

TÉMA ANTIGONY V DNEŠNÍ DRAMATICE

Ve světové kultuře setkáváme se často s náměty, které v krystalické podobě zachycují základní existenciální otázky člověka. Dramatické zpracování těchto „věčných“ látek, sociálních i mravních, přinesla většinou již antika. Nehistoričtí hrdinové řeckých tragiků Aischyla, Sofokla a Euripida přežili tisíciletí. Jejich osudy nutily každou následující epochu ke konfrontaci, nabádaly ji, aby k nim zaujala vlastní stanovisko, aby si jejich prostřednictvím ozřejmovala svoje aktuální otázky.

Některá klasická dramata neztrácejí pro svoje myšlenkové bohatství a výsostný umělecký tvar platnost ani po staletích; jsou schopna rezonovat v jiných ekonomickospolečenských formacích jako dovršená struktura ve své původní podobě. Aktualizovány nejčastěji v nových překladech, vstupují do kontextu divadelnictví jisté doby prostřednictvím konkretizací svých inscenátorů (např. Aischylova Oresteia). Není-li možné starší dramatické dílo nastudovat v jeho původním tvaru (je-li např. schopno promluvit k časovým problémům svou ideou, ale méně již formou), dochází v té či oné míře k jeho adaptacím (např. E. F. Burian adaptoval Molièrovu hru *Lakomec*, která vznikla zpracováním syžetu Plautovy *Komedie o hrnci*). Posléze může klasické téma posloužit jako inspirační zdroj pro umělecké dílo zcela nové a samostatné, respektující např. jen původní dějový obrys; v tomto rámci pak autoři docházejí k odlišnému, někdy až k polemickému pojetí jednotlivých charakterů a konfliktů nebo k jinému filosofickému vyznění námětu (srov. Sartrovy *Mouchy* ve vztahu ke starořeckým zpracováním báji thébského okruhu). Všechny uvedené varianty poměru k živému klasickému odkazu můžeme zaznamenat v případě Sofoklovy tragédie *Antigona*.

Sofokles, dramatik 5. století př. n. l., postavil v době počínající krize řeckého městského státu svou vyrovnanou moudrost na obranu jeho stmelujících demokratických ideálů a tradic, především na obhajobu jednoty zájmů svobodného občana se zájmy polis jako celku. Podobně jako o generaci starší Aischylos a mladší Euripides využil thébských mýtů o králi Oidipovi a o válce „sedmi proti Thébám“, a to třemi tragédii (Kráľ Oidipús, Oidipús na Koloně, Antigona). Zejména Sofoklovou zásluhou vrostla Antigona (stejnojmenné drama vzniklo okolo r. 444 př. n. l.)¹ z epi-

¹ Vycházíme z posledního vydání překladu Ferdinanda Stiebitze *Antigoné* v antologii *Antické tragédie* (Odeon, Praha 1970).

zodní postavy v hrdinku nadčasové velikosti a nadlidské ušlechtilosti.

Křehká a slabá Oidipova dcera sdílí se svým otcem vyhnanství. Po návratu do Théb, zmítaných bratrovražedným bojem, symbolicky pohřbí — přes zákaz nového thébského vládce, strýce Kreonta, a přes varování sestry Ismeny — mrtvolu bratra Polyneika. Poruší sice světský zákon, představovaný vůlí královnou, naplní však vyšší zákon božský (duše nepohřbeného nemohla by dojít klidu), řídí se principy humanity; za svůj nekompromisní čin pyká ztrátou života. Pozdě prohlédnuvší Kreon platí za svou despotií smrti syna Haimona i manželky Eurydiky; z pyšného vládce mění se v opuštěnou lidskou trosku, jejíž osud varuje všechny, kdož se domnívají, že stojí nad mravními zákony.

V Sofoklově pojetí (odhlížíme zde vědomě od celé škály pozdějších, zhusta ahistorických interpretací filosofických nebo psychoanalytických i od originálních inscenačních výkladů sofoklovské látky) je tedy Antigona (a svým způsobem také Kreon) tragickou obětí konfliktu absolutního zákona bohů s brutálním mechanismem státní moci. Idea tohoto v podstatě již politického dramatu vyplývá ze zápasu dvou etik, řádu nenávisti a řádu lásky, z konfliktu vnitřního svědomí a vnějšího zákona; oba protichůdné principy jsou přitom ztělesněny nelomenými, heroicky idealizovanými individualitami.

Jen málo děl mělo takový vliv na evropskou dramaturgii a umění vůbec jako Sofoklova Antigona. Od pozdní renesance sloužila v různých národních kulturách za podklad pro četná přepracování a napodobení.² Hegel, povýšiv ji na absolutní vzor „tragédie vůbec“, vystihl tím význam, který jí byl v minulém století přisuzován. Mnohokrát byl sofoklovský příběh zhudebněn jako opera nebo orchestrální skladba (Josef Mysliveček, Arthur Hönner, Carl Orff, Iša Krejčí, Vladimír Sommer a mnozí další). Výtvorná zpracování mýtu o Antigoně jsou ve srovnání s dramatickými díly méně výrazná. Také výčet významných dramatiků, kteří se tímto námětem inspirovali ještě v našem století, nebyl by malý. Začínají jej *Předehrou k Antigoně* (1908)³ německý dekadent Hugo von Hofmannsthal a protiválečně zaměřenou *Antigonou* (1917)⁴ jeho krajan, expresionistický básník a dramatik Walter Hasenclever. Po adaptaci Bertolta Brechta⁵ poznal německý divák ještě *Hodinu Antigony* (u nás byla hrána též pod názvem *Hrdinové v Thébách nebydlí* — 1960)⁶ západoněmeckého prozaika a dramatika Clause Hubalka, která vznikla pod zřejmým vlivem textu Anouilhova zhruba současně s tragédií Petra Karvaše. Hubalkovo politicky zahrocené drama převádí antickou báji na morální problémy autorovy vlasti: na otázku viny společnosti za zločiny fašismu, u nichž se poválečná nezkompromitovaná generace přičiňuje, aby nebyly zapomenuty. V téže roce jako svého Krále Oidipa vytvořil *Antigonu* (1928) Jean Cocteau. Daleko větší, nežřídka polemický ohlas vyvolalo ve Francii i jinde stejnojmenné drama Jeana Anouilha z roku 1942,⁷ uve-

² Jejich zevrubný výčet přináší např. příslušné heslo práce Herberta Hungera *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (Verlag Brüder Hollinek, Wien 1969) nebo *Encyklopedie antiky* (Academia, Praha 1973).

³ Hugo von Hofmannsthal, *Vorspiele* (Insel-Verlag, Leipzig 1908).

⁴ Walter Hasenclever, *Antigone. Geschichte, Dramen, Prosa* (Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1963).

⁵ Bertolt Brecht, *Antigonemodell* (Verlag Gebrüder Weiss, Berlin 1948).

⁶ Claus Hubalek, *Die Stunde der Antigone* (F. B. Erben, Berlin 1960).

⁷ Jean Anouilh, *Antigona*. S přehledem kritik a diskusí vydal Václav Petr, Praha 1948.

dené u nás v r. 1946 jako první poválečná inscenace francouzské hry pražským Divadlem 5. května. Tragédie o krachu lidských hodnot v odlišném systému je ze série autorových „černých“ kusů. Anouilhovo drama je nejhlubším novodobým přepisem sofoklovské látky: se zneklidňující, neschematickou otevřeností, a navíc básnivostí nastolilo dilema dvojí lidské pravdy a morálky, otázku dialektiky vztahu absolutní svobody ke kompromisní politické praxi apod.; ač představuje skeptickou relativizaci stanovisek hlavních postav opak monolitní jednoznačnosti antické předlohy, obstojí při srovnání s ní nejlépe. Několikrát se k námětu Antigony obraceli autoři polští. U populárního básníka a satirika Artura Maryi Swinarského najdeme v řadě her s antickými syžety také *Hodinu Antigony* — příběh zasazený do španělské občanské války, kdy kněz odmítá pohřbit padlého interbrigadistu. V předvečer druhé světové vojny zasáhla cenzura proti dramatickému debutu Aleksandra Maliszewského, blankversem psané *Antigoně* (1939),⁸ která byla pak uvedena hned v roce 1945 varšavským rozhlasem. V Polsku se s touto tematikou vyrovnávají ostatně i prozaikové.⁹ Dnešní autorský okruh dramatických parafrází báje o Antigoně doplňují ještě méně známí autoři (J. Simon, H. St. Chamberlain, R. Wörner, Ch. Logue, M. Zweig, C. Bremer, H. Goertz, H. Kreppel, L. Stojanov, K. Bervinska, F. Lützkendorf, D. Smole aj.).

Ze současných československých autorů inspirovali se námětem Antigony především Peter Karvaš v tragédii *Antigona a tí druhí* (1962),¹⁰ Milan Uhde v blankversem psaném ironizujícím apokryfu „Antiantigoně“ *Děvka z města Théby* (1967)¹¹ a nejnověji svou hrou *Ananké Vojtěch Tra pl.*¹²

Analýza vztahu jmenovaných děl k Sofoklovi a k době svého vzniku ani jejich vzájemné komparace nebyla dosud většinou provedena; zasloužila by několik dílčích studií jako průpravu k syntetické práci. Omezíme se zde na vysledování, jak k tomuto „věčnému“ tématu přistupoval právě před deseti lety Slovák Peter Karvaš.

Není náhodné, že vypjatý konflikt Sofoklovy Antigony zaujal svou ideovou hloubkou a básnickou naléhavostí právě Petra Karvaše (* 1920), který dokonce usoudil, že „prakticky všechny konflikty dějin dramatu jsou svým způsobem jeho odvozeninami“.¹³ Naším cílem není stopovat tu autorův dosavadní umělecký vývoj. Spokojme se povšechným konstato-

⁸ Aleksander Maliszewski, *Antygone*. Utwory dramatyczne (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966).

⁹ Např. Kazimierz Brandys v románové tetralogii *Mezi válkami*.

¹⁰ Drama rozmnožila Diliza (Bratislava 1962) a zároveň je jako knihu vydalo nakladatelství Slovenský spisovateľ (Bratislava 1962). V r. 1969 vydala bratislavská Diliza pod názvem *Antigone e gli antri* italský překlad hry od Piera Francesca Poliho. Český překlad Sergeje Machonina se objevil nejprve časopisecky (Divadlo 1962, č. 10), hned nato vyšel rozmnožen Diliz a konečně knižně s doslovem a režijní poznámkou Zoltána Rampáka (Orbis, Praha 1962). Z tohoto knižního vydání vycházíme.

¹¹ Divadlo 1967, č. 5.

¹² Diliza, Praha 1972.

¹³ *Tři otázky autorovi*. Program k inscenaci hry *Antigona a ti druhí* v činohře Národního divadla v Praze (1962).

váním, že od svých autobiografických počátků bezprostředně po osvobození je Karvaš úzce spjat s jednotlivými etapami poválečného rozvoje naší společnosti. Jako příslušníka dnešní střední generace formovaly tohoto prozaika a dramatika události druhé světové války a zejména Slovenského národního povstání, jehož se aktivně zúčastnil.¹⁴ V látkách vážných, komediálních i satirických vnášel intelektuálně zaměřený autor výběrem témat i jejich zpracováním novou kvalitu do úsilí o utváření soudobého myšlenkového světa i jemu odpovídajícího dramatického výrazu. Jedním ze zřetelných leitmotivů Karvašovy společensky angažované dramatiky je boj proti rozličným podobám nerovnosti lidí, boj proti zjevným i zamaskovaným snahám o dehumanizaci člověka — především boj proti fašismu. Výrazně se to projevilo analýzou názorů a morálky slovenského měšťáka tváří v tvář Povstání ve hře *Polnočná omša* (1959) a v tragédii *Antigona a tí druhí*. Tuto širokou problematiku obměňoval Karvaš čtveřicí následujících dramát: v publicistické „malé občanské činohře“ *Jazva* (1963), v tragikomickém podobenství o zručnosti společenské diskriminace *Veľká parochňa* (1965), v dürrenmattovské analýze manipulovatelnosti lidmi *Experiment Damokles* (1967) i v parabolické studii strachu a konformismu malého člověka k „úřední“ absurditě *Absolútny zákaz* (1970). Tragédii *Antigona a tí druhí* uvedla vzápětí po napsání téměř současně řada scén v ČSSR (mj. Slovenské národní divadlo v Bratislavě v režii Jozefa Budského a pražské Národní divadlo v nastudování Miroslava Macháčka). Bohatý ohlas v tisku přerostl nejednou z kritiky konkrétní inscenace v polemické námitky k předloze, v úvahy o autorově tvůrčím vývoji nebo v obecná zamyšlení nad zvoleným žánrem.¹⁵

Zásluhou Petra Karvaše restituoval se u nás umělecký druh tragédie s obdobným společenským posláním jako v antickém Řecku: očišťovat katarzí divákovu nitro od individuálních i sociálních vad. Karvaš, který se nad mnohými aspekty moderního dramatu (poslání a podoba tragédie socialistické epochy, hrdina v dramatu, typ filosofického dramatu apod.) zamýšlel soustavně a erudovaně v esejistických úvahách,¹⁶ přivedl k nové

¹⁴ Za úvahu by patrně stály jisté látkové i motivické souvislosti Karvašovy tvorby s jiným slovenským dramatikem téže generace — Ivanem Bukovčanem (* 1921), zejména pokud jde o jeho drama *Než kohout zakokrhá* (1968).

Bez zajímavosti nejsou ani dějové analogie Karvašovy hry s filmem *Armanda Gattiho Ohrada* nebo s dramatem argentinské autorky Griseldy Gambaro *Tábor*.

¹⁵ Srov. např. články M. M. Dedinský, *Antigona a tí druhí na predných scénach ČSSR*. Film a divadlo 1962, č. 6; Dušan Jeřábek, *Karvašova novodobá tragédie*. Host do domu, r. IX, 1962, č. 3; Jaroslav Kopecký, *Dvě kapky oleje do ohně*. Literární noviny, r. XI, 1962, č. 9; M. Matušiková, *Z neučesaných úvah*. Kulturný život, r. XVII, 1962, č. 12; Jaroslav Opavský, *Pokus o moderní tragédii*. Rudé právo, r. XLIII, 31. 1. 1962; Jaroslav Opavský, *Karvašova „Antigona a tí druhí“*. Rudé právo, r. XLIII, 18. 3. 1962; Jaroslav Opavský, *Karvašova „Antigona a tí druhí“*. Plamen, r. IV, 1962, č. 4; Zoltán Rampák, *Osamelý človek je strašne mŕtvý*. Kulturný život, r. XVII, 1962, č. 9; Leoš Suchařípa, *Cestou k pojetí života*. Divadelní noviny, r. V, 1962, č. 14; Leoš Suchařípa, *Poručík a tí druhí*. Divadelní noviny, r. V, 1962, č. 15; Josef Träger, M. M. Dedinský, *Problémy narůstají*. Divadelní noviny, r. V, 1962, č. 18; Jaroslav Vostrý, *Dialogy o Antigone a těch druhých*. Divadlo 1962, č. 4; František Vrba, *Antiantigona*. Literární noviny, r. XI, 1962, č. 12.

¹⁶ Eseje, označované autorem jako „zápisky“ apod., vyšly nejprve časopisecky (Slovenské pohľady, Divadlo) a posléze v českém překladu ve dvou svazcích edice *Otázky a názory jako Zamyšlení nad dramatem* (Československý spisovatel, Praha 1964) a *Zamyšlení nad dramaturgií* (Československý spisovatel, Praha 1969).

platnosti dramatický žánr, který dodnes nenašel v evropské socialistické dramatice většího uplatnění. Formou tragédie s antickým půdorysem usiloval Karvaš „absolutními rozměry realizovat dilema ‚být či nebýt‘, konflikt dvou myšlenkových a etických kosmů“,¹⁷ postihnout v obecných rysech zápas těch, kdož chtějí měnit svět k lepšímu, s násilnickými udržovateli statu quo, kontrast systému útlaku s humanitou, hledání smyslu svobodné lidské existence ve světě nesvobody. Moto Karvašovy tragédie „mnoho je na světě mocného, / nic však mocnější člověka“, vzaté ze stasimonu Sofoklova chóru, není jen citátovým přihlášením se ke zdroji inspirace, ale proniká celou strukturou Karvašovy „optimistické tragédie“, vyjadřující její ideu: konečné vítězství solidárního zápasu „těch druhých“ nad násilím jakéhokoli druhu.

Drama *Antigona* a ti druzí je lokalizováno do nacistického koncentračního tábora. Děj probíhá v lednu r. 1945. Mladá vězeňkyně, bratislavská baletka Tonka (zvaná Anti), po několika pokusech posléze tajně za nočního náletu pohřbí se svými druhy mrtvolu popraveného německého komunisty Leopolda Kühneho-Pollyho, jednoho z vůdců podzemní táborové organizace. Všichni tím s plným vědomím rizika poruší přísný zákaz zástupce velitele koncentráku Kroneho, plní však příkaz ilegální táborové organizace (takto se Karvaš pokusil vyrovnat s ošemetným problémem, čím nahradit nadosobní božský zákon antiky). Zatímco Hubalek dává svému Kreontovi za spojení celé město, ohrožené Antigonou ve své prosperitě a v navěnek počestné existenci, Karvaš naopak zbavuje izolace titulní hrdinku. Vzpouira slovenské Antigony není (podobně jako u Anouilha) motivována nábožensky ani není projevem individuálního mravního postulátu či pouhým aktem piety, nýbrž je kolektivní akcí, adresovanou živým spoluvězňům; protestní čin není samoučelný a nejde v něm o Pollyho, ale o ty, kdož peklo tábora chtějí přežít. Solidární čtveřice heftlingů, zajatců z Povstání (Poručík, Profesor, Záříš a Zeman), jediné pohyblivé komando, do něhož se sbíhají nitky ilegální činnosti v táboře, dokáže spolu s Anti ostatním, že nejsou sami (myšlenku, že osamělost se rovná smrti, Karvaš ve hře několikrát zdůrazňuje)¹⁸ a že je nutno a možno vést boj až do konce. Svým srdnatým činem pozvedl vězňové bojovou morálku svých druhů, a proto smrt většiny z nich nebyla marná.

Jak zřejmo, přejímá Karvašova hra (je psána v próze, tvoří ji tři akty se stejným dějištěm a dvě proměny) poměrně přesně — „aktualizovanými“ jmény hrdinů počínajíc a citlivým užitím vokálního partu mužského sboru konic — základní dějovou a kompoziční kostru i mnohý detail Sofoklova příběhu. Karvaš se však v několika bodech od Sofokla odlišil: starořecký chór, uvážlivě komentující průběh konfliktu, transformoval ve skupinu heftlingů, takže se Krone nesráží s Anti samotnou, ale s celým kolektivem vězňů (individuální hrdinka ztrácí svoji výlučnost včleněním do chóru, který se z vykladače dění změnil v jeho subjekt); autor dává navíc probíhat dalšímu konfliktu uprostřed chóru „těch druhých“, jehož součástí se stávají Anti a Hájman; jejich milostný vztah jako kontrast s nelidským prostředím je exponován přímo aj. Tyto Karvašovy přesuny syžet antické tragédie zásadně nepřevrací, posunují jej však směrem ke zkolektivnění a k sociálnímu zkonkrétnění individualistické tragédie Sofoklovy, jak to ostatně demonstruje už název Karvašova dramatu. Krátce řečeno, šlo

¹⁷ Srov. Karvašovu poznámku ke hře (Divadlo 1962, č. 10, str. 800).

¹⁸ Např.: Poručík: Osamělost je jako smrt (str. 35).

Anti: ... mrtvý člověk je strašně osamělý.

Isména: Co říkáš?

Anti: Řekla jsem, že osamělý člověk je strašně mrtvý (str. 40).

slovenskému dramatikovi o polemiku s moderními individualistickými a pesimistickými pojetími antického konfliktu, o „optimistickou, kolektivní Antigonu, o Antigonu se společenskou perspektivou“.¹⁹

Kolektiv vězňů, který Karvaš staví proti světu nacistického zla a v němž probíhá uvědomovací proces za vzájemného ovlivňování, není přirozeně masou bez rozporů. V duchu své autorské metody usiluje Peter Karvaš nejen o konkrétní diferenciaci „těch druhých“ i vedení tábora (za zmínku stojí relativně nízký věk všech postav: nejstarší, Profesor, má 48 let — Karvaš na rozdíl od Anouilha nepojímá základní konflikt generačně), ale dává každé z osob jiný náhled na aktuální společenskou skutečnost. Některé postavy pak obnažují rozpor mezi plnokrevnou individuální charakteristikou a svým místem vymezeným na dramatikově filosofické a kompoziční šachovnici a priori.

Karvašova Anti, dětsky prosté, bezradné a v táborovém nevěstinci zneužívané děvče (snad i Židovka), žijící občas více na baletním jevišti nežli za dráty lágru, ztratila víc než jen výlučné postavení Sofoklova tragického momentu. Karvašovi se nepodařilo zvýraznit vnitřní přerod, jímž v hrdince roste průběhem 1. mezihry odhodlání ubezpečit se pohřbením Pollyho o vlastní lidské důstojnosti. Tento niterný konflikt titulní postavy je částečně zastřen konfliktem Poručík — Krone, takže divčino „já ho pochovám“ nese v sobě namísto hluboce prožitého monodramatu odstín gesta. Tím, že dramaticky nevýrazná Tonka-Anti přestala být úběžníkem dramatu (kritika nadhodila dokonce název „Ti druzí a Tonka“),²⁰ vyvstala téměř otázka o plné oprávněnosti její existence v něm. Zřejmě proto, aby mohl dodržet tradiční jména, ponechal autor životem poučené telegrafistce Isméně řeckou národnost a dokonce thébský původ; její příbuzenský vztah k Anti musel přirozeně nahradit důvěrným přátelstvím.

Čtveřici „těch druhých“ vévodí ideální postava mladého Poručíka, rozhodného a moudrého vůdce protinacistického odporu, komunisty fučíkovského typu. Přestože za přímočarými úvahami zodpovědného a disciplinovaného revolucionáře probleskne místy vlastní bolest a skepse, vybavil autor Poručíka poměrně chudým rejstříkem konkrétních citů, nedal mu do úst pro obhájení stranického úkolu proti námitkám ostatních vždy dostatečně pádné argumenty a vcelku zobrazil spíše symbol strany nežli plnokrevného člověka. Poručíkovým „konkurentem“ je v tomto směru sympatický zámečník Zářiš, nejaktivnější, a proto divákovi nejbližší postava hry. Chlap jako hora, živelný a neukázněný temperament, statečný a upřímný. Je takový nikoli proto, že by o věcech neuvažoval, ale spíše proto, že o nich uvažuje poněkud anarchisticky. Jeho hrdinství před smrtí patří k vrcholným okamžikům dramatu. Citově bohatý, přemýšlivý lidový typ představuje nenápadný a klidný typograf, zvaný Profesor, Poručíkův vnímavý partner při usměrňování vzájemných vztahů na štubě i v ujasňování světonázorových a taktických hledisek. Svým sebeobětavým chováním snaží se Profesor odčinit svoji domnělou vinu na rozprášení slovenské partyzánské jednotky. Poslední z kvarteta heftlingů, učitel Zeman, malověrný a zhysterizovaný egoista s fixní představou „desátého v řadě“, hyne krutou ironií zbytečně. Tončin milý Josef Hájman je naivní student,

¹⁹ *Tři otázky autorovi*. Program k inscenaci hry v činohře Národního divadla v Praze.

²⁰ Leoš Suchařípa, *Poručík a ti druzí*. Divadelní noviny, r. II, 1962, č. 15.

kteřý se dostal do koncentráku nešťastnou náhodou při policejní razii a dlouho se nemůže s tvrdou skutečností vyrovnat. Pod citlivým přístupem mužů zámečnického komanda prožívá šok z odhalení pravdy o své chlapecké lásce i o lágru, až posléze dorůstá k odhodlání jít na smrt. Obraz Hájmanova vývoje, byť jde o jedinou vyvíjející se postavu dramatu, je poměrně matný.

Svět fašistů je vedle epizodních esesáků-poslů reprezentován jenom zástupcem velitele tábora Kronem a rapportführerem Storchem. SS-Hauptsturmführer Gerhardt Krone (jeho předobraz najdeme v poručíku Breckerovi z Půlnoční mše), typický pruský junker, je jako vyložený záporná, nicméně bohatě prokreslená postava rovnocenným protihráčem solidárních vězňů. Karvaš tu vyvodil důsledky z vlastního poznání, že „nejednou slabost našich her vyplynula --- z nedostatku odvahy naplno vyslovit pravdu těch druhých“.²¹ V souladu s přáním své ženy Eriky (její plošná postava patří rovněž ke slabinám hry) distancuje se tento nietzscheovec pro přítomnost i budoucnost od své pravé ruky, tupého zabijáka Storch, a zachovává si ruce neposkvřeny. Při svém smyslu pro iracionalitu a napětí (charakteristický detail: mistrně ovládá karetní hry) má ve svém übermenschovství něco mefistofelského.²² Jestliže Sofoklův tyran prohlédne až v závěru dramatu, Karvašův Krone (obdobně jako Kreon Anouilhův) je si od počátku plně vědom toho, že páše zlo. Tvrdost a ukrutnost Kroneho projevuje se navenek „gentlemanským“ cynismem člověka, který ví, že je nevyлéčitelně nemocen. Zároveň si však Krone správně spočítá, že prohraná válka neznamená ještě automatický konec nacistické ideologie: vizionářsky přes ni pohlíží do budoucnosti. Krone si sebevědomě věří, jako voják si osvojil značnou míru sebeovládání, nezdá se být – jako Storch – rozrušen odhodlaným chováním heftlingů, které až nepravděpodobně často přímo na bloku navštěvuje. Spíše než o momentální fyzickou likvidaci vězňů jde Kronemu o vnitřní rozklad jejich osobnosti, o jejich porážku morální: chce u nich vyvolat a natrvalo upevnit pocit nesmyslné zbytečnosti lidské existence, touží, aby přijali za svou jeho zřůdnou „pravdu“. Krone připomíná ostře tesanou hlavní postavu dramatu Leona Kruczkowského Smrt guvernéra, na němž se Karvaš možná poučil. Ve vypjatých větách svého závěrečného monologu²³ upomene vzdáleně na apokalyptického Maršála z Čapkovy Bílé nemoci, jemuž je rovněž „Jeho Excelence Smrťák“ symbolem velikosti. Kroneho chápe tedy Karvaš nejen jako hyperbolizovaného esesáka druhé světové války; přerůstá mu v symbol neonacisty, distancujícího se od „nedokonalých“ metod Hitlerových a maskujícího se pečlivěji. Z hlediska tohoto aktuálního vyznění divákovi nevadí, že ústy Kroneho mnohdy nemluví nacističtí konkrétní historické situace, ale dramatik z počátku šedesátých let.

Bylo by nesprávné spatřovat v Karvašově tragédii historickou hru z prostředí koncentračního tábora.²⁴ Abstrahujme od faktu, že vzhledem k jednotě jeviště a hlediště v průběhu představení může de facto existovat jenom divadlo současné, i od náhledu, že „čtvrtstoletí stará skutečnost ---

²¹ Úvaha O *dramatizmu pravdy* v knize *Zamyšlení nad dramatem*, str. 128.

²² Srov. také postavu Doktora z dramatu Rolfa Hochhutha *Náměstek*.

²³ Citované vydání, str. 98.

²⁴ Obdobný pohled je na místě také v případě *Půlnoční mše*.

je už historií a zároveň ještě živým faktem kolektivní paměti“.²⁵ Podobně jako u mnoha autorů jiných, neznamená ani u Karvaše zpracování historického tématu únik od problémů přítomnosti. Naopak: umožňuje dramatikovi daleko lépe nežli nehluboká aktualita (což byl částečně případ Jizvy) pronikavý pohled na současnost. Prostředí lágru, byť se autor nevzdal charakteristických reálných detailů, je monumentalizováno a stylizováno v TÁBOR. Ve hře tudíž nejde o dokument šílené doby,²⁶ ale o hrdinství v mezní situaci, o zkoncentrované zobecnění dějinných sil, o abstrakci vztahů vězňů a vězňitelů.²⁷ Na tomto kolbišti dějin, „žárovišti, na němž jiskří svár tezí“,²⁸ probíhá na rozdíl od Sofokla dvojitý konflikt. Prvým z nich, boj vězňů v čele s Poručíkem proti nacistické moci, je pro dnešního diváka (podobně jako v antickém amfiteátru) předem rozhodnut očekávaným morálním vítězstvím „těch druhých“.²⁹ I když nesouhlasíme s Františkem Vrbou,³⁰ jenž to pokládá za nedostatek Karvašovy hry, ani s M. M. Dedinským, který prohlašuje, že „boj dobra a zla je tématem rozprávok, a ne tématem tragédií“,³¹ považujeme za objevnější konflikt jiný: boj uprostřed vězeňského kolektivu o to, zda v daných podmínkách organizovat odpor či nikoli, ujasnění si rozdílu mezi vynucenou poslušností nacistů a uvědomělým splněním rozkazů vedení ilegálního hnutí, vnitřní zápas hrdinů s vlastní depresí, lhostejností, zbabělostí a anarchismem. Pocit katarze, která mění náhodné umírání v hrdinnou smrt (vystopujeme ji nejpravděpodobněji v závěrečném dialogu Poručík—Krone), vyplývá nicméně z dějinného konfliktu prvního; oně síly a poetičnosti, jakou je prosyceno střetnutí postav s nacisty, nedostává se autorovi při postižení jejich vnitřních proměn. Nicméně i tak si Karvašovo drama zachovává apelativnost pro dnešní svět a zůstává morálním imperativem pro etiku každého z nás.

Peter Karvaš je myslitelská osobnost. Jako jeden z mála našich autorů je schopen uvést epiforstěná a zvýrazněná fakta do podoby až matematicky vykáulovaného filosofického dramatu, a navíc jeho principy ještě vyloužit a obhájit.³² Bohatstvím myšlenek nezadá si Karvaš s dřívějšími adaptacemi thébského mýtu.

Základní nedůsledností tragédie Antigonu a ti druzí je — podobně jako v případě následující Jizvy — zřejmý rozpor mezi filosoficky obecnou polohou dramatu a snahou o jeho konkrétní historické zakotvení. Na jedné straně je tu tendence po úzkostlivém přizpůsobení moderního děje svazujícímu antickému schématu. Na rozdíl od Anouilha zachovává Kar-

²⁵ Jan Kopecký, *Dramatický paradox*. Československý spisovatel, Praha 1963, str. 129.

²⁶ Srov. také povrchní námitky části francouzské i naší kritiky, která Antigonu J. Anouilha interpretovala zjednodušeně toliko jako jinotajnou klíčovou hru o pétaiovské Francii.

²⁷ Srov. Jaroslav Opavský, *Karvašova „Antigona a ti druzí“*. Plamen, r. IV, 1962, č. 4.

²⁸ Leoš Suchařípa, *Cestou k pojetí života*. Divadelní noviny, r. V, 1962, č. 14.

²⁹ Ještě důslednější je v tomto směru Antigona J. Anouilha, v níž neúprosný vývoj děje sdělil divákovi předem Prolog.

³⁰ František Vrba, *Antiantigona*. Literární noviny, r. XI, 1962, č. 7.

³¹ M. M. Dedinský, *Antigona a ti druzí na predních scénach ČSSR*. Film a divadlo 1962, č. 6.

³² Srov. Karvašovu úvahu *Drama filosofické diskuse* v knize Zamyšlení nad dramaturgií.

vaš v zásadě „klasické“ rozvržení světla a stínu mezi jednoznačně viděné aktéry děje; postavám v podstatě ponechává vznešenost antických hrdinů,³³ jednotlivé charaktery a stanoviska nerelativizuje, nepracuje zatím s dürrenmattovsky paradoxními důsledky lidských úmyslů, nevyužívá k objasnění dramatických akcí poznatků moderní filosofie a psychoanalýzy. Nejde mu např. o to, aby divák měl důvod chápavě a nepředpojatě se zamyslet nad racionalitou životní praxe Kreontů. Většinu kritiků, kteří o Karvašově hře psali, vadila přílišná vykonstruovanost, chladná abstraktnost a destilovaná filozofičnost syžetu, chyběla jim bezprostřednost života.

Z tohoto názoru pak vychází úvaha, že se autorovi zcela nepodařilo na lidských osudech dokázat tragickou naléhavost, s níž má být hrdinský čin proveden. Postavy se od prvního vytažení opony pohybují po jevišti ve shodě se Sofoklem v podobě takřka definitivní. Nedostatek jejich plastického zobrazení a vpravdě dramatické aktivity vynahrazuje si autor v efektním závěru hry, který dřívějším jednáním hrdinů dostatečně nepřipravil. V průběhu hry se divákovi zdá, že jednotlivé osoby ústřední otázka hry — pohřbení Pollyho — příliš neznepokojuje, že jim musí být autorem stále „připomínána“ zvenci. V pravém smyslu slova tragicky hyne vlastně jenom Poručík; víceméně dobrovolná oběť dalších účastníků odboje může pro svou slabou motivovanost vyznít hluše. Naopak ta mistry hry, která jsou přímo spjata s nutností Pollyho pochovat (konflikt mezi Poručíkem, Záříšem a Zemanem v expozici hry), vycházejí působivě.

Zmíněný ústřední rozpor Karvašova textu se promítá nejen do kresby charakterů, ale logicky také do jeho kompozice. Výrazným dramatickým impulsem — Kroneho kategorickým příkazem nepohřbit mrtvého — uvedl Karvaš do chodu typ dramatu, který vyžaduje rychlý sled akcí. Ve struktuře hry, která jako celek není příliš homogenní (spíše jde o řadu obrazů), vadí poměrně pomalu se rozvíjející expozice³⁴ a nedostatečně gradovaný děj; naproti tomu se dramatikovi zdařil moment posledního napětí (setkání Storcha s Anti) i katastrofa, v níž se Profesorův závěrečný monolog zvedá jako pomník všem padlým za svobodu. Na skladebnou chybu s povážlivými důsledky pro naplnění zákonů žánru — zařazení druhé mezihry — upozornila i kritika.³⁵ Přísnější pohled na strukturu předlohy by zřejmě ukázal, že také další motivy (dokonce i vztah Tonky a Hájmána) jsou do děje vřazeny bez těsnější vnitřní souvislosti. V celé hře je spád děje retardován delšími úvahami v dialozích (o disciplíně revoluce, o úloze strany při vedení mas, o sobectví, o kolektivní soudržnosti a osamělosti, o hrdinství a solidaritě, o problému pravdy a lži apod.). Zde autor soustavou aforismů a kontrastujících replik prokázal smysl pro dramatický podtext a symbol. Účinně mu v tom pomáhá i jazyk tragédie, přerývaný odmlkami, poetický v dialozích i scénických poznámkách (např. Anti podle autorské charakteristiky „žije velkýma očima a skoro šeptem“)³⁶ a držení převážně v rovině spisovné, jen střídě prokládané táborovými

³³ Srov. Karvašův esej *Za rehabilitaci hrdiny* v knize *Zamyšlení nad dramatem*.

³⁴ Jak se s tímto problémem na jevišti vyrovnávali režiséři Jozef Budský v činohře Slovenského národního divadla v Bratislavě a Pavol Haspra v Krajském divadle v Nitře, srovnává *Režijní poznámka* Zoltána Rampáka v Metodické příloze k citovanému českému vydání hry.

³⁵ *Dramatický paradox*. Československý spisovatel, Praha 1963, str. 120–121.

³⁶ Citované vydání hry, str. 32.

germanismy a vulgarismy. Za bohatstvím myšlenek v Karvašově hře skrývá se však čertovo kopytko, které ostatně najdeme ve většině zpracování sofoklovské látky: postavy více uvažují, nežli jednají; převládá slovo, řešení nadhozených problémů ideologickou diskusí.

Je tedy *Antigona* a ti druzí typem čistého, kultivovaně napsaného „schillerovského“ dramatu à la thèse, v němž není dostatečně vyvážená stránka intelektuální a emocionální a v němž Karvaš-myslitel zvítězil nad Karvašem-dramatikem? Domníváme se, že problém nemůžeme takto jednoznačně uzavřít, dokud si krátce nepovšimneme ještě jiné, protichůdné tendence Karvašova textu. Je to snaha překrýt racionalistický půdorys tragédie osvětlující dokumentárností, tendence vyvázat pádnost čisté myšlenky detaily a drobnokresbou. Tímto způsobem snad Karvaš hodlal (možná po zkušenostech z přijetí *Půlnoční mše*) vzít předem vítr z plachet nejen výtkám právě uvedeným, ale i případným námitkám někdejších koncentráčníků. Učinil tak za cenu rozmělnění myšlenek a znečištění žánrového tvaru nedramatickými glosami a odbočkami (postupná rekonstrukce biografii jednotlivých postav, podpírání zjevně symbolických momentů hry táborovými reáliemi, aby se dokázala jejich autentičnost, apod.), kterých je nejvíce v prvních dvou dějstvích. Konstruovanost dramatu se ovšem autorovi zamaskovat nepodařilo; nebylo by ostatně správně žádat od Karvaše jinou tvůrčí metodu, než pro kterou je svými předpoklady a dosavadním vývojem nejlépe disponován. Jestliže našel dramatik přijatelná „logická“ zdůvodnění pro jisté dějové momenty, které z čisté dramatických příčin potřeboval (např. jak se bojovníci z jedné jednotky opět sešli právě ve společném baráku), neznamená to, že by divák, který by na podobném zdůvodňování jiných motivů pedanticky trval, nedokázal v duchu takového nepochopení povahy díla najít „nesrovnalosti“ další.³⁷ Ačkoliv chce Karvašova tragédie zobrazit „mravní dno lidských dějin“,³⁸ nelze nesouhlasit s vysloveným názorem,³⁹ že totiž mnohem blíže než k psychologickosociologické metodě Maxima Gorkého (kam by zdánlivě směřoval i parafrázující titul Karvašova dramatu, případně také analogie některých osob, např. Profesora se Satinem nebo Lukou Lukičem) má Karvaš k poválečné filosofické dramatice typu Leona Kruczkowského a — doplníme ještě — Jeana Paula Sarrtra.⁴⁰ V příštích letech dala tomuto konstatování za pravdu nová autorova díla. Velká paruka, Experiment Damokles i Absolutní zákaz přinesly totiž zřetelné oprostění od psychologické drobnokresby a dokumentárního podpírání kompozičně potřebných motivů. Karvaš se zde navíc přiblížil tematicky i tvarově jak modelovému dramatu-parabole podle postulátů Friedricha Dürrenmatta, tak představitelům českého absurdního dramatu poloviny šedesátých let.

Můžeme tedy nahradit předchozí souhrnnou charakteristiku hry *Anti-*

³⁷ Např. Hájmanova více nežli naivní představa o koncentráku, jehož vyhlazovací metody zůstávají zcela utajeny i Kroneho manželce Erice (!); jak je možno holýma rukama rychle vyhrabat jámu v udupané a promrzlé půdě apelplatzu; jak se plynně domluví Slovenka Tonka s Řekyní Isménou a koneckonců i esesáci s vězni atd.

³⁸ *Tři otázky autorovi*. Program k inscenaci hry v činohře Národního divadla v Praze.

³⁹ V knize *Dramatický paradox* (Československý spisovatel, Praha 1963, str. 119) a obdobně v doslovu ke hře *Jizva* (Československý spisovatel, Praha 1964, str. 95).

⁴⁰ K Sartrově dramatice (konkrétně např. ke hře *Špinavé ruce*) ukazuje Karvašova hra např. v celkovém pojetí i v některých replikách Josefa Hájmána.

gona a ti druzí konstatováním zřejmě objektivnějším: základní úskalí této tragédie spatřujeme v tom, že zůstala kdesi uprostřed mezi vyhraněně filosofickým dramatem a mezi realistickou psychologickou hrou, že se její autor jednoznačně a důsledně nepřiklonil (když chtěl se vší vážností vést polemiku s Anouilhem, který dokázal proměnit sofoklovské téma v jediný velký otazník právě jeho promyšleným naplněním psychologií a morálkou své doby) k možnosti první. „Avšak celá odpovědnost za to, že se u nás tento dramatický typ nerozvinul do velké umělecké síly a původnosti, ---, spočívá na autorech. Ovšem vůbec ne proto, že příliš mnoho filosofovali, ale naopak proto, že filosofovali příliš málo a ne dost hluboce ---,“ uzavírá své zamyšlení Drama filosofické diskuse⁴¹ sám Karvaš.

Tragédie Petra Karvaše Antigona a ti druzí měla ctižádost stát se myslitelským dramatem naší doby. Autor v ní mnoho riskoval, vytyčiv si více náročných cílů, nežli jich mohl s úspěchem v jediném díle dosáhnout. Na zápase, který svedl s opomíjeným dramatickým druhem, ukázal se být spíše dovrшитelem starých tradic nežli jejich bořitelem. Uspěl více v oblasti idejí nežli při jejich důsledném uměleckém ztvárnění. Svým dílem pak ukázal, že bohaté dědictví antické dramatiky zůstává stále inspiračním východiskem pro ty umělce, kteří nechtějí zůstat lhostejni k projevům antihumanismu v soudobém světě.

⁴¹ *Zamyšlení nad dramatem*, str. 80.

