STUDIE

Tázání a sebereflexe: dramatická tvorba Vítězslava Gardavského

David Kroča

Questioning and self-reflection: the dramatic work of Vítězslav Gardavský

This study deals with the dramatic work of the writer and philosopher Vítězslav Gardavský (1923–1978), whose birth centenary will be commemorated in 2023. After its characterization of the author's dramatic debut, *I, Jacob* (1968), the study focuses in particular on the little-known play *The Legend of Francis and Clara*, which was written in 1970, but the planned premiere in 1973 was banned. The author of the study concludes that both of Gardavsky's plays exhibit features of book drama, essay and philosophical disputation. Their original dramatic form explores the possibilities of philosophical and religious messages, but the philosophical values dominate the theatrical potential of the dramatic text.

Klíčová slova / Keywords

Gardavský, Vítězslav — Já, Jákob — Legenda o Františkovi a Kláře — drama — filozofie — interpretace

Gardavský, Vítězslav — I, Jacob — The Legend of Francis and Clara — drama — philosophy — interpretation

Kontakt

Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity; kroca@ped.muni.cz

David Kroča. „Tázání a sebereflexe: dramatická tvorba Vítězslava Gardavského"; *Česká literatura* LXXI, č. 4, s. 407–429;

https://doi.org/10.51305/cl.2023.04.01

Úvodem

V roce 2023 si česká literatura připomíná sto let od narození filozofa, esejisty, básníka a dramatika Vítězslava Gardavského (1923–1978). Toto jubileum zřejmě nebude příliš reflektováno v běžných médiích, avšak stalo se impulzem pro vznik předkládané studie, jejíž ambicí je představit unikátní, byť dnes prakticky neznámou dramatickou tvorbu poněkud zapomenutého spisovatele. Jeho dramatická prvotina *Já, Jákob* se po svém uvedení v osudném roce 1968 ocitla pod palbou stranických ideologů a na jeviště se později již nevrátila. Druhá hra *Legenda o Františkovi a Kláře* z přelomu šedesátých a sedmdesátých let se chystané premiéry ani nedočkala, nebyla dosud publikována a je k dispozici pouze v samizdatu a v rukopisech.[1] S ohledem na tuto skutečnost bude právě této hře nyní věnována stěžejní pozornost: ostatně i s ní je spojeno jedno výročí, neboť od jejího jediného (a pochopitelně až polistopadového) jevištního uvedení uplynulo v roce 2022 třicet let.

Po úvodních životopisných pasážích, které představí Gardavského jako osobitého tvůrce i člověka, se studie zaměří zejména na rozbory obou jeho divadelních her. Pokusíme se propojit jejich interpretaci s nahlédnutím do jeho filozofických a esejistických prací, v nichž chtěl aktualizovat biblický mýtus a vyjádřit jeho platnost pro soudobého člověka, a rovněž s divadelním kontextem, do nějž obě hry svou intencí zapadají, avšak zároveň se z něj svou poetikou vymykají. Závěr pak přinese nejen stručné shrnutí jednotlivých interpretací, ale také celkovou charakteristiku autorova dramatického díla.

Paradoxy života a tvorby

S trochou nadsázky lze konstatovat, že životní osudy Vítězslava Gardavského si v mnohém nezadají s paradoxními úděly hrdinů jeho divadelních her. Ačkoli jeho tvorbu a myšlení takřka programově provází respekt ke křesťanství, působil po většinu profesního života v ateistických institucích a oficiálně se hlásil k marxistické filozofii. Vydejme se nyní ve stopách těchto paradoxů, abychom pochopili, jak spoluvytvářejí autorův tvůrčí vývoj i reflexi jeho díla.

Vítězslav Gardavský se narodil 24. října 1923 v Zábřehu u Ostravy jako nejstarší ze čtyř dětí do učitelské rodiny. Absolvoval Arcibiskupské gymnázium v Kroměříži, avšak již po maturitě byl totálně nasazen v Lipsku a ve Vídni. V letech 1945–1949 studoval češtinu a filozofii na Filozofické fakultě Univerzi-

1 Rukopis i strojopis hry jsou — stejně jako řada dalších zatím nezveřejněných archivních pramenů — uloženy v Památníku písemnictví na Moravě v Rajhradě. Fond Vítězslava Gardavského, který byl v letech 2013–2014 zpracován kurátorkou Martinou Kloudovou na základě pozůstalosti darované spisovatelovým bratrem Vladimírem, obsahuje celkem 668 inventárních čísel. Přímo z rukopisů citujeme jen v případě, že dosud nebyly publikovány.

ty Karlovy. Po krátkém působení na gymnáziích v Praze a v Novém Bydžově zakotvil jako učitel na vojenském gymnáziu v Moravské Třebové. V roce 1951 uzavřel sňatek s Jindrou Gardavskou, s níž měl později dvě dcery, Dagmar a Alici, avšak učinil také další fatální rozhodnutí, když se stal vojákem z povolání. V roce 1953 byl z vojenského gymnázia přeložen na Vojenskou technickou akademii v Brně (později byla označována také jako Vojenská akademie Antonína Zápotockého, případně jen Vojenská akademie), kde začal působit nejprve na stávající katedře mezinárodních vztahů, později na nově založené katedře filozofie. Působení na vysoké vojenské škole mu na straně jedné přineslo řadu osobních problémů, a to zvláště v době pozdějších politických čistek, na straně druhé mu otevřelo cestu k akademické dráze, díky níž se mohl věnovat vytoužené literatuře a filozofii. Podle svědectví jeho rodinných příslušníků i přátel lze označit Gardavského vstup na vojenskou školu jako osudový omyl, neboť byl svým založením především filozof a umělec: „Netoužil po slávě, funkcích a hromadění majetku. Zcela propadl své vědecké práci a tvorbě" (HLAVÁČEK 1993: 5).

Gardavského badatelský zájem se soustřeďoval na originální, avšak ve své době u nás dosti ožehavé téma vztahů mezi marxismem a křesťanstvím. Soustavně se věnoval zejména studiu církevních dějin a křesťanské filozofie, ale také studiu pramenů (patristika, scholastika). Snažil se obrodit marxismus zejména o přínosy dějinněfilozofické, antropologické a etické. Není tedy divu, že hned v letech 1958–1960 byl podroben stranickému řízení pro „preferování odborných hledisek před politickými" (IBID.: 130) a za trest byl na dva roky přeložen k pluku do Znojma. V roce 1963 se mu podařilo obhájit kandidátskou dizertační práci *Katolicismus a Německo* na Vojenské politické akademii v Praze a o rok později úspěšně absolvoval habilitační řízení na brněnské filozofické fakultě na základě spisu *Fenomén Německo*, jenž vyšel knižně v roce 1967 s podtitulem „Studie ke konkrétní dialektice univerzalismu a partikularismu".

Po získání docentury se vrátil k výuce na Vojenské akademii, začal externě přednášet filozofii na Janáčkově akademii múzických umění a zahájil přednášková turné k problematice náboženství a křesťanství v Socialistické akademii. S delegací Socialistické akademie navštívil v roce 1965 Spolkovou republiku Německo (Hannover, Wolfsburg, Hamburg), v roce 1968 podnikl přednáškové turné po univerzitách ve Spojených státech amerických (New York, Chicago, St. Louis, Dallas, San Francisco, Richmond) a v průběhu roku 1969 absolvoval znovu univerzitní přednášky v Západním Německu (Norimberk, Tübingen) a nově i ve Velké Británii (Londýn, Coventry, Liverpool).

Do dialogů mezi křesťany a marxisty, k nimž u nás docházelo v šedesátých letech zvláště z iniciativy reformně orientovaného marxistického filozofa Milana Machovce, zasáhl Gardavský zejména rozsáhlým cyklem esejů v *Literárních novinách*, z nichž vznikla myšlenkově převratná kniha s názvem *Bůh není zcela mrtev* (1967) a s podtitulem „Úvaha o křesťanském teismu a marxistickém

ateismu". Proti mnohokrát opakovanému tvrzení moderní filozofie od Hegela přes Nietzscheho až po Sartra, že „Bůh je mrtev", kladl autor svoji tezi, že „Bůh mrtev není", neboť v podobě židovství a křesťanství se stává kořenem pro růst evropské kultury. Otevřeně dával najevo, že vyloučení židovské a křesťanské tradice z kulturního dědictví, jež razila oficiální ateistická propaganda, ve výsledku škodí kulturnímu životu i samotné marxistické výuce.[2]

Bylo jen otázkou času, kdy tehdejší socialistický režim zasáhne. Stalo se tak v roce 1970, kdy byl Gardavský vyloučen z KSČ, propuštěn z armády, z Vojenské akademie i z externí výuky na JAMU a negativním posudkem doporučen pouze pro manuální práci. Nejprve nastoupil jako čerpadlář v brněnské firmě Geotest, poté byl zaměstnán jako skladník a řidič v tehdejším Jednotném zemědělském družstvu v Prosetíně, kde měl svou chalupu a záhy i trvalé působiště. Mnohé ze svých rozpracovaných překladů, filozofických esejů a dalších textů včetně druhé divadelní hry dokončil ještě v poledních pauzách a po nocích v maringotce brněnských čerpadlářů. Jako vlastní autorský samizdat vydal v té době kupříkladu rozhlasové monology *Krev, krev, dějiny* (1973), eseje inspirované biblickou tematikou *Anděl na hrotu meče aneb Jeremiáš* (1975), antologii vlastních i převzatých překladů vybraných děl evropské poezie první poloviny 20. století *Putovní kabinet poezie* (1976) a básnické sbírky *Vrchovatě* (1974) a *Přibližně tečna* (1977), v nichž od objevování přírodních krás dospěl až meditativním polohám a životnímu bilancování.

Vzhledem k tomu, že ani v prosetínském vyhnanství nezanechal studia, psaní a umělecké tvorby, bylo v roce 1978 zahájeno vyšetřování jeho osoby Státní bezpečností s cílem připravit vykonstruované soudní stíhání. Toho se však Gardavský již nedočkal: fyzicky oslaben a psychicky vyčerpán zemřel po mozkové mrtvici na své chalupě v Prosetíně 7. března 1978 ve věku 54 let.

V období tzv. normalizace se o Gardavském nepsalo a jeho jméno mělo být zapomenuto. Teprve po roce 1989 se objevilo několik článků a vzpomínkových publikací, které se pokusily přiblížit jeho životní osudy i literární tvorbu. Sborník k nedožitým sedmdesátým narozeninám vyšel péčí Vojenské akademie a vedle bilančních příspěvků jeho přátel a spolupracovníků obsahoval i několik odborných studií, zejména o jeho díle filozofickém (HLAVÁČEK 1993). Sborník u příležitosti nedožitých pětasedmdesátých narozenin a dvacátého výročí úmrtí již vydal vlastním nákladem autorův bratr Vladimír, jenž soustředil zejména osobní vyznání spisovatelových přátel, ale také aktualizovaný soupis jeho životopisných údajů, bibliografii a řadu dokumentárních fotogra-

2 V krátké době po edici v Československém spisovateli následovalo vydání tohoto díla v Německu, Velké Británii, ve Španělsku, Nizozemí, Švédsku a Japonsku. Všechna cizojazyčná vydání včetně dalších dobových dokumentů byla k vidění na výstavě, která se konala jako součást vzpomínkového semináře dne 5. listopadu 1998 v klubu Vojenské akademie v Brně (srov. SEDLÁK 2000: 10).

fií (GARDAVSKÝ 2000). Paradoxy bratrovy životní dráhy i jeho literární tvorby vystihl ve vlastním příspěvku těmito otevřenými slovy: „Zatímco po roce 1968, v době normalizace, byl Vítězslav na veřejnosti označován jako pravičák, revizionista a obhájce církve, v devadesátých letech jej mnozí označují jako levičáka, marxistického filozofa, který navíc učil na vojenské škole" (IBID.: 32).

Gardavského jako esejistu a filozofa připomnělo v posledních letech také několik časopiseckých článků, avšak ani jejich autoři se nemohou zbavit dojmu, že odborná veřejnost zaujala k jeho dílu poněkud zdrženlivý přístup: „Vítězslav Gardavský nesporně přispěl pozoruhodným a originálním způsobem k dobovému diskursu o roli ideologií v civilizačním vývoji. Témata od té doby zřejmě vyzrála do ještě intenzivnější naléhavosti. Gardavského myšlenky však jako by stále byly i se svým autorem »na indexu«" (JEMELKA 2010: 81–82). Jestliže Gardavského filozofické dílo bylo přece jen po roce 1989 reflektováno a jeho přínos pro dějiny českého filozofického myšlení byl do značné míry již zmapován, na rozsáhlejší zhodnocení jeho tvorby dramatické bohužel dosud stále nedošlo.

Drama jako filozofická disputace

Bezprostřední podnět pro vznik první Gardavského divadelní hry vzešel z jeho přátelství s režisérem Aloisem Hajdou. Oba vyrůstali v Kroměříži, avšak spojoval je zejména dlouhodobý zájem o biblická témata. Vedli spolu debaty hlavně o sémantice *Starého zákona* a podle Hajdova svědectví právě při jedné z nich, během náhodného společného oběda v pražské hospůdce v roce 1967, vznikl nápad na „hru na biblické motivy": „A opět jsme zavedli hovor na Starý zákon, na naše trvalé téma. No a když už jsme byli po obědě a naše diskuse vrcholila, zeptal jsem se ho, koho ve Starém zákoně považuje za nejvýraznější osobnost. »Praotce starozákonního židovstva Jákoba,« odpověděl. »Protože dokázal jako jeden z mála nebo jediný překonat sám sebe.« Já jsem mu říkal: »Napiš mi o tom hru.« On se dlouho nerozmýšlel a řekl: »Zkusím to.« A takto prozaicky, při náhodném setkání, při průměrném obědě vznikl, řekl bych, základní počinek k této hře" (HAJDA 2000: 24).

Gadravského dramatická prvotina *Já, Jákob* měla premiéru v Hajdově režii na jevišti někdejšího Státního divadla v Brně 7. dubna 1968. Autor ji psal ještě v době, kdy byl na vrcholu svých tvůrčích sil i společenského postavení a zkoumal zejména filozofická a teologická východiska křesťanství. Fabulačním základem se stal příběh zmíněného starozákonního hrdiny, a to v podobě, jak jej popisuje *První kniha Mojžíšova* (Gn 25,27 až 32,33). Syžetově je hra komponována jako řetěz relativně samostatných, chronologicky plynoucích epizod, které se odehrávají v zemi Kanaán v rozmezí třiceti let.[3]

3 K zevrubnější interpretaci hry *Já, Jákob* např. KROČA 2010. V předkládané studii uvádíme především rámcový výklad textu s ohledem na filozofický kontext

Poměrně rozsáhlý text (155 stran rozmnoženiny z agentury Dilia) je rozdělen do dvou dějství (autor je označuje jako „části"), jež jsou symetricky členěna vždy do šesti obrazů. První část hry nazvaná „Cesta větru" zachycuje komplikované zápolení Jákoba s bratrem Ezauem, který má jako prvorozený syn patriarchy Izáka právo stát se jeho nástupcem. Významný prostor zabírá v dramatickém textu situace, kdy starý poloslepý Izák předává svou vládu a Jákob podvodně získává otcovské požehnání místo bratra. Následují události dlouholetého vyhnanství, při němž hrdina slouží u svého strýce Lábana, aby si mohl vzít jeho dceru Ráchel. Sám se stává obětí podvodu, když po sedmileté službě musí uzavřít sňatek nejprve s jeho starší dcerou Líou, neboť podle zvyku není možné, aby se mladší vdávala dříve než prvorozená. Teprve po svatbě s Líou, kterou nemiluje, se může oženit i s Ráchel, po níž touží, avšak musí následně pracovat u Lábana dalších sedm let.

Druhá část s názvem „Hledání Hospodina" sleduje nejprve hrdinův komplikovaný boj o ženy a záhy i se ženami. Jákob má — podobně jako řada dalších velkých mužů *Starého zákona* — tu výsadu, že může mít více manželek, avšak jeho povinností je se o ně s příkladnou pečlivostí postarat. Konflikty vyplývají především z paradoxu, že nemilovaná Lía Jákobovi rodí děti, zatímco vytoužená Ráchel je zpočátku neplodná. Následuje líčení neméně spletitého sporu s Lábanem, který nechce hrdinu propustit ze služby, a po mnoha peripetiích konečně přijde vytoužený návrat do země zaslíbené. Jákob se vydává na cestu k domovu společně se svými ženami, dětmi i služebnictvem a v závěru hry podstupuje mnohoznačný „zápas s mužem", při němž se vrhne „proti svému strachu", „proti svému životu" i „proti tomu nepříteli, kterého nikdy docela neznáme, kterého tak nenávidíme, tak milujeme" (GARDAVSKÝ 1969a: 152).

Pro kompoziční výstavbu hry je příznačné, že konkrétní epizody z biblického příběhu propojují, oddělují a doplňují lyricko-filozofické komentáře, jež jsou součástí vedlejšího textu dramatu. Jako příklad tohoto postupu lze uvést část úvodního komentáře, v němž autor vykládá podstatu mýtu, který má být evokován z biblického základu: „Mytický člověk, ještě nerozpolcen mezi rozum a smysly, žije svůj osud uprostřed přírody. Vnímá s respektem její tajuplné zákony; rozumí ještě řeči noci, kamenů, vyrudlé trávy, pobíhajících zvířat. Rození, milování, umírání nejsou pro něho abstrakta, která by musel vyjadřovat a sdělovat pojmy, ale elementární bolestné i blažené děje. Vstupuje do nich celý, se vším všudy a mění je tím v činy. […] Ponechán sám sobě, vystaven všemu, ví, že záleží jen na něm. Proto hledá boha: smysl a směr svých činů. Zápasí" (IBID.: 5).

Uvedený úryvek názorně dokládá, že Gardavský chápal scénické poznámky nikoli jako pouhé technické pokyny projektované inscenace, nýbrž zejména

a sémantické souvislosti autorovy tvorby, zejména na společné rysy s dále analyzovaným dramatem *Legenda o Františkovi a Kláře*.

jako možnost rozvinout vlastní filozofické úvahy, komentáře a myšlenky. Právě důraz na myšlenkové poselství hry je prvořadý. Hledání Boha má v Gardavského hře podobu cesty a putování, na jejímž konci není jen náboženské povznesení mysli, ale i povýšení samotného hrdiny. Během třicetiletého putování se z anonymního člověka z davu stává jedinec doslova vytvářející dějiny.

Naznačené myšlenkové zázemí textu mají recipientovi zprostředkovat postavy komentátorů, jejichž úkolem je zasáhnout ve chvíli, kdy hrdina ve svém úsilí ustrne na místě, nebo váhá, jak se zachovat. Komentátoři dostávají ve hře podobu alegorických postav Lva, Orla a Gazely. Jedná se o animální bytosti s lidským rozměrem, které demonstrují mytickou všudypřítomnost přírodních živlů. Podle scénických poznámek mají tyto postavy do hry vnášet taktéž znepokojivou časovou dimenzi, neboť symbolizují moudrost minulosti (Lev), prozíravost do budoucna (Orel) a nesnesitelné trvání přítomnosti (Gazela): „Zvířata se mění v Žalmistu, Proroka a Kazatele — v rozložený lidský čas — když sotva zrozený člověk jedná s přírodní slepotou. A navracejí se k podobě Lva, Orla a Gazely, když člověk překročil svoji utkvělost a zase vzpřímeně jde. Jevištní život zvířat je v těchto přechodech. To, co říkají jako Prorok, Žalmista, Kazatel, je právě tak důležité jako jejich zvířecí pohyb, v němž jsou embrya lidských gest. Proto mohou příležitostně vystoupit jako vůdci rituálů, v nichž každý jejich pohyb je pragestem. […] Jsou smyslově názornými samoznaky, v nichž slovo a gesto mají týž význam“ (IBID.: 7).

Je zřejmé, že autor chtěl klást na animální postavy sémanticky náročné funkce. Jako zvlášť obtížný pro vnímatele (a nepochybně i pro inscenátora) se jeví jeho požadavek, aby přechod od zvířecího pohybu k lidskému slovu byl pozvolný a aby tyto víceznačné figury plnily nejen úlohu glosátorů děje, nýbrž i jeho hybatelů. Mimoverbální a pohybové jednání animálních postav v podobě, jak ji autor podle scénických poznámek zamýšlel, lze doložit na ukázce z konce čtvrtého obrazu první části, která zachycuje klíčový okamžik otcovského požehnání Jákobovi. V situaci, kdy poloslepý vládce kmene žehná synovi, o němž se mylně domnívá, že je to prvorozený Ezau, plní Gazela, Lev a Orel autorem avizovanou funkci němých průvodců posvátného rituálu:

> Zvířata-obřadníci povstanou. Gazela sejme meč a podá ho Lvu a Orlu. Ti ho vloží do vztažených rukou Izákových a postaví se po bok Jákobovi. Izák uchopí meč a snaží se ho udržet hrotem vzhůru. Ale jeho ruce jsou slabé, meč se v nich chvěje, až se převrátí hrotem dolů. Jákob ho v pádu uchytí a položí své dlaně na Izákovy. Po chvíli Izákovy ruce vyklouznou zpod Jákobových a mrtvě, prázdně padnou. Meč drží už jen Jákob. Vztyčuje se a za doprovodu obřadníků kráčí k vyvýšenému místu, kde zvedá meč oběma rukama nad hlavu. Zpívá.
> JÁKOB: Já, Jákob, syn boží.
> (IBID.: 51)

Rituál, jehož aktivními účastníky jsou zmíněné alegorické postavy, dospěje až do fáze, kdy protagonista hrdě vyslovuje své jméno a zjeví tak všem na odiv svou pravou identitu. Nejen v této scéně, ale v průběhu celé Gardavského hry se Jákobova replika vrací jako leitmotiv. Nezřídka pomáhá překonat hrdinovo váhání v situacích, kdy si uvědomuje rozpor mezi vlastními možnostmi, jak ovlivnit budoucnost, a předurčeností Božích a přírodních zákonů. Právě v okamžicích rozhodování a nečinnosti vstupují do hrdinova života ony všudypřítomné animální postavy nikoli jen gesty rituálů, ale i svými komentáři, v nichž mu zprostředkují a opakovaně připomínají Boží slovo a Boží zásady, podle nichž musí jednat, aby uspěl. Jákob jako biblická postava se sice jeví jako „muž lsti", jenž zbaví svého bratra výsad prvorozeného, vyláká požehnání svého otce, předčí ve zchytralosti svého strýce, avšak veškerá tato vychytralost by mu byla k ničemu, kdyby si jej Bůh sám nevyvolil (Gn 28,15).

Abychom správně pochopili smysl Jákobova vzdoru a zápasu, musíme ještě obrátit pozornost k samotnému závěru analyzovaného dramatického textu. Povšimněme si v této souvislosti, že drama není dotaženo až k biblické pointě příběhu, jímž je setkání Jákoba s Ezauem, při němž se hrdina před Ezauem pokoří a záhy se s bratrem smíří. Poslední scéna divadelní hry záměrně zachycuje pouze Jákobův zápas s „neznámým mužem":

> Muž, s kterým se konečně popadne Jákob v křížku, je stejně silný jako on sám; ten druhý s neznámou možností. Proto je zápas skutečným zápasem, celého těla, všech jeho smyslů, všeho, čím se člověk brání, čím útočí. Zápasem, při kterém padají nelítostné rány a snad i poteče skutečná, ošklivá krev. Vidíme oba muže v sevření, v přemetech, v pádech, míhat se skrze nehybný sloup světla. Zvířata jsou mlčící svědkové. Konečně se Jákobovi podaří přidržet druhého muže před sebou.
> MUŽ: Pusť mne, začíná svítat.
> JÁKOB: Nepustím. Až se vzdáš. A až mi požehnáš.
> MUŽ: Jméno! Jaké máš jméno?
> JÁKOB: Jákob.
> MUŽ (slavnostně):
> Jákobe,
> nechť tě zvou Izrael.
> Silnější boha —
> (Jákob Muže překvapeně a s úděsem pustí. Muž vstane a volně odchází.)
> (IBID.: 152–153)

Pozorný čtenář Bible si nepochybně uvědomí, že uvedený výstup rozvíjí aluzi na Jákobův starozákonní zápas s Bohem, avšak samotný dramatický text to explicitně neuvádí. Dobové kritické ohlasy navíc prozrazují, že toto séman-

ticky exponované místo nebylo ani v Hajdově divadelní inscenaci zcela jasně vyloženo, přestože výkon Václava Postráneckého v titulní roli byl kritikou oceňován: „Jákobův rozhodující, poslední boj s neznámým zůstal v rovině akrobatické exhibice — dramaticky a divadelně neinterpretován" (HOŘÍNEK 1968: 23).

Interpretaci závěru divadelní hry může sémanticky podpořit zmíněný Gardavského filozofický spis *Bůh není zcela mrtev*. Nalezneme v něm poměrně rozsáhlou kapitolu s výmluvným titulem „Jákob", v níž autor použil košatý příběh biblického hrdiny jako podloží pro zamyšlení nad otázkou „vyvolení" a „subjektivity", což jsou podle jeho pojednání důležitá témata *Starého zákona*. Ve finále svého výkladu cituje z *První knihy Mojžíšovy* právě tu pasáž, v níž Jákob bojuje s Bohem (Gn 32,22–29), a považuje ji za zásadní pro pochopení celého starozákonního textu. Jákob se podle něj v této scéně odlišuje od ostatních biblických postav: „Nedbá na přísliby, nevěří darům. Ví, že darované je nahodilé. Opovrhne svým přirozeným učením, je rozhodnut je svým činem zvrátit. Tím, že volí nad své dané možnosti, vynořuje se z nerozlišené obecnosti rodu a dobývá si vlastní jméno a tvář. Jeho čin je první dějinný, první autenticky lidský čin. Izrael se stává pánem času" (GARDAVSKÝ 1967: 30).

Ve světle této autorovy filozofické úvahy můžeme interpretovat i vyznění jeho složitě komponované divadelní hry. Metafora „dobýt si jméno" či „být pojmenován", již nacházíme ve vedlejším textu jeho dramatu (GARDAVSKÝ 1969a: 8), znamená v logice Gardavského uvažování také „stát se lidsky nezapomenutelným". Tezi z *První knihy Mojžíšovy* („Nebudou tě už jmenovat Jákob [Úskočný], nýbrž Izrael [Zápasí Bůh], neboť jsi jako kníže zápasil s Bohem i lidmi a obstáls." [Gn 32,29]), povýšil autor na ústřední myšlenku dramatického textu.[4] Zatímco ve filozofickém eseji má však jeho pojetí biblického hrdiny logiku a opodstatnění, v dramatu zůstává Jákob mnohdy jen figurou s deklarovanými, pouze slovně realizovanými vlastnostmi. Autorovi přitom jde především o to, že Jákobův zápas o sebe sama je v mnohém podobný osobním zápasům každého z nás. Jákob není podle Gardavského pasivní člověk, ale hrdina, který bere osud do vlastních rukou: „Zavrhl v sobě podlézavost náhodám. Vztahuje se k odvaze — té, která jediná by přesáhla jeho přirozené určení. Ví už, mezi čím jest mu volit" (IDEM 1967: 29).

Interpretace hry po divadelní premiéře nebyly jednotné a rozdělily kritickou obec na dva pomyslné tábory. První skupina kritiků myšlenkovou aktualizaci Jákobova biblického příběhu přijala a zároveň oceňovala specific-

4 Citovaný výklad jmen Jákob a Izrael vychází z ekumenického překladu (BIBLE 1985: 49). *Překlad 21. století*, jenž usiluje o věrnost původním hebrejským, aramejským a řeckým textům a zároveň využívá současnou češtinu, vykládá jméno Izrael jako „Boží bojovník" (BIBLE 2009: 38).

ký tvar výstavby textu, jímž hra vyčnívala z dosavadního kontextu původní české dramatiky. Tak vnímal hru Viktor Kudělka, jenž upozornil, že „typologicky nemá Gardavského hra v naší poválečné dramatice nejen obdobu, ale namnoze ani předchůdce a tradici", a netajil se svým obdivem k jejímu myšlenkovému poselství: „Starozákonní příběh o Jákobovi je Gardavským nejen moderně a působivě reinterpretován; je také dramaticky dobře cítěn a rozvržen: chce zachytit člověka v situaci, postihnout ho ve chvílích, jak si riskantní volbou nad dané možnosti právě dobývá své jméno a svou vlastní tvář" (KUDĚLKA 1968: 4). Podobně hodnotil hru i brněnský divadelní publicista Vít Závodský, když oceňoval aktualizaci tématu a motiv vzpoury proti daným normám: „Osou Gardavského hry je tedy monodrama Jákoba, mířící k současnosti, jako podobenství o tom, že člověk může vydobýt svobodu jen angažovaností, aktivitou, činem" (ZÁVODSKÝ 1968: 13).

Druhá skupina kritiků se shoduje v tom, že Gardavského hra je pozoruhodná tím, jak problém konfliktu člověka se sebou samým analyzuje a filozoficky hodnotí, avšak selhává v tom, že jej nedokáže divadelně prezentovat. V tomto duchu hodnotí hru zvláště Sergej Machonin: „Autor nesplnil téměř nic z toho, co v prologu slíbil. Proč se to stalo? Stalo se to proto, že nedokázal transponovat látku, kterou tak brilantně zvládl ve filozofickém eseji, do jazyka umění. Nedokázal ji myslet a vyslovit jako dramatik" (MACHONIN 1968: 7). Zdeněk Hořínek popsal problém textu, jenž je podle něj pouhým materiálem pro drama, ještě lapidárněji: „Na počátku byla u Gardavského teze, nikoliv situace. Dramatizace je nutně interpretací, ale Gardavský dramatizuje interpretaci" (HOŘÍNEK 1968: 23).

S časovým odstupem pětapadesáti let lze ocenit, že Gardavského dramatická prvotina využila právě v roce 1968 starozákonní mýtus jako nosné podloží pro podobenství o věčném zápolení člověka s vlastními možnostmi a omezeními. V závěrečném zápase dramatu musí titulní hrdina především zvítězit sám nad sebou, musí opustit pohodlnou pasivitu a rozhodnout se pro riskantní aktivitu. Tato klíčová volba činí z Gardavského hry problémové drama, tedy drama, v němž se obecenstvu předkládají morální či politické problémy, které se právě pociťují jako aktuální.

Hra se tak začleňuje do proudu problémové dramatiky šedesátých let 20. století.[5] Hrdinové těchto dramat bývají autory postaveni před nutnost řešit problém, přemýšlet o sobě samém a o hranicích své svobody. Ve snaze vyjádřit svůj kritický postoj k současnosti se česká problémová dramatika tohoto období často obrací k formě apokryfních podobenství využívajících historických paralel a literárních parafrází. Z židovsko-křesťanského mýtu čerpá — podobně jako Gardavský — i Oldřich Daněk ve hře *Čtyřicet zlosynů*

5 Podrobněji k charakteristice problémové dramatiky v 60. letech 20. století zejména KROČA 2019.

a jedno neviňátko (premiéra v Divadle E. F. Buriana 14. ledna 1966 v autorově režii). Jde u něj však o motiv novozákonní, konkrétně z *Evangelia podle Matouše*, v němž judský král Herodes rozkáže pobít v Betlémě a jeho okolí všechny chlapce ve věku do dvou let. Hlavními aktéry Daňkova apokryfu jsou královští vojáci, kteří řeší obtížné dilema: odmítnout rozkaz a zkomplikovat svou budoucnost, nebo ztratit vlastní důstojnost. V modelově budovaném syžetu, jehož podstatnou součástí je diskuze skupiny ohrožených protagonistů nad možným řešením, vznikl prostor také pro líčení nebezpečných mechanismů absolutní moci (DANĚK 1966).

Kritické založení společenské a literární atmosféry šedesátých let odráželo i problémové drama brněnských autorů Miloše Rejnuše a Václava Renče *Královské vraždění* (premiéra 29. října 1966 v Divadle Vítězného února v Hradci Králové v režii Milana Páska), které vzniklo podle Rejnušovy rozhlasové hry *Urhamlet* a zachycovalo události, jež předcházejí ději Shakespearovy tragédie *Hamlet*. Hlavní postavou apokryfu je kancléř Polonius, jenž je postaven před komplikované rozhodování, zda svá zjištění o královraždě (a bratrovraždě) zveřejnit, či v zájmu zachování politické stability raději utajit (REJNUŠ — RENČ 1967). A o dramatický apokryf se pokusil rovněž Milan Uhde ve hře *Děvka z města Théby* (poprvé byla uvedena 7. dubna 1967 v Národním divadle v Praze v režii Evžena Sokolovského), v níž Sofoklova hrdinka Antigona volí mezi odpovědností za převzetí moci a údělem „děvky“: myšleno pasivní a průměrné poddané, která podléhá strachu a nízkým lidským pudům (UHDE 1967). Gardavského inovace starozákonního mýtu se tak zařazuje k divadelním hrám, které u nás v průběhu šedesátých let začínají vnímat svět jako paradox a ve své výstavbě směřují k filozofujícím a úvahovým promluvám. Myšlenkové poselství jeho hry, akcentující poznání, že o identitu osobnosti je třeba bojovat, nepochybně zdárně posunuje a originálně rozvíjí původní významy biblického příběhu. Nutno však přiznat, že je více patrné z autorových filozofických esejů než z vlastního dramatického textu.

Promyšlená kompozice a zdvojování postav

Silné myšlenkové poselství dominuje i druhé Gardavského hře *Legenda o Františkovi a Kláře*.[6] Podtitul „Hra o marném hledání pravé radosti“ podtrhuje motto celého textu, které zní: „Pravá radost nemůže opanovat svět. Ale je nakažlivá“ (GARDAVSKÝ 1973: 5). Důvody volby tématu i pohnutky pro samotný vznik hry můžeme odhalit již při nahlédnutí do dopisu, který autor napsal režisérovi připravované (a nakonec nerealizované) inscenace Bedřichu

6 Rukopis hry a další dokumenty z Památníku písemnictví na Moravě představil autor studie odborné veřejnosti mj. ve své ústní prezentaci během VI. kongresu světové literárněvědné bohemistiky v červnu 2022 na Akademie věd České republiky v Praze.

Jansovi dne 5. února 1973: „František Assiský mi nedává pokoj už několik let. […] Františkův experiment přinesl především dva poznatky a dvě fantastické hodnoty: uprostřed společnosti, která neznala nic než honbu za majetkem a postavením, vyhlásil chválu chudoby a začal ji žít do všech důsledků. To vzápětí přineslo druhý zisk, úplně báječný: začal volně téct a tryskat pramen radosti. Náhle bylo zcela jasné, že brání-li lidem něco v trvalé a pravé radosti, je to honba za majetkem, neschopnost oprostit se touhy po něm" (GARDAVSKÝ 1993: 107).

Titulní postavy dramatu proto odkazují ke skutečně žijícím světcům, Františkovi z Assisi (1182–1226), zakladateli žebravého řádu františkánů, a svaté Kláře (1194–1253), která následovala Františkova příkladu a založila řád chudých paní od sv. Damiana v Assisi, známý jako řád klarisek. Divadelní hra zachycuje oba světce ještě v době před zahájením asketického života, kdy žijí ve městě Assisi v provincii Umbria ve střední Itálii jako bezstarostní potomci movitých šlechtických rodů.

František zprvu vystupuje ještě pod občanským jménem Giovanny Bernardone a ničím se nevymyká ze společnosti mladíků, které bychom dnes označili jako zlatou mládež. Jeho otec je líčen jako zámožný obchodník s látkami, jenž vidí v synovi především dědice rodinného majetku a podnikání. Z mnoha dochovaných historek o Františkově životě vybral Gardavský zejména takové, jež ilustrují složitý přerod z rozmazleného obchodnického synka do protikladné podoby obětavého potulného mnicha, který opouští domov a rozhoduje se pro život v pokání. Podobně Klára Sciffiová prodělává složitý osobnostní vývoj. Půvabná dívka ze šlechtického rodu se nejprve stává obětí únosu, který je hlavním zdrojem dramatického napětí, po své záchraně pak — podobně jako František — opouští rodinu, vzdává se bohatství a přijímá řeholní život.

Drama je rozděleno do dvou dějství (autor je pojmenoval jako „půle"), jež jsou symetricky členěna vždy do šesti obrazů.[7] Úsilí o promyšlenou výstavbu syžetu je patrné zvláště z rukopisné veze hry z roku 1970, za jejíž hlavní a vedlejší text autor připsal vlastní rukou také čtyřstránkovou synopsi, která přiřazuje fabulační charakteristiky každého z dvanácti obrazů k tradičním prvkům kompozičního schématu dramatu podle tzv. freytagovského[8] modelu: k expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofě. Kupříkladu popis děje

7 Připomeňme, že stejná symetrie byla využita i v přechozí hře *Já, Jákob*. Jen dějství zde byla označena jako „části", nikoli jako „půle".

8 Pětistupňové schéma výstavby dramatu v našem kontextu systematicky rozpracoval zvláště německý dramatik a literární teoretik Gustav Freytag v knize *Technika dramatu* (1863). Jeho model počítá s ideálním syžetovým řešením, v němž se příkladně rozvíjí jediná dějová linie a jeden hlavní dramatický konflikt v relativně přehledném čase a prostoru (srov. FREYTAG 1944).

prvního, druhého a třetího obrazu autor přiřadil k expozici. První obraz podle něj přináší tu část expozice, která popisuje „situaci a hlavní postavy“, druhý obraz má obsahovat „deskripci konfliktů a charakterů“ a třetí obraz „rozvinutí a precizaci konfliktů a začátek kolize“ (GARDAVSKÝ 1970: 93). S obdobnou systematičností autor zpracoval kompoziční výstavbu celé hry až po závěrečnou katastrofu a katarzi, což jsou skutečně i poslední slova jeho rukopisné synopse. Dvanáctý obraz má podle rukopisného autorského komentáře obsahovat „Konec katastrofy a katarze“, neboť Giovanni se definitivně „rozchází s rodiči, přáteli, se vším“ a „svléká šaty, otcův dar, a odchází nahý“ (IBID.: 96).

Každý z dvanácti obrazů je rovněž pojmenován vlastním názvem, který metaforicky označuje klíčová témata a motivy. První tři obrazy („Den hněvu“, „Draci a ptáci“ a „Hra na páva“) v souladu s výše popsanou kompoziční výstavbou seznamují s hlavními postavami dramatu, mezi něž vedle Giovanniho a Kláry patří také postava tuláka Franceska, jenž se stará o malomocné, živořící v nelidských podmínkách v ghettu za městem. Francesco vystupuje v rafinované struktuře dramatu jako Giovanniho dvojník. Svou fyzickou podobností přitom na něj působí trýznivě: jejich první setkání během druhého obrazu skončí tím, že jej mladý šlechtic nelítostně zbije. Postupně však Giovanni s překvapením zjišťuje, že Francesco je vlastně jen prostředkem jeho sebereflexe, nastavuje mu zrcadlo a podobá se mu nejen fyzicky, ale i duševně. Postava Franceska tak v těchto fázích dramatu anticipuje hrdinovo obrácení a doslova mu umožňuje nahlédnout do jeho vlastní budoucnosti.

Během čtvrtého obrazu „Noc zmatku“ si nejprve Klára splete klečícího Franceska s Giovannim a bezděčně tak potvrzuje jejich fyzickou podobnost. Její následný rozhovor s Franceskem se stáčí k duchovním tématům, a vytváří tak protipól k další situaci. Na scéně se objevuje vévodův syn Pietro, jenž Kláře otevřeně vyznává lásku. Dostává se tak do vyhroceného sporu s Klářiným bratrem Paolem, který svůdníkovo vyznání vyslechl a v žárlivosti vyprovokuje Pietra k souboji.

Název pátého obrazu „Kamínek, lavina“ metaforicky odráží protiklad zdánlivě bezvýznamných setkání a strhujících událostí, jež tyto banální okamžiky uvádějí do chodu. Jeho dějová linka líčí nebezpečně gradující spor fanatického Paola a spíše intelektuálně založeného Pietra, jenž se přenáší do rytířského turnajového souboje, v němž vítězí Pietro. Následující obrazy „Tanec s ptáčky“, „Nahý v trní“ a „Malomocní“ ukazují další kontrasty mezi životem zlaté mládeže a chudinou: zatímco Pietro unáší Kláru, aby se pokusil získat její náklonnost, Francesco se stará o nemocné a provází osudy ostatních svými modlitbami. Dějová linka únosu vrcholí Pietrovou rezignací, když daruje unesené dívce svobodu a sám prchá před Paolovou zlobou.

Během následujících obrazů „Kázání pro němou tvář“ a „U konce s dechem“ postupně Giovanni a Klára překračují normy dané společenským postavením, vymaňují se z vlivu rodičů a dostávají se do situací, v nichž jsou svědky lidského strádání a utrpení. Jestliže jejich vrstevníci nadále žijí malichernými hádkami, rvačkami a šermířskými souboji, oba titulní hrdinové se naopak snaží urovnávat vleklé spory a pomáhat potřebným. Tento kontrast názorně vyhrocuje závěr dramatu. Zatímco v předposledním obraze „Na dně“ mocný a silný Paolo nelítostně trestá dopadeného Pietra ve sklepení mučírny, v posledním obraze nazvaném „Giovanni se svléká“ hlavní hrdina definitivně opouští svět majetku a odchází pomáhat malomocným.

V průběhu dvanácti obrazů, jež zabírají rovných 140 stran strojopisné verze hry, se mužský protagonista postupně ukazuje ve trojí, někdy až značně odlišné podobě: střídá polohu urozeného Giovanniho, žebráka Franceska a legendárního Františka z Assisi, přičemž poslední dvě jeho podoby vytvářejí ještě specifickou figurální dvojici, neboť je má představovat jeden herec. Než recipient tento autorský záměr rozkryje, je několikrát svědkem nečekaných setkání uvedených postav napříč časem a prostorem, což je zdrojem pozoruhodných kontrastů i paralel.

Francesco předznamenává Giovanniho konverzi a vystupuje ve hře jako jeho alter ego, což recipient poznává jen pozvolna, zvláště zásluhou několika promyšleně umístěných metaforických výstupů. Patří mezi ně kupříkladu úvodní část šestého obrazu „Tanec s ptáčky“, v níž Francesco dostává skutečnou podobu budoucího Františka z Assisi. Podle scénické poznámky vstupuje na mýtinu kdesi uprostřed podvečerního lesa, nadšeně naslouchá ptačímu zpěvu, „rozhlíží se po větvích, mává zpěváčkům, jeho pohyby se mění v tanec“ a on radostně zpívá jednu ze svých lyrických písní: „Chudý jsem jako vy | mám hnízdo v olivách | a polštář mechový | podstýlka měkký prach | vikýře z větvoví | Usnu i na márách | a v boží dlani spím | Ve všem jsem jak vy | jen zpívat neumím“ (GARDAVSKÝ 1973: 80).

Jde o evokaci emblematické situace ze života svatého Františka, kterou známe v různém podání z jeho biografií, ale rovněž velmi názorně díky cyklu fresek od italského malíře Giotta, jež jsou umístěny v chrámové lodi baziliky Superiore v Assisi. Giottova malba „Kázání ptákům“ odkazuje k situaci, kdy „sv. František po cestě do Bevagna kázal mnoha ptákům. Ptáci vzrušeni radostí natahovali krky, mávali křídly, otvírali zobáčky a dotýkali se jeho kutny“ (GIANDOMENICO 1995: 57). V Gardavského dramatu slouží výjevy tohoto typu k symbolickému prolnutí reálného světa Giovanniho a snového vidění svatého Františka. Když potulný mnich nenacházel pochopení mezi lidmi, odešel podle pověsti do lesa a kázal lesní zvěři. Franceskova lyrická píseň apostrofuje ptáky, které hrdina označuje za své bratry, neboť teprve jejich zpěv dokáže podle jeho přesvědčení opravdově velebit stvořitelské dílo. Tento i další písňové texty v dramatu odkazují k dochovaným modlitbám

Františka z Assisi, v nichž se odráží nejen jeho nepřetržitý vztah ke Stvořiteli, ale i schopnost naslouchání, děkování, zpytování svědomí a duchovního rozhovoru (IBID.: 124).

Princip zdvojení postavy účelně korunuje samotný závěr hry. Když se ozve poslední protagonistova píseň, říká scénická poznámka doslova, že „nevíme, zda to zpívá Giovanni nebo Francesco" (GARDAVSKÝ 1973: 139). Giovanni pak před veřejným shromážděním odkládá svůj meč a svléká nádherný oděv, který dostal od otce, zříká se majetku a oděn pouze v plášti od Kláry odchází pomáhat malomocným. Postavy Giovanniho a Franceska tu fakticky splývají, což názorně naznačují také zdvojené prefixy závěrečných replik:

> GIOVANNI/FRANCESCO: […] To vše je radost jako moře velká.
> (Klára se usměje, jde k otci, rozpřáhne náruč, ale otec před ní ucouvne. I Paolo. A všichni, všichni. Klára sklopí hlavu a zůstane bezmocně stát.)
> ŠEPOT DAVU: Malomocná… malomocná… malomocná.
> GIOVANNI/FRANCESCO: To vše je radost jako moře velká.
> (Klára zvedne hlavu, ještě má na očích pláč, ale úsměv ho zahání. A Klára vykročí dopředu tam k těm, k těm v hledišti.)
> (IBID.: 140)

Konec hry vyznívá jako symbolická oslava chudoby, která podle autorova názoru pomáhá člověku oprostit se od závislosti na materiálních statcích a najít smysl života v obětování se pro druhé. Ve sporu s neomezenou politickou mocí, kterou ve hře personifikuje postava neúprosného a tvrdě trestajícího Paola, hlavní hrdina zdánlivě prohrává, avšak fakticky nalézá vnitřní klid a vyrovnanost. Ve své poslední replice znovu cituje zmíněné motto celé hry a jen lakonicky tak komentuje také Klářin finální rozchod s rodinou, přáteli a městským společenstvím.

Gardavského hra *Legenda o Františkovi a Kláře* se vyznačuje kompozičně promyšlenou strukturou a do značné míry originálním dramatickým tvarem, který prověřuje možnosti filozofického i religiózního sdělení. V replikách hlavní postavy se často objevují lyrizující komentáře, zpovědi a písně, jež jsou obvykle psány rýmovaným veršem a někdy i přiznaně citují dochované texty svatého Františka. Lyrické prvky tak povyšují Gardavského hru do polohy jakési scénické básně, v níž není nouze o vypjatou symboliku a metaforičnost.

Legenda o Františkovi a Kláře v kontextech

Již jsme uvedli, že druhá Gardavského hra se dosud dočkala jen jednoho jevištního uvedení. Premiéra se uskutečnila v Moravském divadle v Olomouci 29. března 1992 a z dobových vyjádření inscenátorů v čele s režisérem a tehdejším šéfem činohry Bedřichem Jansou a dramaturgem Vladimírem Puhačem

plyne, že ambicí inscenace měla být rehabilitace zakázaného autora a oživení zájmu o jeho tvorbu: „Dramatik Vítězslav Gardavský byl navrácen divadlu a v současné nelehké ekonomické situaci mnoha scén je to čin uznáníhodný. Vždyť ve výsledném tvaru, který je budován na půdorysu renesančního dramatu, jde spíše o dramatickou báseň, o cestu Františka z Assisi za nadějí v tom nejširším smyslu. Jde o výpověď nejednoduchou, divadelně nekonvenční" (PUHAČ 1993: 30).

Z kritických ohlasů premiéry je však zřejmé, že tento veřejně deklarovaný režijně-dramaturgický záměr se bohužel nepodařilo zcela naplnit. Přijetí inscenace nebylo jednoznačné a prozrazovalo rozpaky, zejména z toho důvodu, že se inscenační tým vzdálil ideovému záměru a filozofickému přesahu předlohy. Recenzenti shodně oceňovali scénografii Ladislava Vychodila, který vytvořil hrací prostor z mříží, jež představovaly symbolickou překážku v pochybu, neboť oddělovaly bohaté od chudých, svobodné od nesvobodných. Kriticky se vyjadřovali zejména k hudební složce Petra Nováka a Michala Pavlíka, v níž vedle sebe zaznívaly expresivní disharmonické předělové motivy a líbivé muzikálové popěvky. Jiří P. Kříž záporně hodnotí herecké výkony, zvláště pak Pavla Juřicu, jehož Giovanni se podle jeho názoru stal slabošským a nevyhraněným rozervancem, „místy až trucovitě infantilním" (KŘÍŽ 1992: 8). Bohumír Kolář se kriticky vyjadřoval zejména k režijnímu pojetí a upozornil, že místo záměru upřednostnit duchovní hodnoty se inscenace změnila v „jevištní show s naturalistickými detaily" (KOLÁŘ 1992: 6). Nespokojenost odborné veřejnosti vyústila při třetí repríze 28. dubna 1992 v otevřený protest studentů olomoucké univerzity, kteří vyjádřili svůj nesouhlas s režijní koncepcí Bedřicha Jansy i s jeho působením v čele tehdejší činohry. V průběhu představení došlo k výměně názorů mezi studenty a publikem a rozsáhlá diskuze se přenesla na stránky místního i celostátního tisku (srov. NAJĎONOVOVÁ 2009).

Studentský protest nebyl namířen proti dramatickému textu, ale předmětem protestů byla zejména dlouhodobá nespokojenost náročného publika s kvalitou olomoucké činohry: „Skupina olomouckých studentů svým »nevhodným« a odmítavým chováním obnovila vědomí dialogu mezi hledištěm a jevištěm. Jejich protestní akce vyburcovala mnoho mravokárců a pobouřených milovníků divadla, a tak na stránkách novin nabyla rozměrů místního divadelního skandálu. Kořeny však nehledejme ve špatné výchově nebo ve sklonu mladých k hulvátství (jak byli mnozí přesvědčeni). Příčina je v současném stavu olomoucké činohry" (LAZORČÁKOVÁ 1992: 75).

Paradoxem popisované situace je poměrně značné množství dobových ohlasů, leč s malou vypovídací hodnotou o vlastních kvalitách dramatické předlohy. Většina z následně publikovaných asi čtyřiceti recenzí, komentářů a polemik se totiž soustřeďuje zejména na mediálně poutavé okolnosti „olomouckého skandálu", avšak samotný dramatický text zůstává prakticky bez

reflexí. I odborná veřejnost se mu věnovala jen okrajově, a pokud se o něm zmiňuje, pak s politováním, že hru s hlubokým myšlenkovým potenciálem a duchovní náplní nedokázala Jansova inscenace patřičně interpretovat: „Důslednost režijně výtvarné stylizace zcela potlačila rovinu mezilidských vztahů a vazeb i významové zdůvodnění jednotlivých situací. Postavy zůstaly symbolickými zkratkami, scéna jediným pompézním obrazem s násilně dynamizovanými akcemi, filozofie a myšlenkové poselství zaniklo v tříšti stylově nesjednocených postupů. Inscenace, která měla největší ambice stát se aktuální výpovědí na téma lásky, smíření, pokory a porozumění, dala přednost líbivé povrchnosti a vnější ilustrativnosti" (IBID.: 76).

Většina kritiků měla připomínky k divadelnímu potenciálu dramatu, avšak jeho filozofické přesahy — podobně jako u Gardavského hry *Já, Jákob* — vysoce oceňovala, zejména pro autorovu schopnost vystihnout prostřednictvím historické legendy také dilemata člověka naší současnosti: „Gardavského Legenda není snadno srozumitelné dílo. Předpokládá nejen jistou znalost historických reálií, ale také alespoň částečné přitakání filozofii Františka z Assisi, který hlásal chválu chudoby, pokory, milosrdenství a lásky člověka k člověku. Divák je nucen proposlouchat se obrazivým, filozoficky mnohovrstevným básnickým jazykem, jiskřícími metaforami a podobenstvími, aby došel k poznání, že autor do svého díla vložil pouze nejnutnější informace o postavách. Podstatný je však jejich postoj k různým formám zla. […] Je to hra, která se vymyká běžným dramatickým konvencím" (PROCHÁZKOVÁ 1992: 11).

Sám autor si určitou naivitu ideového poselství hry uvědomoval, avšak ve svých filozofických spisech a autorských komentářích se pokouší ji vysvětlit a obhájit. Nejde mu primárně o to, hlásat život bez majetku a společenské prestiže, ale o kladení otázek, jak moc je člověk dnešní doby na těchto hodnotách závislý a do jaké míry je ochoten se svých potřeb vzdát: „Jsem dost skeptický, spíš se kloním k přesvědčení, že lidé dneška si nejsou schopni představit své štěstí bez majetku a všeho, co ho podmiňuje (až do těch politických pozic). Proto to motto v úvodu hry. Ano, radost je nakažlivá — každý by ji chtěl, ale když zjistí podmínku, lekne se a odvrátí se od ní" (GARDAVSKÝ 1993: 107–108).

Jestliže myšlenkové poselství hry *Já, Jákob* našlo svůj odraz v esejistické knize *Bůh není zcela mrtev*, filozofickou analogii k *Legendě o Františkovi a Kláře* můžeme spatřovat v nepříliš rozsáhlém, leč argumentačně hutném knižním eseji *Naděje ze skepse* (1969). Gardavský se v něm pokouší začlenit marxismus do antického, židovského a křesťanského kulturního dědictví, přičemž reaguje na důsledky celosvětové krize, která se projevuje ve všech oblastech života a přináší skepsi. Řešením je podle něj návrat k hodnotám, které křesťanství nazývá „zákonem lásky", a zřeknutí se neomezené moci ve prospěch všech, kdo mají na mysli skutečně svobodného člověka: „Budiž podotknuto, že takové dobrovolné zřeknutí se moci ve prospěch lidské

emancipace nemá v dosavadních dějinách precedens. A přece není vyhnutí" (IDEM 1969b: 66).

Nepřehlédnutelný étos *Legendy o Františkovi a Kláře* působí bezprecedentně nejen v rámci dramatické produkce na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, ale také v kontextu naší současné dramatiky. Spíše jen tematickou orientací hra navazuje na tradici experimentálních textů, které v šedesátých letech hledaly alternativu k ideologicky konformnímu pojetí divadla v podobě exponované křesťanské symboliky: vzpomeňme v této souvislosti alespoň na průlomovou inscenaci hry Jana Kopeckého *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (premiéra 28. listopadu 1968 ve Státním divadle Brno v režii Evžena Sokolovského), která vzkřísila poetiku lidových pašijových her a přes odpor poněkud vylekaných stranických orgánů nakonec dosáhla úctyhodných 156 repríz.[9]

V polistopadové české dramatice představuje ojedinělý pokus o křesťansky orientované drama zejména lyrická hra Lenky Lagronové *Terezka* (poprvé uvedena 7. března 1997 v Divadle Komedie v režii Jana Nebeského), která zpracovává motivy ze života svaté Terezie z Lisieux (1873–1897), významné představitelky karmelitánského řádu. Podobně jako Gardavský líčí i Lagronová cestu titulní hrdinky k řeholnímu údělu jako strastiplné putování, v němž se střetává touha po bezpodmínečné lásce a sebeobětování s neporozuměním cynického okolí (LAGRONOVÁ 2001). A jeden z mála současných návratů k dramatickému apokryfu s prvky problémové hry reprezentuje drama Milana Uhdeho *Mariina volba* (premiéra 8. března 2019 v Divadle Husa na provázku v režii Juraje Nvoty). Uhde stejně jako Gardavský nabídl aktualizovanou intepretaci příběhu ze života světců: před volbu zmíněnou v titulu je Panna Maria postavena hned v úvodu hry, když ji anděl vyzve, aby nejprve poznala své budoucí osudy, a teprve poté se rozhodla, zda se vůbec stane matkou. Text psaný v pravidelných osmislabičných verších odkazuje k barokním lidovým hrám, ale současně líčí Mariin a Ježíšův život jako zlý sen plný ožehavých problémů dneška, a to včetně krušných osudů uprchlíků během evropských migračních krizí (UHDE 2016).

Vraťme se nyní po tomto nezbytném připomenutí některých kontextových souvislostí ještě jednou k samotnému textu Gardavského druhé divadelní hry. V závěru sedmého obrazu, jehož název „Nahý v trní" naznačuje Giovanniho nezáviděníhodný pocit osamocení uprostřed davu výbušných šlechtických mladíků, charakterizuje hlavní hrdina stav společnosti takto: „Jsme na smrt nemocní, všichni. Nevíte to? Zloba nám užírá duši, nenávist stravuje srdce. Nejsem tvůj přítel — jako když vypovíš válku. Pak už jen tasit

9 Jan Kopecký měl na tvorbu Vítězslava Gardavského také bezprostřední vliv, neboť jej činohra Státního divadla v Brně již v roce 1968 přizvala k dramaturgické spolupráci na konečné verzi hry *Já, Jákob*.

a zabít. S kolika mrtvými v sobě chcete se vláčet? Nejsi-li dosud přítel, zkus se jím stát. Chtějme se uzdravit! Braňme se společně smrti!" (GARDAVSKÝ 1973: 96).

Protagonistovo poselství naděje, lásky a úcty k člověku přenáší Gardavského hra z reálií 13. století do konce století 20., avšak zvláště na pozadí válečných konfliktů dneška vidíme, že je silně aktuální i ve století 21. Sémantika dramatického textu plně vyrůstá ze zkušenosti filozofického rozjímání a ukazuje, že člověk moderní doby je vlastně nemocný, neboť nemá žádných absolutních jistot a touží po nesmyslných cílech. Čím více hledá moudré a pravdivé, tím více žije nemoudře a nepravdivě, čím více usiluje o sebeprosazení, tím více ubližuje sám sobě. *Legenda o Františkovi a Kláře* vyslovuje tyto paradoxy otevřeně, neboť usiluje o to, aby mu jeho omyly ukázala.

Drama a filozofie

Když Zdeněk Kožmín u příležitosti nedožitých sedmdesátých narozenin Vítězslava Gardavského souhrnně bilancoval autorův myslitelský odkaz, vyslovil názor, že jeho ambicí jako literárního tvůrce i filozofa byla vždy touha po svobodě, otevřenosti a sebereflexi: „Vítězslav Gardavský mi imponoval tím, že neustále kladl důraz na nezbytnost sebereflexe. Tím se jeho texty skutečně otevřely svobodě, uchvacovaly. […] Zdá se, že právě touto poctivostí sebereflexe je myslitelský odkaz Gardavského zvláště aktuální. Sebereflexe je filozofovo zaklínadlo stejně jako otevřenost. V postmoderním kontextu dneška se akcentace otevřenosti jeví ovšem už jako archaismus, jako vlamování do otevřených dveří" (KOŽMÍN 1995: 556).

Otevřené tázání a sebereflektování je podle Kožmína podstatnou protiváhou postmoderní unikavosti smyslu. Jsou to rovněž permanentně přítomné prvky Gardavského dramatické tvorby, která sice není rozsáhlá ani divácky úspěšná, avšak dodnes udivuje svou naléhavostí a emoční vypjatostí. Odráží se v ní autorovy komplikované životní osudy, neboť vznikala z vnitřního přetlaku v nelehkých časech, kdy veřejné tázání po mravní odpovědnosti člověka ve vztahu ke společnosti i k sobě samému nebylo samozřejmostí, ale bylo dokonce považováno za zločin: „Celé dílo Gardavského — filozofické, literární, dramatické i básnické — je svým způsobem zpytování svědomí celé jedné poválečné generace, která od roku 1948 budovala systém, aby nakonec zjistila, že »člověk přece není jenom pracovní síla«. Východisko uvažování a sebezpytování Gardavského […] bylo dáno deziluzí, již si on a celá naše generace prožila, když zjistila, že místo ráje pomáhala budovat totalitní systém" (KOVÁŘ 1993: 6). Společným rysem obou divadelních her je proto nejen proces tápání, hledání a utrpení hlavních hrdinů, jejichž životní názor se výrazně odlišuje od myšlení davu, ale i pokus o závěrečnou katarzi, kdy protagonisté navzdory nepochopení okolí vítězně překonávají nelidský systém, obhajují zapomenuté hodnoty, hrdě vyslovují své jméno.

Gardavského dramatická prvotina *Já, Jákob* kladla otázky mravní odpovědnosti na archetypálním půdorysu starozákonního mýtu. Hra sice evokovala na jevišti biblický příběh, avšak s čitelným přesahem k současnosti, k níž odkazoval zvláště motiv vzpoury proti daným pořádkům. Nelze však současně přehlédnout, že text trpí omezenými jevištními možnostmi. V mnoha ohledech vykazuje rysy knižního dramatu či dramatického eseje, v němž podstatnou úlohu plní filozofické a lyrizující pasáže. Tendence využít divadelní hru jako příležitost pro filozofickou disputaci, kterou známe také z dalších problémových dramat šedesátých let 20. století, v této hře z roku 1968 symbolicky vrcholí.

Druhá Gardavského hra *Legenda o Františkovi a Kláře* byla dokončena v roce 1970, kdy se již autorovy koncepty lidské svobody dostaly do tvrdého kontaktu s totalitní realitou. Dramatik cítil potřebu prověřit téma individuality a svobody na pozadí historických reálií začátku 13. století. Osobnost svatého Františka mu dovolila projektovat postavu muže, který se pokusil uprostřed trýznivých společenských a politických poměrů o autentický život bez předsudků. Hra vykazuje znaky žánrového typu, pro nějž v češtině obvykle volíme název *tezová hra* nebo *hra na tezi*. Dramatické události, vztahy a charaktery jsou autorem záměrně aranžovány takovým způsobem, aby dění vyústilo v jednoznačné poučení. Vše je až exemplárně podřízeno filozofické myšlence o nutnosti tolerance mezi lidmi a potřebě vzájemné úcty, lásky a pokory.

Pro obě Gardavského divadelní hry pak současně platí, že myšlenkové poselství textů dominuje nad jejich inscenačním potenciálem. Jejich autor neměl praxi v dramatické tvorbě ani v divadelním provozu, ale snažil se prozkoumávat možnosti dramatu jako specifického literárního díla, jež je záměrně strukturováno pomocí hlavního a vedlejšího textu. Svědčí o tom zejména promyšlený vedlejší text, jenž vedle obligátních scénických poznámek zahrnuje i metaforická označení jednání a obrazů nebo rozsáhlé autorské komentáře a úvahy. Gardavského netriviálně komponované divadelní hry je proto třeba vnímat také jako výraz tvůrčího úsilí využít dramatický tvar k uměleckému pojmenování témat, která jej zaměstnávala v jeho filozofických spisech. Opakovaně se vrací zejména tázání po smyslu lidského konání, touha přemýšlet o sobě, o svém jednání a o možnostech, jak je adekvátně posoudit. Tento autorský záměr mu nelze vyčítat. Sebereflexe je totiž filozofovo zaklínadlo.

Při práci na textu byly využity zdroje/služby výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).

Prameny

BIBLE
1985 *Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad* (Praha: Ekumenická rada církví)
2009 *Bible. Překlad 21. století* (Praha: Biblion)

DANĚK, Oldřich
1966 *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* (Praha: Orbis)

GARDAVSKÝ, Vítězslav
1967 *Bůh není zcela mrtev* (Praha: Československý spisovatel)
1969a *Já, Jákob* (Praha: Dilia)
1969b *Naděje ze skepse* (Praha: Svoboda)
1970 „Legenda o Františkovi a Kláře, rukopis první verze"; in *Fond Vítězslava Gardavského* (Rajhrad: Památník písemnictví na Moravě) [inv. č. A2208]
1973 „Legenda o Františkovi a Kláře, hra o 12 obrazech, strojopis"; in *Fond Vítězslava Gardavského* (Rajhrad: Památník písemnictví na Moravě) [inv. č. A2222]
1993 „Vážení přátelé, milá Sašo, pane režisére"; in Libor Hlaváček (ed.): *Vítězslav Gardavský. Filozof, dramatik, básník, spisovatel — a voják…* (Brno: Vojenská akademie), s. 107–108

LAGRONOVÁ, Lenka
2001 „Terezka"; in Jan Antonín Pitínský (ed.): *Šest žen napsalo šest her* (Brno: Větrné mlýny), s. 159–263

REJNUŠ, Miloš — RENČ, Václav
1967 *Královské vraždění* (Praha: Orbis)

UHDE, Milan
1967 „Děvka z města Théby"; *Divadlo* XVIII, č. 5, s. 81–94
2016 „Mariina volba aneb Cesta noci"; *Svět a divadlo* XXVII, č. 6, s. 129–147

Literatura

FREYTAG, Gustav
1944 *Technika dramatu*; přel. Jaroslav Žert (Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol) [1863]

GARDAVSKÝ, Vladimír (ed.)
2000 *Kdo byl Vítězslav Gardavský. Sborník k nedožitým 75. narozeninám a 20. výročí úmrtí plukovníka docenta PhDr. Vítězslava Gardavského, CSc.* (Kroměříž: Vladimír Gardavský vlastním nákladem)

GIANDOMENICO, Nicola
1995 *Umění a historie Assisi*; přel. Tomáš Vrba a Věra Vrbová (Firenze: Bonechi)

HAJDA, Alois
2000 „Vystoupení Aloise Hajdy"; in Vladimír Gardavský (ed.): *Kdo byl Vítězslav Gardavský. Sborník k nedožitým 75. narozeninám a 20. výročí úmrtí plukovníka*

docenta PhDr. Vítězslava Gardavského, CSc. (Kroměříž: Vladimír Gardavský vlastním nákladem), s. 23–25

HLAVÁČEK, Libor (ed.)
1993 *Vítězslav Gardavský. Filozof, dramatik, básník, spisovatel — a voják…* (Brno: Vojenská akademie)

HOŘÍNEK, Zdeněk
1968 „On, Jákob"; *Divadlo* XIX, č. 7, s. 22–25

JANOUŠEK, Pavel (ed.)
2008 *Dějiny české literatury 1945–1989 III. 1958–1969* (Praha: Academia)

JEMELKA, Petr
2010 „Vítězslav Gardavský — pozapomenutý brněnský filosof "; *Studia Philosophica* LVII, č. 1, s. 79–82

KOLÁŘ, Bohumír
1992 „Legenda o Františkovi a Kláře"; *Právo lidu* XCV, č. 86, s. 6

KOVÁŘ, Václav
1993 „Slovo vydavatele"; in Libor Hlaváček (ed.): *Vítězslav Gardavský. Filozof, dramatik, básník, spisovatel — a voják…* (Brno: Vojenská akademie), s. 5–6

KOŽMÍN, Zdeněk
1995 *Studie a kritiky* (Praha: Torst)

KROČA, David
2010 „K problému problémové dramatiky: Já, Jákob Vítězslava Gardavského"; *Bohemica litteraria* XIII, č. 1–2, s. 189–197
2019 *Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století* (Brno: Masarykova univerzita); https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9541-2019

KŘÍŽ, Jiří P.
1992 „Všichni jsme na smrt nemocní"; *Prostor* I, č. 28, s. 8

KUDĚLKA, Viktor
1968 „Pokušení dramatu"; *Divadelní noviny* XI, č. 21, s. 4

LAZORČÁKOVÁ, Taťána
1992 „Jiskřička naděje"; *Revue otevřené kultury* III, č. 5, s. 75–76

MACHONIN, Sergej
1968 „Brněnský pokus"; *Literární listy* I, č. 10, s. 7

NAJĎONOVOVÁ, Iva
2009 *Skandál v Moravském divadle v Olomouci v roce 1992*; bakalářská diplomová práce (Olomouc: Univerzita Palackého)

PROCHÁZKOVÁ, Marie
1992 „Causa Skandál v Moravském divadle"; *Divadelní noviny* I, č. 6, s. 11

PUHAČ, Vladimír
1993 „K Legendě o Františkovi a Kláře"; in Libor Hlaváček (ed.): *Vítězslav Gardavský. Filozof, dramatik, básník, spisovatel — a voják…* (Brno: Vojenská akademie), s. 29–30

SEDLÁK, Jiří
2000 „Vystoupení Jiřího Sedláka"; in Vladimír Gardavský (ed.): *Kdo byl Vítězslav Gardavský. Sborník k nedožitým 75. narozeninám a 20. výročí úmrtí plukovníka docenta PhDr. Vítězslava Gardavského, CSc.* (Kroměříž: Vladimír Gardavský vlastním nákladem), s. 9–12

ZÁVODSKÝ, Vít
1968 „Jákob neboli zrození člověka"; *Kulturní tvorba* VI, č. 19, s. 13

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uveďte původ — Neužívejte komerčně — Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs.