehlížel to, že žádný člověk nemůže být svobodný absolutně. Nebral v potaz podmínky

nezávislé na lidské volbě, jako je národnost, pohlaví, doba. Heidegger toto nazývá vržeností. (Störig 1996, s. 437).

Jean Paul Sartre je považován za hlavního představitele francouzského existencialismu, který se stal vlastní školou v rámci filozofie existence. Tento francouzský myšlenkový směr je nutné důsledně odlišovat od německé filozofie existence. Je jisté, že Sartre má něco společného s Jaspersem i Heideggerem. Charakteristické pro filozofii existence je, že ji lze prezentovat formou románu a divadelní hry, jelikož se vždy zabývá konkrétním životem. Sartre je otcem existenciální filozofie, jejímž základním cílem je umožnit pochopení člověka. (Störig 1996, s. 435).

V rané Sartrově práci se setkáváme již s některými pojetími, která budou charakteristická i pro jeho pozdější myšlení. Jedná se například o pojetí předreflexivního sebevědomí nebo spojení radikální spontaneity vědomí s možností prožitku úzkostné závratí. Ve své rané práci chápe neosobní spontaneitu vědomí jako vázanou vždy jen na okamžik. Pokud všechno, co tento okamžik přesahuje, je připsáno jen „nečisté“ reflexi, bude později nucen „čistou“ reflexi chápat takový způsobem, že sem zahrne i časové extáze. Tak tomu je v jeho nejdůležitějším díle *Bytí a nicota*, kde se projeví i vliv jeho studia Heideggerova díla *Bytí a čas*. Jeho další významná díla *Imaginace*, *Imaginárno* s podtitulem *Fenomenologická psychologie imaginace*, *Sešity pro morálku*. (Pechar 2007, s. 177-179).

1.5.2 Albert Camus

Významným existenciálním filozofem navazujícím na J. P. Sartra je Albert Camus, který žil v letech 1913–1960. Albert Camus se narodil v obci Mondovi v Alžíru 7. listopadu 1913, jako druhé dítě. Jako malý chlapec zůstal jen s matkou, bratrem, babičkou a dvěma strýci. V době, kdy o sobě Camus prohlásil, že je na začátku svojí tvůrčí cesty, žel zahynul při automobilové havárii. Při udělení Nobelovy ceny v roce 1957 za literaturu se v projevu vracel ke vzpomínkám na svého učitele, který se zasadil za jeho studium. (Lottman 1985, s. 17-27).

Jeho předkové z otcovy strany pocházeli z Francie. Matka pocházela ze Španělska z Mallorky. Otec se živil jako vinař a matka jako služebná. Jeho otec padl

v první světové válce, takže vyrůstal bez otce. Matka byla téměř hluchá, neuměla číst ani psát, aby zajistila živobytí, neustále pracovala a výchovu Alberta a jeho staršího bratra převzala přísná babička. Rodina se zmítala v existenčních potížích, ale malý Albert se přesto hlásí na střední školu, kde se stává dokonce stipendijním žákem. Alberta velice ovlivnil jeden z jeho strýců, u kterého strávil mnoho času a kde si také mohl číst knihy z jeho velké domácí knihovny. V dětství jej také ovlivnil učitel Louis Germain, který mu dával soukromé hodiny a proti vůli jeho babičky, která chtěla, aby šel co nejdříve pracovat, se zasadil za to, aby získal stipendium. Svou pozici ve škole si získal jako výborný brankář ve školním fotbale. Se stejným zájmem se zabýval i filozofií. Kvůli onemocnění tuberkulózou musel fotbalu zanechat. Při studiu se snaží pracovat, aby pomohl s finanční situací tím, že zastává několik povolání. Samozřejmě se také věnuje četbě – čte například Prousta a Jeana Greniera. Camus na své dětství vzpomíná v knize *Rub a líc*. (Camus 2012, s. 87-91).

Camus psal stejně jako Sartre vedle teoretických prací též romány a divadelní hry. Mezi jeho významná díla patří román *Cizinec* 1942, *Mor* 1947, eseje *Mýtus o Sisyfovi* 1943, *Člověk revoltující* 1951, povídky *Exil a království* 1957. Pro Camuse a Sartra a je Bůh jako poslední základ a smysl vyloučen, popírá tedy Boha, lidskou svobodu vnímá jako absurdní úděl a z toho pro ně vyplývá základní absurdita existence, kterou má člověk přestat a v ní vytrvat. (Anzenbacher 1991, s. 52).

Camus vidí člověka v absurdním světě, který před ním stojí cizí, nesrozumitelný a nepoznatelný. Podobenstvím této lidské situace je Sisyfos v díle *Mýtus o Sisyfovi* tedy *Esej o absurditě*. Stejně jako Sartre se snažil zkoumat a ovlivňovat politický život a vážně se oba vyrovnávali s komunismem. (Störig 1996, s. 437).

Camus i Sartre se zabývají individuální lidskou existencí. Camus pojímá existenci jako radikální přesah. Na rozdíl od Sartra odmítá marxismus. Camus se snaží najít návod k tomu, jak si uvědomit svou zodpovědnost za vlastní existenci. Stěžejními pojmy jeho filozofie jsou absurdno a revolta. Svět je absurdní a plný neovlivnitelných náhod. I samotné narození je absurdní. Setkání našich rodičů je také určitá náhoda. Lidé každodenně konají mechanické rituály a činnosti, jež jsou dle jeho názoru hlouposti a nesmysly. (Blecha 2002, s. 335-338).

Camus přirovnává lidskou existenci k Sisyfovu osudu, jenž valí svůj „balvan“ do kopce, i přesto, že si uvědomuje, že ho nikdy nedovalí. Toto je příkladem právě jeho

absurdního jednání. Úděl Sisyfa spočívá v tom, že se nikdy nevzdá. Stejně tak, jako úděl lidské existence, která míří od života ke smrti. (Camus, 1995, s. 161-166). Dále si tedy klade otázku, jak se má člověk bránit proti této absurdnosti. Tomuto pojmu se důkladně filozoficky věnuje a dále rozpracovává ve svých spisech. Východiskem je revolta. Revoltou Camus rozumí nesouhlas s absurdní situací, ale zároveň nevyjadřuje útek před touto situací. Člověk se nikdy nesmí vzdát, i když boj se smrtí nevyhraje. Člověk je svobodná bytost, která má povinnost bojovat se svým údělem. (Petříček 1997, s. 93-96). „*Absurdno má smysl jen potud, pokud s ním člověk nesouhlasí.*“ (Blecha 2002 s. 198).

Revoltou tedy do jisté míry dáváme smysl životu, je to jakýsi způsob, jak absurditě vzdorovat. V roce 1945 napsal Camus: „*Nejsem filozof. Nevěřím dosti rozumu, abych mohl věřit nějakému systému. Co mě zajímá, je vědět, jak je třeba se chovat, když nevěříme ani na boha ani na rozum.*“ (Putík in: Camus 1966, s. 185-186).

Camus hledá odpověď už od své první knížky, klade si tuto otázku znova a znova, ale vlastně odpovídá stále stejně a to, že je nutno nést hlavu zpříma, nutno vzdorovat osudu, ať je jaký chce, nutno snést i smrt. Jak říká Putík (1966 s. 181-188), jeho kniha Pád stojí ve znamení chmurného génia Dostojevského se kterým se Camus setkal velice brzo, četl ho již ve svých dvaceti letech a patřil spolu s Tolstojem a Nietzchem k jeho nejmilovanějším spisovatelům.

Camus byl velmi ovlivněn Dostojevského Zápisy z podzemí. Ve svých dílech byl ovšem ovlivněn i jinými autory. Při psaní cizince ho velmi ovlivnil Hemingwayem, i když je i jinak jeho antipólem. Camus stejně jako Sartre, nepatřil k žádným stylistickým revolucionářům. Putík (1966, s. 181-188). poukazuje na to, že jasnost, kterou tak miluje u Stendhala, srozumitelnost, základní city a vášně – to jsou typické rysy Camusovy osobnosti i jeho stylu. Chce být předně jasný, proto promyšleně odmítá a vylučuje jakoukoli módnost. Přestože byl profesorem filozofie, není to na jeho slovníku znát. Camusovi se přičí psát jen pro zasvěcené, spatřoval v těžkém, složitém stylu a slovníku výraz něčeho, čím z hloubi srdce pohrdá a co nenávidí-je to duch tíhy, stejně nebezpečný v umění jako v politice. (Putík in: Camus 1966, s. 181-188).

1.5.3 Gabriel Marcel

Zvláštní postavení zaujímá mezi existenciálními filozofy autor Gabriel Marcel, který žil v letech 1889–1973. Pocházel ze zámožné buržoazní rodiny. Francouzský filozof, dramatik i hudební kritik. Nikdy nepůsobil na akademické půdě, vyučoval na lyceích, působil jako host na několika univerzitách mimo Francii Aberdeen a Harvard. V roce 1969 navštívil Prahu. Jeho dílo bylo ovlivněno konverzí ke katolictví v roce 1929. Jeho díla *Metafyzický deník* (1927), *Být a mít* (1935), *Od odmítnutí k vzývání* (1940), *Tajemství a Bytí* (1951), a další významná díla. (Marcel 2004, s. 277-285).

Patří současně s Heideggerem mezi první autory zabývajícími se existenciálními myšlenkami. Svou originalitou překračuje hranice existencialismu a vymyká se tradičnímu ateistickému pojetí. Boha definuje jako absolutní jistotu, z čehož vyplývá, že myšlení je na věčné cestě k bohu, kterého ale ve svých dílech nikdy nevymezuje. Bůh je spojován s již vzpomenutou jistotou, ale je neurčený. Pojímá Boha jakožto princip „tajemství bytí“, které se zjevuje spíše skrytě. Boha spatřuje právě v tajemství, jež obsahuje ono transcendentno. (Matějka 1995, s. 51-56).

Marcel se svou filozofií snaží o propojení pochopit člověka a Boha jako nejvyšší princip. Filozofie Marcela je charakterizována jako konkrétní filozofie, nehlásí se přímo k existencialismu. Jeho cílem je věnovat se filozofii lidského poznání a činnosti člověka. Tato teorie o poznání je výchozí pro jeho rozpracování pojmu „být“ a „mít“. Svou filozofií Marcel klade na stranu víry. V té spatřuje naději člověka k tomu, aby porozuměl bytí druhého. Tímto předkládá novou filozofii cesty naděje. V součinnosti s ostatními lidmi Marcel pojímá svoji filozofii jako existenciální způsob hledání důvěryhodného zdroje lidského bytí. Marcel staví do přímé kompozice bytí a mítí. V našem světě je dle něj dominantní pouze vztah k: mít, což vedlo Marcela ke konstatování, že „*čím víc mám, tím méně jsem.*“ (Matějka 1995, s. 56).

Za základní mody našeho života je podle Marcela považována Dualita mít a být, je evidentní, že modus mít je modem sebeodcizení. Marcel nepovažuje za normální, přirozený stav opatrování si věcí, ale vyjadřuje se o tomto jevu jako o zoufalství. Absence autentické komunikace v našem životě, s druhými heideggerovsky v spolubytí, má za následek odosobněné jednání s druhými lidmi, k nimž se stavím jako k užitečnosti, k příručnosti. K obdobnému závěru, avšak za jiných podmínek, dospívá i Marx, přičemž řešení nebo východisko z dané situace je odlišné, ale není zásadně

odtažitě, to i z toho důvodu, že předmět zájmu je na obou stranách téměř identický. Marcel zavrhuje utilitární formu současné společnosti, protože jde ve své podstatě o ryze zvěcnělé vztahy člověka a jeho člověčenství. (Matějka 1995, s. 57-58).

Dále Marcel vymezuje vztah mezi Já a Ty, kde tvrdí, že vlastnění nás od Boha vzdaluje, zatímco bytí nás k němu více přibližuje. Marcel hovoří o „existenciální svobodě“ zakládající se v události lásky v případě, když se „Já“ bez výhrad spolehne na nějaké „Ty“. Samotné „Já“ nemá schopnost bezpodmínečně milovat druhé „Ty“, nýbrž pouze „absolutní Ty“. Marcel tvrdí, že pokud člověk bezpodmínečně miluje jinou bytost, miluje ji v Bohu. Základem lidské existence je dle Marcela tedy pouze milování, věření a doufání. Avšak i ty nejintimnější vztahy mezi lidmi, jimiž jsou nepochybně láska, přátelství, upřímnost a srdečnost, důvěra a další mají statut obchodu. (Matějka 1995, s. 57). *„I láska mi něco přináší, dává, poskytuje. Milovanou osobu mám, vlastním, nárokuji si ji ve smyslu vlastnického práva, čímž i tento nejautentičtější projev lidské existence degraduji do pouhého zvěcnělého, předmětného světa. Je nad slunce jasnější, že člověk se stává opravdovým člověkem až v okamžiku ontologického splynutí s jiným člověkem, když reflexe mého Já je chápána jako reflexe toho druhého a naopak, když nedochází k dělení na Já a Ty. Já jsem my oba a my oba jsme jeden, jedno Já. Já jako bytost, existující bytost, se realizují ve smyslu svého bytostného naplnění v osobě toho druhého.“* (Matějka 1995, s. 57).

Je tedy více než pochopitelné, že filozofie existence se velmi intenzivně projevuje v oblasti etiky a estetiky. V případě etiky jde o popisování projevů našeho bytí, ve smyslu existujícího bytí v čase z hlediska vyjevování se a zasazenosti. Obdobně je charakterizovatelná estetika, pouze s tím rozdílem, že jde o určenost v prostoru. Charakteristika vlastnění se promítá i do té nejspecifičtější lidské sféry naší existence. Nereflektovaně a podvědomě vyjadřovaný stav vlastnění se projevuje v případě, kdy například žena hovoří v souvislosti s mužem, s nímž žije, jako o svém muži, stejně tak muž o ženě jako o své ženě a společně pak o svých dětech. Nejde přitom o pouhou slovní hříčku. Pro příslušníky biologického druhu vybavené vědomím, je typická právě přítomnost přivlastňovacích tendencí ve vztahu. Typickým příkladem může být žárlivost, kterou popisuje jako eminentní projev vlastnického práva na partnera, neexistuje tu právě ona identita Já a Ty. V případě narušení vlastnického práva jako například rozvodová stání, problém vyvstává v psychologické rovině, zejména u eliminace pocitu vlastnického práva na partnera a současně i na společně nabytý

majetek movitý i nemovitý, tedy na všechno jsoucí. U zvířat jde o nereflktovanou bytost, která pociťuje biologickou potřebu. Gabriel Marcel je ostatně velice zvláštním úkazem v celkovém vymezení existenciálních filozofií. (Matějka 1995, s. 60).

Divadlo a hudba plní u Marcela důležitou úlohu, byl zasvěceným uměleckým a literárním kritikem. Marcel hrál na klavír a komponoval, byl autorem asi dvaceti divadelních her. Hluboký duchovní význam, který hudba pro Marcela znamenala, je popsáno i v pokračování metafyzického deníku, jenž tvoří strukturu *Být a mít*. Umění spolu s náboženstvím formovalo zvláštní povahu Marcelovo myšlení. Rodinné prostředí, ve kterém vyrůstal, nebylo náboženské. Jeho otec byl ovlivněn Spencerem, Tainem, Renanem a vyznával neutrální agnosticismus. Matku mu zemřela, když mu byli pouhé čtyři roky a poté ho vychovávala jeho teta, s kterou otec uzavřel manželský svazek a která pocházela z židovské rodiny. Sensibilního Marcela toto agnostické rodinné prostředí neuspokojovalo a odrazovalo jej svou beznadějí, nejistotou. Tragický zážitek v jeho dětství, kdy mu zemřela matka, jej možná ovlivnila v jeho myšlenkách a otázkách, na to, co se s lidmi stává po jejich smrti, zda existuje bůh, onen svět a další. Marcel se stal věřícím křesťanem, ale nejdříve se přiklonil k protestanství, (které považoval za liberálnější než katolictví) k němuž později konvertovala i jeho nevlastní matka. Marcelova manželka byla také protestantkou. Na jeho pozdější konverzi ke katolictví měl zřejmě největší vliv spisovatel Francois Mauriac. Marcel byl mystik a kritický intelektuál a jeho obrácení nebylo jednoduchou záležitostí. (Bendlová 1993, s. 17-23).

2. Albert Camus a jeho pojetí filozofie a absurdna

V díle *Mýtus o Sisyfovi* (1942) se Camus detailně věnuje problému absurdna, což je nejvýznamnější téma jeho filozofie. Camus nepojímá ono absurdno jako závěr uvažování, nýbrž jako výchozí bod, a právě tímto se často odlišuje od ostatních existenciálních filozofů. V tomto díle začíná autor esejem o sebevraždě, v níž spatřoval jediný skutečně závažný filozofický problém. Odpověď na tuto základní filozofickou otázku spatřuje v rozhodnutí člověka, zda život stojí či nestojí za to ho žít. Mnoho lidí umírá, protože se domnívají, že život nestojí za to žít. Oproti tomu paradoxně se jiní lidé nechávají zabít pro své ideje, které jsou důvodem k tomu žít či pro tuto ideju zemřít. (Camus 1995, s. 14-15) Autor říká: „*Nejnáléhavější otázkou je otázka po smyslu života.*“ (Camus 1995, s. 15, 1942).

Stěžejním tématem Camusovo díla je problém existencialismu. Podle Camuse lidské drama začíná právě ve chvíli, kdy člověk začne pochybovat o své existenci, ve chvíli, kdy veškerý jeho srozumitelný svět ztrácí barvu a jeho podstata se začíná měnit. V té chvíli pak člověk nahlíží na existenci, jako kdyby mu nepatřila, jako něco, co se nalézá mimo něj. Absurdno se však nemusí vždycky vyvinout pouze z nespokojenosti anebo z neštěstí. Lidský osud je totiž záležitostí lidskou, kterou musí vždy vyřešit lidé. (Camus 1995, s. 16-18).

Ve svých úvahách o začátku vztahu individuální myšlenky a sebevraždy řeší autor také otázku sebevraždy jako společenského jevu. Námětem právě tohoto díla je onen vztah mezi absurdnem a sebevraždou, tedy ta přesná možnost, když se sebevražda stává vyřešením absurdna. Autor tvrdí, že takové gesto, jako je sebevražda, „vzniká“ v tichosti srdce obdobně jako veliké dílo. Člověk o tom ani neví a náhle je to tady. Sebevraždu lidé mohou vykonat z mnoha příčin a jen málokdy ji páchají po zralé úvaze. To, co životní krizi v každém případě může spustit, je skoro vždy nekontrolovatelné. (Camus 1995, s. 14-16). „*Začít myslet znamená začít být užírán. Červ je v srdci člověka. Tam musíme pátrat.*“ (Camus 1995, s. 16).

Nepochybně, „existovat“ v tomto světě není nikdy zcela lehké, proto neustále a z mnoha důvodů vykonáváme gesta, která od nás požaduje existence. Jedním z těchto důvodů je zvyk. Dobrovolně zemřít znamená, že chápeme, i když jen instinktivně, nicotnou povahu tohoto zvyku. Autor nastiňuje ten pravý pocit absurdity v neexistenci jakéhokoliv závažného důvodu žít a v nesmyslnosti každodenního spěchu a utrpení.

(Camus 1995, s. 17). „*Zabít se, to v určitém smyslu znamená, tak trochu jako v melodramatu, přiznat se. Přiznat se, že život je nad naše síly nebo že mu nerozumíme. Prostě to znamená přiznat, „že to nestojí za námahu“.*“ (Camus 1995, s. 17).

Svět, který si umíme vysvětlit, třebaže falešnými důvody je člověku důvěrně známý svět. Naproti tomu ve vesmíru, náhle zbaveném iluzí a světla se podle Camuse člověk cítí jako cizinec. Tento rozkol mezi člověkem a jeho životem, je přirovnáván autorem ke vztahu mezi hercem a jeho dekoracemi, to je ten opravdový pocit absurdity. Camus zde stanovuje zásadu, že činnost člověka, který neklame sám sebe je vedena tím, v co věří. Lidské chování je tedy řízeno přesvědčením o absurditě existence. (Camus 1995, s. 17-18).

Ať už se člověk rozhodne pro možnost, jestli zůstat živ, či opustit tento svět, zdá se, jako kdyby existovala pouze dvě filozofická řešení – ano a ne. Avšak to by bylo příliš jednoduché řešení. Camus tvrdí, že je banální srovnávat filozofické teorie s chováním lidí, kteří je vyznávají. Camus si pokládá otázku, zda bychom se tedy měli kvůli těmto rozporům a nejasnostem domnívat, že neexistuje žádný vztah mezi něčím případným názorem na život a gestem, které vykoná, aby jej opustil? Není dobré v tomto případě nic přehánět. (Camus 1995, s. 18-19). „*V příklonu člověka k životu je něco mnohem silnějšího než všechny bídý světa. Soud těla se plně vyrovnává soudu ducha a tělo couvá před zničením. Navykáme si žít ještě, než si navykneme myslet.*“ (Camus 1995, s. 19-20). Skutečné úsilí vidí autor v tom, usilovně se života držet, pokud je to možné.

Podle Camuse vyjadřuje absurditu existence, buďto únik „nadějí“ nebo „sebevraždou“. „*Odstíny, protiklady a psychologie, které „objektivní“ mysl vždycky dokáže zavést do kteréhokoliv problému, nemají v tomto hledání a v této vášni žádné místo.*“ (Camus 1995, s. 21). Camus formuluje jediný problém, který ho skutečně zajímá, a to zda existuje nějaká logika až do smrti. Absurdní uvažování vidí v tom, co je patrné pouze ve světle důkazů a bez neuspořádané vášně. (Camus 1995, s. 21).

Podle Camuse stejně tak jako velká díla, tak i hluboké myšlenky pokaždé znamenají víc, než vědomě vyjadřují. V navyklém způsobu myšlení nebo chování se rozpozná vytrvalý pohyb nebo odpor v duši a pokračuje v důsledcích, které duše ani netuší. (Camus 1995, s. 23). „*Velké city si s sebou vodí svůj svět, ať již nádherný nebo ubohý. Existuje svět žárlivosti, ctižádosti, sobectví nebo velkorysosti. Svět to je*

metafyziky a duševní postoj. Co platí o specifických citech, platí ještě mnohem víc o emocích, které jsou v podstatě stejně zmatené a „určité“, stejně vzdálené i „přítomné“, jako emoce vzbuzené krásnem nebo vyvolané absurdnem.“ (Camus 1995, s. 23). Náhle objevený pocit absurdity může otřást každým. Podle Camuse vzniká absurdita podobně jako velká díla kdesi znenadání, podobně jako většina velkých činu nebo myšlenek. (Camus 1995, s. 23). Dle Camuse je klíčové pojetí absurdity vyjádřeno slovy, *„že skutečné poznání není možné. Pouze lze vyčíslit zdání a vycítit ovzduší.“* (Camus 1995, s. 24-25).

Camus popisuje každodenní opakující se rutinu, kdy nejednou se člověk začne ptát „proč“ a začíná být znechucen a zároveň udiven. V tomto okamžiku dochází k pohybu vědomí a zároveň ke konci mechanizovaných činností všedních dnů. Důsledkem je probuzení, vyvolávající pokračování, které může být ve formě nevědomého návratu ke všednosti nebo definitivního probuzení. Následkem probuzení může být sebevražda nebo zotavení. Vše začíná vědomím, všední starost je původcem všeho. (Camus 1995, s. 26). *„Obdobně, a to po všechny dny nepozoruhodného života, nás unáší čas. Vždycky však se dostaví okamžik, kdy je třeba čas nést. Žijeme se zaměřením na budoucnost: „zítra“, „později“, „až budeš mít místo“, „pochopíš to, až budeš starší“.*“ (Camus 1995, s. 26).

V určitý okamžik jedinec konstatuje svůj věk a tím stvrzuje své mládí, a současně se vymezuje ve vztahu k času. Člověk si uvědomuje, že je „otrokem“ času a toto uvědomění v něm vzbuzuje hrůzu, jež se ho zmocňuje. Čas je pro člověka „nejhorším nepřitelem“. Člověk neustále touží po zítřku, přestože by měl celou svou bytostí zítřek odmítnout. Podle Camuse je absurdnem právě tato vzpoura těla, ale vysvětluje, že ne v pravém smyslu tohoto slova. Camus tvrdí, že zde se svět stává sám sebou a uniká nám. Věci nebo lidé, nám důvěrně známé, nám mohou někdy připadat naprosto cizí a v této hutnosti a podivnosti světa vidí autor ono absurdno. (Camus 1995, s. 26-27).

Z toho důvodu, že žádný člověk nedokáže posoudit, jaká je smrt, nikdo nemá se smrtí zkušenost ve vlastním slova smyslu, můžeme pouze hovořit o zkušenosti se smrtí jiných lidí. Autor zde uvádí, že se jedná o náhražku, která nás nikdy tak docela nepřesvědčí, jde pouze o pohled ducha. Opravdovou zkušeností bychom mohli nazvat jen to, co jedinec skutečně prožil a co se stalo vědomým. Porozumět světu pro člověka

znamená přetransformovat ho na lidskou dimenzi, avšak pochopení světa je relativní, což autor uvádí na příkladu odlišnosti vesmíru kočky a vesmíru mravence. (Camus 1995, s. 29-31).

„O kom a o čem mohu skutečně prohlásit: „To znám!“ Cítím srdce, které je ve mně, a soudím, že existuje. Tohoto světa se mohu dotknout, a tak rovněž soudím, že existuje.“ (Camus 1995, s. 33). Podle autora zde však končí veškeré naše vědění, vše ostatní jsou jen konstrukce. Autor tvrdí, že propast mezi jistotou naší existence a obsahem, který se tomuto ujištění snažíme dát, nemůže být nikdy překlenuta, proto každý člověk zůstává navždy sám sobě cizí. Inteligenční schopnost tedy člověku přiznává absurdnost světa a všechny teoretické rozumové kategorie nemají absolutně nic společného s duchem. Camus tvrdí, že tento svět sám o sobě není rozumný a vidí absurditu v konfrontaci tohoto iracionálna a oné zoufalé touhy po jasnosti. Podle autora absurdno závisí stejnou měrou na člověku jako na světě a jakmile absurditu rozpoznáme, stává se tou největší vášní ze všech. (Camus 1995, s. 33-37). *„Absurdno se rodí z tohoto rozporu mezi lidským voláním a nerozumným mlčením světa. Iracionálno, lidská nostalgie a absurdno, které se vynořuje z jejich důvěrného setkání, to jsou tři postavy dramatu, které musí nezbytně skončit s veškerou logikou, již je nějaká existence schopna.“* (Camus 1995, s. 44).

Autor ve svých úvahách o filozofické sebevraždě uvažuje o vymezení absurdna a naznačuje, že pocit absurdna sám o sobě ještě neznamená, že o absurdnu něco víme. Je pouze jeho základem, neshrnuje ho, pouze v krátkém okamžiku, kdy vyjadřuje soud o světě. *„Žít pod tak tíživým nebem vyžaduje, aby člověk odtamtud odešel nebo aby tam zůstal. V tom prvním případě musí člověk vědět, jak odtamtud odejít, ve druhém pak, proč tam má zůstat.“* (Camus 1995, s. 45). Tímto způsobem autor definuje problém sebevraždy a případný zájem věnovaný závěrům existenciální filozofie.

Když o něčem můžeme říci, že je to absurdní, jedná se většinou o něco rozporného. Absurdita se tudíž rodí z tohoto srovnání. Autor poukazuje na to, že absurdita bude nejjednodušší právě tak jako ta nejsložitější, tím větší, čím víc se zvětší rozdíl mezi členy daného srovnání. (Camus 1995, s. 46). Na příkladu Camus uvádí existenci absurdních manželství, různých výzev, zahořklosti, válek i míru. Autor tvrdí, že *„pocit absurdity se nerodí z prostého zkoumání nějakého faktu nebo dojmu, že tryská ze srovnání faktického stavu a jisté reality, ze srovnání nějakého činu a světa, který jej*

přesahuje.“ (Camus 1995, s. 47). Absurdno samo je v podstatě rozpor, který se rodí z konfrontace srovnávaných prvků. Absurdno je zasazeno v současné přítomnosti člověka a světa, nemůže tedy existovat mimo tento svět, a tak jako vše ostatní, končí se smrtí. Camus zde definuje absurdno jakožto konfrontaci a nikdy neutuchající zápas, tudíž člověk, který si uvědomil absurdno, s ním již zůstane navždy svázán. (Camus 1995, s. 47-48).

Camus poukazuje na několik tezí významných autorů, jako jsou například Šestov, Jaspers či Kierkegaard, kteří pracují s pojmy, jako je transcendentno a bůh. Tito autoři ve svých filozofických úvahách o absurdnu řeší rozpor výkladu světa z hlediska rozumu a iracionality, které si nelze vysvětlit. Camus (1995, s. 71) upozorňuje na to, že ho nezajímá filozofická sebevražda, ale prostě sebevražda jako taková, jeho cílem je zbavit ji emocionálního obsahu a ověřit její logiku a poctivost.

V pojednání o absurdní svobodě Camus (1995, s. 71) podotýká, že nic na světě není jisté, a právě toto jediné je jisté. Život se dá žít lépe, když právě žádný smysl nemá, tvrdí. „*Nevím, zda tento svět má smysl, který ho přesahuje. Vím však, že ten smysl neznám a že v dané chvíli je zcela nemožné, abych ho poznal.*“ (Camus 1995, s. 73). Autor tvrdí, že je schopen chápat jen v lidských hranicích, chápe věci, jichž se dotýká, jež mu odolávají. Ví také, že nemůže smířit tyto dvě jistoty, svou touhu po absolutnu a jednotě bez možnosti redukovat tento svět na nějaký racionální a rozumný princip. Podle autora prožít nějakou zkušenost a osud, znamená jej bezvýhradně přijmout, tedy život prožívat. Nikdo neprožije tento osud s vědomím jeho absurdity, pokud neučiní vše, proto aby si udržel před očima toto absurdno odhalené vědomím. Autor tvrdí, že „popírat jeden z členů protikladů, který prožívá, znamená mu uniknout. Odstranit vědomou vzpouru znamená vyhnout se problému. Téma permanentní revoluce se tak přenáší do individuální zkušenosti. (Camus 1995, s. 73-76).

Žít tedy znamená nechat žít ono absurdno a nechat je žít znamená zejména se na ně podívat. Camus uvádí, že v rozporu s Eurydikou absurdno umírá, pouze když se od něho odvrátíme. Jedním z mála koherentních filozofických postojů je tedy vzpoura, která znamená neustálou konfrontaci člověka s jeho vlastní nesrozumitelností. (Camus 1995, s. 76).

Autor zde poukazuje na to, jak se absurdní zkušenost vzdaluje od sebevraždy. Milná představa je, že sebevražda následuje po vzpouře, opak je však pravdou,

nepředstavuje totiž její logické vyústění. Sebevražda předpokládá souhlas, je totiž pravým opakem vzpoury a znamená přijetí vlastního omezení. (Tamtéž, s. 77).

„Všechno je dokonáno, člověk se vrací do svého prvotního příběhu. Rozpoznává svou budoucnost, svou jedinou a strašlivou budoucnost, a vrhá se do ní. Svým způsobem sebevražda dokáže vyřešit absurdno. Vede k těžké smrti.“ (Camus 1995, s. 77). Camus však tvrdí, že má-li se absurdno zachovat, uniká sebevraždě, protože je současně vědomím a odmítáním smrti. Dokonalým protikladem sebevraha je člověk, odsouzený na smrt. (Tamtéž, s. 77).

Vzpouře se stává opakem odříkání, v okamžiku, kdy člověk dosáhne vědomí. Autor tvrdí, že vše, co je v lidském srdci nesmiřitelného a vášnivého jim vdechuje život, dále vysvětluje, že jde o to zemřít neusmířený, a nikoliv podle vlastního přání. Sebevražda je podle Camuse zneuznáním. Podle jeho výkladu, musí absurdní člověk všechno vyčerpat, a především vyčerpat sám sebe. Jedinou pravdou absurdního člověka je vzdor, projevující se v soustavně udržovaném osamělém úsilí, ve vědomí a ve vzpouře den co den. Autor toto označuje jako první důsledek. Dále ale Camus (1995, s. 77) tvrdí, že paradoxem je řešit otázku svobody jako takové, jelikož otázka „svobody jako takové“ je nesmyslná. Nezajímá ho, jestli je člověk svobodný, každý člověk může pociťovat pouze vlastní svobodu. Pohled na svobodu nelze zevšeobecnit. Je pouze možné mít několik jasných pohledů. Otázka svobody totiž souvisí s otázkou Boha. Camus zde poukazuje na nesmyslnost svobody dané jedinci nějakou vyšší bytostí. Dle něj existuje pouze jediná svoboda, a to svobodu ducha a činu (Tamtéž, s. 78-80).

„Myslet na zítřek, stanovit si nějaký cíl, mít preference, to vše předpokládá víru ve svobodu, i když se člověk občas ujišťuje, že ji ani v nejmenším nepocituje.“ (Camus 1995, s. 80). Camus tvrdí, že svoboda bytí, která jediná může být základem nějaké pravdy, neexistuje, protože jedinou realitou je vždy smrt, po které už nic není.

Absurdní člověk si uvědomuje, že až doposud žil pouze z iluze vázáné určitým postulátem svobody, a to ho svým způsobem spoutávalo. Člověk, který si stanovil určité cíle, které pro něj představovaly určitý smysl života, se podřizoval těmto požadavkům, a tak se stával otrokem vlastní svobody. Autor toto uvádí na příkladu, kdy člověk dokáže jednat pouze jako „otec rodiny“, „inženýr“, „vůdce lidu“, „praktikant na poště“, jimž se hodlá stát. Člověk ovšem tomuto věří jen ve svém podvědomí. Přesvědčení ostatních lidí o tom, že jsou svobodní je velice nakažlivé, tvrdí Camus (1995, s. 81).

Člověk přizpůsobuje svůj život morálním i společenským předsudkům, kterým je přece jen vystaven i když si zachovává sebevětší odstup. A tak dochází k tomu, že absurdní člověk chápe, že nebyl nikdy opravdu svobodný. Absurdno zde autora poučuje o tom, že zítřek neexistuje, a to je tedy příčinou jeho přehluboké svobody. Camus tvrdí, že k tomu, aby byl člověk svobodný, je nutné navrátit se k vědomí a uniknout z každodenního spánku. Toto jsou první kroky k dosažení absurdní svobody. (Camus 1995, s. 81-82). *„Božská disponibilita odsouzenec na smrt, před nímž se jednou za úsvitu otevřou brány vězení, ten neuvěřitelný nezájem ve vztahu ke všemu mimo čistý oheň života, to znamená, to člověk jasně cítí, že smrt a absurdno tu jsou principy jediné rozumné svobody: té, kterou lidské srdce dokáže zakusit a prožít.“* (Camus 1995, s. 83). Toto je druhý důsledek Camusovo uvažování.

Camus vysvětluje, že pokud si člověk přizná, že smysl lidské svobody lze nalézt jedině ve vztahu ke svému omezenému osudu, pak není důležité žít lépe, ale žít víc. *„Morálka člověka, jeho škála hodnot mají smysl jedině ve vztahu k množství a rozmanitosti zkušeností, které měl možnost nashromáždit. Tak se ukazuje, že vlastní povaha nějaké společné morálky netkví ani tak v ideální důležitosti principů, které ji oživují, jako v normě zkušenosti, již lze kalibrovat.“* (Camus 1995, s. 85).

Absurdno nám na jedné straně vštěpuje lhostejnost veškeré zkušenosti, naproti tomu nás však nutí k co největšímu množství zkušeností. Znovu nás poučí absurdno a rozporný život, je totiž mylné se domnívat, že tato kvantita zkušeností závisí na okolnostech našeho života, zatímco závisí pouze na nás. (Camus 1995, s. 84-86). *„Dvěma lidem, kteří prožijí týž počet let, poskytne svět vždycky týž souhrn zkušeností. Uvědomovat si vlastní život, vlastní vzpouru, vlastní svobodu, a to co nejvíc, znamená žít co nejvíc.“* (Camus 1995, s. 86-87).

Třetí důsledek Camusovo uvažování je žít přítomností jdoucí za sebou před neustále vědomou duší, což je ideálem absurdního člověka. Vyvozuje tedy z absurdna tři důsledky: vzpouru, svobodu a vášeň. (Camus 1995, s. 88).

Camus zde uvádí, že odmítá sebevraždu. Souhlasí s Nietzscheovo slovy a přímo jej ve své knize cituje: *„je zcela jasné, že to nejdůležitější na nebi stejně jako i na zemi je dlouho poslouchat, a to jediným směrem: nakonec z toho vzejde něco, pro co stojí za to žít na této zemi, jako třeba ctnost, umění, hudba, tanec, úvahy ducha, něco, co přetváří, něco rafinovaného, šíleného nebo božského.“* (Camus 1995, s. 89).

V dalších úvahách se Camus věnuje absurdnímu člověku. Absurdního člověka zde vykresluje jako člověka, který dává přednost vlastní odvaze a vlastnímu uvažování. Vlastní odvaha ho učí žít, tak aby vystačil s tím, co jest a vlastní uvažování ho poučuje o jeho mezích. Tento absurdní člověk si je jist svou dočasnou svobodou, vzpourou, jenž nemá budoucnost a svého pomíjejícího vědomí. Camus hovoří o tom, že absurdno nevysvobozuje, ale poutá. (Camus 1995, s. 93). „*Jediná pravda, která může absurdnímu člověku připadat poučná, není v žádném případě formální: ožívuje a uplatňuje se v lidech. Proto absurdní duch rozhodně nemůže hledat na konci svých úvah etická pravidla, výhradně jen ilustrace a dech lidských životů.*“ (Camus 1995, s. 95). Podle Camuse zkušenost člověku slouží, pouze tehdy, když má vědomí, v opačném případě mu nijak neslouží. Autor se dále zaměřuje na svět, ve kterém pro myšlenky stejně jako pro životy zítřek neexistuje (Tamtéž, s. 96).

Ve svém absurdním uvažování tedy dále hovoří o donchuánství, kdy se jedná o spojitost lásky, člověka a absurdna. „*Kdyby stačilo milovat, bylo by všechno příliš jednoduché. Čím víc milujeme, tím víc se absurdno upevňuje.*“ (Camus 1995, s. 97).

Camus poukazuje na to, že Don Juan neputuje od ženy k ženě kvůli nedostatku lásky, nýbrž proto, že ženy miluje se zápal, celou svou bytostí, musí tento dar a toto probádávání neustále opakovat. Na otázku, zda je Don Juan smutný, si můžeme odpovědět, že není, jelikož „ví“ a „nedoufá“, zná své meze, hranice, které nikdy nepřekračuje. Z morálního hlediska se projevuje jako obyčejný svůdce, pouze s tím rozdílem, že si vše uvědomuje. Právě tím je jeho postava absurdní. Autor uvádí, že podstatou absurdního člověka je to, že nevěří v hluboký smysl věcí. Absurdní člověk je ten, kdo se nikdy neodpoutá od času, stejně tak jako v tomto případě Don Juan, který se nikdy neodpoutá od věčnosti lásky, která je provždy ověněna iluzemi. Lásky je tím silnější, čím více překážek musí překonat, bez boje totiž žádná vášeň neexistuje. Camus uvádí, že takováto láska končí pouze v konečném protikladu, jímž je smrt. Don Juan je zmítán láskou, která je osvobozující, což je dáno jeho vědomím, že je pomíjivá i jedinečná zároveň. Postup, jakým dosahuje poznání je milovat, vlastnit, dobýt a vyčerpat ve víru radosti bez budoucnosti. Za lásku můžeme považovat to, co nás poutá k jiným bytostem. (Camus 1995, s. 97-105). „*Pokud jde o lásku, znám však jen tu směs touhy, něhy a inteligence, jež mě poutá k nějaké bytosti.*“ (Camus 1995, s. 102). Volbou Dona Juana je, nepoutat se k nikomu a ničemu, takový je jeho osud.

Camus v kapitole komedie popisuje rozdíl mezi všedním a absurdním člověkem. Všední člověk se zajímá sám o sebe a také přemýšlí o tom, jaký by mohl být, z čehož vyplývá jeho záliba v divadle, kde je mu předkládáno množství osudů. Zde podle Camuse poznáme nevědomého člověka, který žije v neustálé naději. Podle autora tam, kde všední člověk končí, absurdní člověk začíná. Absurdního člověka přirovnává k herci, který vládne „pomíjécnu“. Osud herců je osudem absurdním, jejichž sláva je ze všech nejprchavější, i když každá sláva je prchavá. Herec především zaměřuje náš zájem k tomu nejjistějšímu, a to k okamžitosti. Herec si zvolil nespočetnou slávu, čímž vyvodil nejlepší závěr z faktu, že vše jednoho dne zemře, ať už uspěje či neuspěje. Oproti tomu Camus uvádí příklad spisovatele, jehož díla nám dosvědčí, jaký byl, i přesto, že by byl zneuznán. Zatímco herec nám o sobě nezanechá téměř nic, pro něj to znamená stokrát zemřít se všemi jeho bytostmi, rolemi, které by mohl oživit či vzkřísit. (Camus 1995, s. 107-108).

Camus absurdno ilustruje na příkladu herce, který má pouze krátkou chvíli na to, aby se stal „někým“, přivedl ho k životu a opět zemřít. Tím, jak herec neustále cestuje ve svých hrách staletími a duchy, jak předvádí člověka, jaký by mohl být a jaký je, přibližuje se další absurdní postavě, a to cestovateli. Obdobně jako cestovatel i herec bez přestání neustále cosi vyčerpává. Hrané postavy prostřednictvím herce pronikají mimo čas i místo svého narození, herec se od nich nemůže už tak snadno odpoutat. Herec se přibližuje bytostem ztvárněným ve hře, které jeho prostřednictvím ožívají. Dokazuje tím pravdu, že je jen velmi tenká hranice mezi tím, čím by člověk byl rád a tím čím je. Uměním herce je absolutně předstírat a vstupovat do životů, které nejsou jeho životem, během daného časového úseku musí procítit a vyjádřit něčí celý výjimečný osud. Tomu se říká ztratit se, abychom se opět našli, na což divák potřebuje celý život. (Camus 1995, s. 109-110).

U herce musí i mlčení být slyšet. Je ztělesněním absurdního rozporu, a to proto, že je stejný, a přitom tak rozmanitý. V jeho těle je nashromážděno tolik duší, tolik už toho prožil a zároveň neprožil, až ho to činí absurdním. (Camus 1995, s. 112-113). „*Pro herce stejně jako pro absurdního člověka je předčasná smrt nenapravitelná. Nic mu nemůže vynahradit tu sumu tváří a století, které by byl prošel nebýt té smrti. Herec je sice všude, ale i jeho unáší čas a s jeho pomocí působí.*“ (Camus 1995, s. 115). Herecký osud skládá a vyjmenovává své postavy v čase a učí se je také ovládat. Rozmanitost životů, které herec „prožil“ mu pomáhají se od nich odpoutávat. Vše mu je jasné,

uvědomuje si nenahraditelnost tohoto dobrodružství, a proto teď může zemřít. (Camus 1995, s. 115).

V části dobývání se autor zamýšlí o lidském jednotlivci, kde říká, že sám dokáže dokonale definovat to, v co věří. Upozorňuje na to, že pokud někdo říká, že nedokáže vyjádřit to, co zná příliš dobře, tak to znamená, že to buď nezná, nebo zůstal na povrchu. Přitom Camus tvrdí, že člověk je vyjádřen spíše tím, které věci zamlčuje než ty, které přímo vyslovuje. Zabývá se jednotlivcem proto, že mu připadá bezvýznamný a pokořený. Střet civilizací je naplněn úzkostí pro člověka, který pocítuje solidaritu s osudem světa. (Camus 1995, s. 116-118). „*Tento svět má vyšší smysl, který přesahuje neklid, jinak by jediné platil ten neklid. Je třeba žít s dobou a s ní zemřít nebo se jí vymknout pro vznešenější život.*“ (Camus 1995, s. 118).

Camus akceptuje to, že lze dělat kompromisy a žít ve společnosti a věřit na věčnost, avšak sám chce všechno nebo nic. Jednotlivec zmůže vše nebo také nezmůže nic. Na cestě boje se setkává s tělem, které je jeho jedinou jistotou, jen z těla je možné žít. Člověk je sám sobě jediným cílem, a pokud chce něčeho dosáhnout, tak jediné v tomto životě. Pokud „dobyvatelé“ hovoří o překonání a přemožení, vždycky je to myšleno jako překonání sebe sama. Autor označuje jako moudrého člověka toho, který žije z toho, co má, a neuvažuje o tom, co nemá. Postupně vychází najevo, že osobou nejabsurdnější je sám tvůrce, vedle milence, herce, či dobrodruha. (Camus 1995, s. 118-125).

Camus (1995, s. 129) se postupně dopracovává ke své existenciální dramatické tvorbě. Podle autora je metafyzickým štěstím udržovat absurditu světa. „*Dobývání nebo hra, nekonečná láska, absurdní vzpoura, to jsou ty pocty, které člověk skládá své důstojnosti během tažení, v němž je už předem poražen. Válku nelze popřít. Je třeba na ni zemřít, nebo ji žít.*“ (Camus 1995, s. 129). Totéž platí o absurdnu. Camus poukazuje na to, že jde o to dýchat s ním, uvědomit si jeho poučení a nalézt jejich podstatu. Vrcholem absurdní radosti je v tomto ohledu umělecká tvorba. Tvořit totiž dle Camuse znamená „žít dvakrát“. Cílem absurdního člověka není snaha vysvětlit a řešit, ale pouze prozkoumat a popsat. Popisovat, to je podle Camuse nejvyšší ctižádost absurdní myšlenky. Domnívá se, že by bylo chybou pokládat umělecké dílo za útočiště absurdna, jelikož umělecké dílo je absurdním jevem samo o sobě a jde tedy pouze o jeho popis. Camus tvrdí, že stačí vyvést na denní světlo několik témat, která jsou společná tvůrci

i mysliteli, abychom našli v uměleckém díle veškeré rozpornosti myšlenky zaměřené na absurdno. (Camus 1995, s. 130-132).

K tomu, aby mohlo vzniknout umělecké absurdní dílo, je třeba vytyčit tu nejjasnější myšlenku, která se však v díle nesmí jasně objevit, leč jako pořádající inteligence. Tento paradox lze vysvětlit absurdnem. Autor zde poukazuje na to, že umělecké dílo může vznikat, pouze za těch okolností, kdy se inteligence oprostí od uvažování o konkrétnu. Tedy ztělesňuje drama inteligence, avšak dokazuje to pouze nepřímou. (Camus 1995, s. 134). „*Absurdní dílo vyžaduje umělce vědomého si těchto mezí a umění, v němž konkrétno neznamená nic víc než sebe samo. Dílo nemůže být účelem, smyslem a útěchou života. Tvořit nebo netvořit nic nemění.*“ (Camus 1995, s. 134).

Absurdnímu tvůrci na jeho díle nezáleží, dokázal by se ho vzdát a někdy se ho dokonce vzdává. Opravdové umělecké dílo má vždy lidské rozměry a tedy existuje jistý vztah mezi globální zkušeností umělce a dílem, které ji vyjadřuje. Absurdnímu umělci jde o to, získat chování, které přesahuje dovednost, velký umělec je člověk, který umí „žít“. Camus (1995, s. 135) uvádí, že „žít“ znamená, jak prožívat, tak uvažovat, přičemž ono dílo ztělesňuje intelektuální drama. „*Kdyby svět byl jasný, neexistovalo by umění.*“ (Camus 1995, s. 135).

V románové tvorbě si Camus klade otázku, zda se v ní absurdno dokáže udržet. Zde je totiž největší pokušení vysvětlovat, iluze se sama nabízí, závěr zde téměř nelze opominout. Umělec musí vyjít ze zásadního nesouladu, který dělí člověka od jeho zkušenosti. Román získal náskok před poezií a esejem, což znamená, přes veškeré zdání, jen ještě větší intelektualizaci umění. Existuje velký počet špatných románů, nesmíme však zapomínat na velikost těch nejlepších, upozorňuje Camus. Právě tyto mají v sobě svůj vlastní svět, román má svou logiku, své usuzování, svou intuici a požadavky na jasnost. Dílo je romanopisci koncem a zároveň i počátkem. Román je nástrojem relativního a nevyčerpatelného poznání, které autor připodobňuje poznání lásky. Románová tvorba dokáže poskytnout stejnou nejasnost díla jako některé filozofie. (Camus 1995, s. 136-141).

Camus jako typický příklad románové tvorby, v níž je shrnuto vše, čím se vyznačuje vědomí absurdna, uvádí díla F. M. Dostojevského, jehož hrdina často uvažuje o smyslu života, a proto je moderní. Dále zde uvádí rozdíl mezi klasickou senzibilitou,

kteřá je živena morálními problémy, zatímco moderní senzibilita problémy metafyzickými. Camus poukazuje na to, že v Dostojevského románech, je tato otázka nastolena s vysokou intenzitou, která může vyústit pouze v krajní řešení. Existence může být buďto lživá nebo věčná. Jestliže by se Dostojevskij spokojil s tímto zkoumáním, byl by filozofem, on však poukazuje na důsledky duchovních her v životě člověka, a právě tím je podle Camuse umělcem. (Camus 1995, s. 142).

Absurdní postavou v jeho díle, která jest zastáncem logické sebevraždy je Kirilov. Inženýr Kirilov si chce vzít život, protože to je „jeho idea“. *„Cítí, že Bůh je nezbytný a že musí existovat. Ví však, že neexistuje a že existovat nemůže.“* (Camus 1995, s. 144). Je to dostatečný důvod k tomu, aby se člověk zabil? Tento postoj u Kirilova vede k některým absurdním důsledkům. Jedná se u něj o vzpouru, chce se zabít, aby stvrdil svou svobodu. Protože nevěří v nesmrtelnost, tak mu jeho existence nedává smysl. Důvodem Kirilovi sebevraždy je snaha stát se bohem. (Camus 1995, s. 144).

To je absurdní logika, kterou Kirilov potřebuje. Stát se bohem pro něho znamená být na této zemi svobodný. V případě že Bůh existuje, vše závisí na něm a my jsme proti jeho vůli bezmocní, pokud však neexistuje, vše závisí pouze na nás. Kirilov se tedy obětuje, aby ukázal cestu, ke smrti ho tedy nedohání beznadějí, ale láska k bližnímu. Dostojevskij poukazuje na to, že pokud je víra v nesmrtelnost pro člověka nezbytná, jinak by se bez této víry zabil, potom je to normální stav lidstva. Na základě tohoto tvrzení, Dostojevskij poukazuje na to, že lidská duše je nesmrtelná. Další jeho dílo „Bratři Karamazovi“ nastoluje typický absurdní problém, kde se setkáváme s otcovraždou a hledáním smyslu bytí. Celým tímto dílem prostupuje otázka Boží existence. Vnímáme zde boj člověka s jeho nadějemi. V jeho dílech můžeme vidět skoky mezi existencialismem a absurdním. (Camus 1995, s. 144-151).

Zajímavé na dílech, o kterých jsme dosud hovořili, je to, že se nelze jednou provždy vyhnout naději, která dokáže přepadnout i osoby, které se jí chtěly zbavit. Tvorba uměleckého díla či tvoření, kdy umělec nemyslí na budoucnost, ale celým svým bytím se věnuje své tvorbě, nazývá autor „tvorbu bez zítřka“, což ho činí věčným. Negativní myšlení velmi dobře slouží umění, říká Camus. Spokojeným myšlením opovrhuje a tvrdí, že myšlenky jsou opakem myšlení. Rozmanité myšlení vzdávající se jednoty, je tím pravým místem pro umění. Camus požaduje na absurdní tvorbě to, co

požadoval na myšlení, vzpouru, svobodu a rozmanitost. (Camus 1995, s. 152-156). „*V tomto každodenním úsilí, v němž se inteligence a vášeň mísí a přemísťují, odkrývá absurdní člověk disciplínu, která se stane jeho nejpodstatnější silou. Tvořit tudíž znamená dát podobu vlastnímu osudu. Tyto osoby definuje jejich dílo přinejmenším stejně, jako je jimi definováno. Herec nás to naučil: neexistuje hranice mezi zdáním a bytím.*“ (Camus 1995, s. 156-157).

Sisyfos byl bohy odsouzen k tomu, aby neustále valil balvan na vrcholek hory, z níž pak kámen opět spadne vlastní silou a tento úkon se neustále opakuje. Dle jejich domněnek není horšího trestu, než nesmyslná a beznadějná práce. Sisyfos je absurdní hrdina. Bohy pohrdá, cítí nenávist vůči smrti. Jeho horlivé zaujetí životem mu přineslo strašlivé zatracení. Camus se soustřeďuje na okamžik, kdy Sisyfos za dlouhého úsilí dotlačí balvan na vrchol a tím na okamžik dosáhne svého cíle. Nazývá toto hodinou vědomí, kdy Sisyfos dosáhne svého cíle a opět se vrací zpět dolů, aby mohl začít znovu. V každém z těchto okamžiků se cítí vůči svému osudu nadřazen. Je silnější než balvan, a to právě proto, že je vědomý, ví, že to ví, to je jeho tragédií. Camus se zamýšlí nad tím, jaký by byl jeho trest, kdyby ho na každém kroku prováděla naděje. (Camus 1995, s. 161-163). „*Jasnozřivost, která měla být jeho utrpením, zároveň dovršuje jeho vítězství. Neexistuje osud, který by se nedal překonat pohrdáním.*“ (Camus 1995, s. 163). Camus uvádí jako příklad absurdního vítězství Sofoklova Oidipa, podobně jako u Dostojevského Kirilova.

Autor uvádí, že ačkoli některé dny jsou bolestivější než jiné, je také možné dny prožít v radosti. Bolest byla na začátku, kdy se myšlenky drží vzpomínek a potom smutek může zalít lidské srdce a v tu chvíli vítězí balvan. Obrovský žal-to je sám balvan, který se nedá unést, avšak drtivé pravdy pomíjejí, jakmile je rozpoznáme, uvádí Camus. Štěstí a absurdno jsou neoddělitelné. Štěstí se nutně nerodí z objevu absurdna, někdy se dokonce může stát, že se absurdno zrodí ze štěstí. Stejně tak, jako Sysifovi patří jeho osud, patří mu také jeho balvan, je jeho věcí a v tom spočívá jeho radost. (Camus 1995, s. 164-165). „*Obdobně absurdní člověk posuzující své utrpení umlčuje veškeré modly. Pokud existuje nějaký osobní úděl, neexistuje žádný vyšší osud, leda takový, který absurdnímu člověku připadá fatální a jímž pohrdá.*“ (Camus 1995, s. 165).

Každý člověk si sebou nese svůj „balvan“ v podobě svého údělu. Stejně tak jako dosažení cíle je důležitý i proces, který k cíli vede a který může člověka svým

způsobem naplňovat. Ač nám Sisyfovo úděl může připadat nesmyslný, on soudí, že je to tak v pořádku. (Camus 1995, s. 166).

Camus se dále věnuje Kafkovo umění, které spočívá v tom, že nutí čtenáře opakovaně číst jeho dílo, a to z důvodu možnosti dvojí interpretace. Koneckonců nic není tak těžko pochopitelné, jako symbolické dílo, neboť symboly mají všeobecný význam. „*Symbol vždycky přesahuje osobu, která ho užívá a nutí ho říkat víc, než vědomě vyjadřuje.*“ (Camus 1995, s. 169) Kafkova díla jsou plná symbolů a paradoxů, mísí se zde naděje a absurdno, čímž vytváří jedinečné existenciální nuance. Tyto protiklady představují první znaky absurdního díla. „*To neustálé balancování mezi přirozeným a mimořádným, mezi jednotlivcem a univerzálností, mezi tragikou a každodenností, mezi absurdem a logikou prostupuje celé jeho dílo a dodává mu jak jeho rezonanci, tak jeho význam.*“ (Camus 1995, s. 171-172).

K pochopení absurdního díla je nutné uvědomit si tyto paradoxy a rozpory. Vzájemné vztahy mezi světem idejí a pocitů, toto jsou dvě symbolické roviny, které jsou v Kafkovo tvorbě zastupovány, na jedné straně každodenním životem a na druhé straně nadpřirozeným neklidem. Kafka ve svých absurdních dílech nabízí čtenáři naději, čímž jsou jeho díla zajímavá, nic nestvrzující a čtenář si je může vyložit mnoha různými způsoby. Camus (1995, s. 169-186) zde zmiňuje a popisuje na několika stranách Kafkovo díla, jako jsou Proces, Zámek a Proměna.

V této Camusově knize měl Sisyfos roli jakéhosi průvodce po autorových myšlenkových pochodech. Sisyfos dle autora představuje právě toho absurdního člověka. Camus téma absurdity spojuje s dalšími otázkami, a tak nás přivádí k vlastnímu pohledu na situaci člověka v „současném“ světě. V tomto díle se autor snažil přesvědčivě vylíčit úděl moderního člověka, který je sice zdánlivě beznadějný, ale přesto není zoufalý. Ačkoliv se člověku může zdát každodennost mnohdy nesmyslná a absurdní, musí se v ní naučit žít. V případě, že člověk dokáže dobře prožít přítomnost, umí svůj čas, který mu byl vyměřen, plnohodnotně naplnit.

3. Gabriel Marcel a jeho pojetí filozofie a naděje

„Mám-li být považován za existenciálního myslitele, pak jen proto, že mám zájem o individuální bytost chápanou nikoliv jako objekt, nýbrž jako subjekt.“ (Bendlová 1993, s. 9). Tuto větu pronesl Gabriel Marcel na své přednášce na filozofické fakultě v Praze roku 1969. Marcel byl spolu s Jaspersem zařazován ke křesťanskému existencialismu oproti existencialismu ateistickému, kam byl zařazován Sartre, Camus či Heidegger. Marcel toto označení „křesťanský existencialismus“ přijímal nerad a spíše se přikláněl k názvu „křesťanský sokratismus“. (Bendlová 1993, s. 9).

Především se ve své filozofii věnoval novosókrateckého dialogu v pojetí vztahu „já“ a „ty“ k odhalení pravého bytí. On sám své myšlení charakterizoval jako „konkrétní filozofii“. Výraz „konkrétní filozofie“ v jeho pojetí znamená, že zásadně odmítá veškeré „ismy“ a zavedené školské přístupy. Samozřejmě považoval za důležité znát dějiny filozofie, ale filozof se nesmí stát jejich otrokem, Marcel také považoval za nemožné odpovědět na otázku, zda konkrétní filozofie v jeho chápání existovala někdy dříve. Marcelovo navázání na minulé myšlení je více polemické než receptivní. U Marcela se také potvrzuje Sartrův názor na to, že společným východiskem existenciálních filozofií je reakce křesťanských intelektuálů na Hegelovu nesnesitelnou systematizaci vědění. Nejbližší Marcelovi stojí Kierkegaard, ovšem Bergson na něj zapůsobil ještě silněji, a to zejména teorií „otevřené“ společnosti a morálky. Marcel se od Sartra a ostatních liší tím, že nevycházel z fenomenologie a nesnášel myšlenku nějakého uzavřeného filozofického systému. (Bendlová 1993, s. 10-14). *„Stávalo se mi stále jasnějším, že ve snaze „zavíčkovat vesmír“ v souboru nějakých formulek navzájem více či méně přesně spojených je nepochybně něco absurdního.“* (Bendlová 1993, s. 14).

Marcelovo myšlení se odvrací od každé systematizaci a veškeré didaktizaci, autor se spíše přiklání k tomu, že vykládá s nadějí, že jeho filozofií vyloží druzí. Marcel nebyl didaktický ani v divadle, uznával sice jeho nápravnou hodnotu, ale pouze v tom případě, že diváka pozvedá nad něho samého, a to bez pocitu, že je mu něco vnučováno. Nejvýznamnější z jeho vykladačů byli Paul Ricoeur, Jean Lacroix a později Xavier Tilliette a také Roger Troisfontaines, který na více než devíti stech stránkách podává soustavný a přehledný výklad Marcelovo myšlení. Podle Lacroixe se Marcelovi

prostřednictvím divadla podařilo nejbezprostředněji tlumočit dramatický pocit lidské existence. (Bendlová 1993, s. 14-16).

Marcelovo zvláštní povahu myšlení formovalo spolu s uměním také náboženství. V jeho tématech se objevují víra a láska, vztah Boha, duše a těla. Přestože nevyrostal v náboženské rodině, přiklonil se k protestanství a později konvertoval ke katolictví, což pro něj nebyl zcela jednoduchý krok. Nesnášel katechetické poučování od jednoho nejmenovaného kněze, i přesto křest absolvoval s pocitem klidu, rovnováhy, naděje a víry. Marcel již zůstal katolíkem a víra hrála obrovskou roli v jeho myšlení. Soužití věřících a nevěřících se prolíná dějinami minulými i budoucími. (Bendlová 1993, s. 20-24). „*Dospěl jsem ke katolické víře pozdě a stále mě váže živá náklonnost k nevěřícím; jsem tedy s to lépe než kdo jiný pochopit jejich obtíže.*“ (Marcel 2004, s. 143).

Pokoj a víra jsou neoddělitelné, existuje mezi nimi spojení, které autor považuje za ústřední. Naše víra může na někoho jiného, kdo jí s námi nesdílí, působit jako názor. Podle Marcela si utváříme názor tam, kde máme od jeho předmětu určitý odstup, takže můžeme říci, že názor a přesvědčení se překrývají. (Marcel 2004, s. 145-146). „*V mezním případě bude názor jen vyjádřením určité touhy nebo určitého odporu nebo také komplexu, v němž se touha a odpor těsně prolínají.*“ (Marcel 2004, s. 154).

V této době se zabýval otázkami času a věčnosti. Marcel pojal čas jako formu naší zkušenosti, naší zkoušky a zakoušení. Spolu s jinými mysliteli jemu blízkými, kteří pojmají čas jako horizont naší situace „bytí ve světě“, Marcel chápe transcendentování času nikoli tak, že bychom z něho činili abstrakci, ale chápe to jakožto bod přechodu od tvořivé evoluce k náboženské filozofii. Podle Marcela tento přechod může být uskutečněn díky konkrétní dialektice účasti (participacion). Participaci považuje za jakousi spolupráci na přítomnosti. Naopak tvrdí, že čím více podléháme tomu chápat svět jako podívanou, jako divadelní představení (spectacle), tím více se pro nás stává metafyzicky nepochopitelným, což je dáno tím, že vztah, který se za těchto okolností mezi ním a námi utvoří, je vnitřně absurdní. Vesmír, svět jako takový není předmětem, ani není jako předmět myslitelný a nemá takto ani minulost a je zcela transcendentní vůči tomu, co nazval spolu s Bergsonovou kritikou nesprávného chápání času-kinematografickou představou. (Bendlová 1993, s. 22-23).

Marcel ve své filozofii rozebírá existenci bytí, jejímž východiskem je bezprostřední vědomí ponořené do neobjasňované, nechápané, nereflektované empirie. Této přímé, předreflexivní zkušenosti odpovídá rovina existence. (Bendlová 1993, s. 25). „*Je to participace na skutečnu v situaci, kterou si nevybíráme, do níž jsme sami vrženi, aniž jsme chtěli, tak jako se například dítě rodí do své rodiny. Je to tedy rovněž řád nahodilosti.*“ (Bendlová 1993, s. 25).

První reflexe analyzuje jednotlivé prvky původní zkušenosti bezprostřednosti a pokouší se zachytit skutečnost v síti „objektivních“ pojmů a „objektivního“ myšlení. Marcel zde hovoří o srovnávání bezprostřednosti smyslového vnímání s nevyhnutelně ztraceným rájem někdejší neomylnosti. Ontická úroveň „avoir“, tedy „mít“, tj. jmění, vlastnictví, z nichž si budujeme jakousi ochrannou bariéru před zbytkem světa a do této sféry chybně zařazujeme také sebe samotné, odpovídá první reflexi. Marcel proto opětovně nalézá novou neomylnost a nové bezprostředno, chce tedy obnovit přerušenu participaci na nové úrovni, to je úkolem jeho druhé reflexe. (Bendlová 1993, s. 26-27).

Druhá reflexe je určitou reflexí nad reflexí, která z ní ponechává vše pozitivně racionální, současně ale překonává její zmíněnou odtrženost jakýmsi návratem k ztracené existenční bezprostřednosti. Tentokrát se již nejedná pouze o bezprostřednost empirické existence, nýbrž o existenční bezprostřednost, která člověku odkrývá svůj plný a hluboký smysl, své bytí. Druhou reflexí se dosahuje ontologické participace na bytí. Jde tedy o sjednocení se světem, se sebou samým, s druhými osobami a také s Bohem. Podle Marcela se tím uskutečňuje plnohodnotný obrat ke konkrétnu a teprve tehdy vstupujeme na vlastní pole „konkrétní filozofie“. Konkrétní filozofii autor přijímá za svou jako radikální překonání obou jednostranností a vnitřních obtíží „čistého“ empirismu i racionalismu. Marcelovo rozlišení první a druhé reflexe vede k vyhocení několika dalších rozdílů, které tvoří bipolární pojmovou osu relace být a mít, tajemství a problému, zvědavosti a nepokoje. (Bendlová 1993, s. 27-28).

Gabriel Marcel je považován za sociálně a politicky spíše konzervativního, a tím, že nazval jeden ze svých základních spisů *Být a mít*, svědčí o tom, jakou závažnost tomuto vztahu připisoval. Již v *Metafyzickém deníku* Marcel říká, že vše lze v podstatě převádět na rozdíl mezi tím, co máme a tím, čím jsme. To, co máme, můžeme formulovat, vyjádřit a charakterizovat, naproti tomu bytí určovat nemůžeme.

Podle autora jakékoliv určení již chápe bytí v podobě vlastnění, je bytí tím méně charakterizovatelné a tím méně vlastnitelné, čím více je Bytím. (Bendlová 1993, s. 29).

Bendlová (1993, s. 30-32) uvádí, že Marcel rozlišuje dva typy „mít“, které rozděluje na „implikativní jmění“ a „posesivní jmění“. „Implikativní jmění“, například znamená, že nějaké těleso má určitou vlastnost. „Posesivní jmění“ má tři podstatné znaky: 1. Exkluzivní náročivost soustředěnou na „já“ s vyloučením kohokoli druhého. 2. Starost držení. 3. Schopnost ovládat a disponovat. „Posesivní jmění“ nabývá nejrůznější modalit jako například materiální – mám kolo, duchovní – mám na něco svůj názor, praktické – mám na něco čas a všechny se vyznačují společným indexem vlastnění. Toto jmění je neustále ohroženo ze strany druhých a světa vůbec. „Mít“ může být změněno, ztraceno, zničeno, je vystaveno na pospas osudu a nestálostí věcí. Vlastnění je tedy vždy spojeno s určitou úzkostí, strachem. „*Zde se ozývá augustinská nota tragiky plynutí času, pomíjivosti všeho stvořeného, ono biblické „marnost nad marnost“, „prach jsi a v prach se obrátíš“.*“ (Bendlová 1993, s. 32).

Marcel dle Bendlové (1993, s. 34-35) tvrdí, že pokud věc, kterou vlastním, chápu pouze jako nástroj, pak nade mnou nemá žádnou moc, takto se tedy „mítí“ podřizuje užítkovosti, používání, upotřebení. Takže určité věci, které vlastníme, nás mohou začít ovládat očividnou mocí, či nás pohlcovat podle toho, jak moc na nich lpíme. Autor upozorňuje na paradox, kdy čím víc lidé „mají“, tím méně „jsou“. To, že nás vlastnictví pohlcuje, neplatí vždy ve stejné míře, jsou zde jisté odlišnosti. Například je rozdíl mezi vlastněním peněz, nebo věcí, ke které máme určitý citový vztah, například naše zahrada, či hudební nástroj. Zde se dualita vlastnicího a vlastněného ruší, čím je osobní tvořivá účast ryzejší. Druhým faktorem transcendence od „mítí“ k „býti“ je spolu s tvořivostí „láska“. Láska k bližnímu je nerozlučně spojená s nadějí, a naděje je tam, kde probíhá tajemná komunikace mezi dávajícím a přijímajícím. „*Jedině bytost naprosto osvobozená od pout vlastnictví ve všech jeho podobách je s to poznat božskou lehkost života v naději.*“ (Bendlová 1993, s. 36).

Autor se také zabývá otázkou vtěleného bytí. Nejprve si pokládá otázku, zda je mé tělo nástrojem, jimž disponuji, kterou později nahradil otázkou novou: „jsem svým tělem?“ Marcel připouští jediný krajní případ, kdy mohu disponovat sebou samým, svým tělem, svým životem jako s vlastněnou věcí, a to je sebevražda. Marcel nakonec dospívá k tomu, že problém s otázkou „jsem svým tělem“ znamená ve skutečnosti jen

negativní soud, jelikož nemá smysl hovořit o tom, že bychom mohli být mimo své tělo. Autorův specifický pohled na věc, spočívá ve spojení myšlenky, že mé tělo je mým vtěleným bytím, s myšlenkou, že toto mé bytí je vždy situované ve světě, právě mým tělem. (Bendlová 1993, s. 38-42).

Od principu Marcelovo filozofie „být“ a „mít“, jsou odvozovány další jeho myšlenky a to téma „problému“ a „tajemství“. Přechod od první reflexe k druhé reflexi, od „mítí“ k „býti“. Problém zde popisuje jako něco, na co narážíme, co nám zahrazuje cestu, je tedy celý přede mnou. Naopak tajemství není celé přede mnou, spíše je to něco, v čem jsem angažován. Zatímco problém náleží do sféry vlastnění, tak tajemství patří do sféry bytí. Problém je pro Marcela něco, co nacházím před sebou „jako kámen“, o který mohu zakopnout, vůči čemu mám odstup a co mohu definovat. Nelze zaměňovat tajemství a nepoznatelnost, nejedná se o nějaké bílé místo či mezeru v našem poznání. Tajemství oproti problému je participací. Pro Marcela tajemství není žádná negativita, prázdnota či nenaplněnost, ale právě naopak je plností a naplněností. V díle *Obrazoborec* poukazuje autor na pozitivní hodnotu tajemství, kterou si více přiblížíme v rozboru tohoto dramatu. (Bendlová, 1993, s. 43-49).

Marcel se také velice zajímal o *techniku*, kterou podrobil důkladné a procítěné kritice, avšak neodsuzoval ani vědu, ani techniku, ani technickou vědu, jelikož sama o sobě je morálně neutrální. Prohlásil, že mluvit o vině techniky nemá smysl, od techniky se nelze osvobodit a ani se nelze vrátit zpět, technika dosahuje nepopíratelného pokroku, avšak selhala v duchovním řádu a zde je třeba hledat nedostatky. Za veškeré zločiny, které byly prostřednictvím techniky způsobeny, nese vinu člověk. (Bendlová 1993, s. 49-50). „*Čím víc se bude vytrácet smysl pro ontologické, tím méně si bude duch, který ho ztratil, klást meze v touze po ovládnutí vesmíru, protože bude čím dál méně schopný, sama sebe se tázat, co ho k takové vládě opravňuje.*“ (Marcel 1971, s. 27).

Problémový, technizovaný svět je převoditelným na funkci, kdy se člověk ztotožňuje se svou funkcí. Pro Marcela je tato myšlenka nesnesitelná, aby se člověk ztotožňoval a byl nucen žít svou funkcí. Marcel zde mluví o odcizení či o smyslu bytí. Usebrání patří k těm pojmům, které ačkoliv mají náboženský kontext, v Marcelovo podání dostávají zcela nový, do filozofické roviny posunutý význam. Tento pojem považuje autor za klíčový pro přístup k bytí a je přesvědčen, že bez něho „ontologie

není možná“. V jeho podání představuje vnitřní sebeuchopení, znovuoobnovení, vzchopení se a zároveň má jistý ontologický základ paměti, jež zakládá možnost jakéhokoliv vzpomínání. K čemu, či ke komu se máme znovuoobrátit? Odpověď se nabízí, že se máme navrátit k sobě samému, tedy se jedná o přechod od „já“ povrchového k „já“ hlubokému, které je právě s to participovat na tajemství bytí a věčnosti. (Bendlová 1993, s. 51-56).

Marcelovo filozofie nelze naprosto oddělit od jeho divadelní tvorby. Opravdového prvenství si lze všimnout v celém jeho dramatu. Marcel přiznává, že k závěrům, ke kterým došel ve svých hrách, tak mnohem později, k takovým závěrům také dospěl na poli filozofickém. Jeho hry vyzývají diváka ke spoluúčasti a tak nemůže být daná myšlenka převedena do nějaké abstraktní podoby. (Bendlová 1993, s. 59-60). Což nejlépe vystihuje právě tato věta: „*Má snad myšlenka, v níž jsme se stali čímsi jediným, zemřít ve slovech?*“ (Bendlová 1993, s. 60).

Podle Marcela je filozofie neustálé „hledání“ a hledat znamená doufat, je nutné proniknout hlouběji a rozptýlit mnohá nedorozumění a tímto zkoumáním nalézt „pravdu“. „Pravdu“ není možné chápat, jako něco co „máme“. Poukazuje na to, že „částečná pravda“ je pravda neosobní, její pravdivost a její neosobní povaha jsou neoddělitelné – částečné pravdy jsou záležitostí myšlení vůbec. Podle Marcela jsou bytí a pravda identické, pod podmínkou nesouměřitelnosti pravdy s částečnými pravdami. Transcendence bytí je transcendence pravdy v souvislosti s těmito částečnými pravdami. Marcel upozorňuje na to, že pokud prohlásí, že závěr, k němuž dospěl, je pravdivý, pak k tomuto závěru musí také dojít kdokoli na jeho místě při zachování správného postupu, tudíž jeho osoba zde nehraje žádnou roli. (Bendlová 1993, s. 62-63).

Marcel popisuje, jak pojímá pojem svobody a reflexe, kdy filozofií svobody popisuje ve dvojím významu. Na jedné straně je jeho filozofie charakterizována myšlením orientovaným ke svobodě. Je tedy myšlením, jež činí právě svobodu svým obsahem. Na straně druhé svoboda může být myšlena jedine svobodou utvářející sebe samu. Reflexe ukazuje ještě jasněji jeho myšlení. Jedná se o reflexi druhého stupně, kdy se vědomí spíše konstituuje jako zkušenost. (Bendlová 1993, s. 66-71). Autor poukazuje na to, „*že ve skutečnosti není možné, aby akt, kterým chápeme druhého, nebyl právě tímž aktem, kterým chápeme sami sebe a který dává naší zkušenosti její lidskou podobu.*“ (Bendlová 1993, s. 71).

Nejautentičtější filozofické myšlení je pro Marcela to, které je umístěno na spojnici mezi mnou a druhým. „*Nejen dějiny filozofie, ale i analýza literárních děl jakožto příspěvků k poznání člověka nás poučují o tom, že svět druhých se osvětluje světlem tím intenzivnějším, čím více a heroičtěji rozjasňuje „já“ své vlastní temnoty.*“ (Bendlová 1993, s. 71). Čím větší úsilí vyvíjíme v komunikaci se sebou samými, tím více se osvobozujeme od automatismu. Neschopnost komunikace je spjata právě s vědomím sebe sama, kdy vědomí zůstává stísněno a jakoby křečovitě staženo do sebe. Filozof, v Marcelovo pojetí musí svou vůli ke komunikaci rozvinout až po nejzazší mez, ačkoliv ve filozofickém smyslu cesta, která vede ode mne k druhému, prochází mými vlastními hlubinami. Zkušenost má zde mnohem větší podíl. Zkouška ve styku se životem na sebe může brát nejrůznější podoby, mnohdy i nanejvýš znepokojující. (Bendlová, 1993, s. 72-73).

Marcel přiznává, že nejčastěji takto učinil ve své dramatické tvorbě: „*jako kdyby postavy v mých hrách představovaly nezbytné reagenty, přivolané jistou nadvědomou imaginací, aby umožnily krystalizaci mého nejintimnějšího myšlení, krystalizaci, které by toto myšlení samo o sobě, to znamená odkázáno jen na zdroje svého ego, nebylo schopno.*“ (Bendlová 1993, s. 74). Tímto právě je upřesněno ono sepětí mezi Marcelovo dramatickou tvorbou a jeho zkoumáním ve vlastním slova smyslu filozofickém.

Marcel se podobně jako Camus zabýval smrtí. Pro Marcela existovala jediná nezměnitelná jistota, a to je naše smrt, které se nelze vyhnout. Smrt je jistá, je to jednoduchý fakt, který visí nad námi jako drtící hrozba již od našeho početí, jen nevíme místo, datum a způsob, jakým bude rozsudek vykonán. Připodobňuje tento fakt k odsouzení, který byl uzavřen v místnosti mezi čtyři stěny, které od minuty k minutě sestupují k blížícímu se konci jeho života. Marcel si pokládá otázku, zda je vůbec možné ve chvíli poblouznění odolat pokušení, ukončit čekání a osvobodit se tak od trýzně toho, co je přede mnou. (Bendlová 1993, s. 75-77). „*Absolutní beznaděje, k níž mě jaksí vyzývá můj smrtelný úděl, zůstane pro mne trvale jistým pokušením, nad nímž pouze a jedině svoboda je s to zvítězit – ta svoboda, jejímž projevem by po pravdě byla i samotná sebevražda i absolutní negace sebe sama.*“ (Bendlová, 1993, s. 77-78).

Beznaděj může existovat v nejrůznějších formách a obraz smrti, který nám tento svět nabízí, můžeme z jistého hlediska chápat, jako neustálou výzvu k absolutnímu

odpadnutí. Zoufalství a naděje se neustále doprovázejí. Marcel nepodává řešení tohoto problému, ale nabízí člověku naději. (Marcel 1971, s. 22).

V každém se občas může objevit pocit, že je obklopen beznadějí, kdy život ukáže děsivou tvář schopnou proměnit člověka v kámen. Což autor nazývá hodinou tragického pesimismu. Dále si zde pokládá otázku, čím je ve své podstatě to, co přivádí k zoufalství? Odpovědět si můžeme, že to není ani myšlenka ani představa, ale cosi hybného, tedy myšlenka, která se postupně stává představou, nebo naopak. (Bendlová 1993, s. 83-84). „*To na čem záleží, není ani moje smrt, ani vaše, nýbrž smrt člověka, kterého milujeme. Jinými slovy, problém jediný podstatný problém, je v konfliktu lásky a smrti.*“ (Bendlová, 1993, s. 84). Marcel přiznává, že zoufalství, které v něm tyto myšlenky vzbuzují, vyplývají z jeho traumatu v raném dětství, kdy mu zemřela matka. Od té doby je celý jeho život ovlivněn smrtí druhého. Z tohoto důvodu je Marcelovo dalším typickým tématem, otázka přítomnosti, nesmrtelnosti a věčnosti či naděje. „*Naděje spočívá v jistotě, že za vším, co je dáno, co může být shrnuto v určitý seznam nebo jakkoli propočítáno, existuje v bytí tajemný princip, který je se mnou ve shodě, který nemůže nechtít totéž, co chci i já, alespoň pokud si to skutečně zaslouží být chtěno a pokud to chci celou svou bytostí.*“ (Marcel 1971, s. 23).

Marcel všechny své úvahy o smrti rozvíjí pomocí osy „já-ty“. Toto celkově odpovídá jeho povaze dialogického myšlení. Na základě této osy, lze také později pochopit jeho „fenomenologii naděje“, jenž považuje za klíčovou pro celou svou tvorbu. Přítomnost Marcel popisuje na příkladu, kdy jsme v místnosti s osobou, kterou vidíme, slyšíme a můžeme se jí dotknout, avšak jako by nebyla přítomna, je od nás nekonečně více vzdálená než nějaká milovaná bytost, která je od nás vzdálena mnoho kilometrů či dokonce již nepatří do našeho světa. Jistá materiální komunikace bez duchovního spojení mezi námi může probíhat, ovšem tato slova se pro mne stávají nepoznatelnými, přestávám rozumět jim i sobě samému. Může nastat opačný jev, kdy druhý, kterého pocítuji, jako přítomného mne vnitřně obnovuje a činí mne mnohem víc mnou samým. Tato zkušenost je jednou z nejtajuplnějších, v nejlepším slova smyslu existenciální, kdy nejde o to, co ten druhý říká nýbrž je to on sám, tak jak je říká, on sám jako ten, kdo svá vlastní slova podepírá vším tím, čím je. (Bendlová 1993, s. 90-91). V případě bytosti, která mi byla dána jako přítomnost, záleží jen na mně, jak v sobě tuto přítomnost uchovám, aby nepoklesla na obraz. „*Záleží na nás, aby naši mrtví v nás žili.*“ (Marcel 1971, s. 33).

Ve skutečnosti tu běží o něco docela jiného a mnohem tajemnějšího. Přítomnost je realita, určitý „přiliv“, kdy záleží na nás, zda mu zůstaneme přístupni či ne, ačkoli sami ho popravdě vyvolat nemůžeme. Tvůrčí věrnost znamená aktivně v sobě tuto přístupnost udržovat. Zde se jakoby tajemně propojuje svobodný čin a dar, který je na tento čin odpovědí. Autor upozorňuje na to, že pojem „přiliv“ je možné přijmout pouze v rovině metaproblémové. V tomto smyslu se jedná o vztah, který mě přesahuje, realizuje se zevnitř. (Marcel 1971, s. 33).

Marcel ve své knize „K filozofii naděje“ dále rozebírá rozdíl mezi „optimismem a nadějí“. *“Duše se ve skutečnosti vždycky obrací k světlu, které ještě nevidí, jež se má teprve zrodit, a doufá, že bude vytažena, z noci, v níž přebývá, z noci čekání, z noci, která nesmí déle trvat, nemá-li být duše ponechána všemu tomu, co ji jaksi organicky vleče k rozkladu.”* (Marcel 1971, s. 90). Lidská existence se vždy nachází někde ve smyslu „zajetí“, které sebou nese naději, takovou, která je pokorná a nesmělá. Marcel dále mluví o tom, že je mnoho druhu optimismu. Optimismus jako takový se vždycky opírá o zkušenost. Optimista, je podle jeho slov přesvědčen, že vše se nakonec musí urovnat a vždy se váže k „já“. V tomto poměru je také popsán pesimismus, jako „obrácený kabát na ruby“. Marcelovi z těchto úvah vychází „opěrný ontologický bod naděje“, tedy naděje „absolutní“, neoddělitelné od víry, která je stejně absolutní a přesahující jakoukoli podmíněčnost i představu. Co je jedinou možnou vzpruhou této absolutní naděje? Víra, pokud jí člověk má, tak má i naději. (Marcel 1971, s. 88-96).

V závěru autor považuje „naději“ za ctnost, protože *„každá ctnost je totiž specifikací určité vnitřní síly a žít v naději znamená i v hodinách temna umět zůstat věrný tomu, co bylo v první chvíli jen nadšením, exaltací, vytržením. Tuto věrnost však nepochybně můžeme zachovat jen tehdy, jestliže naše dobrá vůle, která je konec konců jediným pozitivním příspěvkem, jehož jsme schopni, spolupracuje s podněty pramenícími z ohniska mimo náš dosah, kde hodnoty jsou milostí; a princip této spolupráce je a vždy zůstane tajemstvím.”* (Marcel 1971, s. 127).

4. Srovnání filozofie Alberta Camuse a Gabriela Marcela

Filozofické myšlení těchto dvou autorů, A. Camuse a G. Marcela se řadí k existencialismu. Jejich myšlení je na první pohled zcela odlišné, ale je možné u nich najít i společné rysy. Abychom lépe pochopili filozofii Camuse a Marcela, doplníme velmi okrajově toto srovnání o myšlení Sartrovo, ke kterému měli oba autoři blízko. Sartre nám může pomoci projasnit myšlenky těchto dvou autorů. Tito autoři se navzájem osobně znali, avšak později se v některých názorech rozcházel. Marcelovi, Camusovi ani Sartrovi jejich zdravotní stav nedovolil vstoupit do války. Přesto je těmto autorům společné to, že je velice ovlivnili světové války, které silně zasáhli do jejich životů a do jejich filozofického myšlení.

Jak již bylo zmíněno, Marcel ze zdravotních důvodů nebyl mobilizován, a tak se angažoval ve vyhledávání nezvěstných vojáků, kteří zmizeli za zvláštních podmínek. Přitom byl nucen odpovídat na úzkostlivé otázky rodinných příslušníků, což pro něj bylo velice bolestivé, a tudíž ho to velmi ovlivnilo a zasáhlo do jeho myšlení. Na počátku neznámí lidé a osudy se pro něj staly „vlastními“. Dokonce jednu dobu působil jako medium pro navázání spojení se zesnulými. (Marcel 2004, s. 59-60).

Pro tyto existenciální filozofy je zásadní především odpovědět na otázku, kdo je člověk ve světě, nikoli čím je svět sám o sobě a uvažují každý svým způsobem o tom, jak vyjít z každodennosti a mechanického přijímání všeobecného životního stylu. Dále řeší otázky bytí jako takového, důležitá je filozofie prožitku, prožívání světa a snaha o určení člověka v tomto světě. Marcel byl vůbec prvním představitelem „moderního“ pojetí „filozofie existence“, kterou zkoncipoval řadu let před Sartrem. Marcelovo filozofie je založena na toleranci, úctě a respektu k druhému člověku, ale zároveň neruší respekt k sobě samému. Klade důraz na toleranci k víře druhého, i když není stejná jako ta naše.

Jean-Paul Sartre stál vedle Camuse jako zkušenější, vzdělanější a všeobecně uznávanější autor. Camus se v poválečném období stal členem Sartrovy skupiny, která se pravidelně scházela v Paříži. Poté, co se však přestal politicky angažovat, se myšlenkově i přátelsky rozdělili. Názorově se rozcházel hlavně v politických otázkách. Sartre se přikláněl ke komunismu, i když do žádné strany nevstoupil, a naopak Camus byl proti komunismu. V případě Marcela na sebe se Sartrem vzájemně kriticky pohlíželi, i když se osobně znali a navštěvovali. Marcel a Sartre se jednoznačně

rozcházejí v pohledu na vlastnění. Zatímco Camus a Sartre se nepohodli v postoji jedince k absurdnosti, v tom, jak by měl člověk nakládat se svým životem, který je absurdní.

4. 1 Marcel vs. Camus a jejich postoj k víře v Boha

Marcelovo povahu myšlení formovalo umění a také náboženství, jak, jsme již zmínili výše a řadí se tedy k teistickým autorům. V jeho tématech se objevují naděje, víra a láska, vztah Boha, duše a těla. Díky víře v Boha člověk nezůstává na světě nikdy sám, události mu nepřipadají tak nahodilé, a tudíž svět není tak absurdní - je vnímán více optimisticky.

Camus a Sarte jsou řazeni k ateistickým autorům neboli k ateistickému existencialismu. V jejich případě je Bůh jako smysl lidského bytí vyloučen a člověk je vržen do světa, odsouzen ke svobodě, jako cizinec v absurdním světě, kde o jeho životě rozhoduje náhoda a jeho život spěje ke smrti – je vnímán více pesimisticky. Od tohoto zařazení se odvíjí i Camusovo přiklonění spíše ke skepticismu, kdy nenabízí naději optimistického východiska, což potvrzuje jeho tvorba. Camusův člověk nevěří a smysl vidí v absurditě. Zde můžeme spatřit jeden z rozporů jejich myšlení, kdy naopak Marcelův člověk věřit začíná, touží po poznání většího smyslu bytí. Východiskem je naděje, tedy jeho filozofie je spíše optimistická.

4. 2 Marcel vs. Camus a jejich postoj k pojmu absurdna

Pro Camuse pojem absurdity znamená jakýsi střet, konflikt, paradox či nějaký rozpor, protiklad. Něco, co nedává smysl, stojí přímo v protikladu k něčemu, co smysl dává. V tomto rozporu se nachází člověk, který má duši a tělo. Podle Camuse nemůžeme absurdno hledat ani ve světě, ani v člověku, nenalezneme jej ani mimo svět, ani mimo lidského ducha. Vyvíjí se právě z jejich společné přítomnosti a z jejich společného konfliktu, kdy odráží to, jakým způsobem je člověk ve světě přítomen. Je právě tímto rozporuplným spojením, které oba propojuje a rodí se z jejich konfrontace. Absurdní je tato konfrontace iracionálního světa a bezútešné touhy člověka po jasnosti a po jednotě. Absurdno tedy nemůže existovat mimo lidského ducha a stejně tak není možné, aby existovalo mimo tento svět. Camus se zajímá o lidského ducha a jeho spojení s tímto světem. (Camus 1995, s. 47-48).

Marcel vnímá pojem absurdna jiným způsobem, a to ve spojení s nadějí. Za absurdní např. považuje upírat někomu právo na naději, nebo na lásku proti vší naději. Absurdní je podle něj sama myšlenka, že by nám příslušelo komukoli nějaké právo přiznávat nebo upírat. (Marcel 1971, 129-130). Marcel za absurdní považuje také snahu o systematizaci vědění. Člověk, který si uvědomuje absurdno, se stává „člověkem vědomým“, který je již navždy svázán tímto paradoxem života. Po tomto uvědomění neboli probuzení je východiskem sebevražda nebo zotavení. Podle Camuse člověka limituje jediné jeho smrtelnost. Člověk musí překonávat sám sebe, k čemuž ho nutí revolta. Člověk jako jediné stvoření, odmítá být tím, čím je. (Camus 1995, s. 15-21).

4. 3 Marcel vs. Camus a jejich postoj k otázce času

Tito autoři se zabývali otázkou času. Marcel pojímá čas jako formu naší zkušenosti, naší zkoušky a zakoušení. Mluví o participaci, jakožto spoluúčasti na přítomnosti a bytí ve světě.

Podle Marcela náš čas není ohraničen smrtí, zatímco dle Camuse ano. Camus tvrdí, že člověk je otrokem času, a to v něm vzbuzuje velké obavy. Člověk se vymezuje ve vztahu k času, uvědomuje si svůj věk a smrtelnost. Marcel však věří, že existuje ještě i „něco“ po smrti.

4. 4 Marcel vs. Camus a jejich postoj k svobodě

Svoboda je pro existencialisty jedním z ústředních témat. Marcel pojetí svobody a reflexe charakterizuje dvojím významem. Na jedné straně je jeho filozofie myšlení orientovaná ke svobodě myšlením, činícím právě svobodu svým obsahem. Na straně druhé svoboda může být myšlena jediné svobodou tím, že myslí svobodu jako sebe samu. Marcel toto popisuje jako určitý kruh. Reflexe ukazuje ještě jasněji jeho myšlení jako reflexi druhého stupně, kdy se vědomí spíše konstituuje jako zkušenost. (Bendlová 1993, s. 66-67).

Marcel je přesvědčen o tom, že lidská svoboda v celé své šíři může být definována pouze ve vztahu k milosti. Hlavní rozepří mezi Marcelem a Sartrem byla právě otázka světonázorového stanoviska radikálního ateismu. Marcel se zásadně staví proti stanovisku, že by svoboda byla považována za nějaké absolutno. (Bendlová 2003, s. 33-34). Jejich filozofování shodně vybízí, k tomu, abychom opravdově existovali a uskutečňovali své nepochybné bytí jako svobodu a jako možnost. (Anzenbacher 1991

s. 51). Společné oběma autorům je, že nevnímají jedince jako izolovanou bytost, nýbrž jako někoho, kdo je „vržen“ do každodenních problémů v bytí s ostatními jedinci.

Camus považuje problematiku svobody jako jednu z podstatných charakteristik člověka. Svoboda jednoho končí tam, kde začíná svoboda druhého a proto, pro naplnění své podstaty musí být zákonitě omezená. Každý člověk má totožná práva, s kterými disponuje každý další člověk. Camus s pojmem svobody spojuje pojem revolty. Revolta uznává hodnoty, které jsou společné všem lidem. Camus považoval za nejsvobodnější činnost tvorbu. Poukazuje na nesmyslnost svobody dané jedinci nějakou vyšší bytostí. Dle něj existuje pouze jediná svoboda, a to svobodu ducha a činu. Camus tvrdí, že svoboda bytí, která jediná může být základem nějaké pravdy, neexistuje, protože jedinou realitou je vždy smrt, po které už nic není. (Camus 1995, s. 79-84).

4. 5 Marcel vs. Camus a jejich postoj k sebevraždě

Autoři se rozcházejí v pohledu na sebevraždu. Podle Marcela je sebevražda formou odvrácení se od Boha, jeho popírání či zamítnutí. Připouští jediný krajní případ, kdy člověk může disponovat vlastním tělem jako s vlastněnou věcí, a to je ona sebevražda. (Bendlová 1993, s. 39).

Pro Camuse je sebevražda přiznáním toho, že život nestojí za to žít, že je nad naše síly a nestojí nám už za námahu. (Camus 1995, s. 20). Shodné pro Marcela i Camuse je to, že ani jeden se sebevraždou nesouhlasí.

4. 6 Marcel vs. Camus a jejich „balvan“

Oba autoři použili ve svých dílech přirovnání k balvanu, kamenu. Camus hovoří o Sisyfovi, který před sebou neustále tlačí svůj balvan, uvědomující si nesmyslnost tohoto konání. Marcel pak hovoří o „balvanu“ ve smyslu problému který „máme“ před sebou, o který zakopáváme, a překáží nám v cestě. (Bendlová 1993, s. 44).

4. 7 Marcel vs. Camus a jejich pojetí smrti

V pojetí smrti se autoři liší. Existencialisté teistického zaměření připouštějí možnost, jak oddálit konečnost, která se skrývá ve víře v Boha, jež směřuje k věčnosti. Ateističtí existencialisté tento názor odmítají. Sartre smrt nebere jako nedílnou součást života, ale smrt je podle něj nepochopitelné ukončení života. Camus uvažuje podobně jako Sartre, když tvrdí, že spolu s jistotou smrti ztrácí život člověka smysl a do života skrze smrt vstupuje absurdita. Camus na rozdíl od Sartra vidí jisté východisko, říká, že je třeba

život prožít, navzdory jeho absurdnosti. (Bednář 2010, s. 139). Camus smrt pojímá jako jediné východisko a definitivní realitu. Zatímco Marcel nevnímá smrt jako definitivní, ale tvrdí, že smrt vlastně jenom formou transformace do jiné podoby bytí, a to i přesto, že smrt vnímá jako nezměnitelnou jistotu, jako fakt. Ve svých myšlenkách se věnuje posmrtnému životu, nabízí víru a naději na vyšší smysl. Marcel vnáší do své filozofie téma božství. Oba autoři rozvažují na hraně iracionálních myšlenek. Camus hovoří o probouzení vědomí a o rozporu mezi racionalitou a iracionalitou. Zatímco pro Marcela jako věřícího člověka jsou podstatná témata spirituality a mystiky.

4. 8 Marcel vs. Camus a jejich pojetí lásky

Dalším rozporem těchto autorů je to, že Camus vnímá lásku jako sobeckou, pomíjivou a neudržitelnou, jako momentální neuchovatelný okamžik. Naproti tomu Marcel hovoří o lásce božské, neutuchajícím proudu energie, který zůstává i když tělo odejde. Mít někoho v srdci pro něj znamená být tam navždy. Co však mají oba autoři společné je to, že oba vycházejí z touhy po životě a upozorňují na nevědomost člověka. Jejich filozofie se mnoha způsoby odráží v jejich dramatické tvorbě.

5. A. Camus a G. Marcel a jejich existenciální motivy a pojetí člověka v dramatech

V následující kapitole se budeme věnovat rozboru existenciálních prvků ve vybraných dramatech. Tato kapitola zahrnuje čtyři interpretace dramát. V případě Camuse byla vybrána dramata *Nedorozumění* a *Caligula*. V případě Marcela byla vybrána dramata *Obrazoborec* a *Nevyzpytatelná*.

Zaměříme se na to, jak prostřednictvím divadla oba autoři prezentovali svou filosofii. Rozbory děl postihují jejich základní filosofické myšlenky ve vztahu ke člověku odrážející se v jejich divadelní tvorbě.

5. 1 Albert Camus - Nedorozumění

Zápletka o třech dějstvích je sice jednoduchá, avšak velice krutá. Dramatický příběh se odehrává v jednom českém hostinci poblíž řeky. První verze hry se dokonce měla jmenovat Budějovice (Bednář 2010).

Děj příběhu se odehrává během jednoho dne a jedné noci. V příběhu sehraji svou roli Matka s dcerou Martou, které vedou malý a neprosperující hostinec, ve kterém se jim příliš nedaří. Hosté nepřicházejí v takovém počtu, v jakém by potřebovali, aby si mohli uspořít na svůj vysněný život, rozhodnou se tedy vydělávat si peníze tím, že budou hosty okrádat a poté zabíjet. K tomuto činu využili blízkosti řeky, do které své oběti odnášely. S těmito ohavnými činy, jim pomáhá ještě jedna osoba, a to jejich sluha.

Jednoho dne přichází do tohoto penzionu záhadný host z ciziny. Ani jedna z nich netuší, že se jedná o jejich příbuzného Jana, tedy jejich bratra a syna. Když se Jan dozvěděl o smrti svého otce, vrací se po dvaceti letech do své vlasti, aby jim nyní pomohl, ale přichází tajně, aby jeho pomoc nebyla odmítnuta. Chce překvapit matku a setru, tím, že se ubytuje v jejich hostinci, aniž by se představil. V zahraničí žije Jan šťastným životem se svou ženou Marií, se kterou zároveň přijel i do své vlasti, ukázat jí tuto zemi a seznámit jí s jeho matkou a sestrou. Prozatím Marii ubytuje v jiném hostinci, chce se nejprve sám setkat s matkou a sestrou. Při první návštěvě hostince, ho ženy nepoznají, čímž je zklamaný, rozhodne se tedy s pravdou ještě chvíli počkat, toto rozhodnutí, aniž by něco mohl tušit, se pro něj ale stává osudové.

První dějství začíná příjezdem Jana do hostince. Dále se zde prolínají rozhovory matky s dcerou Martou o novém hostu a Jana s jeho ženou Marií, která ho tajně přijde navštívit do hostince.

Matka s dcerou hovoří o novém hostovi, který se přišel k nim do penzionu ubytovat. Působí na ně trochu tajemně. Jejich nájemce je muž středního věku, patrně docela bohatý a tvrdí, že přijíždí na krátký čas z Afriky, bez manželky, která zůstala v zahraničí. Marta s matkou se připravují na poslední vraždu, kdy by konečně mohly prodat jejich dům a splnit si své sny. Každá z nich touží po něčem jiném. Marta velice touží po mořských plážích a cizích zemích plné slunce. Představuje si, jaké by to bylo žít u moře, a proto se snaží matku přesvědčit, aby jí ještě naposled pomohla. Zločiny, které tyto dvě ženy páchají tím, že okrádají a vraždí bohaté hosty u nich v penzionu, aby si mohli nastřádat peníze na lepší život, starou ženu vyčerpávají, touží po odpočinku,

tento způsob života ji unavuje. Matka má z tohoto cizince zvláštní pocit a nechce se jí do vraždy. Marta se jí přesto snaží dál přesvědčit.

Když Jan prvně přijde do hostince, očekává vřelé uvítání od rodiny, kterou před léty ne zrovna v dobrém opustil, avšak dočkává se zcela opačného přijetí, či spíše nepřijetí. Matka svého syna nepoznala, on to přičítá tomu, že je již stará a hůře vidí. Uvědomuje si, že jeho návrat domů, nebude tak lehký, jak si představoval. Jak se říká, *„musí uplynout nějaký čas, aby se cizinec změnil v syna.“* (Camus 1967, s 18). Zatímco u sestry to přisuzuje tomu, že v době, kdy od nich odešel, byla ještě malá nevinná holčička. Vzpomíná na tehdejší situaci, avšak nyní zde nachází dvě posmutné ženy. Matka vypadá unavená prací i životem bez radosti. Marta po jejím boku stejně tak, bez úsměvu, lhostejná a bez životní šťávy.

Marie nevydrží odloučení od Jana a navštíví jej tajně v penzionu. Nesouhlasí s tím, aby Jan tajil dál svou identitu, nabádá ho, aby přiznal, kdo je a proč se vrátil. Jan ale svou ženu neposlechne a chce tam jednu noc přespat a poté na druhý den, jim přiznat, kdo je a proč se vrátil. Marie cítí smutek, když má strávit noc bez svého muže, bude to poprvé, co budou spát každý jinde a bojí se, že jí Jan opustí. Chce se společně vrátit, tam kde byli spolu šťastni, vrátit se zpět do své domoviny ke slunci a k moři. Jan jí zde připadá smutný a také celá krajina jí připadá pochmurná, lidí se zde neusmívají. Jan ujišťuje svoji ženu, že chce svou rodinu jen více poznat a pomoci jim v jejich těžkém životě, cítí to jako svou povinnost. Je připraven je zabezpečit jak majetkově, tak jim dát svou lásku. Poté se spolu opět vrátí do jejich společného domova. Jan ujišťuje svou ženu, aby mu dala jednu noc, k tomu, aby matku a sestru lépe poznal.

Když se Jan přichází ubytovat, v rozhovoru s matkou a sestrou se snaží zjistit nějaké informace o jejich životě. V rozhovorech s nimi vznikají situace, kdy už to vypadá, že jim poví pravdu, ale nakonec se to vždycky nějak zamluví. Paradox vzniká ve chvílích, kdy se Jan opět snaží mluvit o srdci a pocitech. Obě ženy ho zarazí, nechtějí si s ním povídat o důvěrnostech či se s ním nějak sblížit a snaží se od něj spíše vypátrat nějaké informace, aby ho mohli lépe zabít. Dívají se na něj spíše jako na svou oběť. Marta se k němu chová velmi odtažitě a neustále mu dává najevo, že se s ním nechce ani trošku sblížit. Když se Jan zeptá matky, jak dlouho žije v tomto hostinci, odpovídá, že to je již mnoho let a ani si nevzpomíná na začátek. Jan navazuje dál na téma syn. Matka reaguje rozmluvou o tom, *„že je už stará žena a staré ženy se odnaučí milovat*

své syny, srdce se opotřebuje.“ (Camus 1967, s. 37). Marta se snaží tento rozhovor ukončit, připomíná mu, že u nich nenajde žádné důvěrnosti, on je pouze jejich host a oni ho tam přijali pro svůj zisk, snaží se zabránit jakémukoliv sblížení, zároveň připomíná svou lhostejnost a předává mu klíč od pokoje.

Poté co Jan odejde do svého pokoje, matka přemýšlí o svém stáří a tom, že už nemá sílu znovu zabíjet. Chtěla by raději, aby odešel a ona mohla jít spát. Matka v rozhovoru s dcerou pociťuje jakousi touhu po poctivosti, cítí, že tento host se nehodí za oběť. Marta tuto matčino touhu po poctivosti přirovnává spíše k únavě, matčino rozjímání přirovnává k rozhovoru mezi katem a odsouzencem. Nesouhlasí s ní a Janova dotíravost jí natolik dráždí, že s tím chce už skoncovat. Matka říká, že to je nesprávné: *„dříve jsme vykonávali svoji práci bez hněvu a bez soucitu, zachovávali jsme potřebnou lhostejnost. A dnes! Já jsem unavená a ty podrážděná. Máme se do toho pustit i v této situaci a nebrat ohled na nic, jen proto, abychom měli o pár korun víc?“* (Camus 1967, s 42). Dcera se jí ovšem snaží stále přesvědčit, *aby ji ještě jednou naposledy pomohla, „nejde o peníze, jde o to zapomenout na tuto krajinu, jde o dům u moře, cítím, že bych tu nevydržela déle jak měsíc.“* (Camus 1967, s 42).

Marta je ještě mladá dvacetiletá dívka, chce začít „žít“ nový život, vidí jejich novou naději na šťastný život daleko odsud v zemi plné slunce. Matka se snaží Martu přesvědčit, aby s tímto činem počkali ještě aspoň den. *„Dejme mu tuto noc, dejme mu tuto lehkost spánku, možná nás zachrání.“* (Camus 1967, s 43). Marta jí ovšem oponuje, že nepotřebují žádného zachránce, neboť spása, je pouze v jejich rukách, je neústupná, buď ho zabijí dnes večer, nebo nikdy.

V druhém dějství se Jan nachází ve svém pokoji, venku se již chýlí k večeru a on myslí na Marii a večery u moře. V tom vejde do místnosti Marta. Mezi Janem a Martou vznikne prvně důvěrnější rozhovor. Mluví spolu, Marta stále sní o zemi plné slunce a květů. Jan vypráví o krásné krajině a plážích, kde žije a zároveň ji přesvědčuje, že i v této části země může být krásně, vyzdvihuje období jara a podzimu. Jan se pozastavuje nad tím, že na něj Marta prvně „lidsky“ promluvila, i přesto, že mu hned na začátku jejich setkání řekla, že její vztah k němu je jen „laskavá lhostejnost“. Zde vzniká opět paradox, Marta se o svém činu stále rozhoduje, už ho chtěla požádat, aby odešel, ale když začal Jan mluvit o její lidskosti, rozhněvala se a rozmyslela si to. Jan

netuší, že jeho rozhodnutí sblížit se s ní a zůstat i za podmínek, že jedna ho tam nechává ve svůj prospěch a druhá z lhostejnosti, ho bude stát život.

Jan probudil svým vyprávěním v Martě opět touhu po jiné zemi, a aby mohla odejít, dosáhnout svého snu je schopna zničit vše, co jí stojí v cestě. Opět se stáhla do své chmúry. Vypadá to, že muže nenávidí za štěstí, jaké měl v životě, a za to, že mohl žít u moře, což se jí nikdy nesplnilo. Nato mu Marta za chvíli přinese čaj, ve kterém je uspávací.

Poté přichází matka, ptá se Jana, zda vypil čaj, a vysvětluje mu, že nebyl určený pro něj, že to byl omyl, ovšem bylo už pozdě, čaj již byl vypitý. Matka chce odnést podnos, přitom spolu mluví. Jan si vše rozmyslel, chce odejít za Marií a slušně vysvětluje, že z hostince po večeři odejde s tím, že za ubytování samozřejmě zaplatí. Chvíli spolu ještě mluví, Jan vyjadřuje svou vděčnost za jejich přijetí. Cítí, že k němu matka pociťuje jistou náklonnost, vysvětluje, že se sem ještě někdy vrátí. Matka odchází z pokoje a Jan se za ní dívá a přitom rozmýšlí, jak zítra přijde i s Marií a řekne jim pravdu o tom, kdo je a proč se vrátil, poté ale usíná. V tuto chvíli Jan sám svým neupřímným jednáním rozhodl o svém osudu.

Na konci druhého dějství stojí obě ženy v pokoji a nad spícím Janem vedou dialog. Starší žena stále nechce pomoci dceři s tělem pod jez, kam házely všechny své oběti, ale dcera si stojí zatvrzele za svým. Poslouchají hukot vody. Matka přemítá, že ještě chvíli může být šťastná, zatímco Marta tvrdí, že člověk je šťastný až po vykonání vraždy, ne předtím. Přiznává Martě, že mu chtěla zabránit v tom, aby čaj vypil, a říká jí, že chtěl ještě odejít, necítil, že tento dům je jeho domovem. Marta si přesto nyní stojí za svým rozhodnutím, s tím, že to zapříčinil on sám, chvíli váhala, ale když začal mluvit o té krásné krajině, po které ona touží, i přesto, že ji dokázal dojmout, dal jí proti sobě zbraně. *„To je odměna za nevinnost. Nikdo zde nikdy nenajde úlevu ani teplo. Kdyby to pochopil dřív, mohl si zachovat život a nám ušetřit poučování.“* (Camus 1967, s. 65). Marta pobízí matku, ať s tím už skončí. Nakonec se Matka podvolí a spolu s Martou odnese tělo k řece.

Třetí dějství začíná dialogem matky s dcerou za ranního úsvitu. Marta po dlouhých letech cítí svobodu a vypadá šťastně, už slyší šum jejího vysněného moře. Matka cítí velkou únavu a nedokáže sdílet dceřinou radost, ale je ráda, že Marta začne konečně žít. Sluha ráno přinesl Janovo cestovní doklady a předal je Martě. Marta

s matkou se právě dozvídají, kdo byl ten muž, kterého v noci usmrtili, za vidinou lepších zítřků. Matka je zničená představou, že ani nepoznala vlastního syna a okamžitě pomýšlí na sebevraždu, protože bez lásky ke svému synovi nemůže žít: *„žila jsem dost dlouho, déle než můj syn, nepoznala jsem ho a zabila jsem své dítě, nyní můžu odejít za ním na dno řeky.“* (Camus 1967, s. 68). Marta nechce, aby ji matka opustila. Obě ženy spolu rozebírají vztah lásky matky k dceři a synovi. Matka vysvětluje Martě, aniž by ji chtěla ranit, že láska k synovi je silnější než k dceři. Marta cítí křivdu, vždyť právě ona se celá léta o matku starala, ona zůstala v této pochmurné krajině a ne syn, který žil ve světě, po kterém ona vždycky toužila. Tvrdí, že pro člověka, který „žil“, smrt nic neznamená, vždyť on už neměl co poznat.

Matka poprvé cítí při vraždě bolest a s bolestí vždy přichází i láska, a to je trest pro všechny zločince, ztratila svobodu a začíná peklo. Matka po letech lhostejnosti pocítila utrpení z toho, že její srdce opět poznalo lásku a zároveň bolest. Jak daleko člověk musí zajít, aby něco cítil? Svět není rozumný, sám o sobě nemá smysl, tvrdí matka, vždyť ona sama okusila všechno, od stvoření až po zničení (Tamtéž, s. 71).

Matka, stará unavená duše, se již nedokáže vzepřít osudu a revoltovat, už není schopna nikoho milovat. Vše ztrácí smysl, ani láska dcery nevykoupí bolest ze ztráty syna. Jediné, co taková duše unese, je pouze sebevražda. Marta začíná být zoufalá, nechce přijít o matčinu lásku, uspokojí se s málem, jen aby bylo všechno jako dřív. Matka sice lituje, že svou dceru opouští, ale jediné východisko vidí v sebevraždě, odchází a skočí za mrtvým synem do řeky. Marta zůstává osamocena, zavrhnutá vlastní matkou, daleko od moře, po kterém toužila a cítí velkou nespravedlnost. *„Nenávidím tento svět, ve kterém jsme odkázáni na boha. Ale já, která trpím nespravedlností a nedostala jsem svoje právo, já se neskloním. A zbavena svého místa na zemi, zavrhnutá vlastní matkou, osamělá uprostřed svých zločinů, nesmířená, opustím tento svět.“* (Camus 1967, s. 76).

Na scénu přichází Marie hledající svého manžela. Marta jí nejprve oznamuje, že už tam není a navždy odešel. Marie tomu nerozumí, bere to jako žert, vždyť jí Jan vyprávěl, jak v dětství se sestrou rádi mátlí lidi. V této zvláštní situaci jí Marta chladně vypoví, co se přesně stalo, o této noční vraždě, kdy ho zabili, aniž by tušili, kdo to byl, potvrzuje, že její manžel je opravdu mrtvý a leží na dně řeky. Marie je zdrcena

a nechápe, jak mohli zabít tak skvělého člověka, který jim chtěl přinést štěstí, vyvést je z tohoto nehostinného místa a mluví dál s obdivem o lásce ke svému muži.

Marta nerozumí slovům jako je láska, radost a bolest, jen beznadějným tónem odpovídá, že to bylo nedorozumění. Přesvědčuje Marii o tom, že ani láska nemá smysl, lidský život a sám svět je beze smyslu. Vše považuje za absurdní, bez jakékoliv naděje a víry. Člověk se bouří, aby mohl žít lepší život. Ještě zbývá malá jiskra naděje na lepší život, který by měl smysl. Tato jiskra však pohasíná ve chvíli, kdy člověk ztratí, v co věřil. Marta je plná beznaděje, myslela si, že zločiny, které s matkou konají, je navždy spojí, byla jí zcela oddána, když ji však kvůli bratrovi ztratí, ztrácí i její život smysl. „*Zločin je osamělost, i kdyby ho s námi páchalo tisíce lidí. Je spravedlivé, že umřu sama.*“ (Camus 1967, s. 83–84).

V osudu Marty můžeme vidět Camusovo pojetí „absurdní postavy“. Jediné, po čem toužila a snila, bylo žít lepší život v jiné zemi zalité sluncem s vůní moře. Avšak toho se po posledním činu nikdy nedočká. Právě poslední vražda, která jí měla umožnit žít lépe, ji naopak zcela zahubí. Svého mrtvého bratra nenávidí, vzal jí matku i víru v lepší život, ztratila naprosto všechno, domov, naději a víru, přišla o smysl své existence. Nyní už necítí nic, pouze otupělou lhostejnost ke všemu, a především sama k sobě. V poslední chvíli ještě dává radu Marii: *Pomodlete se k vašemu bohu, aby vás učinil podobnou skále. To je štěstí, které si přivlastňuje on, to je jediné opravdové štěstí. Učiňte jako on, buďte hluchá vůči všem výkřikům, staňte se kamenem, dokud je ještě čas.*“ (Camus 1967, s. 87). Co nyní zbývá, jaké je východisko z této životní situace? Žít dál „malicherným“ životem, stát se „kamenem“ nic necítit, nebo zvolit jediné možné východisko, kterým je sebevražda.

Tragédie končí a na jejím místě zůstává pouze osamocená žena, která pro zdráhavost svého muže, ztratila celou rodinu, aniž by ji vlastně poznala. Marie začíná hovořit k bohu, prosí ho o smilování a vyslechnutí. V tu chvíli přichází sluha a Janova žena ho v zoufalství žádá o pomoc. Odpověď zní "Ne". V tuto chvíli jí nemůže pomoci nikdo. Autor v závěru díla vyjadřuje prázdnotu existenci ve světě, v němž bůh neodpovídá na naše nařikání a na jeho prázdnotu místo nenastoupí jiné východisko, schopné poskytnout člověku pevný bod v jeho životě. V tomto díle se jasně vykristalizoval rozdíl v pojetí tématu smrti, kdy u Camuse smrtí všechno končí, zatímco u Marcela smrt není brána jako definitivní konec.

Inspiraci k napsání tohoto díla získal autor při cestách po tehdejší Československu v době, kdy cestoval po Evropě se svou ženou a rodinným přítelem. V příběhu můžeme vidět prvky osudovosti, zločinu a trestu. Krátce před návštěvou Prahy se Camus dozvěděl, že jeho žena se nelíbí ze své závislosti na návykových látkách, a navíc je získává od Alžírských lékařů, s nimiž proto udržuje milostný poměr. Po této zprávě se dohodli na rozvodu a do Prahy tedy odcestoval na pár dní sám. V té době prožíval těžkou životní etapu, což se velice odrazilo v jeho vnímání Prahy. Československo na něj působilo velmi chmurně oproti veselému a slunečnému mořskému pobřeží. V dramatu najdeme již základní myšlenky, od nichž rozvíjel své uvažování o absurdní existenci člověka. (Camus, 2014 s. 191). Příběh byl rovněž zmíněn i v Cizinci ve formě novinového článku, který našel Meursault ve vězeňské cele a z nedostatku jiných aktivit četl článek stále nanovo. (Camus 1966, s. 63).

Camus příběhu navíc dodá ponuré kulisy, vytvářené nejen chmurnými myšlenkami postav, ale i vylíčením české země jako nehostinného místa bez slunce. V průběhu celého děje na nás dýchá Camusův stesk po domově, zejména po věčném alžírském slunci a rozesmátých Alžířanech. Zástupci Camusovy země jsou zde Jan s Marií, oproti tomu Janova matka a sestra Marta symbolizují z tehdejšího Camusova pohledu nehostinnou Evropu.

Divadelní hra je z roku 1944, ale Camus ji začal psát již v roce 1941 v okupované Francii, když pobýval v nehostinných podmínkách Francouzského středohoří a bojoval o holou existenci. Válečné ovzduší a nepříjemná drsnost přírody měla vliv na psaní člověka navyklého věčnému Alžírskému slunci, také z těchto důvodů hra na čtenáře i diváka působí značně ponurým a pesimistickým dojmem. První představení u diváků naprosto propadlo. Camus si neúspěch uvědomoval a vysvětloval ho tím, že lidé byli šokováni formou zvolené komunikace a neztotožnili se s příběhem tak, jak autor zamýšlel. Divák či čtenář měli mít pocit něčeho blízkého a zároveň vzdáleného, v tomto směru však Camus nejspíše neodhadl správnou dávku. (Camus 1967, s. 1-8).

5. 2 Albert Camus – Caligula

Hra o čtyřech dějstvích byla poprvé uvedena v roce 1945. Tento děj se odehrává v Caligulově paláci a mezi prvním a dalšími dějstvími uběhnou tři roky. Jedná se o krutější dílo než to předchozí. Camus hru psal na začátku 2. světové války a je považována za jeho nejlepší drama. Camus toto drama sice začal psát v roce 1938, poprvé však byla vydána v roce 1944, do té doby byla průběžně upravována do finální podoby. V prvním vydání byla publikována s jeho dalším dramatem Nedorozumění. Dílo Nedorozumění spolu s románem Cizinec a esejem Mýtus o Sisyfovi tvořily celek, který byl nazván „cyklus absurda“ a dodnes jsou označovány jako projevy existencialismu, i přestože Camus toto označení odmítal. Dílo Caligula je klíčové k pochopení Camusova zkoumání „absurdnosti světa bez boha“. (Camus 2012, s. 92-93).

První dějství se začne odehrávat ve chvíli, kdy je vladař nezvěstný a všichni v paláci ho hledají a diskutují o tom, proč utekl. Příkládají jeho zmizení tomu, že je mladý a těžce snáší smrt své sestry Drusilly, kterou miloval jinak než sestru. Domnívají se, že jeho bolest pomine a vše bude jako dřív. Domnívají se, že ho srovnají. Považují ho ještě za dítě v jeho pětadvaceti letech. Jeho poddaní sice jsou s vladařem spokojeni, ale nedělají si příliš starost, zda se vrátí. Spíše debatují o tom, že náhradníků by bylo dost, pokud se nevrátí, bude ho třeba nahradit. Celý příběh má humorný nádech i přesto, že v celku se jedná o velice krutý příběh. Chaerea přímo říká: Mně se to nelíbí. Všechno šlo příliš dobře. Tenhle císař byl dokonalý. Druhý Patricius na to reaguje, ano byl, jaký má být: skrupulózní a bez zkušeností. Strážní mezitím již viděli Caligulu v palácové zahradě. Caligula se vrátil do paláce celý špinavý s mokkými vlasy, zablácenými nohama a působí dost pomateně. Podívá se na sebe do zrcadla a povídá něco nesrozumitelného.

Přichází Helikón a rozmlouvají spolu. Caligula mu sděluje, že hledal Lunu, protože to je jedna z věcí, kterou ještě nemá. Na otázku, zda ji získal, odpovídá, že se mu ji nepodařilo získat. Caligula říká, že není blázen, a dokonce prý nikdy nebyl rozumnější. *„Najednou jsem měl pocit, že potřebuji něco nemožného. Věci takové, jaké jsou, mi nepřipadají uspokojivé. Tenhle svět, takový, jaký je, je nesnesitelný. Takže potřebuju lunu, nebo štěstí, nebo nesmrtelnost, nebo něco, co je možná šílené, ale není to z tohoto světa.“* (Camus 2012, s. 15).

Vyvstává zde mezi nimi nevyřešená otázka, zda toto vše nečiní proto, že jeho sestra, kterou nadevše miloval, jako svou ženu před několika dny zemřela. Caligula tvrdí, že to s jeho potřebou získat lunu vůbec nesouvisí. Dokonce přísahá, že „ta“ smrt nic neznamená, je to pro něj pouze znamení, a potřebuje jen lunu, jelikož láska podle něho není nic velikého. *„Takže všechno to kolem mne je lež a já chci, aby lidi žili v pravdě! A právě já mám prostředky přimět je žít v pravdě. Protože já vím, co jim chybí, Helikóne. Jsou nevědomí a chybí jim profesor, který ví, co říká.“* (Camus 2012, s. 15). Caligula říká, že si po smrti své sestry a zároveň milenky Drusilly uvědomil, že jediná jasná pravda je to, že lidé umírají a nejsou šťastní. Někteří poddaní ho stále hledají, jelikož stále neví, že císař je již zpátky v paláci.

Caligula je v paláci a rozmlouvá se správcem a Caesonií, poblíž jsou také jeho patriciové. Klíčová situace, která odstartuje císařovo „šílenství“, které nastává v okamžiku, kdy ho jeho úředníci upozorňují na to, že by měl vyřídit nějaké důležité povinnosti ohledně státní pokladny. V tomto okamžiku nastává zlom, kdy jsou všichni z jeho nových rozhodnutí překvapení a nechápou co se s císařem děje. V této části hry je možné spatřit počátky jeho šílenství, které se postupem času dostává do absurdní podoby. Caligula byl vladařem až doteď relativně laskavým, nikdo z jeho okolí nerozumí náhle změně v jeho chování.

Předtím, než se ztratil, to byl člověk, který často opakoval, že jediná chyba je způsobit utrpení, chtěl být spravedlivým člověkem. Nyní ho nepoznávají, vypadá to, jako by se zbláznil. Je skutečnou příčinou jeho šílenství smrt jeho milované sestry Drusilly, nebo se stalo ještě něco jiného? Císařovo nové rozhodnutí, jak plnit správní záležitosti ohledně pokladny všechny udivuje. Caligula se totiž rozhodl, že všechny osoby, které mají nějaký majetek, musí vydědit svoje děti a v závěti ho věnovat státu. *„Na základě našich potřeb budeme tyto osoby posílat na smrt dle seznamu sestaveného podle volného uvážení. A budeme dědit.“* (Camus 2012, s. 19).

Své rozhodnutí obhajuje tím, že je morálnější okrádat občany přímo než zatížit nepřímou daní potraviny, bez kterých se neobejdou. *„Vládnout znamená okrádat, to ví každý. Ale jde o to jak. Já chci krást otevřeně.“* (Camus 2012, s. 20). Caligula začne tvrdit, že pokud je důležitá státní pokladna, tak lidský život důležitý není. Oznamuje všem, že jejich život pro ně nic neznamená, když peníze jsou pro ně vším. *„Ostatně, já*

jsem se rozhodl být logický, a protože mám moc, uvidíte, co vás ta logika bude stát. Já zničím všechny opozičníky a opoziční názory vymýtím.“ (Camus 2012, s. 20).

Toto nazývá svou pedagogikou. Jde mu o to učinit možným to, co možné není a je proti všemu, co ostatní lidé považují za smysl bytí. Všem oznamuje, že konečně pochopil, jak je moc užitečná, jelikož dává šanci nemožnému. *„Ode dneška a po všechn další čas už svoboda nemá žádné hranice.*“ (Camus 2012, s. 21).

Všechny svým novým a zvláštním chováním děsí a jeho šílenství se začíná rozvíjet do kruté podoby absurdního člověka. Caligula v rozhovoru s Chaereou říká, že *„tenhle svět není důležitý, a kdo na to přijde, získá svobodu.*“ (Camus 2012, s. 22). Prohlašuje, že jediný svobodný, je on sám, císař, který naučí všechny svobodě a právě proto všechny okolo sebe nenávidí, protože svobodní nejsou i přátelství mu je k smíchu. (Camus 2012, s. 22). Následuje dialog Caliguly s jeho ženou Caesoníí, kdy Caligula pláče a Caesonie nechápe, co se s ním stalo, proč se vrátil s tak nepřátelským výrazem. Ptá se, proč ho museli hledat tři dny a tři noci, když přece miloval i jiné ženy než svou sestru Drusillu. Caligula jí na její otázky odpovídá, že muž může plakat i kvůli něčemu jinému, než je láska. *„Muži pláčí, protože věci nejsou takové, jaké by měly být.*“ (Camus 2012, s. 22).

Caesonie nechápe, proč by se člověk měl přidat na stranu zla, vždyť na světě jsou i dobré věci. Caligula ji oponuje, že to ona nemůže pochopit. Caligula je zoufalý, cítí, že se z něho vynořují jakési bytosti, bolí ho celé tělo, hlavu má prázdnou a buší mu srdce. Nejhorší je ta pachut' v ústech, kterou cítí, ani krev ani smrt, ale všechno dohromady. *„Stačí, abych pohnul jazykem a všechno přede mnou je zase černé a zas jsou tu ty odporné bytosti. Jak těžké je, jak hořké je stát se člověkem!*“ (Camus 2012, s. 23).

Caesonie ho nabádá, aby si odpočinul, a nad ničím nepřemýšlel, snaží se ho uklidnit, že potom přijde zase světu na chuť. Připisuje jeho chování tomu, že je příliš unavený. Caligula s ní nesouhlasí, je jedno zda půjde spát, či zůstane vzhůru, když nemá vliv na řád tohoto světa. Caligula se zamýšlí nad tím, k čemu mu je tak velká moc, když nemůže změnit řád věcí, když nedokáže, aby slunce zapadalo na východě, aby bylo méně utrpení a aby živé bytosti už neumíraly? Caesonie nechápe jeho nové chování a jeho pocity, ale i přesto zůstává po jeho boku, protože ho miluje. V těchto částech hry je možné spatřovat existenciální prvky beznaděje lidského života a jeho

absence smyslu. Caligula touží po tom změnit řád tohoto světa, a přitom se povyšuje nad bohy. „*Chci spojit nebe a moře, sloučit ošklivost a krásu, z utrpení nechat tryskat smích.*“ (Camus 2012, s. 24).

Caesonie mluví o tom, že horší šílenství nezná než vyrovnat se bohům. Jsou předci věci dobré a zlé, spravedlivé a nespravedlivé, a to se změnit nedá. Caligula s rostoucím nadšením chce právě toto změnit a tomuto století dát dar rovnosti. „*A až všechno bude srovnané, nemožné bude konečně na zemi, luna bude v mých rukách, snad i já budu proměněn a zároveň se mnou i svět, takže lidi konečně nebudou umírat a budou šťastní.*“ (Camus 2012, s. 24).

Caesonie vykřikne, že přeci nemůže popřít lásku, ale Caligula ve zběsilosti odpovídá, že láska neznamená nic, že smysl je v něčem jiném. Smysl přeci má jen státní pokladna, jak mohla slyšet před chvílí od jeho úředníků, tam všechno začíná. Stále opakuje, že nic nemá na tomto světě větší smysl než státní pokladna. Zde vidíme evidentní symbolismus absurdní důležitosti věci, která ve skutečnosti vůbec tak důležitá není. Nyní začne konečně žít, a žít to je opak milovat, přiskočí ke gongu a začne do něj bez přestání mlátit. Caligula, jejich césar, chce všem ukázat jediného svobodného člověka v tomto impériu, a to sebe, a proto chce uspořádat představení, které nemá obdoby a k tomu potřebuje lidi, publikum, viníky, všechny předem odsouzené k smrti, svědky i soudce. Caligula se směje a pořád mlátí do gongu, palác se postupně zaplňuje hlukem, všichni jsou z něho vyděšeni a plní hrůzy. Důrazně promlouvá k Caesonii, aby mu přísahala, že mu bude ve všem pomáhat, že bude krutá, chladná a nemilosrdná. Ta, celá zmatená, souhlasí, protože ho miluje.

Caligula naposledy udeří do gongu, dupe a přikazuje všem, aby k němu přistoupili blíž. Caesonii vezme za ruku a odvede ji k zrcadlu. Směje se a jakoby maže obraz na povrchu, přitom ukazuje, že tam už nic není, žádné vzpomínky, nic, vůbec nic. Vyzývavě se postaví před zrcadlo, přitom se chová pomateně a vítězně ukazuje, že zůstal pouze on sám, Caligula. Zrcadlo je v tomto dramatu důležitý symbol, tímto se otevírá samotný děj a končí první dějství. Symbol zrcadla se ve hře objeví vícekrát.

Druhé dějství se odehrává tři roky poté, co zemřela císařovo milovaná sestra Drusilla a od té doby Caligulu stále trýzní hledání absolutna. Pokouší se zabíjením, ohavnostmi a systematickou perversí ve všech jejích podobách dosáhnout svobody, která má skoncovat s tím co podle něho není dobré. Odmítá proto vše, co lidi obklopuje

a to přátelství, lásku, lidskou solidaritu, dobro i zlo. Všechny kolem sebe zostuzuje, bere je za slovo a nutí k logice. Jeho moc mu dovoluje dělat si s životy ostatních, to, co ho napadne, nikdo mu v tom nemůže nebo nemá odvahu zabránit. Když nařídí někoho zabít, tak prostě zemře, jen tak z jeho vrtochu, bez toho, aby se čímkoliv provinil.

Takto neustále a nepředvídatě probíhá jeho běsnění v paláci. Směje se životu a chová se šíleně. Ve hře se objevují směšné scény, kdy Caligula nutí své patricije do absurdních činností. Dělá si ze svých úředníků neboli patricijů krutou legraci, přitom si zahrává s jejich životy a nutí je do, směšných her, a ještě k tomu po nich chce, aby to pochopili, nebo dokonce se tomu smáli. Jeho chování se otřásá v základech společnosti, morálka, rouhání, mravnost volají o pomoc a je třeba zasáhnout a ukončit toto císařovo běsnění.

Caligula si uvědomuje, že svoboda jednoho člověka je vždycky na úkor jiného a tvrdí, že není jiná možnost, je to sice nepříjemné ale normální. Nejhorší na Caligulovi je to, že ví, co chce, a to ho dělá ještě děsivějším. Nikdo, se mu zatím nedokázal vzepřít, a když ano, špatně to s nimi dopadlo, domnívají se tedy, že nyní nic nezmůžou a raději ho budou v jeho šílenství podporovat a zasáhnou později, až k tomu bude příhodná chvíle. Všichni se vládce bojí a smějí se s ním, plní úkoly, které jim nařizuje i přesto, že ho z hloubi duše nenávidí. Caligula považuje své poddané za „oběti“ konzumní společnosti. (Camus 2012, s. 30-38).

Jeho římské patricije bychom mohli přirovnat k některým dnešním vysoce postaveným úředníkům. Tak jako si Caligulovi úředníci stěžují, že v důsledku jeho reforem musí chodit pěšky, tak si např. dnes jiní stěžují, že musí jezdit metrem. V této hře můžeme najít prvky, které jsou i přes staletí stále aktuální. I dnes často můžeme vidět zneužití moci a člověka ztraceného ve světě bez opory náboženství.

Přesto se zde nachází jedna osoba, která mu díky své umělecké povaze v určitých chvílích rozumí, a to básník Scipion. V poslední scéně druhého dějství mezi nimi probíhá dialog. Scipion je úplně jiný než Caligula a to ho na něm fascinuje. Caligula nechal jeho otce krutě zabít. Scipion ho nenávidí a lituje zároveň, vidí na něm, jak strašnou osamělostí trpí, a jak ho sžírá nenávist a zlo, ale i přesto by ho nedokázal zabít. Caligula ho drží za krk a třese jím, přitom mluví o osamělosti. Tvrdí, že sám člověk není nikdy a že tíha budoucnosti i minulosti ho provází všude! Tím myslí, že osoby, které nechal zabít, nebo které miloval, ho stále pronásledují v jeho myšlenkách

a nemůže je dostat z hlavy. Scipio na toto reaguje tak, že mu odpovídá, že každý člověk má v životě něco pozitivního, co mu pomáhá jít dál. Pro Caligulu je ovšem to, co ho pohání dál pouze opovržení. Tím končí druhé dějství.

Ve třetím dějství Cesarovo tyranie stále pokračuje. Scipion se jako jediný postaví vládci a rozhodne se mu říct pravdu. I přesto, že Scipion nevěří v bohy, Caligulovo hrůzné činy, které provádí, označuje za rouhání a zneuctění nebe. Caligula mu závidí jeho skromnost, protože podle jeho slov to je jediný pocit, který on sám asi nikdy nepozná. Caligula si svou rivalitu s bohy užívá, prohlašuje, že stačí být krutý jako oni, aby se člověk mohl stát bohem. Sám sebe považuje za boha, má moc a vůli, která mu umožňuje ovládat celý Řím a tím se podle jeho slov může vyrovnat bohům. Scipion ho označuje za tyrana. Ovšem Caligula vidí v tyranovi člověka, který obětuje lid svým ideám a ambicím, což on nekoná. On uplatňuje svou moc k tomu, aby uvedl vše do rovnováhy. Sám je přesvědčen, že není tyran. „*Kdybys uměl počítat, věděl bys, že ta nejmenší válka, do které se pustí rozumný tyran, by vás stála tisíckrát víc než rozmary mé fantazie.*“ (Camus 2012, s. 53). To, co Scipion označuje za rouhačství, Caligula považuje za dramatické umění. Tvrdí, že „*chybou všech lidí je, že dost nevěří divadlu. Jinak by věděli, že každému člověku je dovoleno hrát božskou tragédií a stát se bohem. Stačí jen mít tvrdé srdce.*“ (Camus 2012, s. 53-54).

Scipion mu odporuje a říká, že pokud bude jeho chování nadále takové, jako je již delší dobu, měl by se obávat o svůj život. Caligula konstatuje, že udělal, co bylo třeba. Těžko si představuje tento den, o kterém Scipio mluví, ale občas o něm sní. Zde můžeme vidět náznak toho, jako by si přál být zavražděn.

Caligulovo poddaní jsou rozděleny do dvou skupin, ti kteří ho nenávidí a chtějí jeho smrt a ti, kteří jsou stále s ním a chrání ho. Příkladem, toho, který ho chrání je Helikón, když ho přichází varovat před tím, že se na něj chystá spiknutí. Caligula tento rozhovor bagatelizuje, mluví o tom, jak chce Lunu a jak jí málem měl, a přitom si lakuje nehty na nohou. Helikón mu přesto o spiknutí vše řekne a odchází podle jeho přání hledat Lunu. Ten, kdo se podílí na tomto spiknutí je Chaerea, už nechce dál trpět vládcovu logiku, touží nalézt mír a chce zase žít ve světě logicky uspořádaném.

Caligula na sebe mluví před zradlem, přemýšlí o spiknutí a o své logice. Domnívá se, že kdyby měl lunu, všechno by bylo už jinak, nemožné by bylo možné a tím pádem by se v jediném okamžiku všechno změnilo. Rozhlíží se kolem sebe

a zjišťuje, že je kolem něho čím dál méně lidí, příliš mnoho mrtvých, a proto je tu prázdno. Vztekle zdůrazňuje, že se dál musí řídit svoji logikou, až do konce, už nic nelze vrátit zpátky.

Nechá si zavolat Chaereu a vedou spolu dialog, proč ho chce zabít. Chaerea nechce přijmout vládcovu logiku bytí. Chce žít, tak jako většina lidí, potřebuje bezpečí a mít svůj život pevně v rukou. Už nechce žít v hrůzném světě, kde se ta nejhorší myšlenka může ve vteřině stát pravdou. Člověk nemůže být šťastný, když dovede absurditu do všech důsledků. Chaerea věří, že některé činy jsou lepší než jiné, zatímco Caligula věří, že všechny jsou rovnocenné. Kdyby se všichni lidé rozhodli uskutečnit činy, které by je činily svobodnými, museli by zabíjet, jít proti zákonům nebo přátelství. Potom bychom nemohli žít, ani být šťastný. Proto musí Caligula zemřít. Tímto rozhovorem končí třetí dějství.

Čtvrté dějství začíná přípravou vzpoury na odstranění vládce z tohoto světa. Chaerea nabádá Scipia, aby jim pomohl zbavit se vládce, ten to ovšem odmítá. Scipio přísahá, že ho nemůže zabít, jelikož potom by jeho srdce bylo s ním. Caligula mu zabil otce, tam to začalo, a zde chce, aby to i skončilo. I přesto že Caligula popírá vše, co on vyznává a vysmívá se tomu, co on ctí, nemůže ho zabít. Scipion cítí, že jsou si v něčem velmi podobní. „*Nemůžu se rozhodnout, protože trpím ještě víc tím, že trpím tím, čím trpí on. Moje neštěstí je, že vše chápu.*“ (Camus 2012, s. 65).

Chaerea ještě víc nenávidí vládce za to, že přivedl Scipiona k zoufalství. Caligula neustále hraje se svými poddanými různé představení a hry, chce po ostatních, aby s ním sdílely umělecké zážitky, které mají pro některé účastníky tragický konec. Pořádá dny zasvěcené umění, kdy herci jsou skuteční lidé a jejich osud není pouhá hra, ale krutá hra o život. Všichni v jeho blízkosti postupně umírají. Jeho patricijové zvažují, zda není nemocen, zda se jeho činy dají vysvětlit nějakou nemocí. Bohužel konstatují, že jeho nemoc je smrtelná pouze pro ostatní. Caesonie při jedné z her zmiňuje, že vládce spí za celou noc jen dvě hodiny. Zbytek noci bloudí po paláci a není schopen odpočívat. Prohlašuje: „*Nemocný? Ne není. Leda bys pro tuto nemoc vymyslel jméno a lék pro duši, která je pokrytá vředy.*“ (Camus 2012, s. 74).

Během jedné takové hry se básník Scipio, rozhodne odejít z paláce někam daleko, hledat důvody pro císařovo jednání. Už nevidí jiné východisko a dává mu

sbohem. „*Až tohle všechno skončí, nezapomeň, že jsem tě měl rád.*“ (Camus 2012, s. 79). Tento odchod skončil přátelsky. Caligula ho nechává odejít.

V závěru dramatu Caligula hovoří s Caesonií. Nyní má u sebe posledního blízkého člověka. Také její život chce ukončit, neboť se chce zbavit všech, kteří ho milují. Chodí dokola před zrcadlem a mluví. „*Když nezabijím, cítím se osaměle. Živí nedokáží zalidnit svět a zahnat nudu. Když jste všichni tady, pociťuju z vás nekonečnou prázdnotu, na jejíž konec nemůžu dohlédnout. Dobře mi je jen mezi mrtvými. Čekají na mne a spěchají na mne.*“ (Camus 2012, s. 80).

Caligula rozmlouvá s lidmi, které nechal kdysi krutě zemřít a už tuší, že se blíží jeho konec. Caesonie je poslední ke které něco cítí, poslední svědek jeho činů, a proto musí také zemřít. Lidé si myslí, že lidé trpí, když bytost, kterou člověk miluje, jednoho dne zemře. Ale pravé utrpení není tak malicherné, totiž skutečné utrpení je, když člověk pochopí, že i smutek skončí i bolest postrádá smysl. „*Vím, že nic nemá trvání. Tohle vědět!*“ (Camus 2012, s. 82). Caligula při svém monologu rdousí Caesonii. „*Já žiju, zabijím, vykonávám šílenou moc ničitele, vedle které je moc tvůrce pouhým pitvořením. Tohle pro mne znamená být šťastný. Tohle je štěstí, to nesnesitelné osvobození, to všeobecné opovržení, krev, nenávisť, která mě obklopuje, ta izolace člověka, který pohlíží na celý svůj život, radost bez hranic nepotrestaného vraha, ta neúprosná logika, která drtí lidské životy, která drtí tebe, Caesonie, aby konečně dosáhla božské samoty, po které toužím.*“ (Camus 2012, s. 83).

S pomateným výrazem chraptí a říká, že je taky vinna. Vyděšený Caligula se dívá kolem sebe a jde k zrcadlu a na svůj odraz v zrcadle volá: „*Ty taky! Ty jsi taky vinen. Kdo si troufne mě odsoudit na tomhle světě, kde není soudce, kde nikdo není bez viny!*“ (Camus 2012, s. 84).

Caligula neustále mluví na svůj odraz v zrcadle, má strach z nevyhnutelného konce, který už se blíží a je znechucen tím, že i on pociťuje zbabělost, i když kvůli ní opovrhoval ostatními. Přitom stále vidí záchranu pouze v tak absurdní věci, jako mít lunu a potom by všechno bylo jednoduché. Nic na tomhle ani na onom světě není pro něj. S pláčem opět vztahuje ruce k zrcadlu, křičí a mluví na svůj odraz. Nenávidí sám sebe, protože se nevydal cestou, kterou měl, nedosáhl to, po čem celou dobu toužil, nedosáhl ničeho. Helikón se objeví někde vzadu a volá na Caligulu, aby se bránil. Caligula vstane, popadne do ruky stoličku a celý udýchaný se přiblíží k zrcadlu. Na svůj

odraz v zrcadle, který dělá stejné pohyby jako on, hodí vší silou stoličku a křičí. *Caligulo, do historie s tebou!* V tu chvíli vejdou všemi vchody ozbrojeni spiklenci a zabíjejí svého císaře. S posledním úderem ještě zakřičí. *Já ještě žiju!* (Camus 2012, s. 84-85).

Tato hra představuje Camusovo typické absurdní dílo. Postava šíleného římského císaře Caliguly, se objevuje v různých literárních zpracováních, a ve slavném Camusově dramatu nabývá nepředvídaných podob. V jeho podání Caligula vnímá nedostatky světa kolem sebe a bouří se proti nim svými šílenými kroky. Na absurditu, kterou silně vnímá kolem sebe, reaguje smrtícími hrátkami, kterými likviduje nejen lidi, kteří jsou v jeho blízkosti, ale ohrožuje celou svou zem. Dychtí změnit svět a šíří kolem sebe krutou smrt. Camusův Caligula programově ponižuje a ničí pořádek světa, za který nese odpovědnost. Vyprovokuje vzpouru, a přestože se jí do poslední chvíle vysmívá, stává se v závěru její obětí. Camus tvrdí, že v tomto případě se jedná o příběh interferované sebevraždy. (Camus 2012, s. 92).

Jednalo se o Caligulovo šílenství, nebo, se zde jednalo o zcela něco jiného, jak se domnívají historici, kdy se zásadně změnilo jeho chování v té době, co překonal encefalitidu? Či jak se táže Camus, zatoužil lidmi zrazený a osamělý člověk prozkoumat i za cenu sebezničení krajní meze své údajně božské, tedy absolutní moci a ničemu se neodpovídající svobody? Camus ho ve své hře vylíčil poměrně přesně, je to člověk hluboce znechucený stavem tohoto světa a rozhodnutý svou touhu po dokonalosti dovést do konce. (Camus 2012, s. 92-93).

5. 3 Gabriel Marcel - Obrazoborec

Drama Obrazoborec Gabriela Marcela se skládá ze čtyř dějství. Děj se začíná odehrávat jednoho červencového rána na letním sídle Delormových rozhovorem tří postav. Na sídlo Delormových se začínají sjíždět hosté. Celkem deset postav se zde postupně setkává a v průběhu přibližně tří dnů nejdůležitější z nich projdou vnitřní proměnou. Přehodnotí nejen svůj dosavadní život a myšlení k sobě samým, ale také se rozhodnou budovat své životní jistoty znovu od základů. Je ta hra o rozeptí v přátelství, lásce dvou mužů k jedné ženě, o velké lásce, oběti, soucitu a o životních osudech několika lidí. (Bednářová in: Marcel 2003, s. 141).

Klíčovou postavou, kolem které se celé drama odehrává, je Jakub. Jakub je člověk, který žije spokojeně ve svém vlastním světě. Nedávno ztratil svou milovanou ženu Viviane, se kterou má dvě malé děti, syna Rogera a dceru Odette. Viviane byla láska jeho života a z její smrti, se nemohl dlouho vzpamatovat. Tak jako Jakub je hlavní postavou i jeho zesnulá žena Vivian, která byla ztělesněním ženské grácie a jemnosti a prožil s ní harmonické manželství. Téměř rok po její smrti se přesto oženil s Magdalenou, se kterou již očekává potomka. Magdaléna se objevuje v příběhu již jako těhotná žena. (Bednářová in: Marcel 2003, s. 142).

Celým dramatem je prostoupeno přátelství mezi Jakubem a Abelem, kteří jsou charakterově naprosto rozdílní. Zatímco Jakub je člověk laskavý, vyrovnaný, nenucený i fyzicky krásný a v jádru jakoby naivní a snivý. Rozporuplný Abel, v němž Gabriel Marcel údajně ztělesnil sám sebe, je člověk intelektuální, pronikavý a analyticky založený. Matka jej považuje za geniální dítě, což také potvrzuje jeho brilantní univerzitní kariéra. Abel přesto všechno není spokojeným, ani šťastným člověkem. Jeho matka, která ho doprovází na tuto návštěvu, jej zahrnuje opičí láskou, ale kromě ní nebyl nikdy nikým milován, a tedy jako člověk nepocítil, že by pro někoho mohl něco znamenat. Abel je pyšný na své vzdělání a na svou práci a od smrti Vivian cestuje sám po světě, ale stále nemůže najít klid a pokoj. Nyní opovrhne Jakubem, že se tak nedočkavě a snadno oženil s novou ženou a nejvíce ho popuzuje symbol jejich milostného spojení, tedy Magdalenino těhotenství. Když Vivian zemřela, myslel si, že budou s Jakubem společně truchlit a sdílet její památku. (Bednářová in: Marcel 2003, s. 142-143).

Původní důvod, proč se zde všichni sešli, je ten, že Jakub by si přál, aby se Abel a Florence do sebe zamilovali. Jeho představa je krásně čistá, spojit svého nejlepšího přítele se sestrou své milované ženy. V příběhu tedy sehraje svou roli také postava Florence, mladší sestra zemřelé Viviane. Florence je naprosto jiná než Vivian i když se jí fyzicky podobá, je uzavřená, chladná, nedůvěřivá a zatrpklá. Žije jako svobodná žena se svým otcem a bratrem. Florence podezřívá svou zesnulou sestru a Abela, z toho, že spolu měli milostný poměr a se svým podezřením se svěří Abelovo matce, která to naprosto odmítá. Florence ovšem tvrdí, že má důkaz, který je usvědčuje, z této velké zrady vůči svým blízkým, totiž jakýsi tajemný dopis, který Vivian napsala. Florence v sobě ukrývá ještě jedno velké tajemství, a to svou neopětovanou lásku k Abelovi.

V prvním dějství vzpomínají oba dva přátelé na to, jak se seznámili s Viviane. Po letech, kdy se neviděli, se Jakubovi zdá Abel jiný, než jak si ho pamatuje, má ve tváři něco jiného, jakoby mu něco tajil. Jakub se chce Abelovi svěřit se svým tajemstvím, o kterém zatím ví jen jeho druhá žena Magdalena. Zápletka ovšem nezůstane takto jednoduchá.

V dalších třech zbylých dějstvích se začínají některá tajemství dostávat na povrch a zároveň postupně dochází k některým usmířením a uzavření ran z minulosti. Nejprve přichází na řadu Jakubovo tajemství, o kterém ví jen jeho druhá žena Magdalena. Jakub je totiž přesvědčen, že Viviane smrtí definitivně neodešla, ale zůstává s ním v určitém „okultním“ spojení. Obrací se k ní se svými těžkostmi a pochybnostmi, vnímá ji jako průvodkyni svého života a žádá jí o rady. Na její popud si ovdovělý Jakub namísto pietního hýčkání Vivianina obrazu vzal za ženu Magdalenu. Nejedná se zde o spontánní vášnivou lásku, nýbrž o jakousi vzájemnou dohodu. Magdalena si je vědoma, že jejich sňatek vznikl z pokynu „vyšší síly“ a že vždycky bude stát ve stínu Viviany. Uvědomuje si jaká je její role v životě Jakuba, pro něhož je tedy spíše přítelkyně než jako milovaná žena. Uzavřením tohoto sňatku se Magdalena ve své velké lásce k Jakubovi rozhodla obětovat k paradoxnímu soužití „ve třech“.

Jak však drama postupuje, ukazuje se, že nic není takové, jak se zdálo. Vychází najevo, že mezi Abelem a Vivianou existoval silný cit. Tato něžná platonická láska však nebyla nikdy vyřčena, nýbrž oboustranně utajovaná. Pro Vivianu bylo nemyslitelné se vyslovit, brala ohled na přátelské a manželské pouto s Jakubem, které považovala za svaté. Abel se dále dozvídá, že také Vivianina sestra Florence k němu chovala city,

k čemuž se mu sama přiznala, což silně oťrese jeho přesvědčením o tom, že nikdy nebyl milován. Florence po dlouhém vnitřním boji předala Abelovi dopis, který mu Viviane psala, kde se mu vyznává ze své lásky, který začíná slovy: „*Abeli má lásko*“ (Marcel 2003, s. 93) Když si Abel přečte tento dopis, který mu Viviane nikdy neposlala, vechnali se mu slzy do tváře. Po přečtení dopisu se tak z něj náhle stává „jiný“ člověk. Stává se z něj muž soucitný a chápavý. Abel se po tomto zjištění začne k Jakobovi chovat jinak, než když přijel.

Oproti tomu Jakub cítí zradu, hroutí se mu všechny dosavadní jistoty a neví, čemu má ještě věřit. Jakub je udiven z Abelového chování vůči němu, má pocit, že mu něco tají a z jejich společného rozhovoru vyvozuje závěr, že nebyl pro něj takovým přítelem, jak se domníval. Ohrožena je také jeho životní role milujícího a natož milovaného manžela, protože se mu totiž během Abelovy návštěvy přestává „zjevovat“ Viviane. Jakub začíná pochybovat, zda jeho komunikace s Vivian není pouze nějaký klam či prelud. Obává se, zda mu Vivian nebyla v době jejich manželství nevěrná. Zároveň začíná pochybovat i o smyslu manželství s Magdalenou, které uzavřel právě na popud Viviane.

V této fázi se začínají vytvářet mezi zúčastněnými různé zápletky, které Jakobovi mají zabránit ve zjištění pravdy. Magdalena se snaží spolu s ostatními, zabránit tomu, aby se Jakub cokoliv dozvěděl, protože by to pro něj byla velká rána a celý jeho svět by se tímto zjištěním zhroutil. Mohl by se tím zhroutit i celý jejich dosavadní vztah. Jakub totiž veškeré kroky činí s vírou ve svou zemřelou ženu. To, že Jakub „věří“ ve svou zemřelou ženu je základem celého jeho života. Toto je jeden z nejdůležitějších okamžiků celého dramatu, protože právě motivy víry a naděje jsou zcela typické pro Marcelovu tvorbu. (Bednářová in: Marcel 2003, s. 142-143).

Magdalena žádá Abela, aby ji pomohl vrátit Jakobovi víru v jeho zesnulou ženu. „*Neběží ani o vás, ani o mě: na nás nezáleží. Záleží jedině na Jakobovi, na ničem jiném. Jestli mu nevrátíte víru v ni... jako byste je zabil oba dva.*“ (Marcel 2003, s. 98). Magdalena mu také přiznává, jak těžce prožíval její smrt a že dokonce v sobě ukrýval myšlenky na to se vším skoncovat. Právě jejich přátelství mu pomohlo tyto těžké chvíle překonat. Magdalena popisuje Abelovi, za jakých okolností došlo k jejich manželství. Vypráví mu o tom, jak Jakub žije stále s Vivian v jakémsi tajemném spojení. „*Ano, jinak to nemůžu říct, nejen důvěrný vztah, ale spojení.*“ (Marcel 2003, s. 100). Popisuje

mu, jak byl tehdy Jakub šťastný, když se mu zjevila. Právě v jednom z těchto zjevení mu Vivian řekla, že pokud ji opravdu chce dokázat svou lásku, tak si přeje, aby nežil jako vdovec, ale znovu se oženil s ženou, která bude matkou jeho dětí. (Marcel 2003, s. 98-103).

Abel po tomto rozhovoru s Magdalenou naprosto změnil svůj pohled jak na Jakuba, tak na Magdalenu. Nyní Magdalenu obdivuje za její láskyplnou oběť a chápe i Jakubovo nové manželství. Dokonce praví: „*Ano, tomu se říká láska.*“ (Marcel 2003, s. 103). V závěru třetího dějství se Abel v rozhovoru s Jakubem snaží napravit své předchozí chyby a opět napravit obraz jeho zesnulé ženy.

Ve čtvrtém dějství se Abel svěřuje své matce s tím, že se opět vrátí do Ruska. „*Je to jediná země, která učí umírat.*“ (Marcel 2003, s. 121). Matka je z jeho rozhodnutí zdrcená a vyčítá mu jeho ironické chování. „*Vlastně nemyslíš na nic jiného než na smrt: to není odjezd, to je sebevražda.*“ (Marcel 2003, s. 121). Matka konstatuje, že jeho ironii vždycky rozděloval mezi bezbožnost svého otce a její katolickou víru. Do tohoto rozhovoru vstupuje také Florence, která přišla poprosit jeho matku za odpuštění. V závěru rozhovoru sděluje Florence Abelovi, že mu odpouští. Ačkoliv si Abel uvědomuje, jakou lásku k němu Florence chová, nedojde naplnění.

Jakub opět rozmlouvá s Abelem o Vivian. Svěřil se mu s tím, že se bojí, že by mu nikdy neodpustila, že se oženil. Jakub se zmítá ve svých myšlenkách, považuje svůj čin za zradu vůči Vivian. Abel se ho snaží různými slovními přesmyčkami přesvědčit o opaku. Avšak Jakub ho prohlédl a odhalil, že Magdalena mu vyzradila tajemství o jejich mystickém spojení s Vivian. Jakub se z toho všeho hroutí a zajímá ho jen to, zda je to ona, s kým mluví a zda by mu odpustila. „*Nedoju pokoje, dokud nebudu vědět, jestli mě slyší.*“ (Marcel 2003, s. 139). Abel neupouští od svého záměru a stále k němu mluví upřímně od srdce. „*Věř mi, poznání vyhání do nekonečna všechno, co chtělo uchopit. Snad tajemství je to jediné, co sjednocuje. Bez tajemství by byl život nedýchateľný.*“ (Marcel 2003, s. 139). Abel vysvětluje Jakubovi, že vše má svůj řád a harmonii, není zde jiné moudrosti, než žádat o prominutí, pokoření, život, nebo Ten, který je za našimi slovy, se vždycky postará. Se vzlykotem v hlase se bratrsky obejmou, ještě potichu zašeptá Magdaleně, ať důvěřuje a odchází za svou matkou. (Marcel 2003, s. 139-140).

Takto končí závěrečné scéna hry, kdy přichází katarze omilostňující lidská dramata a traumata. Hra je nejvíce o dialogu a vztahu „já a ty“, kdy se například pozměňuje Abelův odcizený vztah k Jakobovi v duchu Marcelovy dichotomie mezi *on* a *ty* se mění na znovuobjevené spoluúčastné *Ty*. Očištěno je jak přátelství mezi Abelem a Jakobem, tak vztah Abela s jeho matkou i s Florence nebo vztah Jakuba s Magdalenou. To, co bylo v průběhu celého dramatu považováno za problém, tak nyní vystupuje na okamžik jako tajemství. Podle Bednářové, lze tuto autorovo dichotomii možná považovat za jednu z jeho nejpůvodnějších a nejpřínosnějších myšlenek. (Bednářová in: Marcel 2003, s. 145-146).

Můžeme si položit otázku, jak si skrze tento dvojité milostný trojúhelník můžeme vyložit Marcelovo filozofické myšlení? Odpovědí může být to, že všechny postavy jsou nuceny vzdát se obrazu, který si o svých blízkých utvořily. V závěru dramatu je sice „zbořeno“ Jakobovo upínání na obraz, který sám o sobě nemůže být nositelem životních jistot, avšak to neznamená, že by byl diskvalifikován záhrobní svět sám o sobě nebo fakt, že s ním člověk může být ve spojení. *„Ano, s oním světem máme určitou zkušenost, něco o něm víme, byť toto něco není převoditelné na objektivní pravdu racionálního pojmového jazyka. Obrazoborec tak přiznává určitou možnost účasti na světě mrtvých, jakéhosi „mystického sdílení“, aniž přesně definuje jeho povahu.“* (Bednářová in: Marcel 2003, s. 144).

V lidských životech je vždycky nějaká provázanost, kdy zemřelí jsou přítomni v životech živých, a proto má smysl se za ně např. modlit nebo k nim mluvit, a snad od nich očekávat určitá znamení. Marcelovy postavy i přes všechno bloudění, tápání a ponížení, kterým jsou vystavovány, je dramatikův pohled zalévá paprskem, který jim navrácí jejich lidskou důstojnost. (Bednářová in: Marcel 2003, s. 145).

5. 4 Gabriel Marcel - Nevyzpytatelná

Toto dějství se odehrává bezprostředně po skončení první světové války, tedy v době, kdy bylo dílo skutečně psané autorem. Divadelní hra byla publikována roku 1927 jako součást Marcelova Deníku. Je svědectvím tehdejší francouzské mentality. Zároveň je ozvěnou nitra bez přesného ohraničení, kterou válka vyvolala v myšlení autora. Drama, které nebylo nikdy dokončené, má čtrnáct scén a odehrává se ve smutném salonu temného bytu v Paříži. (Marcel 2003, s. 149).

Děj probíhá na jaře roku 1919. První výjev začíná rozhovorem dvou žen, švagrových, bavících se o příjezdu manžela jedné z nich, Edith, z války. Povídají si o tom, jak se její muž Robert po návratu ze zajetí změnil. Probírají jaká je teď po válce Paříž a o tom, jak je těžké pochopit to, co muži ve válce prožívají. Později se k nim přidávají další kamarádky, a pokračují dál ve své debatě o válce. Robert přichází mezi debatující ženy, zdraví se, říkají, že se příliš nezměnil a ptají se ho, jaké to je, být znovu doma. Robert, ne příliš nadšen s nimi hovoří. Na scénu přichází hlavní zápletka, jenž se týká Robertova mladšího bratra, který se dosud z války nevrátil. Všichni ze zúčastněných vědí, že Maurice je dávno po smrti, jenom jeho žena Georgette stále doufá a čeká na jeho návrat, věří, že její muž je v zajetí a jen o něm dosud nejsou žádné zprávy. Po odchodu všech kamarádek zůstávají jen Edith a Robert. Jedno z dítek hraje velice špatně na hudební nástroj a Roberta to vyvádí z míry. Edith si tyto změny velice dobře uvědomuje a snaží se mu pomáhat. Robert se po návratu z války změnil, každý, kdo zažije hrůzu kolem války, se změní a ovlivní to celý jeho život. (Marcel 2003, s. 153-167).

Z příběhu vyplývá, že se Robert vrátil po čtyřech letech domu nemocný, je hubený a má potíže se žaludkem, je hned ze všeho podrážděný, rozčilují ho jeho děti, které jsou hlučné a snaží se nepřiliš dobře cvičit na hudební nástroj. Také ho rozčilují přítelkyně Edith a jejich neustálé tlachání o tom čemu ani nerozumí. Robert po návratu domu nevidí smysl v ničem a není si ani jistý tím, zdali je rád, že se vrátil domů. V rozhovoru mezi Robertem a Edith vyplývá, že Edith neřekla Georgette, o tom, že byl Maurice prohlášen za nezvěstného a podle vyprávění zraněného vojáka z jeho roty, není šance, že by mohl být ještě naživu. Robert si myslí, že si již není možné dělat naděje na jeho návrat a vyčítá Edith, když nechce Gergette říct pravdu. Je si jist, že se trápí a při odchodu plakala. „*Není nic horšího než taková nejistota. Pravda vždycky časem přináší uklidnění.*“ (Marcel 2003, s. 168).

V rozhovoru mezi Robertem a jeho bratrem Gustavem je také vidět, jak se jeho bratr změnil, za tu dobu, co byl pryč, v zajetí. Mluví spolu o tom, co se dělo, když tady nebyl. Gustav mu říká, že se bude muset znovu naučit žít. *„Vypadá to, že si ani dost neuvědomuješ, jak pečlivě musíš vážit slova. Vracíš se do země, která se zotavuje po nemoci.“* (Marcel 2003, s. 174). Gustav mu vypráví, jaké to tady bylo hrozné, jak musel běžet na hlavní velitelství a vysvětluje mu, jak si nedokáže představit, jak jim tady bylo, mluví o své velké zodpovědnosti. Dokonce tvrdí, že záviděl těm lidem v zákopech, kteří podle něho nenesli tu tíhu zodpovědnosti, viděli pouze svoje bezprostřední okolí. Robert se na to snaží nějak reagovat. Jeho řeči považuje za stupidní.

Robert vidí na stolku jakousi fotografii, nepoznává na ní svého bratra Maurice. Za tu dobu se tolik změnil, z vystrašeného „nedochůdče“ se dívá na sebevědomého muže. Vypadá jako opravdový voják. V tu chvíli přichází Edith a říká, že Maurice byl v armádě šťastný. Robert si v zajetí nemohl dopisovat, tudíž neměl příliš informací o svých blízkých, celou tu dobu žil pouze ze svých vzpomínek a představ. Náhle zjišťuje, že jeho bratra zná víc jeho žena než on sám.

Robert později zjišťuje od Edith, že jí jeho bratr hodně psával, a v době svých dovolenek s jeho rodinou trávil svůj čas. Proto ho Robertova rodina tolik zbožňuje. Robert chce také vidět ty dopisy, aby ho lépe poznal, ale Edith mu je nechce ukázat všechny. Jako důvod uvádí, to, že by neměl patřičnou úctu k jeho památce, a mohl by si z jeho dopisů dělat legraci. Robert to odmítá a zaráží ho, když mu říká, že nemá právo mu je ukazovat, byl to přece jeho bratr. Jeho matka vypráví, jak děti měly Maurice rádi. *„Nedovedeš si představit, co pro ně znamenal. Pokaždé, když přijel na dovolenou, se jim věnoval, jako by to byl jejich otec.“* (Marcel 2003, s. 181).

Robert se z vyprávění od své matky dozvídá, že jeho bratr byl velice veselý člověk, který se velice věnoval jeho dětem, když on byl v zajetí. Dokonce i jeho děti o svém strýci neustále mluví, je na nich vidět, jak ho měli rádi. Maurice byl stvořený pro rodinu, a dokonce chtěl svému synovi, který bohužel zemřel hned po porodu, dát také jméno Robert. Robert je z toho všeho udivený. Za tu dobu, co byl v zajetí, válka všechny a vše změnila. Rozhovor je ukončen zvoněním zvonku u dveří, přichází na návštěvu Abbe Séveilhac. Robert neví, kdo to je i když Edith tvrdí, že mu o něm již vyprávěla. Robertova matka prohlašuje, že je to učiněný světec. Jedná se o vojenského kněze z Mauricova praporu, který jej znal velice dobře. (Marcel 2003, s. 182-184).

Edith chce strávit chvíli o samotě s jejím hostem, touží si s ním o něčem promluvit. Všichni postupně odcházejí a v dialogu zůstává pouze Edith s knězem. Hovoří spolu o dopisech, které si psali. Nejprve se kněz dozvídá, že Edith stále neřekla Georgette, že její muž již není na živu, což se Edith dozvěděla od vojáka, který byl svědkem jeho posledních chvil. Edith tvrdí, že by jí to říct chtěla, ale že je to vše mnohem složitější. Kněz začne mluvit o tom, že ženy mají mnoho volného času, díky kterému mají spoustu myšlenek, které je potom trápí a nabádá jí k tomu, že je třeba naučit se také nemyslet. (Marcel 2003, s. 185-186). „*Aby mohla být duše zdravá, je nezbytné, aby si i mysl odpočinula.*“ (Marcel 2003, s. 186).

Kněz Edith vypráví o tom, že by měla být vytrvalá v dodržování náboženského života a dodržovala zvyky, které jsou pro ženu jako je ona velice důležité. Upozorňuje na to, že mysl, která je příliš volná, představuje určité nebezpečí a ujišťuje ji, že i mechanická modlitba má svou cenu. Přiznává, že i jemu samotnému trvalo dlouho, než tohle všechno pochopil. (Marcel 2003, s. 187). „*Je to jediný prostředek, jak si připomenout, že máme duši, když už je naše tělo moc unavené nebo se zlobí a nahlas protestuje.*“ (Marcel 2003, s. 187).

Edith se svěří knězi, že se velice trápí a chce po něm, aby jí nyní odpověděl na otázku, ke které se v dopisech nevyjádřil. Kněz se snaží této otázce vyhnout a tvrdí, že ztrácí rozum. Z kontextu vychází, že Edith k Mauricovi pocítila milostný cit. Nyní žádá kněze, aby jí řekl, zda i on jí měl rád. Kněz na to reaguje slovy: „*I když připustíme, třebaže jen na okamžik, že se v duši tohoto hrdiny mohl zrodit hříšný cit... říkám, i když to připustíme – vy ale nemáte právo to vědět; vy první byste si měla zakázat na to myslet. Choval k vám bratrskou náklonnost a měl možnost vás o ní mnohokrát ubezpečit...*“ (Marcel 2003, s. 188).

Edith ho prosí, aby nepoužíval taková velká slova, podle ní, to všechno jen snižují. Ona nepovažuje svou lásku k němu za nečistou, i když je přeci mrtvý, pro ni je stále přítomný, víc, než byl kdykoliv dřív. Kněz si není jistý tím, čemu Edith tolik věří, ona o něm mluví jako o živém, ale ve skutečnosti se spolu baví o muži, který je již mrtvý. Vybízí ji, se za mrtvé modlit, a ne mluvit o nich takovým to způsobem. Edith se domnívá, že jí vůbec nerozumí a modlitbou, kterou jí nabízí, vyhání ty, za které je pronášena do nekonečné dálky. „*Mezi ně a nás staví víc než celý vesmír, staví tam samotného Boha.*“ (Marcel 2003, s. 188).

Edith oponuje knězi v tom, že bychom se měli modlit za ty, kteří jsou opravdu nepřítomni, ale smrt ona smrt nepovažuje za nepřítomnost. Edith sděluje knězi, že jediný nepřítomný pro ni je její muž, jsou vedle sebe, dvě bytosti, a přece jsou si tak vzdáleni. Edith se svěřuje s myšlenkou, že by svému muži řekla pravdu o její lásce k jejímu mladšímu bratrovi. Dokonce by to byla schopná říct i jeho ženě, ale podle ní, ona by to nepochopila, chtěla by si ho nechat pro sebe. Podle kněze by v žádném případě o svých citech neměla nikomu říkat, a hlavně ne svému muži. Podle něho by to byla velká chyba. Nic by se nezměnilo, jen by byli všichni nešťastný a její posedlost by se tím ještě víc posílila. „*Některá slova bychom si měli zakázat říkat nahlas.*“ (Marcel 2003, s. 191).

Zde jasně vidíme Marcelovy existenciální motivy. Hovoří o lásce, která je silná a neumírá spolu s tělem, ale žije v nás dál duchem. I přesto, že by Edith vše vynesla na světlo denního života a řekla vše manželovi, Maurice by to nevrátilo, a nejen manžel by byl nešťastný. Ne všechno musí být řečeno, a ne všechno by dávalo smysl, pokud by se to vyslovilo. Z tohoto vyplývá, že je potřeba si zachovat nějaké tajemství.

Podle kněze cit, který Edith prožívá s Mauricem, nemá zvenčí žádnou odezvu a říká jí, že závisí jen na ní, jak se bude dál rozvíjet, zda pomalu vyhasne či se rozhoří jako horečka. Třebaže ví, že ona se tomuto citu zcela oddává, nabádá jí k tomu, aby se snažila ze všech sil tyto myšlenky zapudit. Edith si s knězem chtěla promluvit v naději, že u něj najde pochopení a duchovní oporu pro svůj cit, ale namísto toho se setkala s naprostým nepochopením. (Marcel 2003, s. 191). „*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.*“ (Marcel 2003, s. 191-192).

Edith si uvědomuje neověřitelnost své lásky, svého vztahu k mrtvému Mauricioví, ovšem na jeho intenzitě to nic nemění. U kněze naráží na striktní meze křesťanské morálky, který jí místo pochopení, raději doporučuje, aby se věnovala „živým“. V Edith se rozmáhá pocit bohatšího a hlubšího života díky tomu, že se cítí s Mauricem nějak niterně sjednocena. Černocký zde poukazuje na to, že věrnost zesnulému ji uschopňuje k lásce k „živému“, tedy ke svému manželovi Robertovi, ke kterému dosud nemohla najít cestu. Právě tato věrnost zesnulému může pomoci znovu nalézt lásku k tomu, který žije. (Černocký in: Marcel, 2003, s. 207).

Celým rozhovorem se prolínají konflikty mezi křesťanstvím a „vírou“. Kněz v jejím vyprávění vidí jen nemorální, hříšné a nekřesťanské myšlenky, které je třeba zahnat. Zatímco jediné, o čem hovoří Edith, je právě bezpodmínečná láska, naděje a víra.

Další důležitý moment přichází v závěru dramatu, kdy Robert opět mluví s Edith o tom, co vše se za tu dobu, co byl ve válce, změnilo. Je udivený z toho, že ona i Maurice se dali „na víru“. Je zatrpklý z toho všeho, co se událo, všechno je mu cizí a chtěl by vše vrátit do chvíle, kdy to musel opustit. Robert se svěřuje Edith s tím, jak celou válku přežil jen díky tomu, že myslel jen na ní. Celou dobu si představoval, jak se vrátí domů a bude zase všechno jako dřív. V myšlenkách si připomínal její gesta a její chování, proto je teď tak zahořklý, jelikož mu připadá jako cizí žena, která už mu vůbec nerozumí. Robert má strach, že už to takto zůstane napořád. Marcel zde názorně demonstruje, co vše dokáže víra a vzpomínky na osobu, o které máme vytvořený určitý obraz, který dává člověku naději, že vše může být zase jako dřív. (Marcel 2003, s. 197-198).

Edith: „Ale já tomu chci rozumět, miláčku, a porozumím tomu.“

Robert: „No, a když potom naleznesh 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...“

Edith (s bolestí): „Ach, Roberte!“ (Marcel 2003, s. 199).

Brilantní závěr tohoto dramatu vystihuje příchozí telegram od rodinných příslušníků: „*Jsme tak šťastni, že se Robert vrátil. Z celého srdce sdílíme vaši radost.*“ (Marcel 2003, s. 199).

V závěrečné scéně Obrazoborce je rozpoznána pozitivní hodnota tajemství, které bude filozoficky zpracováno s více než desetiletým zpožděním, a to v přednášce o *Postavení ontologického tajemství*. Právě na tomto „náskoku“ spočívá priorita Marcelových dramát před jeho filozofií. Marcel byl přesvědčen, že se divadelní tvorbou

přiblížil nekonečné bohatosti lidského života více než filozofickým diskursem, který vždy tíhne k abstraktnosti a zjednodušování. (Černocký in: Marcel, 2003, s. 203-204).

Za nejvýznamnější v této hře považuje Marcel scénu Edith a abbé Séveilhacem. On sám také konvertoval ke katolickému náboženství o deset let později. Všechny otázky, které pokládá Edith knězi, pro kterého nebyli k pochopení, si stále uchovávají všechnu svoji závažnost. Otázka komunikace mezi životem a tím co, je po něm, je zde ve své podstatě položena tak jako o něco později v *Obrazoborci*, jehož první verze nesla název *Anděl mstitel*. Marcel nelituje, že hra nebyla dokončena, právě tímto si zachovává své tajemství, které vede přímo na okraj propasti, která vypadá jako bezedná. Kdyby autor pokračoval v psaní a dílo dokončil, jak původně zamýšlel, riskoval by, že oslabí tento pocit propasti. Tento pocit propasti vyvolávají především poslední dvě scény a slovo *propast* zde má být chápáno v celé své hloubce. (Marcel, 2003, s. 149-150).

„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 vystríhat, a tím je beznaděj.“ (Marcel 2003, s. 151).

6. Porovnání dramatické tvorby Alberta Camuse a Gabriela Marcela

Literární tvorbu autorů odráží jak jejich životní postoje, tak i jejich myšlenkový vývoj. Díky jejich filozofickým názorům a jejich literární či dramatické činnosti, se podařilo propojit filozofii s uměním. I pro dnešní dobu je možné považovat existencialismus za zajímavý, protože témata, kterými se zabývá, jsou stále dobře uchopitelná a atraktivní. Motivy, kterými se tato filozofie zabývá, jako je nenaplnění životního smyslu nebo mezní situace člověka jsou stále aktuální. Filozofie se s literaturou a uměním neustále prolíná.

Snahou prvního autora je najít smysl existence poničený nejen válečnými událostmi, který ovšem nachází až v naprosté nesmyslnosti. Podle Camuse má nesmyslnost svůj vlastní smysl přímo sama v sobě. Smysl vidí v absurdnu, které má smysl právě samo v sobě a jeho hrdinové revoltují, protože „vědí“. *„Člověk je právě tento rozpor mezi směřováním k věčnému a konečnosti existence; absurdita není výsledek dlouhého uvažování, nýbrž východisko, lidská situace.“* (Petříček 1997, s. 95). *Cizinec* je prvním Camusovým významným literárním dílem, které předkládá nesmyslnou lidskou existenci a které ho zároveň proslavilo.

Camus je nepřekonatelnou záhadou pro každého, kdo je zvyklý klasifikovat: je dobrý nebo špatný, je reakční nebo pokrokový, je optimistický, nebo pesimistický? Camus se ve svých dílech pokouší zobrazit absurdnost našeho života, který je řízen okolním světem do kterého může člověk zasahovat pouze minimálně. Absurdnost se snaží překonat nejprve lhostejností či nezájmem a poté vzpourou nebo revoltou. V Camusovo tvorbě se odráží jeho životní přesvědčení, které je zpočátku ovlivněno typickým „sartrovským“ existencialismem a jeho názory, které asi nejlépe vystihují filozofii absurdity. Camusovo tvorba je charakteristická svou různorodostí. (Petříček 1997, s. 92-99).

Petříček (1997, s. 89) řadí Marcela do škatulky „křesťanského existencialismu“, neboť u něj se za otázkou zoufalství skrývá naděje, která není schopna uvěřit, že vše je nesmyslné. *„Díky naději tuším, že svět problémů je nakonec nesen světem tajemství.“* (Petříček 1997, s. 89).

Na následujících řádcích se pokusím analyzovat některá z Camusových a Marcelových významných dramatických děl, na kterých bych chtěla popsat existenciální prvky a znaky, které nám autoři předkládají.

Camusova hra *Nedorozumění* může působit na diváka silně pesimistickým dojmem, což lze přisoudit situaci, v níž se autor nacházel, v době, když *Nedorozumění* tvořil, a to ve válečném období okupované Francie. Při uvedení této hry diváci odsoudili. Ačkoli je zápletka jednoduchá a srozumitelná, na běžného diváka však mohla v té době působit až příliš krutým dojmem. Pro připomenutí uvedu stručný děj tohoto dramatu, kdy hlavní zápletku začíná Jan, který se po dvaceti letech vrací zpět do rodné země. Chce překvapit svou matku a sestru Martu, tím, že se ubytuje v jejich hostinci, aniž by se jim představil. Obě ženy Jana však nepoznají a vidinou rychlého nabytí majetku tohoto bohatého muže v noci zabijí. Poté, co ráno odhalí jeho pravou identitu, matka spáchá sebevraždu. Ráno pak přichází Jana hledat jeho žena, která se střetne s jeho sestrou Martou, jenž záhy také ukončí svůj život sebevraždou.

Samotný příběh ale také může vyjadřovat Camusovo stýskání po rodném domově zalitým sluncem, ale také o jeho pocitu chladu z pro něj nehostinného prostředí Evropy. Za tímto prvotním příběhem tedy můžeme vidět i příběh druhý. To právě autor sám je ten, kdo sní o provoněném moři a teplém slunci. Camusovo zbožňovanou zemi představují Jan s jeho ženou Marií, oproti tomu Janova matka a sestra Marta symbolizují z tehdejšího Camusova pohledu nehostinnou Evropu. *Nedorozumění* je bezesporu příběhem s rysy antické tragédie, kde vražda syna a bratra zde není vědomým činem, ale důsledkem osudového omylu. Tato logika záměny a omylu prostupuje celou Camusovu hrou. Přestože Camus divadlo miloval a upřednostňoval, jeho hry nebyly přijímány dobře, naopak se autor často setkával často negativní kritikou. Jedinou výjimkou je jeho hra *Caligula*.

Pro Camusovu tvorbu je typické, že se v ní objevuje děj a je méně dialogická. Divákovy příběhy dávají smysl, aniž by měl představu o filozofickém podtextu. Camusova hra *Caligula* byla vůbec nejúspěšnějším autorovým dramatem, nejen ve Francii. Tato hra se dostala také do českého divadelního prostředí. Camus zde znázorňuje *Caligulu*, nejen jako krutého a mocného vládce, ale také jako přísně logického tyрана, který se povyšuje na osud svůj i ostatních, nazývá se bohem, aby zvítězil nad absurditou. *Caligula* touží po životě, ale uvědomuje si svou smrtelnost,

a tak chce absurditu překonat nejen svou neomezenou mocí a svobodou, ale také získáním nemožného, v tomto případě Luny.

Tragédie obsahuje pasáže s humornými dialogy. Caligulovo vražda v paláci vzbouřenci je symbolem toho, že se mu jeho úsilí nezdařilo. Camus poukazuje na to, že svou filozofii soustředil do esejí a teoretických spisů, zatímco v dramatech jako je tento, chtěl vyjádřit tragický pocit současného člověka. Camus na rozdíl od Marcela své postavy propracovává do hlubších charakteristik a do těchto jejich vlastností vkládá své filozofické myšlenky. Jeho dramatické postavy „jednají“, probíhá zde tedy určitý děj, zatímco Marcelovy dramatické postavy jen „mluví a přemýšlí“ o filozofickém problému.

Marcelovo hry *Obrazoborec* a *Nevyzpytatelná* se představují divákovi v úplně jiné rovině než předchozí dvě hry. *Obrazoborec* je hra, která se odehrává během tří dnů na letním sídle Delormových. Jedná se o zápletku s dvojitým „milostným“ trojúhelníkem, z nichž jedna osoba již není naživu. Je to hra ukazující spor přátelství s láskou, prezentuje roli oběti a soucitu, představuje nám, jak mohou s lidskou duší otrást lži a zároveň také obraz, který si utváříme o sobě i o svých blízkých. Nejdůležitější postavy projdou vnitřní proměnou a následně se rozhodnou budovat své životní jistoty od základu znova. Řeší se zde otázka komunikace mezi životem a tím co je možné po něm.

Pro Marcelovo hry je typické, že začínají ztrátou milovaného člověka. Milující osoba v příběhu řeší, jak zůstat zemřelému člověku věrná a zároveň otázku prožívání svého pozemského života. V Marcelovo hrách žijícího člověka neomezuje tajemné spojení se zesnulou milující bytostí, v tom, aby prožíval také lásku pozemskou, k tomu, kdo žije. Marcel připouští jakousi mystickou komunikaci mezi živými a neživými. (Černocký in: Marcel, 2003, s. 207).

Druhá Marcelova hra s názvem *Nevyzpytatelná* se odehrává po skončení války v Paříži roku 1919, kdy se Robert, vrací po čtyřech letech domů ke své ženě a svým malým dětem. Doma je ale všechno jinak, než jak si to uchoval ve svých vzpomínkách. Hlavně jeho žena Edith se chová jako jiná žena, a to ho zraňuje. Edith v sobě skrývá jedno tajemství, a to je láska k jeho bratrovi Mauricovi, který zahynul ve válce.

Edith se trápí, a proto se chce svěřit se svým tajemstvím knězi, který znal Maurice. Edith totiž prožívá s Mauricem jakési mystické spojení. Marcel považuje za nejdůležitější scénu tohoto dramatu rozhovor mezi Edith a abbé Séveilhacem. Protože on sám konvertoval ke katolismu o deset let později a všechny úzkostné otázky, které knězi kladla Edith a byli jím špatně pochopeny, si stále uchovávají svou závažnost. (Marcel 2003, s. 149-150). „*Je-li tajemstvím tím, co se v Marcelových dramatech projevuje jako světlo, nelze ho chápat jen jako trvalou stopu v našich životech: stává se životadárným 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.*“ (Bednářová in: Marcel 2003, s. 146).

V obou dramatech jde o záměnu obrazu, kterou jsme si o určité osobě utvářeli. Marcel upozorňuje na to, že pokud se zemřelí pro člověka stane strnulou modlou a věrnost se promění ve fanatickou úctu, je to pro člověka nezdravé. Jeho tajemství, které se v příběhu odehrává, není divákovi skryté, ale naopak. V závěru jeho her, to, co bylo na začátku problémem, tak v závěru vyvstává jako tajemství a jeho postavy získávají naději. (Černocký in: Marcel, 2003, s. 206-207).

Marcel považuje svá dramata za nejdůležitější ve své tvorbě, podle něj si uchovávají jakousi otevřenost a svěžest, což mu chybí v jeho filozofických spisech, které příliš shrnovaly jeho komentáře. (Ricoeur, Marcel 1999, s. 42). O jeho dramatickou tvorbu není velký zájem, neboť některá jeho společenská či politická témata provokují a zároveň jeho postavy převážně mluví či filozofují a jsou postaveny na dialogu ve vztahu „já – ty“. V jeho hrách tedy není obsažen plynulý děj, ale příběh se odehrává v rozhovorech, jak jsme se přesvědčili v obou výše zmíněných hrách. V tom je základní rozdíl obou autorů.

Všeobecně rozšířený názor na Marcelovo dramatickou tvorbu je takový, že se jedná o „zdramatizovanou filozofii“ s čímž se sám autor neztotožňoval. Podle Černockého nejsou Marcelovy postavy „nosičem“ jeho myšlenek, tak jak tomu je například v Camusových dramatech, přesto jsou okamžiky, kdy promlouvají i filozofickým jazykem. Avšak toto „filozofování“ je vsazeno do konkrétních životních situací a jejich vnitřních konfliktů. Podle Marcela je divadlo místem, kde dochází k filozofické reflexi. Pro Marcelovy hry je typické, že témata, která se v nich promítají, budou předmětem jeho teoretických analýz až mnohem později. Marcelova dramata

význačně neoplývají „vnější jevištní akcí“ a těžce bychom v nich mohli najít nějakou „divadelní poetiku“. Téměř všechny jejich dramatismus probíhá v dialogu, tedy ve slovech, nebo spíše v tom, co není vyřčeno, ale je ukryto za těmito slovy v nitru postavy. (Černocký in: Marcel 2003, s. 210-212).

Marcelovo předností je umění zachytit jakýsi vnitřní přerod, kdy dochází k sebenalezení lidské duše. Přijmeme-li tento fakt, že děj jeho hry probíhá formou dialogu, otevře se nám svět jeho her v celém svém bohatství. V jeho tvorbě se setkáváme s hlubokými postavami a objevujeme jedinečné lidské osudy, vztahy a konflikty. Černocký říká, že při četbě Marcelových dramát se díky jeho schopnosti mistrně vystihnout lidské emoce a vygradovat situace, místy nemůžeme ubránit pocitu, že se před našima očima neodehrává literatura, ale život sám. (Černocký in: Marcel, 2003, s. 212).

Dalším rozdílem těchto autorů, jak jsem již naznačila, je to, jakým způsobem jejich dramata končí. Zatímco u Camuse vše smrtí končí, tak naopak u Marcela „vše“ smrtí začíná. Marcelovo postavy mají vždy na konci „naději“. Ne vždy vše končí smrtí, ne vždy věci, které se dějí, musejí mít přímý smysl, kolikrát tento smysl člověk objeví až mnohem později. Mnohdy není nutné znát všechnu pravdu k tomu, aby člověk mohl být skutečně šťasten, leckdy postačí obyčejně věřit.

ZÁVĚR

Předložená diplomová práce se zaměřila na zkoumání konkrétních prací existencialistů 20. století, zejména na jejich otázku hodnot člověka. Jako cíl si stanovila ukázat dvě podoby existenciální filozofie v dramatech Gabriela Marcela a Alberta Camuse. Předmětem zkoumání byla jak tvorba filozofická, tak i dramatická. Při interpretaci filozofické části byly v dílech obou autorů hledány existenciální motivy. Tyto motivy byly následně použity při interpretaci jejich dramatické tvorby. Cílem této diplomové práce bylo srovnání pohledů obou myslitelů na člověka, a to na základě rozboru jejich filozofického myšlení, které se promítá v jejich dramatické tvorbě. Na základě vybraných filozofických a literárních děl byl porovnáván výskyt jednotlivých existenciálních kategorií u obou autorů.

Metodologicky byl zvolen výklad, interpretace a komparace. Výkladu bylo užito v části představující obecněji vývoj existencialismu v rámci Camusovo a Marcelovo pojetí existenciální filozofie. Následovala interpretace v části zabývající se vybranou dramatickou tvorbou obou autorů. V závěru proběhla komparace jejich filozofických myšlenek odrážejících se v jejich dramatech.

Diplomová práce se skládá z šesti základních kapitol a dvaceti podkapitol. První kapitola charakterizuje vývoj existencialismu. Cílem existencialistů je snaha rozkrýt problematiku smyslu lidského života. Interpretace je však různorodá. Gabriel Marcel pojímá pravou existenci z hlediska podílu na božském bytí, vyzdvihuje pojmy, jako jsou láska, naděje a víra. Zatímco Jean Paul Sartre a Albert Camus Bohu jako základ a smysl existence odmítají.

Za pozitivní přínos existencialismu můžeme považovat jeho snahu bojovat proti každodenní životní rutině, proti lhostejnosti a bezmyšlenkovému konzumu ve společnosti. Klade důraz na zodpovědnost, která se pojí se svobodou každého člověka.

Dále jsou v této kapitole uvedeny stručné životopisy tří vybraných autorů, a to Alberta Camuse, Gabriela Marcela a okrajově Jeana Paula Sartra, který v této práci slouží pro dokreslení myšlenek stěžejních autorů.

Předmětem druhé kapitoly se stalo Camusovo pojetí filozofie a absurda. Na základě jeho díla Mýtus o Sisyfovi bude řešena problematika absurdity, sebevraždy, revolty, hledání smyslu bytí a dalších pojmů souvisejících s tématem této práce.

Camus se vedle svých filozofických děl zabýval mimo jiné také eseji, romány a povídkami a byl autorem několika divadelních her. Z jeho děl můžeme například vyzdvihnout díla jako Mýtus o Sisyfovi, Cizinec, Exil a království, Mor, Pád, První člověk a Šťastná smrt. V této práci však nebyl prostor k tomu, zabírat se rozbory všech jeho významných děl. Pro zpracování cíle této diplomové práce bylo užito jako stěžejní dílo Mýtus o Sisyfovi. Avšak i jeho další díla jistě obsahují mnoho podnětných myšlenek, jež mohou být analyzovány v jiných pracích podobného zaměření. Camus bezpochyby patří mezi nejvýznamnější myslitele 20. století. Zasazoval se o příklon člověka k životu a sounáležitosti jedince se světem.

Třetí kapitola se zabývala filozofií naděje tak, jak jí pojímal Gabriel Marcel. Byla zde popsána problematika duality být a mít, vztah Já-Ty, tajemství, lásky, naděje, smrti, svobody a víry. Pro výklad Marcelovo klíčových filozofických pojmů bylo použito autorovo dílo K filozofii naděje a publikace Gabriel Marcel od autorky Pelušky Bendlové.

Marcel se zabýval kritikou společnosti motivované zejména touhou po moci, vlastnění a penězích. Dle mého názoru tento problém přesahuje do současnosti a můžeme říci, že je to téma stále aktuální. Východiskem k nalezení smyslu bytí je podle Marcela tzv. „duchovní usebrání“. Marcel se také zabýval přetechnizací světa, kdy se člověk chová dle jakéhosi „životního vzorce“, aby vyhověl roli nebo funkci, která se od něj ze strany společnosti vyžaduje nebo očekává. Marcel používá pojmu participace ve smyslu naší přítomnosti na světě a zastává názor, že právě lidská svoboda je zahrnuta v poznání naší participace na světě. Svobodné rozhodování formuje a utváří podmínky lidského života, který podle Marcela můžeme prožít úspěšným naplněním či naopak. Na závěr této kapitoly bych zdůraznila, že Marcel zcela neodděluje naše bytí ve světě od smrti a nesmrtelnosti. Mluví o jakémisi tajemném až mystickém propojení se světem mimo náš reálný svět.

Čtvrtá kapitola se věnuje srovnání vybraných filozofických myšlenek autorů, týkajících se cílového tématu, a tedy pohledu na člověka a na hledání smyslu života. Práce se zaměřila na zachycení jejich společných typických rysů, nebo naopak rozporů,

vlastností, ale i otázek o postoji k člověku. Dramatická díla obou autorů odráží jejich životní postoje i jejich myšlenkový vývoj, což lze zřetelně rozpoznat po prostudování jejich filozofie, v tomto případě zaměřené na téma pojetí člověka ve světě. Vybrány byly existenciální kategorie, jimiž se Marcel a Camus zabývali, a následně proběhlo srovnání názorů obou autorů pohlížejících na tuto problematiku.

V této souvislosti byla řešena otázka postoje obou autorů vůči víře v Boha, k pojmu absurda, k otázce času, ke svobodě, sebevraždě, jejich pojetí smrti, lásky a na závěr jejich „balvan“. V této kapitole lze vidět, že ačkoliv se oba autoři zabývají stejným tématem, tak se jejich názory v určitých postojích či výkladu pojmů liší. Rozlišnost jejich názorů v mnohém vyplývá z jejich odlišného zařazení k teistickému a ateistickému vyznání.

Autorům je společné to, že oba vycházejí z touhy po životě, nesouhlasí se sebevraždou a oba upozorňují na nevědomost člověka.

V páté kapitole byla představena Camusovo a Marcelovo dramatická díla, prostřednictvím kterých můžeme poznávat jejich filozofické myšlení, týkající se existencialismu a jeho pojetí člověka. Rozbor byl proveden u čtyř vybraných dramatických děl, která dle mého názoru dobře vystihují postoje obou autorů vzhledem k tématu této diplomové práce. Do výběru byla zahrnuta díla Nedorozumění a Caligula od Camuse a dále Obrazoborec a Nevyzpytatelná od Marcela. Pro mě osobně byla lépe uchopitelná Marcelova díla, která dle mého názoru působí více optimisticky. Camusovo tvorba naproti tomu oplývá více poutavým dějem.

V závěrečné kapitole došlo ke komparaci dramatické tvorby Camuse a Marcela. Byl zde zpracován způsob, jakým autoři prezentují prostřednictvím divadelní tvorby své filozofické myšlenky či jak jsou jejich hry přijímány divákem. V případě Camuse se na první pohled jeho hry mohou zdát drsné až bezcitné, avšak pod povrchem této kruté slupky nacházíme hluboké myšlenky, které naopak podněcují člověka k tomu život žít a prožít. Marcel tomuto všemu dodává naději zamlženou tajemstvím bytí mimo nám známý svět.

Témata a myšlenky existencialismu, tak jak jsou zpracovány těmito autory, mohou být poutavé také pro dnešní mladé jedince. Každý mladý člověk prochází určitým obdobím hledání sebe sama či sebeurčení ve světě. Tato témata jsou vhodná

k použití již v hodinách středních škol v rámci společenských věd, občanské výchovy aj.

Cílem této práce bylo ukázat dvě podoby existenciální filozofie a její pohled na člověka. V této kapitole byly tyto podoby nastíněny v rámci rozsahu této diplomové práce. Uvědomuji si, že toto téma by bylo možné rozkrývat ještě dále, což může být inspirací pro další osoby zabývající se touto problematikou. Toto téma lze pojmout z více úhlů či pohledů, zajímavý by byl například pohled psychologický s ohledem na rané dětství a životy autorů.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ANZENBACHER, A. *Úvod do filozofie*, 2. Vyd. Praha: SPN, 1991 ISBN 80-04-26038-1
- BEDNÁŘ, M. a kol. *Padesát let od úmrtí: sborník textů*. Praha: CEP, 2010 ISBN 978-80-86547-88-6
- BENDLOVÁ, P. *Gabriel Marcel*. Praha: Filosofía, 1993 ISBN 80-7007-048-X
- BENDLOVÁ, P. *Hodnoty v existenciální filosofii Gabriela Marcela*. Praha: Academia, 2003 ISBN 80-200-1070-X
- BLECHA, I. *Proměny fenomenologie: úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007 ISBN 978-80-7254-938-2
- CAMUS, A. *Caligula*. Praha: Artur, 2012 ISBN 978-80-87128-94-7
- CAMUS, A. *Cizinec, Pád*. Praha: Mladá fronta, 1966
- CAMUS, A. *Člověk revoltující*. Praha: Český spisovatel, 1995 ISBN 80-202-0584-5
- CAMUS, A. *Eseje-Rub a líc, Svatba, Léto*. Brno: 2014 ISBN 978-80-7294-903-8
- CAMUS, A. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Svoboda, 1995 ISBN 80-205-0477-X
- CAMUS, A. *Nedorozumenie*. Bratislava: Tatran, 1967
- FROLOV, T. *Filozofický slovník*. Bratislava: Pravda, 1989
- KARLHEINZ, B a kol. *Filozofický slovník A...N*. Praha: Svoboda, 1985
- KARLHEINZ, B. a kol. *Filozofický slovník O...Z*. Praha: Svoboda, 1985
- LOTTMAN, H., R. *Albert Camus Biographie*. Paris: Seuil, 1985 ISBN 2-02-008692-1
- MARCEL, G. *K filosofii naděje*. Praha: Vyšehrad, 1971
- MARCEL, G. *Obrazoborec, Nevyzpytatelná*. Brno: Větrné mlýny, 2003 ISBN 80-86151-64-6
- MARCEL, G. *Od názoru k víře*. Praha: Vyšehrad, 2004 ISBN 80-7021-531-3

PECHAR, J. *Problémy fenomenologie-od Husserla k Derridovi*. Praha: Filosofia, 2007
ISBN978-80-7007-265-3

PETŘÍČEK, M. *Úvod do současné filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1997

RICOEUR P., MARCEL G. *Rozhovory*. Brno: Vetus Via, 1999 ISBN 80-86118-21-5

STÖRIG, H., J. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1996 ISBN 80-7113-175-X

ABSTRAKT

RAPČANOVÁ, A. *Existencialismus a jeho pojetí člověka*. České Budějovice 2017. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce PhDr. Bc. Zuzana Svobodová, Ph.D.

Klíčová slova: Albert Camus, Gabriel Marcel, existencialismus, sebevražda, revolta, svoboda, absurdno, čas, smrt, bytí, být a mít, vztah já-ty, naděje, víra, láska, Bůh.

Diplomová práce se zabývá zkoumáním konkrétních prací Alberta Camuse a Gabriela Marcela se zaměřením na jejich otázku hodnot člověka. Cílem je poukázat na dvě podoby existenciální filozofie týkající se lidské existence v jejich vybraných dramatech. Práce je rozdělena do kapitol. V první kapitole nalezneme základní charakteristiku existencialismu a jeho vývoje. Druhá a třetí kapitola se zabývá Camusovo a Marcelovo pojetím filozofie. V těchto kapitolách bude v případě Camuse nastíněna problematika sebevraždy, revolty, absurdna a smyslu bytí. V případě Marcela bude řešena problematika duality být a mít, vztah já-ty, lásky, naděje, smrti, svobody a víry. Diplomová práce vyúsťuje v navazujících kapitolách, kde nalezneme porovnání existenciálních motivů v tvorbě autorů.

ABSTRACT

Existentialism and his concept of man

Key words: Albert Camus, Gabriel Marcel, existentialism, suicide, rebellion, freedom, absurd, time, death, being, be and have, the relationship I-You, hope, faith, love, God.

The diploma thesis examines the specific work of Albert Camus and Gabriel Marcel, focusing on the question of human values. The aim is to show two forms of existential philosophy concerning human existence in their chosen dramas. The work is divided into chapters. In the first chapter we can find the basic characteristics of existentialism and its development. The second and third chapter deals with Camus' and Marcel's conception of philosophy. In these chapters will present the Camus' problem of suicide, revolt, absurd and sense of being. In the case of Marcel will be dealt with the issue of duality of being and have, relationship I-You, love, hope, death, freedom and faith. Diploma thesis results in subsequent chapters where you can find comparison existential themes in the works of authors.