

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

# DIPLOMOVÁ PRÁCE

Dana Jará

**Mýtus o Antigoně**

**v československém dramatu 2. pol. 20. stol.**

**The Myth of Antigone**

**in the Czechoslovakian drama of the second half of the 20th  
century**

**Praha 2010**

**vedoucí práce: PhDr. Lenka Jungmannová, Ph.D.**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použitou literaturu jsem uvedla v příloze.

V Praze 25. června 2010

Dana Jará

Děkuji PhDr. Lence Jungmannové, Ph.D. za to, že podporovala můj zájem o vybrané téma a ujala se vedení překládané diplomové práce.

„S Antigonou budeme i dnes a zítra bojovat, poněvadž v jejím boji jde o poslední základy a poslední práva lidskosti či lépe člověčenství. Ona je strážkyní něčeho hluboce rozhodujícího ve všem našem lidském životě. Střeží nevýslovné a nezřejmé, co nelze odůvodnit, aspoň ne jasným a jednoduchým způsobem, a co proto bude vždy v podezření zastaralosti... A toto temné nadšení je odhodlanost trpět až do konce.“ Jan Patočka, Umění a čas II, s. 21

## **ANOTACE A KLÍČOVÁ SLOVA**

Diplomová práce Mýtus o Antigoně v československém dramatu 2. pol. 20. stol. se skládá ze dvou částí: I. část má název Od mýtu k antické tragédii a moderním parafrázím. Tato kapitola poskytuje základní vhled do teoretické problematiky mýtu z hlediska teatrologického, literárního a filosofického. Podkapitola věnovaná antické tragédii, která čerpá informace především z Aristotelovy Poetiky, nastiňuje přístup k tragédii v klasickém Řecku i v moderní době. Doplnuje ji část věnovaná mýtu o Antigoně a rozbor Sofoklovy tragédie Antigoné. Závěrečná podkapitola je stručným přehledem zahraničních parafrází. II. část má název Československá Antigona – poražená revolucionářka a hříšnice. Obsahuje analýzy dramát, které sledují způsob práce jednotlivých dramatiků s antickým mýtem a tragédií. Práce má za cíl na základě analýz her zjistit, k jaké dochází proměně. Současně sleduje společenský kontext jednotlivých her.

antické drama, Antigona, Antigoné, antika, československé drama, Karvaš, mýtus, Sofoklés, Rut, Sikora, tragédie, Trapl, Uhde

## **ANNOTATION AND KEY WORDS**

The presented thesis 'The Myth of Antigone in the Czechoslovakian drama of the second half of the 20th century' consists of two parts. Part I is called 'From Myth to Ancient Tragedy and Modern Paraphrase'. This chapter gives a fundamental insight into the theoretical problems of myth from teatrological, literary and philosophical aspects. The subchapter devoted to ancient tragedy derives information chiefly from Aristotle's Poetics and it outlines the approach to tragedy in both Ancient Greece and modern times as well. It is completed with

a part describing the myth of Antigone and the analysis of the Sophocles's tragedy Antigone. The concluding subchapter briefly surveys the paraphrases published abroad. Part II called 'The Czechoslovakian Antigone – The Defeated Revolutionary and Sinner' contains the interpretation of plays pursuing the working methods of particular playwrights with ancient myth and tragedy. On the basis of plays analysis the thesis seeks to identify how the phenomenon changes in time. Moreover, the work observes the social context of particular plays.

Ancient drama, Antigone, Czechoslovakian drama, Karvaš, Myth, Sophocles, Ruth, Sikora, Tragedy, Trapl, Uhde.

# OBSAH

Úvod	08
I. Od mýtu k antické tragédii a moderním parafrázím	10
1.1 Definice mýtu	10
1.1.1 Mýtus preddějinného období	10
1.1.2 Mýtus jako literárněvědný jev	12
1.1.3 Symbolická teorie	14
1.2 Mýtus v Řecku	15
1.2.1 Dobový kontext	15
1.2.2 Mýtus v Řecku	17
1.2.3 Mýtus a tragédie	18
1.2.4 Tragický hrdina	21
1.2.5 Mýtus o Antigoně	22
1.3 Parafráze Sofoklovy Antigony ve 20. stol.	30
II. Československá Antigona – poražená revolucionářka a hříšnice	32
2.1 Peter Karvaš: Antigona a ti druzí (1961)	32
2.2 Milan Uhde: Děvka z města Théby (1964)	42
2.3 Vojtěch Trapl: Antigona: Co je Ananké? (1970), Ananké (1972) a Kreón, thébský král (1980)	51
2.4 Přemysl Rut: Polygoné (1989)	58
2.5 Roman Sikora: Smetení Antigony (1998)	67
2.6 Shrnutí	81
Závěr	83
Summary	86
Seznam pramenů a použitá literatura	88

## ÚVOD

K tématu diplomové práce mě přivedl seminář Česká dramatika 90. let 20. stol., v jehož průběhu jsem se věnovala analýze Sikorovy hry Smetení Antigony z roku 1998. Na textu mě nejvíce zaujal způsob, jakým autor zpracoval antický mýtus. Sikora aktualizací příběhu o Antigoně zformuloval svůj společensko-politický názor. Následně jsem se začala zabývat i ostatními domácími adaptacemi antigonského mýtu. Zajímalo mě, zda se v nich objevuje silný politický aspekt podobně jako u Sikory. Nejprve jsem se věnovala dramatům starším: Antigona a ti druzí Petra Karvaše (1961), Děvka z města Théby Milana Uhdeho (1964) a Antigona: Co je Ananké?<sup>1</sup> Vojtěcha Trapla (1970). V poslední fázi diplomové práce jsem přibrala ještě rozhlasovou hru Polygoné Přemysla Ruta z roku 1989. Jedná se o autorovo méně známé dílo, kterého si sekundární literatura všímá jen okrajově.<sup>2</sup>

Mýtus o Antigoně máme v dramatické tvorbě k dispozici zprostředkovaně. Českoslovenští autoři antigonských parafrází pracují především se Sofoklovou tragédií Antigoné, ale v některých případech využili i širší inspirační zdroj – a sice cyklus mýtů o Labdakovcích, zpracovaný v řeckých tragédiích Sedm proti Thébám, Oidipús král či Oidipús na Kolóně. S cílem utvořit si co možná nejjasnější představu o původním mýtu, zaměřila jsem pozornost i na další prameny - od Homéra po Ovidia.

Dále jsem se věnovala studiu sekundární literatury o mýtu a antické kultuře. Použila jsem publikace z různých oborů: teatrologie, filosofie, literární vědy, religionistiky a kulturní antropologie. V této fázi práce jsem se musela vypořádat s problémem odlišné optiky různých vědních disciplín, jež mnohdy

---

<sup>1</sup> Tato hra má ještě dvě verze: Ananké (1972) a Kreón, thébský král (1980).

<sup>2</sup> Hra v obou vydáních (SAD, 1989, a Žádné tragédie, 1992) nese název Polygoné.



vyvozovaly odlišné, ba dokonce protichůdné závěry. Při psaní teoretické kapitoly jsem proto zpracovávané informace podrobila výběru, zohledňujícím téma práce a stanovené cíle. Z možných interpretačních klíčů jsem zvolila výklad Jana Patočky, který vychází z Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Patočka ve svých studiích nabízí možnost pohlížet na jevy současné společnosti jako na mýtus. Srovnává ho například s ideologií, protože mýtus i ideologie mají ve svém základu přítomnou ideu. Současně varuje, abychom používali mýtus pouze jako označení pro lživé skutečnosti, protože původní mýtus na rozdíl od novodobých „mýtů“ obsahuje věčné pravdy: „Tak je to se slovem mýtus, které pro nás značí klam a sebeklam, anonymní, samočinně vynořenou představu, mínění a zvěst, kterou nepovažujeme za výtvar mysli s věčným dosahem, nýbrž jen za subjektivní symptom. V tom smyslu mluvíme o nacionálních, sociálních, politických mýtech, proti nimž jedni racionalisticky polemizují, druhí je iracionalisticky kultivují, jako rasový mýtus, □mýtus 20. století□, mýtus generální stávky apod. Nikoho nenapadá, aby v moderním světě užíval slova v jiném než v tomto upadlém, pokleslém významu, jenž odpovídá jeho zakrnělé formě v našem duchovním životě. Ale původně mýtus není tento subjektivismus □auristického myšlení□, původní mýtus je pravda v silném smyslu, o pravdě jedná a pravdu obsahuje a chce být pojímán s nejvyšší vážností, která náleží všemu prapůvodnímu a počátečnímu.“<sup>3</sup>

Zajímalo mě, zda nové významy slova mýtus, které Patočka shrnuje, ovlivnily tvorbu vybraných děl. Analýzy mají odpovědět na otázku, jakým způsobem českoslovenští autoři s antickým mýtem pracují, a současně reflektovat změny, ke kterým v původním příběhu dochází.

---

<sup>3</sup> PATOČKA, Jan. Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakvcích.

# I. OD MÝTU K ANTICKÉ TRAGÉDII A MODERNÍM PARAFRÁZÍM

## 1.1 Definice mýtu

Slovo mýtus pochází z řeckého slova mythos (μῦθος), které má řadu významů. Původně neoznačovalo pouze posvátná vyprávění o bozích a lidech, theogonii (původ bohů, vznik světa) a kosmologii (kosmický řád), ale i veškerou orální tradici: bajky, říkanky, přísloví, rčení. Většinou bývá překládáno jako slovo, řeč, vyprávění, příběh.

Existuje řada definic mýtu, ale většinou každá popisuje určitou rovinu mýtu a nepohlíží na něj z různých hledisek. Pokud chceme pochopit mýtus v jeho komplexitě, musíme čerpat z filosofie, historie, antropologie, sociologie, religionistiky, literární vědy a také psychologie. To konvenuje volání mnoha badatelů po spolupráci a vzájemném propojování výzkumu.

Problematičnost jednotné definice si uvědomila např. i Eva Stehlíková: „Odhlédnuto od všech sporů o mýtus je možno říci, že mýtus je svébytný systém představ o světě, jakási archaická forma světonázoru odrážejícího civilizační prazáklad. Mytické myšlení, jehož logika se tak zásadně liší od myšlení moderního člověka, že bývá často charakterizováno jako myšlení pre-logické, vidí svět ještě v jeho jednotě. To znamená nerozčleněné a nerozčleněný. Hranice mezi individuem a světem ještě není pociťována“.<sup>4</sup>

### 1.1.1 Mýtus předdějinného období

Mýtus se objevuje ve všech nejstarších společenstvích ve spojení s magickými a rituálními praktikami. Je to první způsob, jakým si lidé vysvětlují svět a své místo v něm. Člověk v mýtu nepojímá jednotlivce individualisticky, ale celostně jako součást

---

<sup>4</sup> STEHLÍKOVÁ, E., *Řecké divadlo klasické doby*, s. 30.

přírody. Řád pozemské existence byl podřízen božským zákonům, které lidé museli dodržovat, aby se nenarušil každodenní život společnosti. Mýtus pokládá sám sebe za pravdivý obraz skutečnosti: „mýtus nejen vystoupil s nárokem na obecnou platnost, který byl svým časem jedinečný, nýbrž dokázal faktické prosazení jistého světa zpečetit s přesvědčivostí naprosté samozřejmosti“.<sup>5</sup>

Mýtus nerozlišuje mezi minulostí, přítomností a budoucností. Mytický čas je časem cyklickým, prostřednictvím rituálů se neustále oživuje a fakticky zpřítomňuje. Rituál nenapodobuje události, které se odehrály na počátku věku, ale oživuje je. Eliade mluví o mýtu věčného návratu, v němž rituál znamená událost samu, v rituálu znovu obnovenou. Nejstarší mýty jsou „vyprávěním o tom, co bohové nebo božské bytosti udělali na počátku času. Vypovědět mýtus znamená prohlásit, co se stalo ab origine“.<sup>6</sup>

Za významný rys mýtu předdějinného období je považováno jeho spojení se sférou posvátna. Posvátnou se může stát každá skutečnost, předmět či úkon, např. bouře, kámen, lov zvířete, pokud ho takto označíme. Přírodní člověk byl vržen do života na prostupné hranici mezi sférami sakrálního a profánního. Vykonával úkony potřebné k zachování života, ale současně cítil silné sepětí s jinou skutečností, žil v trvalém spojení s bohy a pod jejich dohledem. Podle Patočky mytický člověk patřil do přirozeného světa, po kterém volá Husserlova filosofie, tedy do světa, jenž se sám ukazuje. Člověk v něm žije jen proto, aby žil; nemá žádné otázky, protože odpovědi jsou obecně známé. Je to svět prostý a jasně utvářený, přece ho však člověk opouští, aby vstoupil do dějin a našel jejich smysl.<sup>7</sup>

Obrat člověka k analýze zákonitostí, dosud považovaných za dané a nezpochybnitelné, se odehrál v antickém Řecku. S tímto posunem se spojuje vznik filosofie a vědy obecně. Přechod

---

<sup>5</sup> PATOČKA, J., *Epičnost a dramatičnost, epos a drama*, s. 349.

<sup>6</sup> ELIADE, M., *Posvátné a profánní*, s. 64 – 65.

<sup>7</sup> PATOČKA, J., *Kacířské eseje o filosofii dějin*.

k racionálnímu myšlení, založeném na kritičnosti a logice, nebyl záležitostí jediné osobnosti nebo filosofické školy, ale odehrával se postupně, „asi v období let 800-500 př. n. l.: od Homéra až po Tháléta Milétského a předsokratiky“.<sup>8</sup> V této době se změnil způsob vnímání okolní skutečnosti i lidského nitra. Základem myšlení se stala pochybnost. Patočka tvrdí, že ve chvíli, kdy člověk začal o mytických pravdách pochybovat, stal se člověkem dějinným.

### 1.1.2 Mýtus jako literárněvědný jev

Mýtu se věnuje řada společensko-vědních oborů a zaujímá stěžejní místo i v literární vědě. Současné bádání považuje mýtus za oblast vzniku literatury. Podle některých hypotéz literatura, tedy „písemné podání“,<sup>9</sup> spojuje svůj počátek s orální tradicí neznámých pěvců a básníků, kteří se učili nazpaměť verše z Illiady a Odyssey, aby je za hudebního doprovodu recitovali před svými posluchači. Nebyli vázáni žádnými pravidly, nároky pravdivosti či logiky, podřizovali se pouze tradici. Mýtus je tedy v literárním kontextu chápán jako vyprávění či příběh. Literární věda se mimo etymologie pojmu zabývá i jeho použitím v jiných situacích. U velkého množství děl můžeme například hovořit o jejich mytologickém aspektu, a to všude tam, kde „usiluje postihnout obecné a nadčasové stránky lidského bytí“.<sup>10</sup> Stejně jako filosofie, i literatura zpochybňuje, že lze mýtus považovat za jediný možný a pravdivý výklad skutečnosti. Zatímco v Homérově době ještě mýty vyprávěly pravdivé příběhy, v pozdějších epochách se postupně přesouvaly do oblasti fikce. Především v umění se čím dál výrazněji uplatňovala invence autora, který tradiční vyprávění upravoval a často i vytvářel nové. Dnes mýtus obecně považujeme za „nepravdivý příběh, jehož základem musí

---

<sup>8</sup> MICHŇOVÁ, I. (přel.), *Mýtus & logos*, s. 10.

<sup>9</sup> ASSMAN, J.; ASMANNOVÁ, A., *Archeologie literární komunikace*, s. 200.

<sup>10</sup> VLAŠÍN, Š., *Slovník literární teorie*, s. 243.

být určitá norma – buď přítomnost nadpřirozeného, nebo zákon přesahující řád lidský“.<sup>11</sup>

V současnosti se mýtem jako aktem vyprávění zabývá naratologie. Akt vyprávění definuje jako „komunikační proces, v němž narativ je jakožto sdělení předáván autorem příjemci, a jazykovou povahou přenosu je sdělení“.<sup>12</sup> Strukturu příběhu lze rozložit na několik komponentů, jež se k sobě navzájem vztahují. Tento přístup umožňuje pomocí strukturalistické metody odvodit z vymezeného obsahu specifickou narativní formu.<sup>13</sup> Naratologie vychází z poznatků francouzského strukturalisty, etnologa a filosofa Clauda Lévi-Strausse, který k mýtu přistupoval jako k specifickému druhu jazyka. Za nejmenší jednotky tohoto jazykového systému považuje mythémy, jejichž kombinací vzniká význam. Toto spojování vyžaduje pravidla, například binární opozici diachronního (historické vyprávění o minulosti) a synchronního (nástroj výkladu přítomnosti a budoucnosti). Lévi-Strauss považoval mýty za příběhy, které vznikají jako variace na několik základních témat, bez ohledu na jejich původ. Mimořádnou pozornost věnoval celistvosti mytického syžetu. Smysl mýtu se podle jeho názoru vyjevuje v nekonečných kombinacích a variacích, které se stávají metaforami a symboly.<sup>14</sup> Pro naratologii je důležité, že vyprávění se týká něčeho, o čem se vypráví, a co je určeno k recepci. Mýtus se proto může definovat jako „tradiční zápleтка, kterou lze předávat“<sup>15</sup> a mytické vyprávění jako „příběhové vyjádření lidských problémů, obav a tužeb usazených hluboko v lidské duši. Zápletky mytických příběhů slouží jako zásobárna narativních souvztažností“.<sup>16</sup> Literární věda zároveň připouští, že některé mýty v sobě mohou obsahovat mystérium, které věda nemůže zkoumat, protože se jedná o „vědění

---

<sup>11</sup> CUDDON, J., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, s. 562.

<sup>12</sup> RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, S., *Poetika vyprávění*, s. 10.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>14</sup> MELETINKIJ, J. M., *Poetika mýtu*, s. 78-94.

<sup>15</sup> SHOLES, R.; KELLOG, R., *Povaha vyprávění*, s. 16.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 216.

nezbadatelné, tedy takové, jež se nedá vyjádřit jazykem a je nekomunikovatelné“.<sup>17</sup> Podle Ricoueura je mýtus „řečí; symbol v ní přijímá formu narace“.<sup>18</sup> Prostřednictvím interpretace můžeme pochopit základní vzorce našeho vnímání a proniknout k základům lidské existence.

### 1.1.3 Symbolická teorie

Symbolická teorie klade důraz na souvislost mezi mýtem a uměním, proto nám podle Meletinského může odhalit podstatu umělecké tvorby. Symbolické teorie zdůrazňují, že mýtus je znakem, vyovídajícím o čase a světě, ve kterém vznikl. Geertz hledí na mýtus a náboženství jako na součást kultury, kterou definuje jako „historicky předávaný vzorec významů obsažených v symbolech, systém zděděných pojetí vyjádřených v symbolické formě prostředky, kterými lidé komunikují, zachovávají a rozvíjejí svou znalost života a postoj k němu... Posvátné symboly fungují tak, že syntetizují étos lidí – základní rys, charakter a podobu jejich života, jejich morální a estetický styl a náladu – a jejich světový názor -, jak si představují, že se věci skutečně mají, jejich nejkompexnější představy o řádu“.<sup>19</sup> Stejný názor zastává i německý psycholog a filosof Erich Fromm, který za výchozí podnět své knihy *Mýtus, sen, rituál*<sup>20</sup> považuje bádání Sigmunda Freuda. Také pro Fromma je mýtus světem symbolů, tedy podmíněným používáním symbolického jazyka. Symboličnost se vytváří kvůli potřebě člověka poukázat odlišným způsobem na nepopsatelné projevy ducha, duše, myšlení. Ve schopnosti vyjádřit se k univerzálním tématům, nadosobním cílům a idejím pak Fromm spatřuje hlavní význam mýtu. Spočívá ve schopnosti zobrazovat vnitřní svět lidské bytosti a způsob, jakým tato vnímá své okolí.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> ASSMAN, J.; ASMANNOVÁ, A., *Archeologie literární komunikace*, s. 204.

<sup>18</sup> SLAWIŃSKA, I., *Divadlo v současném myšlení*, s. 99.

<sup>19</sup> GEERTZ, C., *Náboženství jako kulturní systém*, s. 105.

<sup>20</sup> FROMM, E., *Mýtus, sen, rituál*.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 18 – 29.

Tyto teorie kladou důraz na společné rysy mýtů, protože v nich nacházejí archetypální vzorce či univerzalitu lidského bytí. Podle J. M. Meletinského k mýtu jako k obrazu věčných zákonitostí přistupují i někteří literáti dvacátého století. Podobně výpovědní hodnotu mýtu zdůrazňovala i rituálně mytologická škola, která se snažila nalézat mytické prvky v uměleckých dílech od antiky po současnost.

## 1.2 Mýtus v Řecku

### 1.2.1 Dobový kontext

Podle Jeana Pierra Vernanta<sup>22</sup> náboženství a mytologie klasického Řecka sahá do mykénské minulosti. Mykénská civilizace (též helladská kultura) existovala v Řecku v období přibližně od 1600 př. Kr. a zanikla pod náporom dórských kmenů kolem 1000 př. Kr.<sup>23</sup> V mykénské civilizaci byla veškerá moc (politická, náboženská, vojenská, hospodářská, správní) soustředěna v rukou „božského“ krále. Vzpomínka na náboženskou moc krále přežila až do vzniku polis v mýtech o „božském“ králi, pánu času a plodnosti. V mykénské civilizaci mají také původ některá olympská božstva.

Jediným místem v Řecku, kde nebylo přerušeno spojení s mykénskou civilizací, byly Athény, kde během vývoje moc „božského“ krále postupně opadala. Nejprve část jeho moci převzal vojenský velitel, později archonát. Zřízením archontátu se omezil vladařův vliv ve sféře politické a z krále se stala osoba vykonávající kněžské povinnosti. Tyto změny poznamenaly „athénské královské legendy popisující následnickou krizi, která

---

<sup>22</sup> VERNANT, Jean Pierre. *Počátky řeckého myšlení*. Přel. Miloš Rejchrt. 2. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1995. ISBN 80-7298-183-8.

<sup>23</sup> Datace se často liší. F. Stiebitz uvádí ve *Stručných dějinách řecké literatury*, že Dórové vpadli do Řecka v 12. st.

se neřeší vítězstvím jednoho z uchazečů o trůn, nýbrž ústí v rozdělení moci“.<sup>24</sup>

Pravděpodobně v 8.-7. stol. př. Kr. byly v Řecku vybudovány základy polis a racionálního myšlení (logos).<sup>25</sup> V antické polis se všichni občané podíleli na správě státu a rozhodovali o politických záležitostech. Staré mýty, spojené s královskými rituály, nahradil nový myšlenkový systém, založený na jednotě, harmonii a rovnosti. Ti, kdo tvořili obec, si byli rovni a měli právo se stejnou měrou podílet na veřejných záležitostech. Obec zavrhlá posilování moci jedince, a proto vystupovala i proti aristokratické výlučnosti, pýše a překračování řádu.

Přechod od mytického k racionálnímu (filosofickému) myšlení probíhal i v dalších civilizacích, ale pouze v Řecku se neodehrával ve sféře náboženské.<sup>26</sup> Náboženství se stejně jako politika stalo veřejnou záležitostí. Duchovní pravdy ztratily svůj původní tajemný charakter a staly se veřejně známými. První filosofové podrobili řecký mýtus racionálnímu výzkumu, snažili se jej definovat a odhalit jeho podstatu. Posvátný rys tradičních vyprávění se rozplynul v pochybnostech a nejistotě.

Ke konci 7. a v 6. stol. př. Kr. se dostavila ekonomická krize, kterou Řekové prožívali jako krizi hodnot a útok na řád světa. Dosavadní jistoty se ocitly v ohrožení, proto soudobí myslitelé hledali nové způsoby, jak se bránit možnému zhroucení všech hodnot. Začala se rozvíjet řecká etika. K základním pojmům nového pojetí morálky a zákona patřila eris (svárlivost a soutěživost, která v řecké společnosti působí jako rozdělující činitel), hybris (pýcha), diké (spravedlnost a rovnováha), miasma (poskvrnění), dysnomia (útlak), sófrosyné (uměřenost, sebekázeň), rovnost (isonomia).<sup>27</sup> Tyto pojmy upravující vztah mezi řádem a

---

<sup>24</sup> VERNANT, J. P., *Počátky řeckého myšlení*, s. 22-30.

<sup>25</sup> Slovo logos má původně stejný význam jako mythos. Teprve v 5.st.př.Kr. se ve filosofických a historických dílech se tyto pojmy používají jako protiklady: logos jako rozum, mythos jako nepodložené, nepravdivé svědectví.

<sup>26</sup> Například v Indii na základě proracionalizování náboženství vzniká buddhismus.

<sup>27</sup> VERNANT, J. P., *Počátky řeckého myšlení*, s. 56-77.



člověkem předepisovaly, jak by se měl každý člen společnosti chovat, ale také varovaly před nesprávným jednáním.

### 1.2.2 Mýtus v Řecku

Řecké kosmogonie a kosmologie, obsahující vyprávění o vzniku světa, už od samého počátku popisují svět jako místo střetů a bojů. Jsou mýty o vládě a mocenských sporech božstev. „V orientálních theogoniích a z nich odvozených theogoniích řeckých je vznik světa včleněn do královského eposu, plného bitev a střetů mezi staršími a mladšími generacemi bohů. Řekové proto svět pojmají jako hierarchii mocností, vzájemně soupeřících“.<sup>28</sup>

Řecké mýty jsou zafixovány v literatuře – v dílech epických, lyrických a tragických básníků. Nejsou dochovány v původní podobě, protože jednotliví autoři je využívají pro vlastní estetické potřeby a zasazují je do dobového kontextu. Trojice tragických básníků klasického Řecka čerpala náměty z homérských eposů *Ilias* a *Odyssea*. Ve vyprávění o trojské válce se proplétaly osudy a vůle olympských bohů s lidskými tužbami, chybami i hrdinskými osudy. Setkáváme se zde s genealogií řeckých bohů, od Dia po Pallas Athénu, s řeckým hrdinou Agamemnónem, s obětováním jeho dcery Ifigenie, se slavným Hektorem, Aiantem i Odysseem.

Samotná existence řeckého mýtu je často zpochybňována. Například Robert Graves skutečný mýtus definuje jako „rituální mim, prováděný při veřejných slavnostech, zhuštěný ovšem do zkratkovitého vyprávění“.<sup>29</sup> K těmto „skutečným“ mýtům lze však přiřadit málokterý a sám Graves uvádí příklady z oblasti výtvarného umění. V oblasti antického dramatu a literatury podle jeho názoru nemohl mýtus existovat, protože „řecká mytologie nebyla ve svém obsahu o nic mystičtější než dnešní volební plakáty“.<sup>30</sup> Podobný názor se objevil už ve 3. nebo ve 4. stol. př.

---

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>29</sup> GRAVES, R., *Řecké mýty*, s. 8.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 17.

Kr. u řeckého mytografa Euhémera. Ten měl za to, že „se ve všech bájích promítají historické události a že mytologičtí hrdinové byli vesměs skuteční králové či historické osobnosti“.<sup>31</sup>

### 1.2.3 Mýtus a tragédie

První definice tragédie se objevuje v Aristotelově *Poetice* (*Peri poiétikés*, kolem 355 př. Kr.)<sup>32</sup>: „Jest tedy tragédie napodobení (*mimesis*) vážného a úplného děje (*mythos*) určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem (*eleos*) a bázní (*fobos*) utvářející očištění (*katharsis*) takových duševních hnutí“.<sup>33</sup>

Poetika se zmiňuje i o vztahu tragédie k mytické tradici. Podle Aristotela tragédie z mytické tradice vyrostla: vznikla z dithyrambu, kultovní písňové oslavě boha Dionýsa. Tragičtí básníci z mýtu čerpali náměty pro svoji tvorbu, a to především z cyklu trójského, thébského a z historie rodu Atreovců. Aristotelés tento jev vysvětluje tématem tragédie, které by mělo být tím, „co by se mohlo státi, totiž co jest možné z hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti“.<sup>34</sup> V ději většinou vystupovaly postavy héroů známých z díla Homéra nebo Hesioda, protože byly pevně zakotveny v kultuře antického světa a ukazovaly, jak by se lidé měli či neměli chovat. Attická tragédie se ke kultu héroů a k mytologii vztahovala nejen látkou, formou a smyslem, ale také časově: „...není mezi nimi žádný zlom, žádná propast, ale nepřetržitá kontinuita duchovní aktivity“.<sup>35</sup>

Mytické náměty nepovažuje Aristotelés za kánon, který by básník nemohl upravovat podle svých představ. Mýty byly známé jen malé části diváků a mohly se tedy vytvářet i mýty nové. Slovo

<sup>31</sup> EDINGER, E. F.; *Věčná dramata: skrytý smysl řecké mytologie*, s. 16.

<sup>32</sup> ARISTOTELÉS. O tragédii. In ARISTOTELÉS. *Poetika – Rétorika*. Přel. Antonín Kříž. 2. vyd. Rétorika, 9. vyd. Poetika. Praha: Petr Rezek, 1999, s. 347-375. ISBN 80-86027-15-5 (v knize neuvedeno).

<sup>33</sup> ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 347.

<sup>34</sup> ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 352.

<sup>35</sup> KERÉNYI, K., *Mytologie Řeků*, s. 22.

mythos Aristotelés nespojuje s kultem a posvátnem, ale označuje tak smyšlené vypravování nebo skladbu příběhů a látku básnického díla. Když se zmiňuje o inspiraci mytickými příběhy, používá i výrazů báje nebo pověst. Podle Jaroslava Vostrého tak v tragédii docházelo k dramatizaci mýtu: „to, co je na jedné straně (v mýtu) jaksi předem stanoveno vůlí bohů a osudem, se na druhé straně (v divadle) stává pro osobu dramatu problémem, který si třeba s požehnáním nějakého boha, ale přesto na vlastní zodpovědnost zde a teď řeší“.<sup>36</sup>

K úplnému odtržení tragédie od kultu však v antickém dramatu a divadle nikdy nedošlo. Dramatici často využívali rituálních praktik – pohřbu, modlitby, rituálu oběti (viz Sofoklova Antigoné či Oidipús král<sup>37</sup>). Na tragédii, popř. na starořecké divadlo, je možné pohlížet jako na určitý druh rituálu, protože inscenace byly uváděny v rámci náboženských slavností (Dionýsií, Lénají a jiných her).<sup>38</sup> Zařazení divadla do náboženského kontextu také ovlivnilo jeho specifické vztahování se k divákovi a bohům. Podívaná měla v divákovi vyvolávat emocionální reakci, kterou Elena Adriani označuje výrazem „neklid“: „V divadle byl divácký zážitek spojen s neklidem vyvolaným podívanou a také náboženským charakterem představení, která se odehrávala v kontextu dionýských náboženských slavností. Svědectví hmatatelného spojení mezi tragédií a sférou božského se ukazovalo v přítomnosti masek používaných herci a tanečníky. Dionýsos ztělesňoval také božskost parodie a vzrušení, kterou jeho stoupenci pociťovali, když se bez výhrad odevzdávali do jeho moci. Byla to zkušenost zbavení se sama sebe, zkušenost extáze“.<sup>39</sup> Neštěpitelnost spojení mezi tragédií a bohem jasně vysvětluje i z

---

<sup>36</sup> VOSTRÝ, J., *Drama a dnešek*, s. 9.

<sup>37</sup> V rituálních slavnostech se tzv. *farmakos*, lidská oběť nabízená bohům s prosbou o odvrácení moru. V řecké tragédii je farmakem např. Oidipús, popř. Antigoné, kteří se také obětují za Théby. (STEHLÍKOVÁ, E., *Antické divadlo*, s. 116)

<sup>38</sup> STEHLÍKOVÁ, E., *Řecké divadlo klasické doby*, s. 32.

<sup>39</sup> ADRIANI, E., *Storia del teatro antico*, Roma: Carrocci, 2005, s. 11-12.

umístění divadla do blízkosti Dionýsova chrámu.<sup>40</sup> Podobnou souvislost mezi mýtem a dramatem má i Aristotelův pojem *mimesis*. Nápodoba (v jiných překladech zobrazení) byla přítomná v rituálu i při setkávání *polis* během dionýských oslav. V rituálu i na jevišti se napodobovala (zobrazovala) prastará vyprávění, zasazením do svátečního kontextu oživená a odehrávající se zde a nyní.

Aristotelés předepisuje zákony, které by tragičtí básníci měli při své tvorbě dodržovat. Děj tragédie by měl být dokončený a celistvý. Právě v celistvosti spočívá krása tragédie: „Krásno totiž záleží ve velikosti a uspořádání“.<sup>41</sup> Podobnou kompaktnost vyžaduje i ve vztahu postavy a jednání. Tvrdí, že tragédie svůj účel naplní jen tehdy, pokud básník vykreslí charakter a způsob myšlení postav ve shodě s jejich činy (myšlení a povaha – *dianoia kai ethos*). Každá postava má cíl (*telos*), kterého může dosáhnout nebo ne. Postavy tragédie nemají být ani ctnostné ani špatné: „Zbývá tedy někdo, jehož povaha jest uprostřed mezi nimi. A takový jest ten, kdo nevyniká ani ctností a spravedlností, ani neupadá v neštěstí pro špatnost a nešlechtnost, nýbrž pro nějakou vinu a patří k mužům, kteří se těší velké slávě a blahobytu, jako Oidipús...“.<sup>42</sup> Pro tuto vinu Aristotelés používá výraz *hamartia*, jehož překlad je velice obtížný.<sup>43</sup>

Mezi složky tragédie patří obrat (*peripetie*<sup>44</sup>), poznání (*anagnórise*<sup>45</sup>), utrpení (*pathos*<sup>46</sup>), zápleтка a rozuzlení. Strukturu tragédie tvoří proslov (*prologos*), výstup (*epeisodion*), závěr

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 11

<sup>41</sup> ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 351.

<sup>42</sup> ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 357.

<sup>43</sup> „V moderní době zástupci jednoho proudu hodnotí *hamartia* jako morální selhání, které nemusí být nutně dáno špatnými povahovými vlastnostmi, nicméně vyplývá z nějakého chybného činu, který je vědomý a záměrný. Zástupci druhého proudu mají *hamartia* za pouhý omyl v úsudku spojený s nevědomostí (*agnoia*) a *até*, vedoucí k činu, který nastartuje řetěz událostí řítících se k tragickému konci.“ (STEHLÍKOVÁ, E., *Antické divadlo*, s. 124)

<sup>44</sup> „Obrat je změna událostí v opak, a to z hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti.“ (ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 355)

<sup>45</sup> „Anagnórise je změna neznalosti v poznání, buď že neočekávaně vyjde najevo přátelský nebo nepřátelský poměr u osob, jejichž štěstí nebo neštěstí jest jím podmíněno.“ (ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 355)

<sup>46</sup> „Utrpení pak jest čin působící záhubu nebo budící bolest, jako usmrcení před očima diváků, přílišné útrapy, zranění.“ (ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 356)

(exodos), složky sborové (chorion). Tyto části obsahují vstup (parodos) a píseň (stasimon).<sup>47</sup>

Aristotelés se téměř nezmiňuje o důležité součásti antické tragédie – chóru. Říká, že chór by měl být takový, jaký je u Sofokla, a ne u Aischyla, ale nepopisuje jeho funkci. Chór reprezentuje určitou skupinu, zastupující občany. Podle Evy Stehlíkové byl patrně nejstarší složkou antické tragédie a jeho role se vždy nějak vztahovala k hrdinovi, zúčastnil se dialogu nebo komentoval hrdinova slova. Prostřednictvím chóru se čas tragédie měnil v čas cyklický, protože chór propojoval přítomnost s mytickým bezčasím i budoucností: „Chór rozšiřuje časové a prostorové dimenze hry. Přítomný čas dramatické akce spojuje s budoucností tím, že tuší věci příští a připravuje na jejich průběh hrdiny i diváka. Jeho pozornost je však hlavně napřena k minulosti, a to proto, že vypráví o dějích předešlých, bezprostředně se vztahujících k scénické akci, nebo nám dává nahlédnout do prehistorie dějů“.<sup>48</sup>

#### 1.2.4 Tragický hrdina

Tragický hrdina je považován za středobod antické tragédie, děj se rozvíjí z jeho výjimečného osudu. Projevuje se jako individuum, a to jak ve vztahu k polis, tak i v sakrální sféře, ale současně je členem společnosti, protože zastupuje obec, a také náboženskou bytostí, neustále se odvolávající na božský řád. Ambivalentní kombinace rolí dodávala jeho životu tragické rysy.

Tragičnost podmiňuje už jeho postavení: je předělem mezi homérským hrdinou a tzv. dějinným člověkem. Homérský hrdina ještě žije v přirozeném světě, tj. „v bezprostředním dosahu božské síly a jest jí dirigován bez ohledu na jakoukoli další nadřizenou moc.“<sup>49</sup> Nevstupuje do konfliktu s božským řádem, protože božství

---

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> STEHLÍKOVÁ, E., *Řecké divadlo klasické doby*, s. 35.

<sup>49</sup> PATOČKA, J., *Exkurs o antické tragédii*, s. 116.

je přítomné v celém jeho bytí. Ve chvíli, kdy se mytický příběh obohacuje o nové etické principy, vznikají i rozpory mezi lidským jednáním a řádem. Starořecká etika požaduje jednotu a harmonii, kterých tragický hrdina musí dosáhnout vlastními silami. Lidské jednání je podřízeno zákonu nutnosti (ananké<sup>50</sup>), každý člověk nese za svá rozhodnutí plnou zodpovědnost. Attická tragédie je podle Patočky tragédií svobody. Hrdinův život se odehrává v atmosféře utrpení, protože se mu na rozdíl od homérského hrdiny nedostává zázračného poznání, ale dosahuje jej prostřednictvím bolestných prožitků. Tragický hrdina je nositelem tragické viny. Skutek, který zapříčinil provinění, nemusel být vykonán daným individuem, ale i předešlými generacemi; jedná se o vinu rodovou a dědičnou: „Dědičná vina obsahuje vnitřní rozpor: být vinen, a přece nevinen“.<sup>51</sup>

### 1.2.5 Mýtus o Antigoně

Antigona byla v řecké mytologii známá jako dcera thébského krále Oidipa a jeho manželky i matky Iocasty. Měla tři sourozence: bratry Eteokla, Polyneika a sestru Isménu. Postavu Antigony proslavil Sofoklés, který ji vykreslil jako hrdinku, oddanou polis i božským zákonům.

V případě mýtu o Antigoně je obtížné doložit původ. Illiada<sup>52</sup> se zmiňuje pouze o otci Oidipovi: když Oidipús padl v nejmenované bitvě, hrdina Eurylaos mu přišel do Théb na pohřeb.<sup>53</sup> Odyssea<sup>54</sup> líčí Oidipův příběh obsírněji. Vyprávění nezačíná Oidipem, ani jeho otcem Laiem, ale Epikasté (Iocasté), která si vzala vlastního syna. Když poznala, jaký hrůzný čin spáchala, oběsila se. Oidipús po její smrti neodchází, ale „v

---

<sup>50</sup> „Obsah pojmu, se kterým se často setkáváme v řecké tragédii, zahrnuje to, co nemůže nebýt, čili to, co musí být, všechno ovládající nutnost, které podléhají sami bohové. Tato nutnost může být totožná s řádem světa.“ (STEHLÍKOVÁ, E., *Antické divadlo*, s. 61)

<sup>51</sup> KIRKEGAARD, S. A., *Reflex antického tragičnu v tragičnu moderním*, s. 183.

<sup>52</sup> HOMÉR. *Ílias*. Přel. Rudolf Mertlík. 9. vyd. Praha : Odeon, 1980.

<sup>53</sup> HOMÉR, *Ílias*, s. 442.

<sup>54</sup> HOMÉROS. *Odysseia*. Přel. Otmar Vaňorný. 14. vyd. Praha : Rezek, 1996. ISBN 80-86027-04-X.

rozmilé Thébě, ač veliké útrapy snášel, Kadmovcům vladařil dále dle zhoubné úrady bohů“.<sup>55</sup> O Oidipových potomcích se nedočteme ani u dalšího zdroje řecké dramatiky, u Hesioda. V díle *Práce a dny*<sup>56</sup> se zmiňuje jen o Oidipově majetku, kozách a ovcích. Před branami Théb o ně bojovali příslušníci čtvrtého pokolení, stvořeného Diem, „héroů vznešený rod“.<sup>57</sup>

K materiálům, ze kterých se Řekové dozvídali informace o královském rodu vládoucím v Thébách, mohla patřit řada dalších zdrojů. Většinou se nacházely ve zlomcích, nebo se nedochovaly, jako např. epická báseň *Oedipodeia*, která zmírnila vinu způsobenou incestním manželstvím tvrzením, že děti Oidipovi porodila až druhá manželka Euryganeia. Mytologie se často liší, jak nám ukazuje i srovnání Pindarovy básnické tvorby se Sofoklovou *Antigonou*. Dochovaly se básnickovy oslavné písně o činech héroů.<sup>58</sup> V nich jsou verše věnované Thérónovi, vnuku Antigonina bratra Polyneika. Pindaros se zmiňuje o prokletí rodu thébských vládců, které se přeneslo i na Oidipovy syny Polyneika a Eteokla, usmrcené v bratrovražedném souboji. Na rozdíl od Sofokla, jenž nepíše, že by měli bratři nějaké potomky, si Thérón, „stejný rod a stejná krev, zaslouží, aby byl teď oslaven, lyrou a písněmi. Přijal dar, květ vítězství, čestný dar, v píských hrách“.<sup>59</sup>

Robert Graves tvrdí, že zdrojem původních mýtů či pseudomýtů mohou být umělecká díla z římské literatury. K nejznámějším patří Ovidiovy *Proměny*<sup>60</sup>. Ovidius například nabízí jednu z verzí oslepení věštce Teiresia, který přichází Oidipovi zjevit jeho pravou totožnost.<sup>61</sup> V *Proměnách* se sice vyskytuje Antigona, ale jako dcera trójského krále Láomedonta, která byla pyšná na krásné dlouhé vlasy a srovnávala se s Iunonou,

---

<sup>55</sup> HOMÉROS, *Odysseia*, s. 216.

<sup>56</sup> HÉSIODOS, *Zpěvy železného věku*. Přel. Julie Nováková. 1. vyd. v tomto souboru. Praha : Svoboda, 1990. ISBN 80-205-0127-4.

<sup>57</sup> HÉSIODOS, *Zpěvy železného věku*, s. 46.

<sup>58</sup> PINDAROS, *Olympijské zpěvy*. Přel. Jan Šprincl. 2. vyd. Praha : Rezek, 2002. ISBN 80-86027-18-X.

<sup>59</sup> PINDAROS, *Olympijské zpěvy*, s. 31.

<sup>60</sup> OVIDIUS, *Proměny*. Přel. Ivan Bureš. 3. vyd. Praha : Plot, 2005. ISBN 80-86523-63-2.

<sup>61</sup> OVIDIUS, *Proměny*, s. 74-75.

za což byla proměněna v čápa.<sup>62</sup> Karl Kérenyi čerpal informace o oidipovském mýtu také z děl athénské učenice Apollodóra a dalších latinských autorů: Hygina, Aeliana a Pausania.<sup>63</sup> Nejlepším zdrojem informací o Antigoně a osudech jejího rodu jsou ale dramata samá.

Sofoklés toto téma z thébského okruhu mimo Antigonu zpracoval v tragédiích *Oidipus na Kolóně*<sup>64</sup> (401 př. Kr.), *Král Oidipús*<sup>65</sup> (430 nebo 429 př. Kr.). Příběh začíná Králem Oidipem. V Thébách vládne Oidipús, kterého si váží všichni občané, protože zachránil město před nestvůrou (Sfinx). Když vypukne epidemie moru, obrací se k němu Thébané se žádostí o pomoc. Oidipús posílá svého švagra Kreonta do delfské věstírny. Podle Foibovy věštby může být epidemie zastavena ve chvíli, kdy bude potrestán vrah předešlého krále Laia. Věštec Teiresiás Oidipovi prozradí, že tím vrahem je on sám. Teiresiova slova potvrzuje přivolaný sluha, který také prozrazuje Oidipovu pravou totožnost – je synem krále Laia. Naplnila se tak dávná věštba, podle níž měl Oidipús zabít svého otce a oženit se s vlastní matkou Iocastou. Tyto provinění stojící v přímém rozporu s božským řádem musí být potrestány. Iocasté spáchá sebevraždu, Oidipús se oslepí a odchází jako tulák z Théb. Antigoné se svojí sestrou Isménou v této verzi vystupují jako němé postavy.

V Oidipovi na Kolóně se Oidipus v doprovodu své dcery Antigony dostává do posvátného háje v blízkosti Athén, kde má podle věštby zemřít. Tragédie je oslavou Athén a athénské vládaře Thésea, který se nad Oidipem smiluje a dovolí mu v háji zůstat. Přichází sem Isména, aby otci a sestře sdělila, že Eteokles připravil svého staršího bratra o trůn. Polyneikes odešel do Argu,

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>63</sup> KERÉNYI, K., *Mytologie Řeků*, s. 70-82.

<sup>64</sup> SOFOKLÉS. *Oidipús na Kolóně* [online]. In SOFOKLÉS. *Tragoedie Sofokleovy*. Přel. Josef Končinský (Oidipús na Kolóně). 1. vyd. Praha : Nákladem jednoty českých filologů, 1883.[cit.2010-02-05].

<sup>65</sup> SOFOKLÉS. *Král Oidipús*. Přel. Ferdinand Stiebitz. In SOFOKLÉS. *Antické tragédie*. Přel. Ferdinand Stiebitz, Rudolf Mertlík. 1. vyd. Praha : Odeon, 1970, s. 197-276.



aby se spojil s místními vládci, a chystá se napadnout Thébý. Oidipus je jediný, kdo může zkázu svých potomků odvrátit. Do háje přichází i Kreon, který chce odvést Antigonu s Isménou, ale Theseus mu to nedovolí. Po Kreontově odchodu vyhledá Oidipa Polyneikes. Podle věštby má v boji o thébský trůn zvítězit ten z bratrů, na jehož straně bude stát Oidipus. Polyneikes u otce odpuštění ani pomoc nenalezne, proto sestry před odchodem prosí, aby pohřbily jeho mrtvolu.

Jako nejstarší verze thébského prokletí se dochovala Aischylova hra *Sedm proti Thébám* (467 př. n. l.). Tragédie má být poslední částí trilogie, jejíž předešlé hry *Laios* a *Oidipus* se nedochovaly.<sup>66</sup> Aischylos zpracovává příběh boje Oidipových synů Polyneika a Eteokla. V souboji se oba bratři vzájemně zabijí. Antigona se dozví, že Polyneikova mrtvola nemá být pohřbena, proto se rozhodne bratra pohřbít sama. Podle Eleny Adriany zde kletba Oidipova rodu končí zabitím obou bratrů.<sup>67</sup> Tak tomu však není. Rodovou vinu překonává až Antigona, svou čistou obětí usmiřuje bohy. Podle Aischyla kletba postihla už Oidipova otce Laia, na kterého se rozzlobil sám bůh Apollón, když v Thébách zemřel unesený hoch Chrysippos (syn élidského krále Pelopa). Uražený Pelops Laia proklel a Apollón ho varoval, že zničí Thébý i sebe, pokud bude mít potomky. Laios však neposlechl. Proviní se i Oidipovy synové, protože otci po jeho vyhnání z Théb nepomohou a i přes varující proroctví spolu bojují o trůn. V závěru Aischylovy tragédie Antigona spolu s Ismenou oplakává těla mrtvých bratrů. Hlasatel jim oznamuje rozhodnutí thébských starších, aby mrtvola Polyneikova zůstala nepohřbena. Antigona zákaz nerespektuje. Na její straně stojí i skupina občanů, v kterých na rozdíl od Sofoklova sboru nevzbuzuje vedení státu strach: „My půjdeme jako pohřební sbor a pohřbíme jej. Vždyť

---

<sup>66</sup> KERÉNYI, K., *Mytologie Řeků II*, s. 72.

<sup>67</sup> ADRIANI, E., *Storia del teatro antico*, s. 29.

celý náš kmen cit s hořem tím má; však stát hned to, hned ono uznává správným“.<sup>68</sup>

Sofoklés napsal tragédii Antigoné v roce 442 nebo 441 př. Kr. Je to autorova třetí hra, která čerpá námět z thébského cyklu, ale byla napsána jako první. Tyto hry netvoří trilogii a nikdy nebyly hrány společně. Hra navazuje na legendu tam, kde končí děj Aischylovy tragédie *Sedm proti Thébám* (467 př. n. l.). Hry tzv. thébského cyklu ukazují snahu tragédů situovat zneklidňující mytické příběhy mimo Athény. Velice často se děj přenášel do Théb, historického nepřítele Athén, které posloužily jako politické alter ego Athén.<sup>69</sup>

V pretextové historii se po Oidipově odchodu utkali synové Eteoklés a Polyneikés o vládu nad Thébami, ale v souboji zemřeli. Vládu převzal Kreón a vydal zákaz pohřbít tělo zrádce Polyneika. Na začátku vycházejí sestry Antigona a Isméné z bran paláce. Antigoné nesouhlasí s vladařovým rozhodnutím, poukazuje na skutečnost, že je v rozporu s přáním bohů. Isméné jí odmítá pomoci, odvolává se na ženskou slabost, proto Antigoné pohřbí bratra sama. Když se to Kreón dozví, odsoudí ji k smrti - má být zaživa pohřbena v jeskyni. Antigonin snoubenec a Kreontův syn Haimón přesvědčuje otce, aby rozhodnutí změnil, ale Kreón je neoblomný. S vladařem nesouhlasí ani chór, ale bojí se projevit svůj názor. Kreonta nakonec přesvědčí až věstec Teiresiás, když ho varuje před trestem bohů. Vladař dá příkaz, aby byla Antigoné osvobozena, ale ta mezitím spáchala sebevraždu. Teiresiovo proroctví se vyplnilo: Haimón a jeho matka Eurydiké si také vezmou život.

Sofoklés ve hře obhájí hodnoty, které mají být základem polis a které Kreón porušuje dvojnásobně - jsou v rozporu s božským nařízením i se zákony obce (Kreón vydal rozkaz bez souhlasu občanů). Sofoklés klade důraz na respektování světského

---

<sup>68</sup> AISCHYLOS, *Sedm proti Thébám*.

<sup>69</sup> BLONDELL, R., *Sophocles' Antigone*, s. 14.

i božského zákona. „Jako občan, státník i voják, jako věřící člověk přijímá Sofoklés existenci bohů jako danost a uvnitř této danosti hledá místo pro člověka. Úbytek tradiční zbožnosti jej naplňuje úzkostí.“<sup>70</sup> Jeho obavy byly opodstatněné. Třicet let po vzniku této hry se Athény ocitly v hospodářské i společenské krizi. Roku 411 byla odstraněna demokracie v Kolóně, části města, kde se Sofoklés narodil. Vlady se ujala protidemokratická strana lid byl donucen odhlasovat odstranění demokracie“.<sup>71</sup>

Tragédie Antigoné je postavena na principech právního státu, na náboženských a etických představách, které se rozvinuly v pol. 5. stol. př. Kr. Zastupuje zákon tohoto světa, ale v jeho pozadí se skrývá mýtus: „pořádek světa je cosi jako dělba či příděl, každá věc a každý úkon přísluší někam a někomu, některé základní moci a síle, která mu vládne a které opět připadá“.<sup>72</sup> Hegel tento předěl nazval protikladem mezi lidským a božským. Lidský zákon je zákonem obce, který vzniká a existuje v jednotlivcích. Je obecným zákonem, mravním řádem a také sebejistotou individua. Božský řád je naopak jednoduchý, bezprostřední a obrácený sám do sebe. Není zákonem polis, ale rodiny, a ta je obci nadřazena. Prostřednictvím pevných rodinných svazků zákon si lidé neuvědomují pouze sebe, ale i druhé. Hegel poprvé používá symboliku dne a noci k vyjádření ambivalentnosti mezi pohlavím. Tato diferenciací rolí pramení z odlišného vztahu k rodině: zatímco muži z rodiny odcházejí a stávají se individualitami, ženy v rodině zůstávají a chrání ji. Z rodiny je nejsilnější vztah mezi sestrou a bratrem, proto Antigoné cítí povinnost pohřbít Polyneikovy ostatky. Ve chvíli, kdy se k tomuto činu rozhodla, stala se skutečným člověkem: „skutečná osoba je čin“.<sup>73</sup> Ale její rozhodnutí ji vede do záhuby, protože „čin ruší pokojnou organizaci a pohyb mravního světa. Co se jeví v mravním světě

---

<sup>70</sup> STEHLÍKOVÁ, E., *Řecké divadlo klasické doby*, s. 39.

<sup>71</sup> FISCHER-LICHTE, E., *Dejiny drámy*, s. 31.

<sup>72</sup> PATOČKA, J., *Ještě jedna Antigona a Antigoné ještě jednou*, s. 391.

<sup>73</sup> HEGEL, G. W. F., *Mravní jednání, vědění lidské a vědění božské, vina a osud*, s. 301.

řádem a shodou jeho bytností, z nichž jedna potvrzuje a doplňuje druhou, činí čin přechodem bytností protikladných... stává se záporným pohybem či věčnou nutností strašlivého osudu, který strhuje božský i lidský zákon i obojí sebevědomí, v němž tyto moci mají své jsoucno, ve vlastní nerozčleněnou propast...“.<sup>74</sup> Podle Patočky se tento předěl skrývá také v nitru člověka. Je to hranice, kterou člověk nemůže překročit, ale neustále mu hrozí nebezpečí, že se tak stane: „A v tom je právě „propastnost“ člověka, jeho stálé obývání nad propastí, jeho žití nad propastí: nejen jeho jistý konec, ale ustavičná dvojsmyslnost každého činu, který je následkem toho stálá crisis – dělba, volba“.<sup>75</sup> Patočka používá k vyjádření protikladu mezi božským a světským řádem Hegelovu metaforu dne a noci. Příděl noci je přídělem bohů, kteří vládnoucích i ve světě dne a chránících právo Země na mrtvého: „Běží o vymezení lidského, o právo Noci, o to, že konečný a smrtelný člověk v sobě nese ustavičně signum toho, že není vše, že svět není jeho svět, že sám může upevnit a založit smysl dne jen tak, že jej opře o hlubší smysl Noci“.<sup>76</sup> Kreón si neuvědomuje, že jeho jednání je v přímém rozporu s vyšším příkazem, propadá slepotě (até) i zpupnosti (hybris). Při jazykovém rozboru Kreontových slov dochází Martha Nussbaumová k názoru, že Kreón užívá velkého množství etických pojmů spojených s dobrem a harmonií v obci, ale užívá jich v obráceném významu. Vytrhává je z kontextu a používá jich tak, aby se vztahovaly na „věci a osoby spojené s blahobytem obce, který stanovil jako jediné skutečné dobro“.<sup>77</sup> Za jeho slovy se skrývá pýcha sebejistého vládce: Kreón se domnívá, že může rozhodovat i o věcech jemu nepříslušejících.

Podle Eriky Fischer-Lichte Antigóné jako jediná následuje božského přikázání a předvádí tak ustrašeným Thébanům skutečné povinnosti polis. Sofoklés tak zobrazuje politickou identitu, která

---

<sup>74</sup> Tamtéž.

<sup>75</sup> PATOČKA, J., *Ještě jedna Antigona a Antigóné ještě jednou*, s. 393.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 394.

<sup>77</sup> NUSSBAUMOVÁ, M. C., *Křehkost dobra*, s. 152.

má být závaznou normou jednání a není možné ji porušit.<sup>78</sup> Antigoné je tragédií volby a hledáním pravdy. Pojednává o proměně vidění světa, které se odpoutalo od mytické absolutizace pravdy a upřednostnilo racionální pochybnost, ale stále musí mít na zřeteli věčně platné duchovní skutečnosti.

Někteří badatelé jsou názoru, že Antigona vyrostla z tradic nejstarších mýtických představ a může navazovat na kult bohyně Matky, rozšířený v období neolitu. Ženský prvek není v mýtu zastoupen pouze pohlavím hrdinky, ale odráží se také v ritu pohřbívání. „Právě zákon pohřbívání, zákon navrácení mrtvého Matce Zemi, se opírá o principy matriarchálního náboženství. V tomto případě Antigona reprezentuje solidaritu lidí a princip všeobjímající mateřské lásky.“<sup>79</sup> Erich Fromm, jenž vychází z bádání Sigmunda Freuda a švýcarského antropologa Johanna Jakoba Bachofena, vidí ústřední konflikt dramatu ve střetu maskulinního a femininního principu, který povstal z konfliktu oidipovského - střetu syna s otcem: „Oidipus reprezentuje právě tak jako Haimón a Antigona matriarchální princip; všichni tři napadají společenský a náboženský řád, který se zakládá na moci a privilegiích otce, které reprezentují Láios a Kreón“.<sup>80</sup> Podle Zdeňka Kratochvíla odkazuje k představě bohyně Matky Země i postava Iocasté. Má představovat „nároky Bohyně matky, ovšem přenesené z mýtu a snu do bdělé skutečnosti. Proto je naprostou karikaturou ženství a mateřství. Touží po všem tom, po čem žena a matka toužit má, ale činí tak způsobem nelidským a v dané situaci navíc zvrhlým“.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> FISCHER-LICHTE, E., *Dejiny drámy*, s. 30-31.

<sup>79</sup> FROMM, E., *Mýtus, sen, rituál*, s. 186.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 168.

<sup>81</sup> KRATOCHVÍL, Z., *Drama o probuzení*.

### 1.3 Parafráze Sofoklovy Antigony ve 20. stol.

Ve 20. stol. dochází k prohloubení vědeckého zájmu o mýtus. Řada autorů hledá inspiraci v antických tragédiích, a právě Sofoklova Antigoné patří k nejčastěji analyzovaným dílům i inspiračním zdrojům. V umělecké literatuře 20. stol. vzniká velké množství děl, považovaných za nový fenomén mytologismu, tedy pokusů o obnovu mýtu a nalezení skryté pravdy. Parafráze Sofoklovy Antigony se však nepovažují za případy mytologismu: „Popularitu mytologických témat v moderní dramatické literatuře rozněcuje šíření ritualistických koncepcí, jež interpretují mýtus jako naratizaci rituálně dramatického děje, avšak moderní dramata se v jádru neuchylují k poetice mytologizování, nýbrž k modernistickému přepracování a ideové adaptaci antických divadelních her“.<sup>82</sup>

V roce 1917 se k antickému vzoru obrátil německý expresionistický spisovatel a dramatik Walter Hasenclever dramatem *Antigona*. O pět let později byla v pařížském divadle Atelier uvedena Cocteauova *Antigona*, ve které byl Sofoklův text bez výrazných úprav zkrácen. V roce 1926 napsal *Antigonu* i bulharský spisovatel Ljudmil Stojanov. Katalánský básník, dramatik a prozaik Salvador Espriu i Castelló napsal svoji verzi z roku 1939 měsíc poté, co do Barcelony vstoupila Francova vojska a zaniklo Katalánsko. Ve sporu mezi sourozenci se odráží tehdejší vztah mezi Katalánskem a Španělskem. Téhož roku se objevila i parafráze polského dramatika Aleksandra Maliszewského a R. Wörnera. Za druhé světové války vznikla *Antigona Anouilhova*, která měla premiéru během okupace (1944), a proto byla kladena do souvislosti s politickou situací. Do žánru politické hry zasadil drama nazvané *Sofoklova Antigona* (1947) Bertolt Brecht. Jeho postavy mají reprezentovat bojovníky proti fašismu. O rok později vznikla *Spása Antigony* K. Bervinské a v roce 1956 *Kyperská*

---

<sup>82</sup> MELETINSKIJ, J. M.; *Poetika mýtu*, s. 369.

Antigona F. Lütendorfa. Klíčovou postavu Antigony, která nikdy nevstoupí na scénu, použil ve své parafrázi z roku 1961 slovinský dramatik Dominik Smole. V šedesátých letech napsal německý dramatik Claus Hubalek Hodinu Antigony, v níž je antický mýtus aktualizován a obohacen o soudobý sociální rozměr. Ve hře Hrobka Antigony španělské filosofky a esejistky Marie Zambrano se odráží zážitky ze španělské občanské války, exilu a smrti nejbližších. Během devadesátých let se objevuje Antigona v New Yorku (1994) Janusze Glowackého a Antigona slovinského dramatika Dušana Jovanoviče (1996).

## II. ČESKOSLOVENSKÁ ANTIGONA – PORAŽENÁ REVOLUCIONÁŘKA A HŘÍŠNICE

### 2.1 Peter Karvaš: *Antigona a ti druzí* (1961)

Peter Karvaš (1920–1999) byl slovenský dramatik, prozaik a divadelní teoretik. Krátce studoval v Praze, ale po uzavření českých vysokých škol (1939) odešel na Slovensko a zapojil se do Slovenského národního povstání. Z rasových důvodů byl internován v pracovním táboře. Prošel různými zaměstnáními (dramaturg, kulturní atašé, tajemník Svazu slovenských spisovatelů, redaktor, vědecký pracovník). Kvůli autorovu odmítavému postoji k srpnové invazi vojsk do Československa v roce 1968 se jeho hry několik let nesměly hrát. Je autorem expresionisticky laděných próz, společenských románů a dramát s protiválečnou tematikou. Jako teoretik vycházel ze strukturalismu. K jeho nejznámějším dramátům patří existenciálně laděný *Meteor* (1945) a *Hra o básníkovi* (1946), společensky angažované hry *Ľudia z našej ulice* (1951), *Srdce plné radosti* (1954), *Jazva* (1963), *Velká parochňa* (1965), *Experiment Damokles* (1967). Absurdní hra *Absolútny zákaz* (1970) měla za následek vyloučení Karvaše z oficiální literatury. V podobném duchu napsal dramata *Zadný vchod* (1987) a *Vlastenci z mesta Yo* (1988). Jeho poslední hra má název *4x nie* (1994).

Dramatem *Antigona a ti druzí* (1961)<sup>83</sup> se Karvaš na základě antického vzoru pokusil vytvořit moderní tragédii, aby vyhověl požadavkům kladeným na soudobou dramatikou. Ve svém teoretickém spisu *Zamyšlení nad dramatem*<sup>84</sup> totiž volá po nutnosti společenské diagnózy, kterou má drama provádět, a upozorňuje na skutečnost, že v československém umění chybí nové hry s vážnou tematikou.

---

<sup>83</sup> KARVAŠ, Peter. *Antigona a ti druzí*. Přel. Sergej Machonin. 2., v Orbisu 1. vyd. Praha : Orbis, 1962.

<sup>84</sup> KARVAŠ, P., *Zamyšlení nad dramatem*.



Inspirace Sofoklovou tragédií se projevuje především ve jménech postav, zatímco v příběhu či v časoprostoru hry se Karvaš od Sofokla vzdaluje. Jména odkazují k antickému vzoru spíše fonetickou podobou: Anti, zvaná Tonka = Antigóné, Isména = Isméné, Gerhardt Krone = Kreón, Erika = Eurydiké, Josef Hajmán = Haimón, Polly = Polyneikés. „Předlohu“ více rozpoznáme také v zápletce (pohřbení mrtvého) a v chóru, který se zde mění v bezeslovný hlas sboru zajatců a pouze zaznívá odkudsi zpoza scény. Karvaš ve hře pracuje s paralelou mezi politickým výkladem Sofokla a událostmi 2. světové války. Místo, čas děje i charaktery postav jsou tedy přizpůsobeny modernímu kontextu a zasazeny do konkrétního času války.

Děj se odehrává v nejmenovaném koncentračním táboře počátkem roku 1945. Čtyři političtí vězni (Poručík, Profesor, Záriš, Zeman), partyzáni ze Slovenského národního povstání, marně doufají v konec války. Přichází zpráva o smrti Pollyho, údajného vůdce ilegální táborové organizace, kterého nechal utlouct velitel Krone. Tělo bylo pro výstrahu vystaveno uprostřed tábora a vězňové z baráku č. 9 dostávají tajný vzkaz, pravděpodobně od vedení podzemní organizace, aby Pollyho pohřbili. Do tábora navíc přibývá mladý student Josef, kterého náhodou zavřeli mezi politické, a proto jej vězni zpočátku považují za špicla. Navštěvuje je i mladá dívka Tonka, která jim nosí chleba a jejíž krása Josefa zaujme. Anti je zděšena Pollyho osudem a pokusí se ho pohřbít. V první mezihře požádá o pomoc řeckou přítelkyni Isménu, ale ta ji odmítá. Tence se Pollyho pohřbít nepodaří, protože je příliš slabá a tělo je zmrzlé. Ve druhém dějství přináší Zeman zprávu, že má do tábora přijet komise Červeného kříže, a doufá, že se tím zlepší zdejší životní podmínky. Krone prohlíží baráky, aby zjistil, kdo se Pollyho pokusil pohřbít. Vyhrožuje Poručíkovi, že pokud mu neprozradí jméno viníka, zemře. Ukáže se, že návštěva není Červený kříž, nýbrž gestapo, které chce odhalit hnutí odporu. Ve třetím dějství

se tábor ocitá pod náletem – vězňové se radují, že jsou to Američané bombardující esesácké vily, ale to naopak německá letadla ostřelují baráky. Josef zjistí, z čeho pramení Tončin přístup k jídlu a další výhody. Záříš mu sdělí, že Tonka žije v táborovém nevěstinci a byla zneužita Kroneho pomocníkem Storchem. Josef se zděsí, ale postupně si uvědomuje, že Tonka nemá na svém neštěstí žádný podíl. Rozhodne se připojit k podzemní organizaci. Během náletu se podaří pochovat Pollyho tělo. K činu se přihlásí Poručík i Anti, ale nevíme, zda to byli skutečně oni, nebo jen jeden z nich, anebo někdo úplně jiný. Oba jsou ovšem Storchem odvedeni a poté zastřeleni. Profesor však nepozbývá odvahy a žádá nové rozkazy, aby mohl pokračovat v boji proti nacismu.

Antigona a ti druzí se odehrává ve stejném čase jako prolog Brechtovy Sofoklovy Antigony (1947), proto se zdá, že se Karvaš inspiroval Brechtem. V prologu Brechtovy hry se dvě sestry vracejí po letadlovém náletu z krytu domů. Před domem najdou mrtvé tělo svého bratra, frontového zběha. Než ho však mohou pohřbít, objevuje se esesák. Brecht v individualizovaných postavách Antigony a Kreonta zachovává Sofoklův spor mezi Antigonou a Kreontem, ale vykládá ho pouze v politické rovině - Antigona u něj nesouhlasí s Kreontovou vládou. Zdůrazňuje také Kreontovo tyranství, které vyúsťuje v nesmyslnou válku o argejskou rudu. Všechny válečné útrapy tedy zavinila Kreontova touha po moci (ze zlosti zabil i Polyneika, protože opustil jeho vojsko a vzdoroval jeho příkazům, když mu válka vzala bratra Eteokla). Brecht zdůrazňuje, že antický námět se díky „političnosti látky a analogii s přítomností“<sup>85</sup> může přizpůsobit požadavkům doby, v níž adaptace vzniká, ale sám dal přednost „řeči metafor“ před jasnými odkazy na aktuální dobu (a podobně je tomu i u Karvaše). Dokládají to například repliky zdůrazňující Kreontovo totalitářství: „Sbor starších: ...teď už však začínáš

---

<sup>85</sup> BRECHT, B., Sofoklova Antigona, s. 68.

s našinci jednat jako s nepřítelem. A krutě vedeš válku na dvě strany. Kreon: Vaši válku! Sbor starších: Tvoji válku!“.<sup>86</sup> V roce 1951 Brecht přepsal původní prolog, v němž vystupují představitelé Antigony, Kreonta a Teiresia. Věštec diváky upozorní na důležité dějové souvislosti a vyzve je, aby hledali odkazy na nedávnou minulost. Brecht se tak vrátil k původní funkci prologu ve svých hrách – tj. připomenout pretextovou historii děje a naznačit následující události. Podle Brechta je totiž aktualizování antické látky problematické: „Co se tkne političnosti látky, ukázalo se, že analogie s přítomností, které po □proracionalizování□ překvapivě vystoupily, jsou ovšem spíše na překážku: velká postava odporu v antickém dramatu nereprezentuje bojovníky německého odporu, kteří se nám musí jevit nejvýrazněji“.<sup>87</sup> Snad proto Karvaš, poučen Brechtem, přistupuje k mytické látce s menší pokorou, ovšem bohužel ani jemu se nepovedlo učinit motiv odporu vůči nacismu věrohodným.

Karvaš se u Brechta inspiroval epickou stavbou děje. Hra se proto dělí na tři dějství a dvě mezihry. Jednotlivá dějství nejsou postavena na akci a situačních zvratech, ale na diskusích postav. V dialozích o spravedlnosti, idejích a svobodě vězňové z odstupu mluví o krutých útrapách, jež musejí snášet, ale právě to způsobuje jejich teovitost a ubírá dílu na dramatickém účinku. Hlavní problém však spočívá v tom, že rozhovory se neodehrávají pouze mezi vězni, ale vězňové takto mluví i s nacisty, což působí zcela nevěrohodně! Například Krone rád diskutuje s vězněm, který si říká Poručík, a snaží se ho přesvědčit o svém světonázoru. Jedná se o Karvašovu literární licenci, která nemá oporu ve faktech vztahujících se ke koncentračním táborům (jedině snad v tom, že se Krone a Poručík znají z dřívějšíka). Jelikož zvolená poetika upřednostňuje slovní spor před akcí, Krone se s vězni nedostává do konfliktu a hrůzu vzbuzuje svými názory, nikoli

---

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 68.

činy. Když má dojít k přímé akci, násilný čin vykoná jeho pomocník, a to ještě – po vzoru antické tragédie – za scénou. Některé motivy zůstávají nevyjasněné: především to, že Krone v průběhu děje hledá jistého Johanna, který má být vůdcem táborového odporu, ale zdá se, že Johannem může být kterýkoli z vězňů. Ve chvíli, kdy jeden nositel přízviska Johann zemře, objeví se nový, aniž by tento motiv byl dotažen do konce: „Profesor: Kde je Johann...? Poručíku... Kdo je teď Johann...? Nejmenuje se od dnešního rána... Jan...?“<sup>88</sup>

Účel Karvašovy hry byl především apelativní ve smyslu komunistické propagandy: „I když v replikách není výslovně řeč o komunistické straně a naznačuje se jen existence ilegálního táborového vedení, paralela mezi závazností jeho příkazů a stranickou disciplínou je zjevná“.<sup>89</sup> *Antigona a ti druzí* je hrou politickou. Zpracování mýtu o Antigoně v „žánru“ politického divadla vykazuje rozdíly od Sofoklova díla: „Antické tragédie nebo Shakespearovy hry tak nemohou být považovány za politické divadlo v dnešním slova smyslu, neboť, jak argumentuje Melchinger, jejich hrdinové nepodléhají žádné společensko-ideologické tendenci, nejsou angažováni pro jistou společenskou skupinu nebo reálně společenské zájmy, ale bojují vždy ve jménu vyššího řádu za jednotlivce a pro spravedlnost“.<sup>90</sup>

Karvaš pracuje s postavami jako se zástupci dvou politických ideologií. Proti nacistické totalitě, zastupované Kronem a dozorcí, stojí vězňové, kteří mluví o víře v socialistický zítřek. Hru nejen zasadil do konkrétní historie, ale aktualizoval i z hlediska geografického: vězňové jsou většinou Slováci. Autor se prostřednictvím obrazů kruté poroby vězňů snaží ukázat hrůznost hitlerovské totality, která se snažila zničit komunismus jako takový. Postavy statečných vězňů, kteří i přes krvavé represe a ponižování pevně setrvávají na svých názorech, představují ideální

---

<sup>88</sup> KARVAŠ, P., *Antigona a ti druzí*, s. 69.

<sup>89</sup> ŠTEVČEK, J., *Dejiny slovenskej literatury: Slovenská literatúra po roku 1945*, s. 171.

<sup>90</sup> SCHNELLE, B., *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*, s. 48.

bojovníky za socialismus. Myšlenka vzdoru proti nepříteli a nutnosti bojovat za lepší budoucnost Karvaš přizpůsobil i antický mýtus: „Šlo mi především o to, aby vzpoura Antigony nebyla individuálním činem, jako je u Anouilhe nebo Swinarského, a konečně i u Brechta a ostatních, ale aby za ní stála společenská síla. Je to pokus o optimistickou Antigonu, o Antigonu se společenskou perspektivou. Proto nejde o moderní parafrázi antické tragédie, ale o pokus o moderní tragédii, o realistické drama s katarzí, o politickou agitku svého druhu. O kolektivní Antigonu“.<sup>91</sup>

Výrazný odklon od individuálního charakteru ke kolektivní postavě naznačuje už název dramatu, který rozděluje postavy do dvou skupin. Do první patří postavy převzaté z řecké tragédie, do druhé vězni a (nepřítomný, ale slyšitelný) chór vězňů. Ze Sofokla přešly i některé dílčí motivy: Antigonina oběť, Haimonova láska a nesprávný postoj Kreonta, ale jsou podmíněny jinými motivy než v antice. Jména postav usnadňují jejich zařazení do kontextu mýtu a rozumění textu z hlediska Sofoklovova díla, respektive intertextových předobrazů postav. Thébský král Kreon byl nahrazen velitelem Kronem, ale tyto postavy nelze ztotožňovat. Řecký panovník stavěl zájmy státu nad nařízení bohů, Krone sám sebe povyšuje nad polis a je ztělesněným zlem, které touží jen po moci: „Krone: A ve všech válkách dějin budu Gerhardt Krone! Mne budou vždycky potřebovat. Kdyby Papuánci nebo Hotentoti dostali chuť vládnout světu, beze mne se neobejdou ani minutu! Někdo tu práci musí udělat! A já jsem odborník! – A vy budete znovu hnit za ostnatými dráty ...!“.<sup>92</sup> Kroneho žena se nejmenuje Eurydiké, ale Erika. Zatímco u Sofokla je němou postavou, Karvaš ji vykresluje jako nevědomou a přísně morální ženu. Převzal tak motiv častý v literatuře s válečnou tematikou – motiv žen nacistů, které nevědí o činech svých protějšků a paradoxně trvají na přísné morálce.

---

<sup>91</sup> ROUBÍČEK, Z. Karvašova Antigona v Národním divadle.

<sup>92</sup> KARVAŠ, P., *Antigona a ti druzí*, s. 98.

Podobným motivickým stereotypem je Eričina úcta k humanistickým ideálům jejího otce, vzdělaného akademika. Karvaš tento motiv generačního střetu použil k dramatickému kontrastu, aby poukázal na myšlení starší generace Němců, z kterého paradoxně vzešel nacismus.

Jméno dvacetileté Antigony je zkráceno na Anti, aby se tak naznačil její antiválečný postoj, nesouhlas s podmínkami života v táboře a s nacistickou ideologií. Přátelé jí však říkají Tonka (obě jména etymologicky vycházejí z Antonie). Na rozdíl od Sofoklovy Antigony Tonka v dialogické rovině nefiguruje jako Kroneho oponent. Řeckou a slovenskou hrdinku spojuje soucit a pevné morální zásady, ale podmíněné odlišným světonázorem. Antigonu formuje řecký svět s jeho náboženstvím a rodinnou hierarchií, v níž je vztah sestry k bratrovi postaven na přední místo. Tonka necítí soucit k příslušníkovi své rodiny, ale k soudruhovi. Tento motiv jejího jednání propagandisticky odkazuje k dobové ideologii. Současně jej však podmiňuje soucit k utrpení obecně a boj za sociální spravedlnost, za které se komunisté schovávali. Tonka lituje každého, kdo je sám – Pollyho, Josefa, neznámého člověka, kterého před válkou skrývala před gestapem. Posléze si uvědomuje, že nesvobodný člověk je na tom hůře: „Řekla jsem, že osamělý člověk je strašně mrtvý“.<sup>93</sup> Přesvědčuje Storcha, aby ji zabil, protože už nechce žít dál uprostřed hrůz a s cejchem hanby.

Podle Karvaše má být jasné, že pocit odpovědnosti za celý svět, který podmiňuje jednání hrdinky, má svůj základ v socialismu: „K hrdinovi naší doby nelze přistoupit z jiných pozic než z nejpokrokovějších, totiž z marxistických, z pozic jiné morálky než morálky komunisty: každý jiný hrdina by zaostával za svou dobou, byl by nutně pasivní a jeho konflikty by byly passé“.<sup>94</sup> Není důležité, že se antická Antigona pokouší zachránit Théby

---

<sup>93</sup> KARVAŠ, P., *Antigona a ti druzí*, s. 40.

<sup>94</sup> KARVAŠ, P., *Zamyšlení nad dramatem*, s. 70.

před hněvem bohů a skoncovat s tragickým dědictvím. Karvašova Tonka je kladnou hrdinkou, protože za ní stojí – zdánlivě historická – pravda: „Nevycházíme přitom jen ze zkušenosti, že všechna velká dramata byla svým způsobem královská: spočívala na hrdinovi, v jehož rukou se soustřeďovaly osudy mnoha jiných; hrdinové královských her byli schopni měnit svět kolem sebe, protože měli moc, jako hrdina současnosti je schopný ho měnit, protože má pravdu“.<sup>95</sup>

Karvaš od Sofokla přejímá názorový rozdíl mezi Antigonou a její sestrou, zde představovanou řeckou dívkou Ismenou z města Thévai. Ismena odmítá Tonce pomoci pohřbít Pollyho, protože se bojí nebezpečí. Postava hlídače, zde táborového rapportführera, se oproti mýtu konkretizuje, dostává jméno Horst Storch a větší prostor v dialogu. Zůstává i epizodní postava posla, který přichází Kronemu oznámit návštěvu, ale mizí věstec Teiresiás.

Ve hře *Antigona a ti druzí* už není božstvo, které by ovlivňovalo dění, protože podle Nietzscheho Bůh zemřel a spolu s ním zmizela i morálka, a konečně také proto, že socialismus filosofický idealismus v podstatě nepřipouštěl. Moderní společnost ztratila víru, nežije ve světě naděje, ale v utrpení a lži a v Boha už nevěří. Zemanova replika odráží zoufalství moderního člověka nad stavem světa, ale z pozice komunistického ateisty a kritika křesťanství: „To se člověk modlí, modlí, a najednou... Buď vůle tvá... Copak je tohle jeho vůle?! Odpusť nám naše viny... prosím tě, může to být v očištění horší než tady...? Vždyť my už musíme být všichni čistí jako ten beránek boží...!“.<sup>96</sup> Nacistická (i komunistická) ideologie hledá nová „božstva“, aby působila na iracionální stránku člověka. Krone ztotožňuje Boha s „vyvoleným“ člověkem (Nietzscheho „Übermensch“, nadčlověk): „Bůh nedá jakživ nikomu čtyři minuty než udeří. Pravda, bůh ani vždycky přesně neví, proč udeří. Já to vím! – Vy jste taky bůh, Štorchu.

---

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>96</sup> KARVAŠ, P., *Antigona a ti druzí*, s. 31.

Stojíte na rampě, když přijede nový transport a kýváte prstem: smrt, život – život, smrt /.../“;<sup>97</sup> věžňové ztotožňují Boha s kolektivem alias dělnickou třídou. Poručík pohřbívá Pollyho, protože respektuje příkaz ilegální (komunistické) organizace. Když se ho Krone ptá, kdo mu pomáhal, odpovídá, že celý tábor. Karvaš napsal tuto hru jako „alegorii“ socialismu, v postavách vězňů se skrývá oslava statečného a trpícího proletariátu, což koresponduje i s jeho teoretickými názory na drama: „Nelze napsat velké drama, které by nešlo až do krve ostře, proti něčemu (to má drama společné se satirou); ale pozice, z nichž se tento útok vede, musí být nad všechnu pochybnost pozicemi diktatury proletariátu, máme-li dojít k dramatu socialistickému, totiž bojujícímu za socialismus“.<sup>98</sup> Z tohoto důvodu Tončin pokus pohřbit Pollyho končí nezdarem. K činu ji vede individuální pohnutka - soucit. Ale „Pollyho mohl pochovat jedině kolektiv a jedině ve chvíli, která k tomu byla vhodná a kterou určilo ilegální táborové vedení“, hodnotí tento motiv Zoltán Rampák.<sup>99</sup> Právě tím, že Pollyho pohřbil kolektiv se nejvýrazněji projevuje propagace komunismu, která stojí v pozadí hry. Sofoklova Antigona je postavena na myšlence individuální vzpoury a konce rodu, proto smrtí Antigony končí jedna historická fáze Théb. U Karvaše smrt Antigony a poručíka neznamena konec, ale pokračování. Jejich roli převezmou jiní, proto může profesor žádat nové rozkazy: „Jaký je rozkaz, synu...? Jaký je rozkaz, soudruzi...?“.<sup>100</sup> Právě kvůli povýšení kolektivu nad individualitu se v závěru hry neozývá jako u Sofokla varování chóru před chybným jednáním jednotlivce, ale replika, která má vzbuzovat naději lepších zítřků.

Jména některých vězňů jsou tzv. mluvící, přičemž ilustrují povahové rysy postav. Profesor je bývalý partyzán a pracovník tiskárny, ale má zálibu ve filosofických úvahách, Poručík má

---

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>98</sup> KARVAŠ, P., *Zamyšlení nad dramatem*, s. 23.

<sup>99</sup> RAMPÁK, Z., *Antigona a ti druzí – jako podobenství*, s. 103.

<sup>100</sup> KARVAŠ, P., *Antigona a ti druzí*, s. 99.



vojenskou minulost a dosud se chová jako voják. Autor se nesoustředí na vykreslení psychologického charakteru svých postav, ale stejně jako u Brechta je dramatická osoba nositelem jediné ideje a neproměňuje se. Karvaš proti sobě staví záporného nacistu a kladného vězně. Esesák Štorch se zmítá mezi povinností a láskou k Anti, vězeň Záriš si myslí, že kvůli jeho chybě zemřela v bojích s Němci téměř celá partyzánská skupina. Zárišova vina však nebyla prokázána a Štorcha nezmění ani láska. Jeho cit není polehčující okolností, ale má ukázat zkaženost nacisty. Karvaš na kontrastu absolutního společenského zla a „komunistického ráje“, který nabízí podtextová perspektiva, demonstruje svůj ideologický záměr: „Jsem přesvědčen, že malé konflikty mohou vyzařovat pouze z malých myšlenek; ale velký konflikt kromě toho potřebuje, aby se tu myšlenka proti myšlence, koncepce světa a společnosti proti jiné koncepci stavěla bezvýhradně, absolutisticky, s celoživotním rizikem, aby se exponovala vždycky beze zbytku a bezpodmínečně celá osobnost, celý člověk bez polehčujících okolností a bez zadních vrátek. Myslím, že ve skutečném dramatu není střední cesty mezi totálním vítězstvím člověka a jeho zánikem nebo jeho morálním zničením“.<sup>101</sup>

Karvašovo dílo je podmíněno nejen dobou vzniku a osobním uměleckým názorem, ale také zasazením děje do 2. světové války a poválečným vnímáním světa: „Skutečnost poslední války... zničila základní princip tragičnosti, postulující rovnoprávnost argumentů a pravd soupeřících stran. A tím, že válka podkopala celý řád světa – zároveň prakticky zbavila významu individuální vinu, připravila ji o její vlastní rozměr“.<sup>102</sup> Na brechtovském základu konstruuje dějinný střet mezi nacismem a socialismem.

---

<sup>101</sup> KARVAŠ, P., *Zamyšlení nad dramatem*, s. 27.

<sup>102</sup> WACHOCKA, E., *Utopie tragédie konce dvacátého století*, s. 13.

## 2.2 Milan Uhde: Děvka z města Théby (1964)

Milan Uhde (1936) je český publicista, básník, prozaik, dramatik, esejista, scénárista, autor rozhlasových a televizních her. Po studiu češtiny a ruštiny na brněnské univerzitě (1958) přijal místo redaktora v brněnském měsíčníku *Host do domu* a současně vyučoval na JAMU jako externí pracovník (1967–1971). Kritiky, teatrologické studie a hry zveřejňoval především v časopisu *Tvář* a měsíčníku *Divadlo*. Po zániku časopisu *Host do domu* (1970) se věnoval publicistice a práci pro divadlo ve svobodném povolání. Na začátku sedmdesátých let se stal tzv. zakázaným autorem a svá díla publikoval v samizdatu (*Lidové noviny*, *Obsah*), v exilových časopisech (*Listy*, *Rozmluvy*, *Obrys*, *Proměny*, *Svědectví*) nebo pod cizími jmény. Významná byla jeho spolupráce s *Divadlem* na provázku, které uvádělo jeho hry pod jménem režiséra Zdeňka Pospíšila. Uhde byl signatářem Charty 77, redaktorem samizdatových *Lidových novin* (1988–1989) a členem *Hnutí za občanskou svobodu* (1988). Po roce 1989 se stal šéfredaktorem nakladatelství *Atlantis*, které spoluzaložil, a přednášel českou literaturu na Masarykově univerzitě. V roce 1990 vstoupil do politického života: nejprve se stal ministrem kultury, v letech 1992-1993 zastával funkci předsedy České národní rady, 1993-1996 byl prvním předsedou Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR a následující dva roky poslancem. V roce 1998 z politiky odešel, aby se věnoval literární, novinářské a pedagogické činnosti.

Jako dramatik se prosadil hned debutem, absurdní satirou *Král Lávra* (1964), která měla premiéru v *Satirickém divadle Večerní Brno* (1964). Inscenace režiséra Evžena Sokolovského se stala doslova kulturní událostí. Vedle této parafráze básně Karla Havlíčka Borovského a poté zpracování antického mýtu v *Děvce z města Théby* (1967) se Uhde proslavil i dramaturgiemi próz: *Profesionální žena* (V. Páral, 1974), *Nikola Šuhaj loupežník* (I.

Olbracht, 1975, hráno s titulem *Balada pro banditu*), *Pohádka máje* (V. Mrštík, 1976). Ty už ovšem musely být inscenovány bez uvedení autorova jména. Zatím posledními jsou dramata *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* (1990) a *Zázrak v černém domě* (Divadlo Na zábradlí, 2007). Scénického provedení se dočkaly i některé původně rozhlasové hry: *Výběrčí* (1990), *Velice tiché Ave* (1990) a *Modrý anděl* (1992). Řada jeho her měla v době zákazu činnosti premiéru v tzv. bytových divadlech (např. *Modrý anděl* byl napsán pro Bytové divadlo Vlasty Chramostové, ovšem uveden zde už nebyl). Autorovu dramatickou tvorbu určuje důraz na morální stránky lidského jednání a snaha o konfrontaci se společenskou situací.<sup>103</sup>

Děj hry *Děvka z města Théby* čerpá z antického mýtu o Antigoně, ale její témata (lidská zodpovědnost, morálka, vina aj.) přenáší do moderní doby. Prostřednictvím díla se autor vyjádřil k situaci jedince v dobové společnosti a současně se filosoficky zamyslel nad přirozeností člověka. Proto antický mýtus významově aktualizoval a relativizoval.

Děj je situován na thébské náměstí ke sloupu zasvěcenému bohu Hermovi, další scény se odehrávají v Kreontově pracovně či v Isménině a Antigonině ložnici. V rozhovorech se zmiňuje pretextová historie: před pěti lety zemřel Oidipus a jeho syn Polyneikes měl být prohlášen králem. Kreón a jeho přívrženci pokládali nástupce za prostřáčka neschopného vládnout, proto ho označili za zrádce a odsoudili k smrti. Polyneikovo tělo bylo spáleno a popel rozprášen po městě. Jeho sestry Antigonu a Isménu vychovávali v horách stoupenci nového vladaře. Po pěti letech Kreontovy tyranské vlády se Théby ocitly v morální a politické krizi. Vladař používal tvrdé metody k zastrašování odpůrců. To způsobilo, že lidé raději s režimem spolupracují, udávají své spoluobčany a svědomí utišují alkoholem. Antigona je

---

<sup>103</sup> MENCLOVÁ, V. *Slovník českých spisovatelů*, s. 678. JANOUŠEK, P., *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, s. 570 – 572. BRABEC, J., *Slovník zakázaných autorů 1948 – 1980*, s. 441 – 442.

jediným morálně čistým občanem, který má odvalu proti Kreontovi vystoupit. Když zjistí pravdu o vraždě Polyneika, popíše Hermův sloup nápisy kritizujícími vladaře. Dva Thébané pojmenovaní Chór I a II ji však udají. Kreontovi se Antigona přiznává i k tomu, že symbolicky pochovala bratra (pohřbila hrst hlíny jako by to byly jeho ostatky). Vladař se staví do role smířlivého strýce a propouští ji bez trestu, ale přikazuje strážím, aby ji sledovali. Antigona je zmatená a jde si pro útěchu za sestrou. Zjistí ale, že její sestra navázala poměr s královým synem Haimonem, i když nezná jeho pravou totožnost. Antigona se přiznává, že sama toužila po Haimonovi, ale z hrdosti odolala. Vyčítá sestře, že se nedokázala chovat stejně. Její bezúhonnost a mravokárství pobuřuje Chóry, kteří chtějí, aby se Antigona pošpinila - stala se jednou z nich. Dávají jí nůž na vraždu Kreonta a vzápětí ji udávají. Haimon obdivuje Antigonino hrdinství a uvažuje, zda ona není jeho pravou láskou. Kreón přichází za Antigonou jako kající, přiznává se k vraždě Polyneika a prosí, aby ho zabila. Vladař si uvědomuje, že Théby přivedl na pokraj zkázy a že je může zachránit pouze Antigona. Ta ale odmítá vyhovět, protože smrt Kreonta by nebyla hrdinským činem, ale pouze další vraždou. Cítí se ponížená, protože nemůže splnit úkol, který jí přisoudila stará báj. Ocítá se v existenciální krizi, kterou řeší totálním sebezničením (stejně jako Haimon a Isména). Stává se děvkou, objektem chtíče a posměchu.

Hra je postavena na metaforickém obrazu zápasu Antigony se světem. Autor opouští antický konflikt, nezakládá jej na nesmiřitelnosti postojů Antigony a Kreonta, ale na zápasu Antigony se světem. Antigonu vykresluje jako mravně čistou dívku, která se ocítá na „velkém jevišti bláznů“. Jednotlivé postavy tak trochu parodují své antické vzory. Kreón Antigonu neodsuzuje, naopak ji sám prosí o trest. Haimon se cítí k Antigoně přitahován, přesto naváže poměr s Isménou. Chórové vtipkují o vladaři, a současně se ho bojí. Ve světě „bláznů“ není možné

rozlišit pravdu od lži, a proto zde hrdina nemůže bojovat za pravdu.

Uhde využívá paradoxního motivu slepoty a vidoucnosti z mýtu o Oidipovi: Oidipús došel poznání, když oslepl, zatímco vidoucí Kreón trpí nevědomostí (até<sup>104</sup>). Jejich protipólem je slepec Teiresiás, který vidí pravý stav věcí. V Děvce z města Théby hrdinka za „slepou“ označuje lásku mezi Haimonem a Isménou, protože Isména zpočátku neznala jméno svého milence. Antigona také lituje, že nebyla „slepá“ a nenechala se svést Haimonem. Ze slepoty obviňuje naopak i Isména Antigonu, protože údajně nevidí opravdový život. Podle Chórů je „slepá“ i „hluchá“ sama příroda, která stvořila člověka. Uhde se zamýšlí nad otázkou, zda člověk není špatný už z přirozenosti, proto v závěru nedává svým postavám naději. Tento skepticismus antika neznala. Obávala se špatných činů jednotlivců i zániku polis, ale v myšlenkovém pozadí obav stála idea řádu a harmonie. Etika definovala, co znamená pojem neuměřenost a jaké jsou jeho projevy. Jedinec, který neuměřenosti propadl, byl konfrontován s pravým stavem věcí a potrestán. Uhdeho postavy neznají trest ani pokání, vysmívají se sobě i druhým ještě v závěru samém.

Ve hře se často objevují narážky na starou báji (mýtus o Antigoně), jež podmiňují fatalistickou motivaci postav: „Chór II: Věz, že ti báje káže buď slavně padnout, nebo zvítězit, či aspoň skončit ve vězeňské cele“.<sup>105</sup> Uhdeho postavy nejsou psychologicky prokreslené, ale jsou pouze nositeli několika - i protichůdných - vlastností. Haimon se nejprve chová jako charakterní mladík, který nesouhlasí s otcovými praktikami, ale když vidí, že se Théby nezmění, smiřuje se s rolí pasivního donchuána. Odchází ze scény, aby podlehl další dívce. Antigona, která u Sofokla bojuje s prokletím své rodiny, se v Děvce z města Théby mění

---

<sup>104</sup> „Pod tímto pojmem se většinou rozumí v řecké tragédii slepota, jakási momentální duševní indispozice způsobující neschopnost vzhledu do situace, která znemožňuje postavě, aby se zachovala racionálně.“ (STEHLÍKOVÁ, E., *Antické divadlo*, s. 71)

<sup>105</sup> UHDE, M., *Děvka z města Théby*, s. 35.

v bojovnici za návrat zákona a občanských svobod. Polyneikova smrt je pohnutkou k činu, pohřbení symbolem odporu, ale Antigona chce především zachránit město: „Vladařova smrt otevře cestu práva. Buď ji město nastoupí, tím pak očistí mé ruce od krve, nebo hlíza moru leží na lidské duši od zrození. Potom není hřích zabít kohokoli. Bože, tos přece nechtěl. Dej mi spatřit Théby laskavé k jejich dětem. Zemřu ráda pro tento sen, jestliže po mém těle půjdou mu naproti mí Thébané. A oni půjdou. Neslyšíte? Jdou, v každém se vzpíná jako vraný kůň touha žít čistě, jak to znají báje, a jdou, a i když si nevzpomenou v dobrém na dívku Antigonu, budu živa tím jejich štěstím“.<sup>106</sup>

Antigonin boj proti tyranství se opírá o zodpovědnost k druhému člověku, kterou nevytvářela antická etika, ale křesťanská morálka. Ta je zde parodována: „Chór I: „Zdrávas, dívko. Tvůj hlas mě dojíká. I zvěstuji ti, žes předurčena k velkým věcem. Chór II: K vraždám, trýznění občanů a rozeštvání všech proti všem“.<sup>107</sup> Uhdeho Antigona odkazuje k představě panenské hrdinky typu biblické Evy či Máří Magdalény, k motivu svedené a padlé ženy, ale pojatému tragikomicky. Když se Antigona stane děvkou, netouží se napravit, ale směje se sama sobě. Až do závěru se proti světu vyhraňuje, ale současně svůj boj s ním prohrává. To zkažený svět odpovídá za její pád. Postavy Chórů jsou Antigoninými protivníky, nahrazují Sofoklova Kreonta. Proti Antigone se tak u Uhdeho nestaví zkažený jednotlivec, ale celá polis. Všechny postavy vědí, že Kreontova vláda směřuje k rozpadu státu a společnosti: „Kreón: Čím víc krve, tím víc dobrých mě opouštělo. Nakonec mi zbyla po boku jenom lůza, nečítám-li zaslepence a tupce“.<sup>108</sup>

Postavy Chórů jsou koncipovány nikoli jako vznešení a moudří koryfaiové z antické tragédie, nýbrž jako tragikomičtí plebejci-šaškové, částečně zastávající i role špehů a fízlů.

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 40

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 44.

Dramatik do nich intertextuálně promítl postavy hrobníků z Shakespearova Hamleta (kromě příznačného jednání je zde i přímý odkaz v posledních replikách hry), včetně groteskního jazyka. Chór zde tedy není tradičním sborem starců a jeho rovina ve hře tvoří jako by „satirický“ pendant k - existenciálně - tragickému příběhu Antigoninu. Tím, že se Antigonu nakonec stává děvkou pro každého, se také těmto demoralizovaným plebejcům přibližuje (mohou si ji kdykoli koupit).

V městě lží už nežijí bohové, proto Théby nezachrání ani deus ex machina. Uhdeho Kreón nemůže posloužit jako varovný příklad, protože se pokouší špatné činy napravit – přizná se a žádá Antigonu o trest. Ve hře už Antigonu nepatří bohům, ale náleží světu - má chyby a touhy jako každý člověk. Prohrává, protože nemůže překonat svou přirozenost. Spolu s ní prohrávají i Théby, jež ztratily poslední naději na záchranu. Tato scéna podle Zdeňka Hoříňka nejvíce problematizuje Uhdeho hru: „Antigonina rezignace postrádá výraznou dramatickou pohnutku, má pouze slovní vysvětlení a zdůvodnění. Je jistě možné – v reálu – že člověk změní své úmysly následkem úvah, debat, přesvědčování, ale lze takto vágně motivovat obraty vášní na divadle? Dramatické pohnutky musí být stejně kondenzovány jako dramatický děj“.<sup>109</sup>

Autor vedle úvahy o člověku obecně vztahuje děj k soudobému kontextu. Uhdeho hra je tak kritikou jednání lidí i obecného modelu společenského systému v moderní společnosti. V době premiéry mohla být řada replik vykládána jako kritika komunistické totality: „Chór II: Lidé, milé dítě, jsou dutí. Čím je nafoukneš, tím čpějí. Napušť je jemnou, ušlechtilou vůní, nebudou smrdět. Vladař Kreón věděl, co na ně platí. Koho neoklamal, zastránil. Koho nezastránil, předal svým holomkům“.<sup>110</sup> Théby symbolizují mravní zkaženost světa. Uhde, podobně jako Havel či Kohout, ve svých hrách přirovnává společnost k blázinci, divadlu

---

<sup>109</sup> HOŘÍNEK, Z., *Všechny zvony světa*, s. 34.

<sup>110</sup> UHDE, M., *Děvka z města Théby*, s. 34.

či cirkusu, ale v případě *Děvky z města Théby* je spíše než konkrétní projevy absurdity v dobových poměrech akcentována obecná rovina jednotlivých motivů. Ve hře se prostřednictvím metafor utváří obecný obraz rozporuplného světa a člověka zmítaného v existenciálních paradoxech.

Všechny postavy se vyznačují zdánlivou upřímností, zesměšňují samy sebe a přiznávají své chyby, ale své chování nemění. Každé slovo, které vysloví, je parodovanou pravdou i přiznanou lží, směšnou i tragickou zároveň: „Tragédie, ve které se neumírá, bývá k smíchu“.<sup>111</sup> Toto tvrzení je v přímém rozporu s původní podobou tragédie. Tragická podstata antického hrdiny se vytvářela na základě vztahů mezi fatální předurčeností a osobní zodpovědností. Moderní tragično jasně vysvětlitelné příčiny vzniku nemá. Podle J. M. Domenacha se tragické vize dnes skrývají v absurditě a odcizení se světu i sobě samému. Vznikají z vědomí „hříchu bez Boha“ a strachu z historie. Současnost pracuje s vizí tragična, ale tragédie nevytváří, protože je parodií a fraškou.<sup>112</sup> Uhdeho postavy se chovají dvojznačně a nesmyslně, protože jejich chování nemá žádný vliv na jejich osud. Neexistuje vyšší síla, která by je mohla potrestat.

Uhdeho kritický postoj ke společnosti se vyjevuje prostřednictvím přirovnávání města k ráji šibenic, vězení a hrobů, kde občan zná vrahy i jejich přísluhovače, ale přesto upřednostňuje soukromé pohodlí před pravdou. Vinu na špatnostech doby nesou všichni: „Lump stíhá lumpy – to je právo v Thébách“.<sup>113</sup> Komunistický režim spoléhal na lidskou hloupost, zbabělost a zastrásování oponentů stejně jako Kreón. Ze světa se stalo velké divadlo: „Kdo zpívá, oblažuje toho, kdo ublížil. A že dnes každý morduje každého, je kumštýř vážen a uctíván a lidstvo kromě katů vydržuje i herce. K těm se dáme, když kati

---

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>112</sup> SLAWIŇSKA, I., *Divadlo v současném myšlení*, s. 66-71.

<sup>113</sup> UHDE, M., *Děvka z města Théby*, s. 48.



zevšedněli“.<sup>114</sup> Hra je podobenstvím o současnosti (jako ostatně všechny parafráze Antigony), která Sofoklovu oslavu řádu a vymezení principů dobra a zla zpochybňuje.

Rozbor hry podal Jan Patočka ve studii *Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou* (1967), ale zůstal pouze u uměleckého výkladu hry a nevyjadřoval se k politickým souvislostem: „Kreón, cynický vládce, kterému jde jen o to, aby manipuloval společnost, a který má pro to ve svém arzenálu i všelike omluvy, zástěrky a záminky, nemůže dnes přijít vůbec do konfliktu s Antigonou, nýbrž vládne s její pomocí. Antigona, tj. protest mravní čistoty, slouží dvojnásob jeho záměrům: jako důkaz, že to jinak nejde, a jako sentimentální ventil... Možná, že chtěl autor též ještě říci, že dnešní cynicky revoltující mládež, nehledíc k její vnitřní slabosti, jsou přece jen potenciální Antigony; důkaz zůstal poněkud dlužen“.<sup>115</sup> Patočka hru, podobně jako většina recenzentů, označuje za spornou, slabou a problematickou, a to právě relativizováním pravdy mýtu. Nedokáže Uhdemu odpustit, že mýtu odnímá původní význam. Zapomíná, že pravda mýtu je pravdou relativní, přijatelnou jen pro určitou společnost či dobu. Původní tragédie už dnes není možné psát. Žádná parafráze nemůže dosáhnout kvalit a účinku jako jejich zdroj. Uhde tvrdí, že ve světě, z něhož zmizela úcta k bohům, a z lidí se stali šašci a děvky, se musí proměnit i mýtus: „Antigona: Kreonte, báj se naplňuje. Zabils Antigonu a bez krve. Má ruka dokoná, co je třeba. Naše slova a činy nejsou nic, když mohou tajit dobro i zlo a všecko se dá zahrát jako starý kus. Jen smrt je zákulisí, kde se už sejdeme bez masek a úloh“.<sup>116</sup> Zdeněk Hořínek pochybuje, zda je možné v jediném dramatu zobrazit schéma společně s existenciální rovinou: „Uhde přehodnocuje Antigonu schématem, které sám spoluvytvářel svou první hrou *Král Lávro*. Tato hra názorně předváděla běh společenského mechanismu, v němž jedinec figuruje jako

<sup>114</sup> UHDE, M., *Děvka z města Théby*, s. 62.

<sup>115</sup> PATOČKA, J., *Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou*, s. 389.

<sup>116</sup> UHDE, M., *Děvka z města Théby*, s. 50.

bezmocná součástka. Takové pojetí musí ovšem selhat, přeneseli se ovšem do roviny existenciální. Lidská společnost není mechanismus, ale organismus“.<sup>117</sup>

Autor ve hře pracuje s dvěma odlišnými přístupy. Jednak zobrazuje moderní společnost: „tento svět je celkem spojitým, má tvar a podobu mechanismu. To znamená, že když už ne jeho reálným stavem, tak alespoň jeho ideálem je absence vnitřních rozporů a způsobilost je odstraňovat“;<sup>118</sup> a jednak moderního člověka, jenž se společnosti odcizuje. Uhde v Antigoně zachycuje mechanismus moci, která je zaměřena proti morálce a společnosti. Člověk v ní - na rozdíl od antické tragédie - nemá možnost volby. Touha po svobodě se však skrývá v každém, proto i moderní doba bojuje proti totalitářství.<sup>119</sup> Rysy schematické odbojnosti a nespokojenosti, jejichž prostřednictvím autor upozorňuje na problémy, ale nenabízí už jejich řešení, se objevují i v Děvce z města Théby. Současně se hra vyrovnává s existenciálními otázkami podobně jako francouzské absurdní drama. Hra není postavena na dramatických zvratech, ale na rozkladu a opakovaném ukazování zmaru. Théby nikdo nespasí, protože jediná potenciální hrdinka se stane děvkou. Antigona je zde spíše anti-hrdinka, která prohrává.

---

<sup>117</sup> Hořínek, Z., *Všechny zvony světa*, s. 33.

<sup>118</sup> BAUMAN, Z., *Úvahy o postmoderní době*, s. 11.

<sup>119</sup> „Modernita potřebovala kulturu bojovnou, podezřívavou, kulturu, která vyhlásila válku na život a na smrt iluzím, pustým fantaziím, sebeklamům, vědomým lžím a zkamenělým pravdám, tedy kulturu bytostně skeptickou, nespokojenou a rozhněvanou. Zajisté, moderní kultura byla (a nemohla nebýt) kulturou zoufalství a pochyb, kritiky a odporu. Svůj optimismus vůči budoucnosti živila pesimismem vůči současnosti. Stejně jako byla entuziastická ve vztahu k záměru, musela kárat a zatracovat všechna jeho aktuální praktická vtělení. Předmětem kritiky byly vždycky aktuální výkony moderní civilizace a žádný v této zkoušce neobstál. V rozporu s daným slibem žádný neučinil svět předvídatelným, průhledným a vhodným pro čistě racionální uvažování, ne osvobozoval jej od mnohoznačnosti. Každý aktuální pokus o klasifikaci vytvářel nové země nikoho, každý pokus o kategorizaci rozmnožoval počet ambivalencí, každý nový ukazatel poukazoval na nová scetí i bezcestí“ (BAUMAN, Z., *Úvahy o postmoderní době*, s. 16)

### **2.3 Vojtěch Trapl: Antigona: Co je Ananké? (1970), Ananké (1972) a Kreón, thébský král (1980)**

Vojtěch Trapl (1917–1998) byl český dramatik, scénárista, režisér, prozaik a překladatel. Od konce 2. světové války působil jako významný činitel v řadě kulturních institucí: byl předsedou podnikové rady Československého státního filmu, ředitelem Krátkého filmu, vedoucím dramaturgické skupiny Filmového studia Barrandov, profesorem žurnalistiky na UK a na FAMU. Podílel se na zrodu Svazu českých dramatických umělců a byl členem jeho ústředního výboru. Jako scénárista spolupracoval i na celostátních spartakiádách. Napsal scénáře k řadě televizních inscenací, natočil množství krátkých filmů a čtyři celovečerní filmy. Před uměleckými kvalitami dával ovšem přednost společenské funkci děl, takže jeho literární, filmová, televizní a rozhlasová tvorba byla podřízena komunistické ideologii. Jeho postavy jsou stylizovanými kladnými hrdiny – komunisty, nebo jejich morálně zkaženými oponenty. Trapl se stal známým propagandistickým dramatem a filmem *Tobě hrana zvonit nebude* (1975), v němž z pozice zapáleného stoupence totalitního režimu vykresluje atmosféru tzv. krizového období let 1968–69. Traplova dramatická tvorba často vycházela z děl jiných autorů: dramatizace stejnojmenné románové satiry Rudolfa Hrbka z období osidlování pohraničí *Bublich je mezi námi* (1972), hudební moralita podle námětu Josefa Mixy *Všechno se rozhodne na svatbě* (1973), adaptace hry prózy Jacka Londona *Zlato* (1974). Již názvy některých děl signalizovaly, že jde o propagandu komunistické ideologie: *Komu zahrát sólo: Za havířskou čest* (1976), *Mistr Jan: Neodvolám!* (1987).<sup>120</sup>

Traplova parafráze Sofoklovy Antigony je dochována pod různými názvy: *Antigona: Co je Ananké?* (1970),<sup>121</sup> též *Ananké*

---

<sup>120</sup> JANOŠEK, P. aj., *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, s. 557 – 558.

<sup>121</sup> TRAPL, Vojtěch. *Antigona: Co je Ananké?: Parafráze Sofoklova dramatu*, Praha: 1970.

(1972)<sup>122</sup> a *Kreón, thébský král* (1980).<sup>123</sup> Hry se liší jen drobnými odchylkami, např. přidaným obrazem či odlišnými scénickými poznámkami, takže jde vlastně o jednu hru v různých verzích (autor pro každou inscenaci napsal novou variantu). Trapl vesměs zachovává fabuli svého vzoru, jeho úpravy se projevují až v syžetové výstavbě textu, strukturaci hry a v sekundárních poznámkách, které obsahují podrobné instrukce ohledně hudby a svícení.

Děj Traplových adaptací se odehrává na starořeckém náměstí s dórským sloupem, v jehož blízkosti leží Polyneikova mrtvola. Některé obrazy jsou situovány do vladařova paláce a před Herkulovu jeskyni. Do děje nás uvádí thébský věštec Teiresias monologem o zodpovědnosti každého jedince za svůj osud, což se stává tématem hry. Pretextovou historii dokresluje pantomimický obraz bratrovražedného boje Eteokla a Polyneika. Po jejich smrti vydá vládce rozkaz, že Eteokles má být jako ochránce města pohřben a uctíván, zatímco mrtvola odpadlíka Polyneika má být pohozena. Antigoné nesouhlasí s Kreontovým rozhodnutím a přesvědčuje sestru Isménu, aby jí pomohla ho pohřbít, neboť na to má podle ní každý člověk právo. V případě bratra musí tuto povinnost vykonat jeho nejbližší. Isméné odmítá, protože má strach, a tak ho Antigonu pohřbí sama. Strážníci však tělo naleznou a uvedou do původního stavu. Při svém druhém pokusu je Antigonu přistižena a předvedena před panovníka, ale nepodaří se jí ho přesvědčit o nutnosti svého činu. Kreon necítí vůči budoucí snaze žádné smilování a podezřívá i Isménu, že sestře pomáhala. Isméné potvrzuje jeho slova a přes Antigoniny protesty chce jít na smrt. Kreon se však rozhodne potrestat pouze Antigonu – má být zavalena v Herkulově slují. Haimon snoubence Antigoně vyčítá, že má raději bratra než jeho, ale přesto ji podpoří. Nejprve hledá radu u matky Eurydiky, ta je zklamaná z manželství s Kreontem a

---

<sup>122</sup> TRAPL, Vojtěch. *Ananké: Parafráze Sofoklova dramatu Antigonu*, Praha: Dilia, 1972.

<sup>123</sup> TRAPL, Vojtěch. *Kreón, thébský král*, Praha: Dilia, 1980.

tvrdí, že na něj nemá žádný vliv. Nepomohou ani Haimonovy argumenty, že občané jsou na straně Antigony, tyran nebere na lid ohled. Kreon neposlechne ani náčelníka (zástupce chóru), který potvrzuje Haimonova slova. Antigoné jde na smrt a usmířený Hádés její oběť za Oidipův rod přijímá. Haimon následuje jejího příkladu, ale při pokusu pohřbít Polyneika je ukamenován. Až synova a manželčina smrt (ta následně zemře žalem) přivede Kreonta na správnou cestu.

V Kreontovi, thébském králi je na rozdíl od Ananké kladen větší důraz na motivaci jednání. Do popředí vystupuje hlídač, Haimon, Eurydiké a Isméné. Hlídač je zástupcem lidu, který se bojí vystoupit proti tyranovi a útěchu hledá u vína. Zděsí se, když zjistí, že tělo bylo pohřbeno. V jeho postavě se zdůrazňuje strach občanů z despotického krále: „Všemocný náš vládče! Lidé! Občané! Všichni pojdte sem! Věřte mi, že já jsem nevinný! Já jsem nevinný...!“.<sup>124</sup> V závěru pochopí, že božská nařízení je třeba respektovat, ale je už pozdě: „Nekamenujte ho! Při všech bozích na Olympu, zadržte svou ruku, přece je to člověk!“.<sup>125</sup> Detailněji se tu rozebírají vztahy mezi Haimonem a Antigonou, respektive Kreontem a Eurydikou. Antigoné nevěří Haimonově lásce, myslí si, že jeho srdci je bližší Isméné, ale Haimon ji přesvědčuje o opaku. Eurydiké syna varuje před velkým citovým žárem, protože se tím prý proviňuje proti božskému řádu. Ona sama podobnému vzplanutí ke Kreontovi podlehla a nyní je potrestána. Na významu zde získává i rozhovor Ismény s Haimonem, který je v něm přesvědčen o své povinnosti následovat Antigonu. Trapl v Kreontovi zdůrazňuje, že tíha špatných skutků neleží jen na Oidipově rodu, ale i na Thébách: „Teiresias: Jak hrozný úděl čeká město, když nesvornost a zloba jako klubko jedovatých hadů vnáší v dosud klidnou obec – zmar!“.<sup>126</sup> Závěr hry je ale – zřejmě pod vlivem příznačného socialistického optimismu - smířlivější než

---

<sup>124</sup> TRAPL, V., *Kreón, thébský král*, s. 12.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 6.

v Ananké. Městu i Kreontovi je odpuštěno, protože vladař pozná své provinění a sám Polyneika pohřbívá.

Trapl boří sevřenou strukturu antické tragédie, jeho hru tvoří množství obrazů, označovaných jako výstupy a intermezza a provázených tancem a hudbou, jejíž výběr autor provedl a detailně předepsal. K zdůraznění tragičnosti nejčastěji používá úryvek z Beethovenových symfonií. Trapl totiž v předmluvě tvrdí, že se chce pokusit o návrat k antice nejen tematicky, ale i výstavbou textu a inscenačním přístupem. Právě neucelenou výstavbou textu se však od antické tragédie vzdaluje. Volně spojuje hudební, taneční, pantomimickou a dialogickou složku dramatického textu. Způsobem výstavby nesměřuje k zobrazení klíčové události příběhu, ale spíš se věnuje vykreslení kontextu. Události z pretextové historie jsou v textech připomínány nejen dialogicky, ale stávají se i součástí prezentace děje.

V jeho díle se má odrážet komplexnost antického divadla, proto se po svém vyrovnal i s chórem. Ten u Trapla tvoří sbor tanečnic, zpěváků a dav občanů, který ale nezasahuje do děje. Chór, který komunikuje s postavami a komentuje děj, zastupuje náčelník, vyjadřující podporu Antigoně, který vstupuje do dialogu s Kreontem a připomíná minulost. Vedle náčelníka se v některých scénách stávají komentátory děje i Teiresias a hlídač. Funkci chóru často přebírá scénický obraz, respektive intermezzo, které slouží k dokreslení děje a propojuje přítomnost s budoucností a pretextovou historií. V prvním intermezzu Ananké se prostřednictvím pantomimického souboje bratrů spojují aktuální události s historií. Traplova snaha přiblížit se antice se odráží i v pohřebním rituálu prováděném za pomoci starověkých kultovních předmětů a praktik. Scéna Polyneikova pohřbu nemá být obrazem skutečného pohřebního rituálu klasického Řecka, má pouze symbolicky odrážet jeden z výkladů hry: přijetí zodpovědnosti za vlastní jednání není závislé na fyzické, ale na

duševní síle. Antigoné dokazuje výši svého morálního vědomí odvahou, proto ji stačí pouze posypat bratrovo tělo prachem.

V Traplově hře se pokus o komplexnost a snaha o provázanost s antickou předlohou jeví problematicky. Sofoklés směřuje k zobrazení násilného či svévolného chování, které vědomě či nevědomě překročilo míru danou bohy (tzv. hybris - zpupnost). Trest za takové chování může stihnout nejen provinilce, ale i jeho potomky, jak je tomu u v Sofokla. Kreontovo chybování je zde také založeno na hybris, ale projevuje se nevědomostí (até<sup>127</sup>). Jeho postava není jen protikladem Antigony, ale především je kontrastem k Oidipovi. Sofoklés vystavěl rozdíl mezi thébskými panovníky na paradoxu slepoty a vidoucnosti. Slepec Teiresias vidí skutečný stav věcí, zatímco Oidipús byl schopný poznat pravdu teprve jako nevidomý a u jeho nástupce Kreonta se projevuje duševní slepota. Sofoklův Kreón není tyranem v moderním slova smyslu a dělá vše pro blaho státu, ale jeho činy vyvolávají hněv bohů, protože lidské zákony staví nad božské. Překračuje hranici možného, rozhoduje o smrti, a to je výsada bohů. Trapl vidí v Kreontovi naopak protiklad tyranské vlády k demokratické vládě Oidipově: „Náčelník: Svému otci věrná Antigoné... Ani o píď neustoupí zlu. Také Oidipus by před ním nikdy necouval“.<sup>128</sup> Náčelník v Kreontovi, thébském králi ale svá slova mění, aby zdůraznil, že negativní jevy může mít na svědomí i vladařova zbabělost: „Kéž by otec její Oidipus byl býval v minulosti také nikdy necouval. A uchránil tak celý rod svůj před obrovskou tíhou prokletí“.<sup>129</sup>

První verzi své parafráze označuje Trapl řeckým pojmem *ananké*<sup>130</sup> (nutnost), aby zobrazil příklady jednání, podle nichž se

---

<sup>127</sup> „Pod tímto pojmem se většinou rozumí v řecké tragédii slepota, jakási momentální duševní indispozice způsobující neschopnost vzhledu do situace, která znemožňuje postavě, aby se zachovala racionálně.“ (STEHLÍKOVÁ, E., *Antické divadlo*, s. 71)

<sup>128</sup> TRAPL, V., *Ananké: Parafráze Sofoklova dramatu Antigona*, s. 17.

<sup>129</sup> TRAPL, V., *Kreón, thébský král*, s. 18.

<sup>130</sup> „Obsah pojmu, se kterým se často setkáváme v řecké tragédii, zahrnuje to, co nemůže být, čili to, co musí být, všechno ovládající nutnost, které podléhají sami bohové.“ (STEHLÍKOVÁ, E., *Antické divadlo*, s. 61)

socialistická společnost musí řídit: vedení státu by mělo brát ohled na vůli lidu, občané mají odvážně hájit svůj názor a vystupovat proti tyranii. Autor tak podporuje iluzi demokratičnosti, kterou vládnoucí totalitní moc neustále předstírala, zatímco vládla bez ohledu na cokoli (s výjimkou Sovětského svazu!). Pokud obhájce zápas o dodržování morálních zákonů prohraje, na jeho místo by měl nastoupit další. Na pozadí antické fabule s ohledem na totalitní propagandu autor zobrazuje postavy správné a špatné a předkládá vykonstruovanou představu o životě v socialistickém Československu. Kreontovo tyranství se projevuje nejen ve vztahu k Antigoně, ale i k občanům a manželce. Hlídače obviňuje, že zná osobu, která pohřbila Polyneika, a hrozí mu smrtí, podobně jako Isméně. Eurydiké z něho má strach, protože ji utiskuje. Trapl z Antigony vytváří vzorový model pro chování každého člena socialistické společnosti. Antigoné se neobětuje, aby překonala rodinné zatížení, ale aby zachránila Isménu, Haimona a občany Théb, tj. lid. Komunistická demagogie vyvstává v tom, aby Antigoné měla následovníka, neboť komunismus nezná konečnou porážku a individuální boj bere pouze jako součást boje kolektivního – podle toho vždy budou existovat pokračovatelé, ochotni obětovat život této ideologii (známý princip „komunistické estetiky“, který ve své hře využil i Karvaš). Haimon tedy pod vlivem Antigonina jednání považuje za povinnost pokračovat v její cestě. Nevolí sebevraždu, ale umírá rukou zbabělých strážců. Ani jeho smrtí ideál neprohrává: Kreon si uvědomuje dosah svých činů a pohřbívá ho sám. Dostává tak možnost skutky odčinit, což ze hry dělá jakousi ukázkou komunistického kýče o lepším životě a sociální spravedlnosti. Sofoklův Kreón ovšem takovou možnost nemá, stal se zločincem a pokorně přijímá trest: „Nuž odved'te mě pryč, mne zločince bídného! Já nerad synu můj, jsem způsobil ti smrt, i tobě, choti má; ó žel, já nebožák! A nyní nevím sám, kam se dřív obrátit. Vše v troskách přede mnou, a na hlavu dopadla mi osudu těžká pěst,



jíž nelze nijak snést!“.<sup>131</sup> V klasickém řeckém myšlení nastupuje trest, když člověk překročil na hranice možného. Komunistická propaganda oproti tomu předstírá, že napraveného hříšníka přijme do svých řad a on se stane horlivým obhájcem jejích hodnot.

Trapl podřizuje řecké klasické myšlení dobové propagandistické potřebě. Antigoné se měla přímo vztahovat k tzv. normalizační společnosti. Ta se podle Trapla musí - podobně jako Antigoné - vyrovnat se zatížením kapitalistické minulosti: „Naše společnost byla zbavena tvrdých sociálních tlaků, každý má možnost se v ní rozvíjet. Ale právě v socialistické společnosti na vyšším stupni rozvoje především záleží na kvalitě každého jednotlivce a na kvalitě mezilidských vztahů. Zmizel strach z nemoci, z nezaměstnanosti, z nezajištěného stáří, lidé nejdou pod těmito neúprosnými tlaky kapitalistické společnosti, ale je třeba je vychovávat, aby si osvojili vyšší morálku společnosti bez egoismu, společnosti, která staví na obětavosti, lásce a smyslu pro spravedlnost“.<sup>132</sup> K vytvoření společnosti založené na idejích svobody a altruismu je třeba, aby každý jedinec přijal odpovědnost za své jednání a blaho druhých: „V každém z nás ještě přežívá kus sobectví, strachu o kus žvance, vypěstovaný po generace předchozím společenským systémem, kus závisti a nedůvěry vůči druhému“.<sup>133</sup>

Traplovo dílo charakterizuje vstřícnost ke komunistické ideologii, propaganda režimu a odsouzení kapitalismu ve větší míře než vztah k antickému vzoru, který je odsunut do pozadí. Tendenčnost, převýchovný a propagandistický aspekt textů ovlivnil i inscenace. První verze Traplovy parafráze měla premiéru v Severomoravském divadle Šumperk (1971, režie Jaromír Staněk). O rok později se přepracovaná verze nazvaná *Ananké* objevila na repertoáru Divadla E. F. Buriana. Režíroval ji Evžen Sokolovský, dříve oceňovaný představitel tzv.

<sup>131</sup> SOFOKLÉS. Antigoné. In: *Antické tragédie*. Překlad Ferdinand Stiebitz. Praha: Odeon, 1970, s. 339.

<sup>132</sup> TRAPL, V., Program k inscenaci Kreón, thébský král.

<sup>133</sup> Tamtéž.

brechtovského politického divadla, ale po roce 1968 známý spíše jako prorežimní tvůrce. Na inscenaci se dramaturgicky podílel i autor.

Téhož roku byla Ananké uvedena i v rozhlase. Kreón, thébský král měl premiéru počátkem roku 1979 v Krajském divadle v Příbrami,<sup>134</sup> dramatikově rodném městě. Trapl tuto inscenaci spolu s Rudolfem Roučkem i režíroval. Dobové, ideologicky horlivé recenze oceňují jeho schopnost výstižně zobrazit komunistické ideály a hovoří o účasti vysokých představitelů státu na premiéře: „Inscenace přibližuje klasické dílo současnému divákovi s jasným ideovým zacílením a bohatými jevištními prostředky. Slavnostní premiéry se zúčastnili člen předsednictva ÚV KSČ a předseda FS A. Indra, tajemnice KV KSČ L. Fialová a další hosté“.<sup>135</sup> Z toho je evidentní, že Sofoklova předloha sloužila autorovi pouze jako jakýsi nástroj k manipulaci společenského vědomí i berlička pro osobní prebendy, které patřily každému oficiálnímu oslavovateli režimu.

## 2.4 Přemysl Rut: Polygoné (1989)

Přemysl Rut je český dramatik, divadelní režisér a pedagog, herec, prozaik, esejista, básník, publicista, editor a hudebník. Od roku 1972 spolupracoval jako klavírista, zpěvák a herec s Ivanem Vyskočilem, Pavlem Boškem, Petrem Skoumalem, Janem Vodňanským, Břetislavem Rychlíkem a skupinou Český šanson. Roku 1979 absolvoval na DAMU obor divadelní režie vlastní adaptací hry Josefa Kajetána Tyla Chudý kejklíč (premiéra 1978). Po studiu působil jako režisér Slováckého divadla v Uherském Hradišti, kde také vedl kabaretní Malou scénu (až do zákazu její činnosti v roce 1983). Roku 1984 debutoval autorským kabaretem ve Studiu Forum v Olomouci. V letech 1984–1990 učil na Pražské

---

<sup>134</sup> Poprvé uvedeno 23. 6. 1978 na Konopišti v rámci Středočeského kulturního léta. Předpremiéra v Krajském divadle v Příbrami 15. 11. 1978. Premiéra 4. 1. 1979.

<sup>135</sup> (Im), Klasika a dnešek, *Svobodné slovo*, 5. 1. 1979.

konzervatoři, vedl divadelní soubor Malé české divadlo (1986–1990), kde uváděl scénická čtení svých děl i děl autorů, kteří tehdy nemohli být inscenováni (např. Milan Uhde: Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl, Tom Stoppard: Travestie). Ve stejné době spoluredigoval samizdatový odborný časopis O divadle a také do něj přispíval. V devadesátých letech pracoval jako redaktor Literárních novin a pedagog na DAMU, kde od roku 2003 působí jako vedoucí Katedry autorské tvorby. Současně spolupracuje s Janem Burianem, Ladislavem Smoljakem a Jiřím Suchým, Českým rozhlasem a Českou televizí.<sup>136</sup>

Jeho dramatické dílo tvoří především rozhlasové hry: Dohra (1996), Existence Dušana Rouse (1997), Viktor a drak (1997, Prix Bohemia 1998), Etiopská legenda (1997), Olga a ďábel (2001), Profesor a slepice (2001), Konec dobrý, všechno špatně (2008), Človk (2008). Přemysl Rut je autorem řady kabaretních scénářů, např. Testament umírajícího pierota (1982), Reminiscence na Ference Futuristu aneb Futurista redivivus (1982), Dnes naposled (1985). Oceňované jsou především jeho divadelní hry Takový beznadějný případ (1986) a Žádná tragédie (1988). Dramatické texty mají „podobu složitě komponovaných intelektuálních konstrukcí – podobenství o situaci člověka, hledajícího své postavení v absurdním světě nepravd a frází“.<sup>137</sup> Rozhlasová hra Polygoné poprvé vyšla v časopise Svět a divadlo<sup>138</sup>.

Přemysl Rut svou rozhlasovou hru koncipoval jako zamyšlení nad tématem, rozpory a možnostmi Sofoklova díla. Prostřednictvím své parafráze se snaží ukázat, co se stane s antickým mýtem, pokud jej zasadíme do současnosti: „Nepsal jsem tuto hru jako dramatický básník. Psal jsem ji, jako si čtenář připisuje otazníky, vykřičníky a glosy na okraj stránek, které ho zaujaly. Poznámkový aparát k ní nepatří už proto, že je sama

---

<sup>136</sup> JANOUŠEK, P. aj., *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, s. 321 – 322. MENCLOVÁ, V., *Slovník českých spisovatelů*, s. 561.

<sup>137</sup> *Přemysl Rut*.

<sup>138</sup> RUT, Přemysl. Polygoné. *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 1, s. 129-138.

poznámkovým aparátém; vznikla konfrontací klasického příběhu s příběhy ze života současníků“.<sup>139</sup>

Děj se odehrává v Thébách, kde se po Oidipově smrti mají ve vládě střídat jeho synové. Nejprve dostal příležitost starší Eteoklés, který není nadšený, že by nyní měl podstoupit své místo bratrovi. Oddychne si, když mu Polyneikés oznámí, že odchází z města, protože je znechucený jeho upadajícím stavem. Eteoklés se obhazuje, že jeho způsob vlády problémy nezapříčinil, protože dodržuje otcem zavedený „komplexní“ systém – zde tzv. Oidipův komplex. V rozhovoru Eteoklés Polyneikovi omylem vyradí státní tajemství: Oidipus je stále naživu, ale na rozkaz byl uvězněn na neznámém místě. Polyneikés nesouhlasí s bratrovým činem a s pomocí vojska ho chce zbavit vladařských privilegií. Ve válce oba padnou a vlády se ujme Kreón, který občanům oznámí, že obránce města Eteoklés bude na cestě do podsvětí oslavován, zatímco tělo zrádce Polyneika zůstane nepohřbeno. Kreontův syn Haimón se bojí, že jeho snoubenka Antigoné neposlechne králova příkazu, proto se pokusí této situaci předejít a mrtvého pohřbí. Haimón očekává, že jako králův syn nebude za svůj čin potrestán. Kreón však obviní Antigonu. Haimón a Isméné se za ni přemlouvají, ale Antigoné předstírá, že bratra skutečně pohřbila. Ve vězení spáchá sebevraždu, protože ztratila smysl svého života - symbolický akt odvahy a vzpoury jí byl odepřen. V záhrobí se Antigoné setkává s bratry a překvapeně naslouchá Eteoklově přesvědčování, aby se vrátila do Théb a vykopala jeho mrtvolu, protože nechce strávit věčnost ve společnosti své rodiny. Zemřelí se však do světa živých vrátit nemohou.

Autor k postavám mýtu o Labdakovcích přidává epickou postavu vypravěče Sisyfa, který se v jiném antickém mýtu proslavil zlými skutky na lidech i bozích a byl zato krutě potrestán: v podsvětí musí tlačit obrovský kámen na kopec, ale nikdy se mu to nepodaří, protože kámen se mu před vrcholem

---

<sup>139</sup> RUT, P., *Žádné tragédie*, s. 118.

pokaždé vysmekne. V prologu Sisyfos,<sup>140</sup> jak je zvykem prologického opovědníka, předjímá konflikt mezi bratry a vysvětluje pretextovou historii děje. Objevuje se pak i v jednotlivých dějstvích, aby upozornil na změnu místa nebo na důležitý posun v ději (opět jako komentátor děje). Rut touto postavou odkazuje k Mýtu o Sisyfovi Alberta Camuse (1942), pro něhož je Sisyfos symbolem moderního člověka: „Sisyfos, proletář bohů, bezmocný a vzbouřený, zná plný rozsah svého ubohého údělu: a právě na ten myslí během svého sestupování. Jasnou zřetelnost, která měla být jeho utrpením, zároveň dovršuje jeho vítězství. Neexistuje osud, který by se nedal překonat pohrdáním“.<sup>141</sup> Camus ve svých esejích popisuje paradoxní situaci: jedinec pozná absurditu vlastní existence, ale strach ze smrti mu brání v úniku. Sisyfos v Camuho myšlení představuje příklad věčně trpícího člověka, který přijal lidský úděl a dokáže prožívat štěstí i během nesmyslného života: „Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce“.<sup>142</sup> Rut parodizuje Camuho „přizpůsobení se“ parodizací osudu Sisyfa, kterému se kámen zmenšil tak, že není větší než zrnko písku. Sisyfova závěrečná replika v epilogu vyjadřuje hlavní myšlenku hry: „Však ten náš svět už taky dneska není, co býval. Kutálí se, kutálí a zmenšuje se. Pochopitelně. Co zbývá chudákovi člověku, když se chce na něm chvíli udržet? Zmenšit se taky, slečno, to dá rozum“.<sup>143</sup>

Rut svou hru označuje za „apokryfní anekdotu“,<sup>144</sup> aby naznačil, že tento žánr přizpůsobuje upadlému i absurdnímu vidění světa, vzhledem k vzniku díla těsně před listopadem 1989 poněkud skeptickému. Polygoné byla podruhé vydána s dalšími rozhlasovými hrami pod názvem Žádné tragédie (1992). Název Polygoné odkazuje k faktu, že tragédii v původním smyslu slova dnes psát nelze a bohužel ji v šedivé, opotřebované společnosti už

<sup>140</sup> V první verzi vystupuje postava Sisyfa pouze v epilogu.

<sup>141</sup> CAMUS, A., *Mýtus o Sisyfovi*, s. 163.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 166.

<sup>143</sup> RUT, P., *Polygoné*, s. 136.

<sup>144</sup> RUT, P., *Žádné tragédie*, s. 119.

nelze ani zažít. Definice tragédie je tedy jiná: „Tragédie zevšednělá k neviditelnosti, šedá a unavená tragika manipulovaných životů, tragika mlčení k státně řízenému zločinu od Džingischána a čínských císařů starých dynastií až po dnešek není žádná tragédie. Je v naší době větší než kdy byla. Je žádná, protože je moderními nástroji strachu dokonale umlčená, zbanalizovaná, zalhaná. Ukradli jí vznešenost...“.<sup>145</sup>

Rut v Polygoné na mytickou „matrici“ intertextuálně odkazuje: „Kreón: Budeš mi tady deklamovat celý ten slavný monolog, že nad zákonem, který ustanovil člověk, je věčný zákon daný od bohů? Že domnělá vina Antigony přede mnou je vlastně moje vina před bohem? Antigoné měla tolik vkusu, aby mě té scény ušetřila“.<sup>146</sup> Autorova sarkastická poznámka odráží myšlení moderního člověka, který nemá žádnou duchovní oporu. Bůh se z jeho povědomí vytratil a nostalgické volání po jeho nalezení se stalo prázdnou frází. Právě kritika vyprázdňené fráze a poukazování na ztrátu smyslu jazykové komunikace je znakem Rutových her. Autor poukazuje na absurditu a klišovitosť ustálených slovních spojení, aby ukázal prázdnotu reality, přeplněnou slovy, které ovšem postrádají schopnost o něčem vypovídat. Eva Šormová v souvislosti s Rutovou hrou Takový beznadějný případ naznačuje souvislost s tvorbou Václava Havla: „Oscilace mezi obecnou povahou sledovaného jevu a jeho specificky českou konkretizací sblížuje Rutovu hru s tvorbou V. Havla, která právě tímto rozkmitem konstituovala v šedesátých letech svébytnou linii absurdního dramatu. I Rutova hra se pohybuje mezi absurdní realitou a reálnou absurditou. S Havlovou dramatikou ji sblížuje i dominantní pozice slova, která je hnacím motorem dění...“.<sup>147</sup>

Polygoné dominuje mluvnost, jistě i proto, že se jedná druhově o rozhlasovou hru. Hra je postavena na slovních hříčkách,

---

<sup>145</sup> MACHONIN, S., Žádné tragédie?, s. 9.

<sup>146</sup> RUT, P., Polygoné, s. 134.

<sup>147</sup> ŠORMOVÁ, E., Přemysl Rut: Takový beznadějný případ, s. 328.

parodování a transpozici významů. Nejčastěji uplatňuje proces, v němž je na aktuální frázi či jev poukázáno tím, že je zasazen do kontextu antiky: „Antigoné: Aby se Zeus nažral a člověk zůstal celý. Haimón byl první, kdo to pochopil. Vezmi si ho, s ním se budeš mít dobře“.<sup>148</sup> Rutova hra neupozorňuje pouze na vyprázdnění jazyka, ale snaží se mu také vrátit jeho smysl, učinit ho hodnotou vypovídající o skutečnosti, čili: jazyk též nově konstituuje. Název Polygoné je složen ze jmen Polyneikés a Antigoné, „což snad ve zkratce naznačuje, kdo je hlavní nerv příběhu“.<sup>149</sup> Podobných kompilačních postupů Rut využívá i v názvech scén. Ve scéně Polyklés se odehrává konflikt mezi Polyneikem a Eteoklem, Antisméné je rozhovorem mezi Antigonou a Isménou. Hříčky se jmény také naznačují zápletku a přístup k antickému námětu. Ten se odráží už v názvu díla: polygon znamená mnohoúhelník, který má nejméně tři body spojené úsečkami, přičemž tři body nikdy neleží na stejné přímce. To symbolizuje, že se autor pokoušel podívat se na příběh z více úhlů. Z toho důvodu jsou scény budovány jako samostatné obrazy a celek postrádá sevřenost antické tragédie. Po vzoru epického divadla, k němuž hra mírně tenduje, mohou obrazy existovat zdánlivě nezávisle na sobě: tematicky spolu souvisejí, ale v každém obrazu je zdůrazněna jiná rovina sporu. U Eteokla a Polyneika se jedná o způsob vlády, u Antigony a Ismény o problematický sesterský vztah. Podle Zdeňka Hoříňka tato metoda připomíná tvorbu Ivana Vyskočila, který Ruta (za společného působení v divadle) jistě umělecky velmi ovlivnil: „...z něčeho, co je skoro nic, se hravým zkoušením, variováním slov, vět, asociací postupně stává něco určitého. Logikou realizované obraznosti“.<sup>150</sup>

Problematické je povýšení jazyka nad dramatickou akci. Postavy nevstupují do konfliktu a dramatické jednání nahrazuje

---

<sup>148</sup> RUT, P., Polygoné, s. 133.

<sup>149</sup> RUT, P., Polygoné, s. 119.

<sup>150</sup> HOŘÍNEK, Z., Přemysl Rut: Pokus o prozatímní portrét, s. 32.

hra se slovy. Polyneikés používá klišovitě teze stejně jako jeho bratr. Proti režimu aktivně nevystupuje, pouze zpochybňuje platnost „Oidipovského komplexu“ filosofickým relativizováním Oidipovy odpovědi na hádanku Sfingy. Nevyřešen zůstává i konflikt Haimóna a Kreonta, či vztahy Haimón–Antigoné, Antigoné–Isméné. Autor často jen naznačí motiv jednání či charakteristiku postavy, ale poté je nedopoví. Kdo je Rutova Antigoné? V textu není jednoznačně vykreslena. Podle Kreonta a Ismény je ošklivou mužatkou, Haimón o ní mluví jako o hrdince a zřejmě ji miluje. Všichni její zamýšlený čin devalvují a ironizují ještě předtím, než může být uskutečněn - Haimón rozhodnutím vykonat ho sám, Isméné a Kreón slovem. Zdeněk Hořínek upřednostnění slova nad akcí přisuzuje i ostatní Rutově dramatické tvorbě: „K řešení dramatických rozporů nedochází v rovině jednání, ale v rovině reflexe, což prakticky znamená v rovině slovní argumentace. Rutova víra ve všemohoucnost slova, jeho přílišné spoléhání na vysvětlování dramatických motivací a odůvodňování dramatických obrátů, ve výsledku dramaticky selhává“.<sup>151</sup>

Rut se inspiroval Sofoklovou zápletkou tak, že nechal postavy, aby se k ní otevřeně vztahovaly. Antigoné si je vědoma, že bratra musí pohřbít, protože ji k tomu předurčuje jméno. Haimón je snoubencem Antigony a synem krále, proto se musí vyrovnat s oběma rolemi. Rut zachovává i malou část původní fabule, například postoj Ismény a boj Eteokla s Polyneikem o vládu v Thébách. Jeho prázdné a upovídáné postavy jsou „tvářemi formovanými normalizací“.<sup>152</sup> Ruta nezajímá tragický aspekt volby,

---

<sup>151</sup> HOŘÍNEK, Z., Přemysl Rut: Pokus o prozatímní portrét, s. 33.

<sup>152</sup> „Já jsem asi nespravedlivý a zcela jistě poznamenaný zážitkem z mládí, z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Nedovedu zapomenout, jak se tehdy v mé generaci začala měnit atmosféra. Jak moji vrstevníci pod různými praktickými záminkami každý den zmenšovali prostor, který jsme měli k životu. Že ho nakonec zůstalo tak málo, to nezpůsobila okupační vojska ani ústřední výbor strany. Takovou moc žádná vláda nemá. Může se zbavit svých politických nepřátel, svých rivalů, ale se svými skutečnými nepřáteli, s těmi, kteří nepřijmou její mocenský řád, její hodnotový žebříček služebních postupů a kariér, nesvede žádný režim vůbec nic. Tím hroznější bylo sledovat, kolik lidí je ochotno ten systém spoluvytvářet, doplňovat jeho členskou základnu, účastnit se jeho rituálů a dávat se jím odměňovat. Vzduch tady nezkazil žádný Husák, Bilak nebo jiný



rodová vina, vzájemná zodpovědnost jednotlivce i společnosti, střet božského a lidského řádu, překročení hranice jednání. Soustředí se na zobrazení mravního úpadku společnosti za tzv. normalizace a krizi lidské identity ve světě bez boha, zato s posmrtným životem.

Osobitý obraz tzv. normalizační společnosti vytváří Rut na základě posunu významu spojení „Oidipův komplex“. Ve hře se nespokojuje s Freudovým termínem, ale snaží se vysvětlit jeho význam ironicky a prvoplánově. Termín rozkládá na dvě slova: přívlastek „Oidipův“ vykládá jako „vytvořený Oidipem“ a podmět „komplex“ vysvětluje slovníkově jako „soujem, soubor, celek“.<sup>153</sup> Podrobnější rozbor pojmu „komplex“ provádí v doslovu k Rutovým hrám Alexandr Stich.<sup>154</sup> Výklad ho dovádí až k souvislosti tohoto pojmu s řeckým termínem „synthesis“ a s Palackým, který mu přisuzoval význam „totalitas“, což – podle Sticha - Rutovi umožňuje zobrazovat domácí totalitní společnost skrze výklad „Oidipova komplexu“ jako ideje či ideologie, která nehledí na práva svých občanů.

Eteokles nevnímá Polyneikovu kritiku, že se Théby ocitly v krizi. Podle jeho názoru o realitě nevyprávějí fakta, ale systém, a ten je správný. Podobně si svět lživě přivlastnila i marxistická ideologie (v podstatě zvráceně utopistická). Marxismus tvrdí, že jedině jeho stoupenci mohou svět dovést k dokonalému blahobytu, míru a spokojenosti. V „Oidipově komplexu“ se nacházejí konkrétní odkazy na české poměry v době tzv. normalizace. Postavu Oidipa je možné přirovnat k Dubčekovi a iniciátorům Pražského jara, které ÚV KSČ pomocí demagogického pamfletu Poučení z krizového vývoje<sup>155</sup> odstranilo z politického života a

---

protagonista politických anekdot, zkazila si ho generace, s kterou jsem chodil do školy, když ochotně zalidnila všechny instituce, které pro ni režim připravil, a přijala výhody, které jí nabídl. Dodnes poznám ten typ fyziognomie, tu tvář formovanou normalizací. Přijdu na úřad, vstoupím do kanceláře – ano, sedí tam, je to ona. Začínám chápat, že už ji nepřežiju.“ (ŠTÍPKOVÁ, M., Přemysl Rut: Divy najdete i doma za kamny)

<sup>153</sup> RUT, P., Polygoné, s. 122.

<sup>154</sup> STICH, Alexandr. Nadějný a nadějeplný jazyk Přemysla Ruta, s. 137-153.

<sup>155</sup> *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972. Schváleno ÚV KSČ 11. prosince 1970.

odsoudilo: „Ty sám jsi důkazem, jak se na stará kolena snaží podkopat základy, které celý život budoval. Přece ho nenechám, aby roztruboval do světa, že je to omyl!“, říká ve hře Eteokles.<sup>156</sup> Polyneika je možné srovnávat s odsouzenými v politických procesech 50. let či s Janem Palachem, totiž s hrdiny československých dějin a symboly antikomunismu: „Větší ostudu než živý Oidipus ti udělá mrtvý Polyneikés“.<sup>157</sup> Rut paroduje i „komunistickou frázi“ a přetvářku, kterými režim nahradil pravdu: „Ale kdo to pochopí, co to znamenalo pro nás, pro naši generaci, to byla perspektiva, budoucnost, smysl života, kdo si představí, co jsme tomu obětovali, mládí, lásku, přátele i cizí lidi, i nevinné lidi, kdo spočítá, co už to stálo dnů, nocí, potu, slz a krve...“.<sup>158</sup> Český občan podobné slovní konstrukce už ani nevnímal, byly součástí kompromisu s režimem. Jedinou možností, jak se vyvléknout, byla emigrace, pro niž se rozhodne i Polyneikés. Ve hře však čelí Eteoklovu výsměchu: „Morální vítěz. Hleďte, on se nemstí. Myje nádobí v hotelu Akropol. Zneuznaný vyhnanec! Nevkusná póza“.<sup>159</sup> Ústy propagátora režimu se naznačuje osud emigrantů. Autorova skepse se nejvíce projevuje ve vykreslení Haimóna jako produktu zbabělého „čecháčkovství“. Haimón dává přednost menšímu zlu před větším, nepohrývá Polyneika, aby se postavil režimu, ale aby zachránil Antigonu. Rut nepotřebuje k zobrazení malosti občanů chór, protože malými jsou postavy hry samé. Naznačuje, že Antigoné i Polyneikés by mohli být hrdiny, ale oba umírají, aniž by jim děj poskytl možnost něco změnit.

Rut nepracuje s mýtem v původním slova smyslu. Jeho děj je příběhem reálného socialismu, který nepřijímá pochybnost: „Komplex věřící nepotřebuje. Trvá uprostřed nevíry, trvá navzdory pochybnostem, trvá nezávisle na sympatiích, protože je správný.

---

<sup>156</sup> RUT, P., Polygoné, s. 128.

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>158</sup> RUT, P., Polygoné, s. 124.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 124.

Jako Archimédův zákon. Věř mu nebo nevěř, platí i pro tebe“.<sup>160</sup> Autor napsal tyto věty ještě před listopadem 1989 a odráží se v nich marnost života i síla totality. Dílo Polygoné je zasazeno do kontextu tzv. normalizace, ale téma boje proti malosti a frázi je aktuální i v občanské (demokratické) společnosti, jak naznačuje sám autor: „Obávám se, že události, které mi jej umožnily domyslet, zároveň zpochybnily další práci na hře. Zrušily systém, v jehož rámci byl takový nesmysl srozumitelný. – Nebo ne?“.<sup>161</sup> Rut proto nechává konec otevřený. Oidipovi děti se setkávají v záhrobí a mají šanci znovu volit: buď s malostí bojovat, nebo se jí přizpůsobit.

## 2.5 Roman Sikora: Smetení Antigony (1998)

Roman Sikora (1970) patří ke generaci dramatiků, kteří začali zveřejňovat své texty v devadesátých letech. Studoval dramaturgii na brněnské JAMU pod vedením prof. Bořivoje Srby.<sup>162</sup> Jeho první dramatický text Kočka na mráčku vznikl v roce 1994, ale většího úspěchu Sikoradosáhl až s hrou Smetení Antigony. Dosud napsal téměř dvě desítky her: k nejznámějším patří Krásná hra s jarními květy (1997), Nehybnost (2000), Opory společnosti (2000), Jitro kouzelníků (2003).<sup>163</sup> Jeho hry jsou zařazovány do oblasti politického divadla ovlivněného Brechtem a přirovnávány k dílu německého dramatika Heinera Müllera (1929 – 1995). Krize současného světa je zobrazena prostřednictvím námětů převzatých z apokryfů a historie. „Žánrově tato dramata oscilují mezi krutě ironickou satirou a morálitou, přičemž hry obvykle bohatě těží ze situační a slovní komiky (mnohdy se blíží žánru tragické frašky). Dramatický konflikt v nich směřuje k zobrazení některých

---

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>161</sup> RUT, P., *Žádné tragédie*, s. 116.

<sup>162</sup> Roman Sikora pracuje jako redaktor divadelní rubriky deníku Referendum a píše recenze pro Český rozhlas a pro časopisy Amatérská scéna, Svět a divadlo. Ivo Bystřičan o něm v roce 2007 natočil filmový portrét *Sikora. Malý osobní marketingový epos*.

<sup>163</sup> Medailonek Roman Sikora.

aktuálních etických či politických témat, jejich vyznění je ovšem krajně skeptické až katastrofické.“<sup>164</sup>

Hra *Smetení Antigony* získala v roce 1997 druhé místo v soutěži o Cenu Nadace Alfréda Radoka za nejlepší původní hru<sup>165</sup> a v témže roce byl text zveřejněn v časopise *Svět a divadlo*.<sup>166</sup> V České republice měla Sikorova hra premiéru v roce 2003, kdy se o její inscenování pokusila hned dvě divadla. Jako první ji uvedlo brněnské Studio Marta (školní scéna JAMU) a jednalo se o absolventskou inscenaci tehdejšího studenta režie Jakuba Macečka, proto se hrála jen měsíc.<sup>167</sup> Text upravený režisérem Petrem Mančalem a dramaturgem Tomášem Syrovátkou poté nazkoušel soubor Divadla F. X. Šaldy. Liberecká inscenace se na repertoáru udržela od podzimu až do jara příštího roku.<sup>168</sup>

Roman Sikora ve svém díle zpracovává antický mýtus o Antigoně a jejím rodu, který rozšiřuje o parafráze dalších známých mýtů. V díle se tak prolínají dvě základní roviny: základní dějová linie, postavená na konfliktu Antigony s Ismenou a s Kreontem, a doplňkové scény, v nichž autor „vypráví“ příběh Ikarova pádu, Médein a Hefaistův. Jmenované příběhy, stejně jako hlavní příběh Antigony, autor osobitě mění: přenáší je ze světa mýtu do současnosti a přizpůsobuje novému kontextu (např. z Antigony se stává neúspěšná revolucionářka a z Hefaista vynálezce samopalů).

Děj hry zobrazuje tragický osud Antigony, která po smrti rodičů a bratrů žije s mladší sestrou Ismenou v rodných Thébách. Hrdinka ale sestrou pohrdá, protože Ismena upřednostňuje vztah s lehkovážným a hloupým Haimonem, s nímž ji spojuje vyznávání materiálních a pomíjivých hodnot. Antigona sestře závidí, že jí bratr Polyneikés projevoval více lásky a obdivu. Kreontovi klade za vinu tragické události, jež před sedmi lety

---

<sup>164</sup> Vodička, L., *Roman Sikora: Smetení Antigony – Pokus o tragédii* (1998), s. 413.

<sup>165</sup> ČUNDERLE, M., *Hry Romana Sikory*, s. 120.

<sup>166</sup> SIKORA, Roman. *Smetení Antigony*. In: *Svět a divadlo*, roč. 9, č. 4 (1998), s. 169 – 187.

<sup>167</sup> Premiéra se konala 6.4.2003, derniéra 3.5.2003.

<sup>168</sup> Premiéra 10. a 11.10.2003, derniéra 4.5.2003.

postihly její rodinu. V pretextové historii děje se její bratr pokusil o státní převrat, zavraždil otce Oidipa a poté zemřel v bratrovražedném souboji. Na přání občanů se vlády ujal Oidipův švagr Kreon, který vládne s pomocí výzvědné služby věštce Teiresia. Jediná Antigona strýci nevěří a snaží se dokázat, že jejího obdivovaného bratra přiměl k vraždě právě on. Aby se pomstila Ismeně i Kreontovi, svede vladaře i jeho syna. Její intriky jsou úspěšné, Haimon si vybírá jinou snoubenku a Ismena přichází o naději na pohádkový život. Antigona, která svůj volný čas tráví především v hospodě s opilci (zastupující antický chór), se cítí stále osamělejší, a proto vykope Polyneikovy ostatky. Když se o tom Kreon dozví, začne se obávat zájmu veřejnosti o minulost. Pošle proto Teiresia a strážné, aby Antigonu přivedli, ale k závěrečnému vyvrcholení sporu mezi ním a Antigonou nedojde. Antigona totiž umírá rukou Ismeny, která ji nedokáže odpustit, že překazila její sňatek s Haimonem. Když Teiresias přichází Antigonu zatknout, najde už jen mrtvé tělo a Polyneikovy kosti, ukryté v posteli.

Drama je rozděleno do dvaceti obrazů. Jejich názvy odkazují k místu děje, ústřední myšlence výstupu nebo k určitému dějovému momentu. V závorce za názvem obrazu jsou uvedena jména postav, a v některých případech také další informace: důležité rekvizity, místo děje i popis jednání postav. Často však za těmito informacemi následuje otazník: „Zrcadlo? Ismena? Antigona?“.<sup>169</sup> Autor se tak staví do pozice tvůrce, který netrvá na popisu situace. Naznačuje, jako by se událost mohla stát jinak, s odlišnými aktéry a na jiném místě. „Jde o to, aby lidská skutečnost byla v každém okamžiku své existence pochopena jako soubor možností, nikdy zcela neurčených a nikdy zcela nedeterminovaných (dokonce ani později, kdy jedna z možností nabírá vrchu nad konkurenčními možnostmi a ukvapeně se strojí

---

<sup>169</sup> SIKORA, R., Smetení Antigony, s. 171.

do hávu historické nutnosti).<sup>170</sup> Tato snaha se nejvýrazněji projevuje v poznámce k dvanáctému obrazu, nazvaném Let Ikarův: „Antigona se vznáší. Mává namáhavě, zvolna křídly z lidských kostí. Touha uletět z hranic lidské fantazie? Kosti chrastí. Makabrický let blíže k Slunci?“<sup>171</sup> Sikora v tomto obraze hrdinku stylizuje do tragické postavy Daidalova syna, který se s křídly z vosku zřítíl do moře, protože letěl příliš blízko slunci. Naznačuje, že stejně jako Daidalos s Ikarem, kteří utíkali před hněvem krétského krále, chce možná uletět i Antigona před Kreontem. Tomu není příjemné, že Oidipova dcera upozorňuje na jeho pochybné praktiky a na podíl na Oidipově smrti. Kreon se (podobně jako krétský král) bojí zbytečně, Antigonin útěk se (podobně jako ten Ikarův) nepodaří. Touto námětovou paralelou hledá Sikora souvislosti mezi různými mýty, aby v nich nacházel skutečnosti nezávislé na dané kultuře a čase. Svou vizi moderní revoltující Antigony spojuje s postavou z řecké mytologie, protože se podobně ocitli v blízkosti smrti: příliš se přiblížili k Slunci a jejich tělo sežehl žár.

Propojení klasického řeckého námětu se současností se projevuje i ve využití dalších mýtů. Médeu, která zabila své děti, aby se pomstila nevěrnému manželovi Iásonovi, proměňuje Sikora v desátém obraze Strom života v moderní ženu, která děti nechce. Z boha ohně a kovářství Héfaista (šestý obraz) učiní vynálezce samopalu Kalašnikov – jednoho ze symbolů moderního násilí. V třináctém obraze (Vzkříšení mrtvých) se Kreon od ředitele pohřebiště dozvídá, že jeho neteř vykopala bratrovy kosti. Tím se parafrázuje křesťanský mýtus o Spasiteli, který vstal z mrtvých, aby zachránil svět. Takovým „spasitelem“ je ve Smetení Antigony Polyneikés. Antigona vykope jeho kosti, aby překonala osamělost a obrátila pozornost obce k vladařově minulosti.

---

<sup>170</sup> BAUMAN, Z., *Úvahy o postmoderní době*, s. 19.

<sup>171</sup> SIKORA, R., *Smetení Antigony*, s. 180.

V ději jsou vedle přítomných událostí i události pretextové (prezentované jako retrospektivy). Ve čtvrtém obraze nazvaném Pierotův pláč se zobrazuje klíčový čin pretextové historie, k němuž došlo před sedmi lety. Obraz připomíná televizní zpravodajství: Pierot (alias mrtvý Polyneikés), stylizovaný do role moderátora, nezúčastněně referuje o Oidipově, Eteoklově i o své smrti a o Kreontově nástupu na trůn. Informace čerpá z „hromady novin“,<sup>172</sup> a tak jeho repliky znějí jako novinové titulky: „Horníci se obávají o život krále. Královna oněměla žalem. Oidipův švagr Kreon truchlí“.<sup>173</sup> Mezi Pierotovy komentáře jsou vloženy záběry z Polyneikovy operace: několik chirurgů nad zakrváceným tělem diskutuje, zda tohoto atentátníka vůbec zachraňovat. Tato scéna je plná násilí, krve a nechutných přirovnání: malá Antigonu jí srdce svého bratra, jako by to byl bonbon. Autor zde kritizuje brutalitu a neetičnost mediální kultury, která ztratila morální a estetická měřítko. Především však ukazuje povrchnost mediální reality a její záměnu za skutečnost. Problémy se neřeší, ale vypínají: „Snad stačí jen zmáčknout nějaký knoflík a tvůj obraz zmizí, jako mnoho jiných obrazů. Svět jako projektor s funkčním vypínačem. Svět potřebuje funkční vypínač. Určitě by se takhle daly vypínat i špatné obrazy“.<sup>174</sup> Agresivními obrazy násilí zaměřeného vůči sobě i druhým, rozhněvaným znechucením nad světem a hledáním identity (Antigonu) má hra blízko k tzv. coolnes dramatice.

Propojení minulosti s přítomností - stejně jako v mýtu - charakterizuje i Sikorovu Antigonu. Její život je zakotven v minulosti, protože žije ve vzpomínkách. Snaží si vybavit slova písňe, kterou jí kdysi zpívala matka. Její binární identita v sobě spojuje malou holčičku, která žárlí na krásnější sestřičku, a mladou ženou, která je nespokojená s poměry v Thébách. Na základě spojení dětské křehkosti a ženského odhodlání vykreslil charakter hrdinky už Jean Anouilh: „Antigonu, to je ta malá,

---

<sup>172</sup> SIKORA, R., Smetení Antigony, s. 175.

<sup>173</sup> Tamtéž.

<sup>174</sup> SIKORA, R., Smetení Antigony, s. 172.

hubená, která sedí tamhle a nic neříká. Dívá se rovně před sebe. Přemýšlí. Přemýšlí o tom, že bude za chvíli Antigonou, že se náhle vyřítí z hubené, snědé a uzavřené dívky, kterou nikdo v rodině nebere vážně, a že se postaví samotna tváří v tvář světu, že se postaví samotna před Kreonta, svého strýce, který je král. Přemýšlí o tom, že zemře, že je mladá a že by také ráda žila.“<sup>175</sup> Anouilhova postava může být charakterizována jako jedno „z neurotických infantilních dětí, jejichž duše rostou v okamžicích ticha a mlčení do strašlivých podob myšlenek na smrt, z dětí, které utkvívají s více či méně zarytou umíněností na svém neporušeném světě, na svém ráji, z něhož je vyhání poznání. Děti, které si tak či onak vyřeší tento konflikt, tak či onak se dovedou smířit s životem, ale touto problematikou jsou navždy poznamenány, navždy se do jejich duše ukládá něco zraněného, místo, obrazy a podoby, kolem nichž je třeba rychle přeběhnout po špičkách a nedívat se, aby bylo vůbec možno žít. A je vůbec možno žít?“<sup>176</sup> Rysy neurózy, určité nedospělosti a problematickému vztahu k dětství poznamenaly i Sikorovu Antigonu, která si stejně jako Anouilhova mrtvého Polyneika idealizuje. Polyneikés jako Pierot vystupuje i v závěrečném obrazu (Jen jeden dar), který je „zařaditelný, kam libo“.<sup>177</sup> Autor nechává rozhodnutí, kdy se divák dozví o důležité události z pretextové historie, na inscenátorech. Polyneikés zde ukazuje absurdní a tragikomickou povahu své role a vyslovuje jeden z důvodů Antigoniny nenávisti k sestře: „Já Polyneikés, syn krále Oidipa, já, Polyneikés, o očích šílených a slzavých až na dno své duše, já, Polyneikés, syn tyrana a neschopen činu, já, zbabělý nespokojenec se vším, co si jen mohu přát, já, kdo vidím, co vidět bych neměl, já, Polyneikés, bratr Antigony a Ismeny, dám jedné ze svých sester dárek. Řekněte mi, která z vás si zaslouží tento náhrdelník. Líbí se vám. Koupil jsem ho pro vás. Koupil jsem ho

---

<sup>175</sup> ANOUILH, J., *Antigona*, s. 9.

<sup>176</sup> KÁRNET, J., *Relativismus a tragédie*, s. 105.

<sup>177</sup> SIKORA, R., *Smetení Antigony*, s. 182.



pro jednu z vás. Koupil jsem ho pro tebe, Ismeno. Až budeš velká, tento náhrdelník bude zdobit tvou šíji. Bude zářit na tvé šíji při tanci na plese, v divadle, na hostinách. V očích všech zazáří tvou krásou. Protože ty budeš krásná. Slib mi to, Ismeno. Budeš nejkrásnější“.<sup>178</sup> Celé dílo je ovlivněno rysy epického dramatu. Právě Pierot v roli komentátora může kdykoli vrátit děj na samý počátek příběhu. „Výrazným sémantickým prvkem je i prolnutí dramatického času s reálným časem inscenace.“<sup>179</sup> Divadlo třikrát lehne popelem: jednou žárem z Héfaištovy výhně, podruhé hoří od Slunce při Antigonině letu s Ikarovými křídly, potřetí po jejím monologu v patnáctém obraze, „pod ohněm její duše“.<sup>180</sup> Sikora tak dílo zasazuje do času, v němž je realita ohrožena chaosem. Divadlo je zničeno a lidstvu hrozí stejný osud – toto varování Sikoru spojuje s řeckou tragédií, ale způsob jeho dramatického podání vypovídá o postmoderní představě „dějin, které se blíží zániku“. Sikorův čas je „časem rizika“,<sup>181</sup> v němž mechanismy řízení společnosti přestávají fungovat a hrozí jejich zhroucení. Zásadním způsobem se tak liší od času mytického. Mýtus obsahuje varování před chaosem, ale brání se mu tím, že lidem vštěpuje božské zákony – modely chování. Sikorovo dílo žádné modely nezná, protože postmoderní svět se vyrovnává s porážkou moderních hodnot, a žádné nové zatím nenašel.

Řecký svět oproti moderní a postmoderní skepsi stojí na pevných základech. Řecká héra nepochybuje o špatných činech bratra či o svém zrození z incestu. Je vyrovnaná, smířená s minulostí i budoucností, protože jedná v souladu s právem každého smrtelníka – odejít do podzemní říše, kde se mu dostane zasloužené odměny či trestu. Naopak Anouilhově dívence se dostane poučení od „vlídného“ strýce, neumírá kvůli pokusu pohřbít bratra, ale sama se pro smrt rozhodne. Je nešťastným

---

<sup>178</sup> SIKORA, R., *Smetení Antigony*, s. 187.

<sup>179</sup> Vodička, L., *Roman Sikora: Smetení Antigony – Pokus o tragédii* (1998), s. 415.

<sup>180</sup> SIKORA, R., *Smetení Antigony*, s. 182.

<sup>181</sup> BAUMAN, Z., *Úvahy o postmoderní době*, s. 16.

dítětem, kterému se zhroutily všechny sny o silném bratrovi. Sikora využívá Anouilhova motivu přemrštěného sourozeneckého obdivu, ale v zobrazování krutosti zachází ještě dále: Antigonu zabije vlastní sestra. Ani Sofoklův Kreón není vypočítavým politikem – manipulátorem. Myslí si, že jeho rozhodnutí nechat Polyneikovu mrtvolu nepohřbenou bude ku prospěchu celé obce. Ve Smetení Antigony se Kreon snaží tuto minulost „pohřbít“, a proto údajný zrádce Polyneikos už sedm let leží za hřbitovní zdí. Sikorova Antigonu na rozdíl od Sofoklovy minulost odhaluje vykopáním bratrovy mrtvoly. V antické tragédii Kreón chce, aby lidé na utrpení způsobené válkou s argejskými nezapomněli. Polyneikova mrtvola má být pro občany památkou na hrůzné události a varováním před následováním vzbouřencova příkladu. U Sikory je tomu naopak: Kreon chce všechna tajemství skrýt.

Mýtus o Antigoně je v Sikorově pojetí obrácen naruby, aby vynikla grotesknost současnosti. Autor nasměřuje jako antičtí dramatici k zobrazení světa, který má přesně definované pojmy dobra a zla a nezpochybnitelný žebříček hodnot. Naopak zobrazuje chaos dneška, v němž jasný řád chybí. Sofoklův text mu poskytuje východisko, na jehož základě může vyjádřit své názory. Podle Sikory se totiž žádný režisér ani dramatik, který pracuje s příběhem z thébského cyklu, nesmí vyhýbat politickému aspektu tohoto dramatu: „Ústřední konflikt represivní moci a božského řádu či světa přirozených lidských pravidel a citů pak z díla odjakživa činil výrazné politikum, v některých dobách větší, v některých menší. Odpreparovat z tragédie tento motiv je možné jen mimořádnou lhostejností a nedovtipností publika nebo tvůrců“.<sup>182</sup> Sikora politický aspekt ve svém textu povyšuje na ústřední téma (oproti možnému osobnostnímu). Mýtus přizpůsobuje společenskému kontextu, aby koncipoval hru jako obraz života společnosti, v níž vládne kult těla a peněz a probíhá krize komunikace. Hrdina zde nemůže být (jako v antice) nositelem

---

<sup>182</sup> SIKORA, R., Tonoucí bárka nebohých Théb, s. 87.

poselství či příkladem správného jednání, ale měl by upozorňovat na negativní společenské jevy. Jeho postoj je problematizován postmoderním rozpadem lidské identity. Vystupuje proti světu i proti sobě samému, protože identita dnes neznamená víru v hodnoty a jistoty, ale hledání a neustálé dokazování.<sup>183</sup>

Sikorova Antígona je rebelem proti zkaženému světu. V úvodním monologu *Letní sníh* pojmenovává klíčové motivy díla: nešťastné dětství, „zatěžkané sourozenecké vztahy“,<sup>184</sup> láska pojímaná jako nástroj sexuální moci, různé podoby fyzické i duševní smrti či kruté chování člověka k člověku. Monolog vyjadřuje také motiv „osamění a nemožnost z tohoto osamění vystoupit“.<sup>185</sup> V těchto momentech se u Sikory projevuje vliv epického divadla: Antígona zcizujícím popisem vlastního jednání ukazuje, že její nespokojenost a nenávist pramení z pocitu osamělosti. Nedostatek citu od rodiny či přítele ji vede k naprosté skepsi: „Lásku hledej na Tankstelle. Podle ukazatelů směru. Pomiluj se s čerpací hadicí. Přijdou dny, kdy mraveniště vloček lidských osudů se bude snášet z nebe a zmizí v chladu tvé dlaně proměněno v páru. Dotekem spálíš srdce druhého a on bude se zájmem naslouchat tvým lžím. Pak vstane, dotkne se tě rty a odejde. Už ho nikdy nespatříš. Zmizí a ponechá tě tvému dni. Budeš se opalovat na břehu řeky a tvé zuby budou chrastit zimou. A možná jen strachem z předčasné smrti. Od jisté zimy už nepřestane sněžit. Něco zemře a čas se zasekne v zamrzlé tůni tvých očí. Někdo do tebe kopne a ty mu to oplatíš s bezmeznou touhou zabít. Název, který nese toto tělo, je Antígona. Osiřelý

---

<sup>183</sup> „Ptáme se tu na identitu, a pojem „identity“ má smysl pouze potud, pokud identita může být jiná než je, pokud její bytí je otázkou neustálé péče a nutného dokazování. Tázání po identitě vyrůstá z pocitu rozkolísanosti existence, její „manipulovatelnosti“, z pocitu „nedourčenosti“, neurčitosti a nedefinitivnosti všech forem, jež přijala. Vyplývá také z poznání, že v takových podmínkách je volba nutností a svoboda je osudem člověka. Identita se ani nedostává darem, není ale ani neodvolatelným rozsudkem; je něčím, co se k o n s t r u u j e a co je možno (alespoň v principu) konstruovat různými způsoby, co neexistuje „obecně“, není-li to některým z možných způsobů zkonstruováno. Identita je tedy úkolem, který má být vykonán, úkolem, před nímž nelze prchnout.“ (BAUMAN, Z., *Úvahy o postmoderní době*, s. 27)

<sup>184</sup> ČUNDERLE, M., Hry Romana Sikory, s. 122.

<sup>185</sup> Tamtéž.

smolek molekul doby snů ledu o Africe“.<sup>186</sup> Dokládá to i fakt, že smrt podle ní nenastává ve chvíli, kdy se fyzické tělo rozpadá, ale už ve chvíli, kdy ho opustí někdo blízký, a on se propadne do samoty. Klíčový tragický moment Sikorovy hry je právě osamění, zdůrazněné i ve chvíli Antigony smrti, kdy se proti ní postaví vlastní sestra. Osamělost je přítomna už u Sofokla: Antigona v jejím rozhodnutí pohřbít bratra nepodpoří ani Isména, ani thébští občané - naopak ji všichni od činu odrazují. Poté, co je potrestána, si ale Isména i chór uvědomují, že zločin proti řádu nespáchala Antigona, ale Kreón, a vyjadřují nesouhlas s vladařovým rozhodnutím. U Sofokla není Antigona ve smrti sama - její oběť následují Haimón a Eurydiké. Oba umírají, aby Kreón poznal šíři svého provinění. Pro Sikoru je však svět místem prolhaných a vypočítavých držitelů moci, na níž jsou závislí i jejich poddaní, které zde zastupuje chór opilců. Ti veškeré hodnoty vyměnili za auta, alkohol, televizory. Slovo vlastnictví používají ve smyslu láska, proto jsou také osamoceni: „Opilec: Žena se se mnou rozvedla, protože jsem prý moc pil. Vzala s sebou i moje tři děti. Teď už mi nic nepatří“.<sup>187</sup>

Smetení Antigony proto nemá hrdinu, který se musí podřídit rozhodnutí bohů a ocitá se v neřešitelné situaci. Všechny problémy a konflikty jsou zapříčiněny konkrétními skutky. Namísto rodové kletby je tragédie Oidipovy rodiny - a zvláště Antigony samé - způsobena Kreontovou touhou po moci. Antigona se cítí jako vyděděnec, nedokáže se zařadit do společnosti, ne proto, že patří k prokletému rodu, ale protože je obětí politické manipulace. Incestní vztah mezi Oidipem a jeho matkou se v této hře stává Kreontovým výmyslem. Antigona nepřevzme zodpovědnost za svou rodinu, mnohem důležitější jsou pro ni vlastní pocity. Chce zjistit pravdu o rodině, aby se jí samé ulevilo.

---

<sup>186</sup> SIKORA, R., Smetení Antigony, s. 171.

<sup>187</sup> SIKORA, R., Smetení Antigony, s. 173.

Antigoniny promluvy v hospodě slouží Sikorovi k demonstraci vlastních názorů: „Tupě vykonávanou prací si vyděláte ubohou almužnu, o níž vám všichni tvrdí, že ji musíte utratit za věci, které nepotřebujete. Mechanicky plníte cizí přání, aniž byste si toho povšimli. Vlastní vůle je pojem vám zcela cizí. V požadavcích vašich zaměstnavatelů toto kritérium nefiguruje. Jste otroci své neschopnosti myslet. Manželky vzrušíte jen vysokými prémie. Pak teprve dostanou chuť vpustit vás mezi své nohy. Děti přinutíte k projevům lásky jen drahými dárky, které dostávají všechny stejné“.<sup>188</sup> Podle Sikory dnešní společnost ovládá konzumerismus, který je podle něj mnohem nebezpečnější než komunismus: „Ideologie o to zákeřnější, oč neprůhlednější a komplikovanější, v níž zlo nemá již charakter moci zneužívajícího komunistického funkcionáře, nýbrž podobu objektivních společenských pravidel, v rámci nichž jsou si přece všichni rovni, v rámci nichž se však společenské vědomí vytvářením neustálých drobných a jen stěží postřehnutelných precedentů může vyšínout do značně represivní polohy“.<sup>189</sup>

Antigoniny monology jsou kritikou moderního člověka, jenž ztratil svobodu a schopnost vlastního úsudku, respektive identitu. Rozhodl se pro život v uniformitě a proměnil se v nemyslicí trosku. Tyto výstupy můžeme pokládat za konkrétní apel na českou společnost, která ztratila zájem o společenské dění a jako Sikorovi opilci tupě přihlíží skutečnosti. Zásadním způsobem se tu modifikuje úloha chóru. Antická tragédie je totiž postavena na monologích hrdinů a promluvách chóru. Chórové komentáře přímého děje však u Sikory chybějí, protože chór opilců je unifikovaný a není schopen nezávisle myslet.

Námět převzatý z archaické mytologie autor zbavuje antického kontextu a vkládá do něj nové odkazy. Život Sikorových postav nemá nic společného s životem starořeckého člověka, jehož

---

<sup>188</sup> SIKORA, R., Smetení Antigony, s. 176.

<sup>189</sup> SIKORA, R., Manifest nehybnosti, s. 100-101.

existence byla podmíněna pevným spojením s bohy. Sikora bytost převyšující člověka neuznává. Pouze ukazuje skutečnost a volá po odstranění chaosu. Člověk se u něj o nápravu situace musí pokusit sám, bez božských pomocníků. Sikora v patnáctém obrazu (Matčina píseň) používá symboliky ohně (Antigona) a ledu (země, společnost) k naznačení způsobu, jak požadovanou nápravu uskutečnit: „Země je zamrzlá v ledu. Chci, aby roztála pod ohněm mé duše. Chci, aby shořela na popel ohněm mé duše. Chci, aby požár zachvátil svět a sežehl zbytečné obrazy, zbytečná gesta, zbytečné skutky, zbytečné lži. V jejich záplavě se ztrácejí slova, jež něco znamenala. Chci čistá vystoupit z plamenů. Tohle není dobrý čas pro revoluci. Příliš vypočítavé lásky, příliš veřejného soucitu, příliš veřejného soucitu, příliš obecného blaha, příliš vraždícího bohatství, příliš nevědomých lží“.<sup>190</sup> Každý kritický člověk má schopnost odstranit špatnost, pokud ovšem sám špatnosti nepodlehne. Sikorova Antigona však ztratila víru v bohy i v sebe, zbyla jí pouze nenávisť, která se obrátila proti ní samé.

Jazyk Smetení Antigony obsahuje množství nelogických, zdánlivě nesmyslných spojení a zbytečných pasáží, které mají groteskní zabarvení. „Sikora sděluje závažné společenské téma, pojednává o podstatných a vážných aspektech naší doby. Hovoří o nich skrze promluvy výrazně stylově a jazykově zabarvené. Jeho groteskní postavičky často užívají banální klišé, frazeologie novinářské i politické. Slovník hry sahá od hospodských řečí až k filosofujícím a moralizujícím záchvatům Antigoniným.“<sup>191</sup> Sikora nevkládá do hry pouze šklebivě ironický nádech, ale jeho jazyk je především metaforický (viz obraz Matčina píseň). Sikorův jazyk je básnickým, včetně použití problémových výrazů (které má své opodstatnění). Václav Šebesta v něm hledá vliv expresionismu: „Odhodlání expresionistů vyjádřit svůj vnitřní, třeba temný, pudový život nezávisle na všech formách a bourání všech forem

---

<sup>190</sup> SIKORA, R., Smetení Antigony, s. 182.

<sup>191</sup> CHRISTOV, P., Mladé holky (Anti)gonky, s. 92.

naší kultury, které jsou k životu v protikladu, se velmi podobá zmíněným Sikorovým úvahám“.<sup>192</sup>

Milan Uhde Sikorův jazyk a přístup k mytické látce považuje za problematický: nesnižuje umělecké kvality textu, ale pochybuje o tom, zda je možné Sikorovu hru se sofoklovskou tematikou spojovat: „Antigona je sice dcera někdejšího thébského vládce Oidipa a sestra mrtvého Polyneika, není však vůbec známo, zda se ti dva nějak provinili a zda je jejich rod proklet“.<sup>193</sup> Podle Uhdeho autor podřídil antický mýtus vlastní koncepci divadla, ale tuto koncepci je obtížné pojmenovat: „Před započítím práce smetl svět považovaný donedávna za stvořený – a s ním i svatořečenou Antigonu. Místo ní uvedl na scénu zlou a bezradnou prominentku, jejíž počínání není nijak vzrušující. Postrádá motivující impulsy. Po smeteném světě zbylo pusté dějiště oslabených vztahů, kde se může odehrát cokoli. Autor tím prozradil lyrické východisko své obraznosti založené na romantické antinomii Já a svět. Náznakovým výrazem osobně zakotveného zoufalství nad nepřijatelností světa jako by byl Pierot. Ale ani to není jisté. Jde o nejradikálnější lyrizaci, jakou mladá generace českých dramatiků scénicky uskutečnila“.<sup>194</sup>

O přímém spojení Sikorovy Antigony s antickou hrdinkou však nelze pochybovat. Obě se vzbouřily proti tomu, co považovaly za špatné a nemorální, a mají podobné poslání: upozorňují na společenské problémy. Původní mýtus také obsahuje varování před chaosem a ohrožením lidskosti. Má svou pravdu a nabízí možnosti řešení, jak se lze bránit, ale počítá i s možností, že člověk může volit špatně. Jako příklad může sloužit Sofoklův Kreón. Ten je v antice zástupcem principu hybris (zpupnost, pýcha), která zákonitě vyvolává trest bohů. U Sofokla proto Kreón na závěr pochopí, že se mýlil. Ve Smetení Antigony postava vladaře takovou možnost nemá, Kreon se nezmění, protože proti

---

<sup>192</sup> ŠEBESTA, V., Roman Sikora, s. 107.

<sup>193</sup> UHDE, M., Smetení světa, s. 7.

<sup>194</sup> Tamtéž.

němu nestojí morálně čistá hrdinka a chybí tu také velikost oběti. Oběť totiž vyžaduje čin, a toho dnešní Antigona není schopna. Střet mezi dobrem a zlem, božským a světským principem, zde nahradil boj mezi individualitami, sobeckostí a chtíčem po moci. Sikorova Antigona je poznamenána „špínou“ stejně jako její strýc. Z tohoto důvodu je i její smrt v důsledku „špinavá“ a hlavně zbytečná, jelikož po sobě nezanechala žádný odkaz. Skeptické vyznění její oběti je naznačeno i názvem: hrdinka je smetena, její smrt působí groteskně. Sikora dává do podtitulu hry „pokus o tragédii“, protože hra není tragédií v původním slova smyslu (to ovšem nemůže být žádná moderní hra). „Pro tragicky vyhocený patos tohoto dramatu je proto příznačné, že se střetává s krutou situační komikou, která klasický mýtus a jeho tragické vyznění profanuje ostrým sarkasmem. Dramatický účín hry je tímto způsobem opakovaně převracen z tragického do komického elementu, tudíž se drama ve svém celku žánrově přibližuje k tragické frašce i grotesce.“<sup>195</sup>

Smetení Antigony využívá antického mýtu k zobrazení dnešní společnosti. Spíše než o inspiraci klasickou látkou zde můžeme hovořit o konfrontaci antického světonázoru (prezentovaného v Sofoklově díle) se současností. Zatímco v přirozeném světě byl člověk schopen rozpoznat správné a špatné jednání, dnes tuto schopnost ztratil. Podle autorova názoru moderní době dominuje chaos a člověk, který ve jménu techniky a pokroku vystoupil proti přírodě (Médea, Hefaistos). Mýtus o Antigoně zasazuje do postmoderní společnosti, kde vládne trh, reklama a masová měřítko. Sikorovova hra je obrazem ztráty identity člověka, který se stal sběratelem zážitků a ze svého těla učinili nástroj rozkoše.<sup>196</sup> Postavil se na odpor dějinné podmíněnosti, vidí nutnost změny, ale ne způsob, jakým lze změny dosáhnout. Proto Sikorova

---

<sup>195</sup> Vodička, L., Roman Sikora: Smetení Antigony – Pokus o tragédii (1998), s. 413-414.

<sup>196</sup> BAUMAN, Z., *Úvahy o postmoderní době*, s. 78 – 79.



Antigona nezanechává žádný odkaz, pouze upozorňuje na nutnost revolty a vzdoru.

## 2.6 Shrnutí

Českoslovenští dramatici si upravovali daný mytický příběh podle vlastních uměleckých a ideových záměrů. Většinou zachovávali pouze části příběhu (ritus pohřbu, konflikt Antigony a Kreonta, smrt/oběť Antigony), ale zcela měnili význam jednotlivých motivů. Jejich témata nemají mnoho společného s původním vzorem. Všichni dramatici prostřednictvím antického námětu zobrazují moderní dobu vzniku díla. Analýzy upozorňují na změny ve fabuli, které ukazují, že mýtus o Antigoně poskytuje autorům pouze narativní obrys. Všechny hry se vyznačují důrazem na společenský kontext. Antické téma si vybírají, protože je obecně známé a stojí na piedestalu umělecké tvorby, ale nesnaží se dosáhnout rozměrů původního zpracování. Svůj vzor využívají, aby co nejjednodušeji prezentovali své názory – buď aby podpořili určité vidění světa, nebo ho naopak kritizovali. V pozadí dramatu tak stojí podobně jako v mýtu určitý světonázor, ale je to názor společnosti, která zažila dvě světové války, nahlédla absurditu života i „ideály“ a poté nebezpečí totality.

V uvedených parafrázích se nezobrazuje mytická Antigona stojící nad světem a hlásající věčné pravdy, ani Kreón, který pochopil základ tragičnosti každého člověka, ale obě postavy jsou pevně zasazeny do kontextu dneška. Máme tak před sebou jakousi novou, dějinnou Antigonu, která v podobě ideální bojovnice za socialismus či existenciální hrdinky vystupuje proti svému světu i proti své antické předchůdkyni. Umělecké kvality některých her jsou sporné, protože dramata většinou upřednostňují propagované ideje před skutečnými uměleckými hodnotami. Postavy jsou nepřiliš začleněné do uměleckého tvaru, nebo mají reprezentovat vizi, která dramaticky nefunguje. To dokládá i fakt, že hry byly

většinou inscenovány krátce poté, co vznikly, ale součástí tzv. dramaturgického odkazu se nestaly. Tyto hry spíše než o proměnách mýtu v současnosti vypovídají stavu československé společnosti samé.

Na povrch tak vystoupila možnost zacházet s mýtem jakkoliv, ale je sporné, zda je to ku prospěchu. V mýtu o Antigoně se inspiroval levicový intelektuál, prominent komunistického režimu, disident i antikomunista. Mýtické prvky jsou v dramatech jen minimálně přítomné, paradoxně do popředí vystupuje spíše snaha o demytologizaci. Antický vzor byl zbaven všech konotací, které ho spojovaly s původním mytem a starořeckým způsobem myšlení. Prostřednictvím zdůrazňovaných motivů, jako je například ztráta boha, znechucení z dobových poměrů a často morálně pochybného chování Antigony, vystoupily do popředí společensko-kritická tendence a politické odkazy. Dramata se vztahují i k soudobým uměleckým postupům (nejvýrazněji vliv epického divadla).

Témata parafrází se spíše než do souvislosti s antickým kontextem mohou srovnávat s fenoménem „nového mýtu“, o kterém pojednává Roland Barthes ve svém díle *Mytologie*. Jeho výklad je dobově i ideologicky poznamenaný, ale přesto může být přínosný. Autor nový mýtus definuje jako promluvu: „Mýtus je promluva, a proto mýtem může být vše. Mýtus podléhá pravomoci diskursu. Nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje.“<sup>197</sup> Jedním z typických příkladů je obraz salutujícího černocho, který má podle autorova názoru větší vypovídající hodnotu o francouzském imperialismu než o politické situaci. Podobně Traplovy verze parafrází a autorovy výklady této hry charakterizují atmosféru nesvobody a absolutizaci pravdy marxismu, ale nemohou se považovat za originální dramatický tvar. U vybraných dramát tato umělecká problematičnost vystupuje do popředí ještě více, pokud jsou srovnávány se Sofoklovou tragédií.

---

<sup>197</sup> BARTHES, R., *Mytologie*, s. 107.

## ZÁVĚR

Už od antiky byla Sofoklova tragédie Antigóné předmětem reflexe a inspirovala řadu dramatiků k napsání textů, ovlivněných mytickou tematikou i Sofoklovou poetikou. Předkládaná diplomová práce se zabývá zlomkem těchto prací, na základě geografického a časového výběru: jedná se o hry napsané v druhé pol. 20. stol. v československém prostředí.

I. část nazvaná Od mýtu k antické tragédii a moderním parafrázím se zabývá teoretickou reflexí mýtu a antické tragédie. Upozorňuje na skutečnost, že obraz mýtu o Antigóně zpracovaný v Sofoklově díle rozšiřují příběhy dalších antických dramát, a to Aischylova tragédie Sedm proti Thébám, Sofoklův Oidipůs král a Oidipůs na Kolóně. V této části jsme poukázali na široké možnosti práce s mýtem a podrobněji jsme se zabývali přístupy symbolické teorie a naratologie. Na základě výzkumů těchto vědních oborů je možné mýtus opakovaně interpretovat, s ohledem na nový historický kontext, a současně v nich hledat obrazy věčných principů, které by měly být na dobovém kontextu nezávislé. Upozornili jsme na několik způsobů interpretace Sofoklova díla. Sofoklés svoji fabuli postavil na střetu mezi dvěma zákony, které v lidské společnosti nemohou existovat nezávisle na sobě: jedná se o zákon polis, vybudovaný na základu nové etiky, a o jemu nadřazený, věčně platný zákon mravní. Hrdinova tragičnost spočívá v konfliktu mezi jeho zodpovědností k polis a božskému řádu, mezi fatalistickým určením a přijetím osobní zodpovědnosti za svůj život. Tématem Antigóné se stává poznání hierarchie daných zákonů a lidského údělu. V závěrečném oddílu I. části jsme zmínili zahraniční parafráze Sofoklova díla.

II. část práce obsahuje analýzy vybraných dramát, které zkoumají odlišnosti fabule od původního vzoru a zasazují díla do moderního kontextu.

Peter Karvaš ve hře *Antigona a ti druzí* (1961) pracuje s antickým motivem nesmiřitelnosti postav Antigony a Kreonta, aby zobrazil protiklad mezi nacistickou a komunistickou ideologií. Hra se odehrává za druhé světové války v koncentračním táboře; Antigona patří k vězňům a Kreón se stal předobrazem velitele tábora Kroneho. Autorův přístup k antickému námětu ovlivnila ideologie socialismu a dobově podmíněné požadavky komunistické propagandy. Hra odráží zážitky druhé světové války, která zcela změnila obraz světa a ovlivnila i poválečný vývoj. Má být podobenstvím o hrůzách fašismu, jednotě socialistického kolektivu a zdůrazněním kolektivního hrdinství oproti individuálním hrdinům předchozích epoch.

Vojtěch Trapl přistupuje k Sofoklovu textu zdánlivě s pokorou, ale jeho úpravy původního vzoru jsou ještě bizarnější. Parafráze se dochovala ve třech verzích, které se liší názvem a drobnými změnami: *Antigona: Co je Ananké?* (1970), *Ananké* (1972) a *Kreón, thébský král* (1980). Autor podřizuje řecké klasické myšlení dobové propagandistické potřebě. Antigona má být výchovným vzorem pro občany ČSSR, proto se proměňuje v hrdinku bojující za lepší svět. V díle se odráží ideologická vize definitivního vítězství marxismu, které nemůže zvrátit ani smrt jednotlivce. Autor dává své hrdince následovníky a proměnou Kreonta apeluje na nepřátele komunistické ideologie, aby své špatné myšlení změnili.

Milan Uhde se inspiroval antickým mýtem o Antigoně ve hře *Děvka z města Théby* (1967). Tato hra je skeptickým obrazem současnosti, proměněné v Shakespearovo „velké jeviště bláznů“. Autor ve hře kriticky vystupuje proti systému, z něhož není úniku, protože omezuje nejen občanská práva, ale i duchovní svobodu. Současně vykresluje Antigonu jako existenciální hrdinku, která marně bojuje proti absurditě světa.

Přemysl Rut svou rozhlasovou verzi antického mýtu nazval *Polygoné* (1989). Tato hra je postavena na síle, respektive slabosti

slova, slovních hříčkách a parodizování společenských jevů i antického námětu. Celek je zasazen do kontextu tzv. normalizační společnosti, která se vyrovnává s malostí a vyprázdněností lidských hodnot i jednání. Tématem je malost a boj proti malosti. Rut podobně jako Uhde pracuje s vizí nesmyslného světa, z něhož nemůžeme uniknout.

Hra Romana Sikory Smetení Antigony (1997) se vyznačuje inovativním přístupem. Autor mýtus obrací naruby, aby zdůraznil proměnu současnosti – rozpad, jenž nahradil antický řád a harmonii. Paradoxně se tak k antickému mýtu vztahuje ve větší míře než ostatní autoři. V jeho hře se kromě autorova negativistického hodnocení dnešní společnosti odráží i strach z chaosu a rozpadu společnosti, hledání identity a ztráta víry v člověka. Tyto tendence však neodkazují k antickému námětu, ale k reakcím na postmoderní svět.

Závěrečné shrnutí upozorňuje na skutečnost, že jednotliví autoři podřizují mytickou fabuli vlastním uměleckým a ideovým záměrům. Jejich díla nemají mnoho společného s původním vzorem, ani je nemůžeme považovat za Patočkův „obraz věčných pravd o světě a člověku“. Vybraná dramata jsou zakotvena v časoprostoru svého vzniku a odrážejí dobové problémy a myšlení.

## SUMMARY

There have not been preserved any source texts Sophocles used when writing his tragedy *'Antigone'* in about 442 B.C. Drawing on the plot similarity of the Sophocles's tragedy with other drama texts which take inspiration from the myths of the Theban Plays (Oedipus the King, Antigone, Oedipus at Colonos, Seven Against Thebes) we presume that Aeschylus and Sophocles used the same sources. In his tragedy Sophocles approaches myth not only through the fable, but he also exploits the motif of sacrifice. Antigone rescues both her family and Thebes as well. The influence of ritual is manifested in the plot constructed on the conflict arising from the sepulchral ritual. As some experts indicate, the character of Antigone provides a reference to matriarchal religion and the cult of the Mother Earth. The plot construction of the tragedy rests on moral thinking of the time. The Czechoslovakian playwrights of the second half of the 20<sup>th</sup> century adapt the mythical story according to their own artistic and ideological intents. In principle, they keep only some parts of the plot (e. g. the burial rite, Antigone vs. Creon, or Antigone's death or sacrifice) – on the whole their theme retains very little of the original text. Each of the discussed playwrights exploits the classical ancient plot as an instrument of portraying the contemporary.

In his play *'Antigone and the Others'* (1961) Peter Karvaš employs the classical motif of Antigone's and Creon's irreconcilable stances as an antithesis between the Nazi and communist ideologies. The plot revolves around the events in a concentration camp during World War II; Antigone is the member of prisoners and Creon represents the camp commander.

Seemingly, Vojtěch Trapl approaches the Sophocles's text in a humble way, but his theme modification is even more bizarre. His

paraphrase has been preserved in three versions varying in titles and subtle alterations: *'Antigone: What is Ananke?'* (1970), *'Ananke'* (1972) and *'Creon, the King of Thebes'* (1980). The author subjects the classical ancient thinking to the needs of the period propaganda. Antigone embodies a moralizing beacon encouraging the Czechoslovak citizens to struggle for 'the better tomorrow' and appealing to non-communists to change their thinking. Milan Uhde depicts his inspiration by the ancient myth of Antigone in the play called *'The Whore of Thebes'* (1967). This drama epitomizes a disturbing image of the contemporaneity that has transformed into the Shakespearian 'great stage of fools'.

Přemysl Rut's radio version of the ancient myth was entitled *'Polygone'*. This radio drama is based upon the power of word and play on words, and it is employed in the context of normalisation society. The theme reflects the phenomenon of pettiness and the struggle against it.

On the contrary, Roman Sikora's play *'Sweeping off the Antigone'* (1997) can be characterised by an innovative and constructive conflict. Sikora turns the myth inside out to emphasise the fundamental transformation. Paradoxically, he approaches the myth more closely than the other authors. In his play, he reflects both – his criticism of the contemporary society and the fear of chaos and society disintegration, seeking for identity and the loss of faith in a human.

All the plays accentuate social context, however their artistic qualities appear to be problematic. This fact can be documented by their short-lived staging limited to the period shortly after their creation.

## SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÁ LITERATURA

### PRAMENY

AISCHYLOS. *Sedm proti Thébám* [online]. Přel. Julius Enders. 1. vyd. Literární salon Dany Mentzlové podle strojopisu PhDr. Julia Enderse, 2003-03-19 [cit. 2010-04-13]. Dostupný z WWW: <http://www.salon.webz.cz/>.

ANOUILH, Jean. *Antigona*. Přel. Ivo Fleischmann. 1. vyd. Praha : Václav Petr, 1948.

BRECHT, Bertolt. Sofoklova Antigona. In BRECHT, B. *Divadelní hry*. 5, Adaptace. Přel. Ludvík Kundera. 1. vyd. Praha : Odeon, 1978, s. 43-73.

HÉSIODOS. *Zpěvy železného věku*. Přel. Julie Nováková. 1. vyd. v tomto souboru. Praha : Svoboda, 1990. ISBN 80-205-0127-4.

HOMÉR. *Ílias*. Přel. Rudolf Mertlík. 9. vyd. Praha : Odeon, 1980.

HOMÉROS. *Odyseia*. Přel. Otmar Vaňorný. 14. vyd. Praha : Rezek, 1996. ISBN 80-86027-04-X.

KARVAŠ, Peter. *Antigona a ti druzí*. Přel. Sergej Machonin. 2., v Orbisu 1. vyd. Praha : Orbis, 1962.

OVIDIUS. *Proměny*. Přel. Ivan Bureš. 3. vyd. Praha : Plot, 2005. ISBN 80-86523-63-2.

PINDAROS. *Olympijské zpěvy*. Přel. Jan Šprincl. 2. vyd. Praha : Rezek, 2002. ISBN 80-86027-18-X.

SIKORA, Roman. Smetení Antigony. *Svět a divadlo*. 1998, roč. 9, č. 4, s. 169 – 187. ISSN 0862-7258.

SOFOKLÉS. *Antigoné*. Přel. Ferdinand Stiebitz. In SOFOKLÉS. *Antické tragédie*. Přel. Ferdinand Stiebitz, Rudolf Mertlík. 1. vyd. Praha : Odeon, 1970, s. 277-339.

SOFOKLÉS. Král Oidipús. Přel. Ferdinand Stiebitz. In SOFOKLÉS. *Antické tragédie*. Přel. Ferdinand Stiebitz, Rudolf Mertlík. 1. vyd. Praha : Odeon, 1970, s. 197-276.

SOFOKLÉS. Oidipús na Kolóně [online]. In SOFOKLÉS. *Tragoedie Sofokleovy*. Přel. Josef Končinský (Oidipús na Kolóně). 1. vyd. Praha : Nákladem jednoty českých filologů, 1883.[cit.2010-02-05].

Dostupný také z WWW: <http://olympos.cz/Antika/OCKoncinsky.pdf>.



RUT, Přemysl. Polygoné. *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 1., s. 129-138. ISSN 0862-7258.

RUT, Přemysl. Polygoné. In RUT, P. *Žádné tragédie*. 2. vyd. (Polygoné). Vranov nad Dyjí : Votobia, 1992, s. 117-136. ISBN 80-85619-25-3.

TRAPL, Vojtěch. *Antigona: Co je Ananké? : Parafráze Sofoklova dramatu*. Praha : 1970 (rozmn.). Uloženo v archívu Divadelního ústavu pod signaturou P 13296.

TRAPL, Vojtěch. *Ananké: Parafráze Sofoklova dramatu Antigona*, 1. vyd. Praha : Dilia, 1972.

TRAPL, Vojtěch. *Kreón, thébský král*, 1. vyd. Praha : Dilia, 1980.

UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1967.

### **SLOVNÍKY (výběrová hesla)**

BRABEC, Jiří; LOPATKA, Jan; GRUŠA, Jiří aj. *Slovník zakázaných autorů 1948 – 1980*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-25417-9.

CUDDON, John Anthony. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Rev. ed. Harmondsworth : Penguin Books, 1987. ISBN: 0-14-051112-1 : L 7.50.

FINK, Gerhard. *Encyklopedie antické mytologie*. Přel. Jiří Horák. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1996. ISBN 80-85885-99-9.

JANOUSEK, Pavel aj. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. 2. 1. vyd. Praha : Brána: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1998. ISBN 80-7243-014-9.

LÖWE, Gerhard; STOLL, Heinrich Alexander. *ABC antiky*. Přel. Dalibor Plichta. 3. vyd. Praha : Ivo Železný, 2005. ISBN 80-237-3938-7.

MENCLOVÁ, Věra; SVOZIL, Bohumil; VANĚK, Václav aj. *Slovník českých spisovatelů*. 1. vyd. Praha : Libri, 2000. ISBN 80-7277-007-1.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

SVOBODA, Ludvík a kol. (zprac.). *Encyklopedie antiky*. 1. vyd. Praha : Academia, 1973.

VLAŠÍN, Štěpán (red.). *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1977.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. 4. vyd. Praha : Brána: Knižní klub, 1996. ISBN 80-85946-29-7.

## MONOGRAFIE A ČÁSTI MONOGRAFIÍ

ADRIANI, Elena. *Storia del teatro antico*, Roma : Carrocci, 2005. ISBN 88-430-3291-7.

ALBINI, Umberto. *Nel nome di Dioniso: Il grande teatro classico rivisitato con occhio contemporaneo*, Milano : Garzanti, 1999. ISBN 88-11-67420-4.

ARISTOTELÉS. O tragédii. In ARISTOTELÉS. *Poetika – Rétorika*. Přel. Antonín Kříž. 2. vyd. Rétorika, 9. vyd. Poetika. Praha : Petr Rezek, 1999, s. 347-375. ISBN 80-86027-15-5 (v knize neuvedeno).

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. 1 vyd. Praha : Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přel. Miloslav Petrušek. 1. vyd. Praha : Sociologické nakladatelství, 1995. ISBN 80-85850-12-5.

BOWIE, Fiona. *Antropologie náboženství*. Přeložil Vladimír Petkevič. 1. vyd. Praha : Portál 2008. ISBN 978-80-7367-378-9.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisypovi*. Přel. Dagmar Steinová. 2. vyd. Praha : Garamond, 2006. ISBN 80-86955-08-7.

EDINGER, Edward F. *Věčná dramata: skrytý smysl řecké mytologie*. Přel. Karel Kessner. 1. vyd. Brno : Emitos: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2007. ISBN 978-80-903715-6-9.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. Přel. Eva Strebingerová. 2. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-037-8.

ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Přel. Filip Karfík. 2. opr. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-175-7.

FISCHER – LICHTER, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v divadle od antiky po současnost*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 80-88987-47-4.

FROMM, Erich. *Mýtus, sen, rituál*. Přel. Jan Lusk. 1. vyd. Praha: Aurora, 1999. ISBN 80-85974-70-3.

GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur*. Přel. Hana Červinková, Václav Hubinger, Hedvika Humlíčková. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. ISBN 80-85850-89-3.

GRAVES, Robert. *Řecké mýty*. Přel. Jiří Hanuš. Praha : Levné knihy KMa, 2004. ISBN 80-7309-153-4.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Mravní jednání, vědění lidské a vědění božské, vina a osud. In HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Přel. Jan Patočka. 1. vyd. Praha : ČSAV, s. 301-310.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Mravní svět, lidský zákon a božský zákon, muž a žena. In HEGEL, G. W. F. *Fenomenologie ducha*. Přel. Jan Patočka. 1. vyd. Praha : ČSAV, s. 291-301.

HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha : Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

KARVAŠ, Petr. *Zamyšlení nad dramatem*. Přel. Eva Balvínová. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1964.

KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků*. II. Přel. Jan Binder. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1998. ISBN 80-86005-81-X.

MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Přel. Jaroslav Žák. 1. vyd. Praha : Odeon, 1989.

MICHŇOVÁ, Iva (přel.). *Mýtus & logos*. 1. vyd. Praha: ISV, 2004. ISBN 80-86642-19-4.

NUSSBAUMOVÁ, Martha Craven. Sofokleova Antigona: konflikt, vidění a zjednodušení. In NUSSBAUMOVÁ, M. C. *Křehkost dobra: Náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. Přel. Daniel Korte. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2003, s. 142-199. ISBN 80-7298-089-0.

PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. 3. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2007. ISBN 978-80-7298-275-2.

PATOČKA, Jan. *Umění a čas*. I. Daniel Vojtěch a Ivan Chvatík (přípr.). 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2004. ISBN 80-7007-198-2.

PAVELKA, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 1998. ISBN 80-210-1800-3.

PERNICA, Alexej. *Mýtové kořeny dramatických postav: mýtus, rituál a magie – jeden ze základů naší kultury dotýkaný skrze divadelní oblast*, Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-85429-75-6.

PRAŽÁKOVÁ, Klára. *Od včerejška k zítřku*. 1. vyd. Turnov : Jan Jiránek, 1940.

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X.

SCHOLES, Robert, KELLOG, Robert. *Povaha vyprávění*. Přel. Marek Sečkař. 1. vyd. Brno : Host, 2002. ISBN 80-7294-069-4.

SLAWIŇSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Přel. Jan Roubal. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002. ISBN 80-902482-6-8.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. 1. vyd. Praha : Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

VERNANT, Jean Pierre. *Počátky řeckého myšlení*. Přel. Miloš Rejchrt. 2. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1995. ISBN 80-7298-183-8.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1990. ISBN 80-202-0166-1.

## **ODBORNÉ STUDIE A ČLÁNKY**

ASSMANN, Jan; ASMANNOVÁ, Aleida. Archeologie literární komunikace. In PECHLIVANOS, M.; RIEGER, S.; STRUCK, W.; WEITZ, M. (ed.). *Úvod do literární vědy*. Přel. Miloslav Petříček. 1. vyd. Praha : Herrmann & synové, 1999, s. 200-205. ISBN 80-238-5329-5.

BROŽOVÁ, Štěpánka. Antigona ve 20. století. In LISOVÝ, I. (ed.). *Camenae. Sborník věnovaný 65. narozeninám PhDr. Heleny Kurzové, DrSc. Relationes Budvicenses : miscellanea philologiae classicae*. 2. České Budějovice : Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra klasické filologie, 2001, s. 29-40. ISBN 80-7040-471-X.

ČUNDERLE, Michal. Hry Romana Šikory. *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 5, s. 120-124. ISSN 0862-7258.

DROZD, David. Ty nové hry jsou jen slovní bahno? In: *Podoby soudobého evropského dramatu*, Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001, s. 19-28. ISBN 80-210-2549-2.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Přemysl Rut: Pokus o prozatímní portrét. *Svět a divadlo*. 1992, roč. 3, č. 5, s. 30-35. ISSN 0862-7258.

CHRISTOV, Petr. Mladé holky (Anti)gonky. *Svět a divadlo*. 2004, roč. 15, č. 1, s. 92-96. ISSN 0862-7258.

LANZA, Letizia. Visitazioni moderne della clasicità. In *Relationes Budvicenses : miscellanea philologiae classicae*. 6. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra klasické filologie, 2005, s. 61-81. ISBN 80-7040-801-4.

(Im). Klasika a dnešek. *Svobodné slovo*, 5. 1. 1979. Uloženo v archívu Divadelního ústavu (signatura K 12 674P).

KÁRNET, Jiří. Relativismus a tragédie. In: ANOUILH, Jean. *Antigona*, Praha: Václav Petr, 1948, s. 104-107.

KRAUS, Karel. Cestou k Antigoně. In KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*. Sest. Jana Patočková. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 500-503. ISBN 80-7008-113-9.

MACHONIN, Sergej. Žádné tragédie?. In RUT, P. *Žádné tragédie*. 2. vyd. (Polygoné). Vranov nad Dyjí: Votobia, 1992, s. 5-9. ISBN 80-85619-25-3.

PATOČKA, Jan. Ještě jedna Antigona a Antigoně ještě jednou (1967). In PATOČKA, J. *Umění a čas*. 1. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 389-400. ISBN 80-7007-198-2.

PATOČKA, Jan. Exkurs o attické tragédii. *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 1, s. 116-118. ISSN 0862-7258.

RAMPÁK, Zoltán. Antigona a ti druzí – jako podobenství. In Karvaš, P. *Antigona a ti druzí*. Přel. Sergej Machonin. 2., v Orbisu 1. vyd. Praha: Orbis, 1962, s. 101-107.

ROUBÍČEK, Z. Karvašova Antigona v Národním divadle. *Mladá fronta*, 4. 2. 1962. Archív Divadelního ústavu (signatura K 5 798 P).

SIKORA, R. Manifest nehybnosti. Citace převzata z: ŠEBESTA, V. Roman Sikora. *Svět a divadlo*. 2003, roč. 14, č. 5, s. 100 -101. ISSN 0862-7258.

SIKORA, Roman. Tonoucí bárka nebohých Théb. *Svět a divadlo*. 2007, roč. 18, č. 4, s. 86-90. ISSN 0862-7258.

STICH, Alexandr. Nadějný a nadějeplný jazyk Přemysla Ruta. In RUT, P. *Žádné tragédie*. 2. vyd. (Polygoné). Vranov nad Dyjí: Votobia, 1992, s. 137-152. ISBN 80-85619-25-3.

ŠEBESTA, Václav. Roman Sikora. *Svět a divadlo*. 2003, roč. 14, č. 5, s. 100-110. ISSN 0862-7258.

SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In *Sborník prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity: Otázky divadla a filmu*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1998, s. 47-56. ISBN 80-210-1981-6.

ŠORMOVÁ, Eva. Přemysl Rut: Takový beznadějný případ. In: HOLÝ, J. aj. *Český Parnas*. 1 vyd. Praha: Galaxie, 1993, s. 327-329.

TRAPL, Vojtěch. *Program k inscenaci Kreón, thébský král* (Krajské divadlo Příbram). Uložen v archívu Divadelního ústavu (signatura K 12 674P).

UHDE, Milan. Smetení světa. In: *Divadelní noviny*, roč. 12, č. 11, s. 7.

WACHOCKA, Ewa. Utopie tragédie konce dvacátého století. Přel. Jan Roubal. *Svět a divadlo*. 2007, roč. 18, č. 4, s. 10-17. ISSN 0862-7258.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

BLONDELL, Ruby. *Sophocles' Antigone* [online, s. 4-9]. Focus Classical Library [cit. 2010-05-30].

Dostupný z WWW: [□http://www.pullins.com/BookViews/BV0941051250.pdf□](http://www.pullins.com/BookViews/BV0941051250.pdf).

BRATKOVÁ, Eva. (zprac.). *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů podle mezinárodních norem ISO 690 a ISO 690-2 : metodický materiál pro autory vysokoškolských kvalifikačních prací* [online]. Praha : Odborná komise pro otázky elektronického zpřístupňování vysokoškolských kvalifikačních prací, Asociace knihoven vysokých škol ČR, 2008-12-22 [cit. 2010-07-15]. Dostupný z WWW: [□http://www.evskp.cz/SD/4c.pdf□](http://www.evskp.cz/SD/4c.pdf).

KRATOCHVÍL, Zdeněk. Drama o probuzení. *Souvislosti* [online]. 1999, roč. 14, č. 3-4, s. 157-166 [cit. 2010-03-15].

Dostupný také z WWW: [□http://www.fysis.cz/Texty/drama.htm□](http://www.fysis.cz/Texty/drama.htm).

MARKELL, Patchen. Tragic recognition: Action and Identity in Antigone and Aristotle. *Political Theory* [online]. February 2003, vol. 31, no. 1 [cit. 2010-05-30].

Dostupný také z WWW: [□http://www.jstor.org/stable/3595657□](http://www.jstor.org/stable/3595657). ISSN 1552-7476.

MED, Jaroslav; KOŠNAROVÁ, Veronika. Přemysl Rut. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009-06-27 [cit. 2010-05-30].

Dostupný z WWW:

[□http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=963□](http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=963).

Medailonek Roman Sikora [online]. [cit. 2010-01-5].

Dostupný z WWW : [□http://www.dilia.cz/view.php?cislocianku=2004010105□](http://www.dilia.cz/view.php?cislocianku=2004010105).

PATOČKA, Jan. Pravda mýtu v Sofoklových dramatech o Labdakovcích [online]. Dostupný z WWW : [□http://userweb.pedf.cuni.cz/kov/download/patocka\\_sofokl.pdf□](http://userweb.pedf.cuni.cz/kov/download/patocka_sofokl.pdf).

*Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ [online].*  
Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972. Schváleno ÚV KSČ 11. Prosince 1970.  
Dostupný také z WWW: □<http://www.totalita.cz/texty/pouceni.php>□.

ŠTÍPKOVÁ, Mirka. Přemysl Rut: Divy najdete i doma za kamny. *Český rozhlas*[online]. 2004, roč. 14, č. 26 [cit. 2010-05-30]. ISSN 1213-2098.  
Dostupný z WWW: □<http://www.radioservis-as.cz/archiv04/2604/26titul.htm>□.

SYROVÁTKA, Tomáš. *Rozhovor – Roman Sikora* [online]. Praha: Dilia, 2005-11-18 [2010-05-30].  
Dostupný z WWW: □<http://www.dilia.cz/view.php?cislocclanku=2005111806>□.