

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Antigoné: poetika moderních adaptací

(Brecht, Anouilh, Uhde)

Petra Vítková

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Antigoné: poetika moderních adaptací
(Brecht, Anouilh, Uhde)**

Petra Vítková

Vedoucí práce:

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

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

Plzeň, duben 2017

.....

Děkuji Mgr. Daniele Blahutkové, Ph.D. za laskavé vedení bakalářské práce, podporu, připomínky, poskytované konzultace a cenné rady.

Plzeň, duben 2017

Obsah

1	Úvod.....	6
2	K Sofoklově <i>Antigoně</i>	7
2.1	Rozvoj antického Řecka a vývoj antického dramatu	7
2.2	<i>Antigoné</i> : děj, postavy, konflikt	8
2.3	Aristotelův rozbor tragického žánru.....	9
2.4	Martha Nussbaumová – etický pohled na <i>Antigonu</i>	14
3	K adaptacím Sofoklovy <i>Antigony</i> u dramatiků 20. století	18
3.1	Bertolt Brecht	18
3.1.1	Děj, postavy a dramatický konflikt: porovnání se Sofoklem	19
3.1.2	Brechtův odklon od <i>Poetiky</i>	22
3.2	Milan Uhde	24
3.2.1	<i>Děvka z města Théby</i> : děj, charaktery, konflikt.....	24
3.2.2	Uhdeho <i>Děvka z města Théby</i> v kontextu Aristotelovy <i>Poetiky</i>	25
3.2.3	Vyjádření autora <i>Děvky z města Théby</i>	26
3.3	Jean Anouilh	28
3.3.1	Děj v <i>Antigoně</i> od Jeana Anouilha.....	29
3.3.2	Rozbor jednotlivých aspektů hry.....	30
4	Závěr	33
5	Resume.....	35
6	Seznam použité literatury.....	36

1 Úvod

Cílem této bakalářské práce je porovnání antického Sofoklova dramatu – *Antigoné* – s jeho novodobými adaptacemi u autorů 20. století.

Nejdříve stručně poukáži na kulturně-historický kontext, který nám pomůže ucelit představu o prostředí, ve kterém Sofoklovo drama vzniklo. Následně představím tragédii *Antigoné* a poukáži na jednotlivé znaky Sofoklovy *Antigony*, jak korespondují s teorií dramatu v Aristotelově *Poetice*¹. Aristotelés ve svém díle říká, jaké složení a jaké prvky by mělo drama obsahovat, zároveň uvádí Sofoklovu *Antigonu* jako příklad dobře napsané dramatické hry. Tématem antických her byl život lidí a toho, jak se postavili výzvam. Americká novodobá filosofka a spisovatelka Martha Nussbaumová, která se zabývá etickou problematikou tohoto dramatu, poukazuje na to, že tyto výzvy mají stejný základ jako výzvy dnešního života a přetrvávají dodnes.

Na tento základní rozbor naváží porovnáním se třemi adaptacemi od autorů 20. století: Bertolt Brecht – *Sofoklova Antigona* (BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, Praha: Odeon, 1978), Milan Uhde – *Děvka z města Théby* (UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, Praha: Dilia, 1979) a Jean Anouilh – *Antigona* (ANOUILH, Jean. *Antigona*, Praha: Dilia, 1979). Tyto tři autory jsem vybrala z důvodu jejich etického pojetí této antické předlohy. U jednotlivých dramatiků se pokusím popsat literární směr, kterým se zabývali, v krátkosti vypíši obsah jejich her (děj, postavy a dramatický konflikt v jejich adaptacích) a dále budu v jejich textech hledat znaky, které se shodují či rozcházejí se znaky, o kterých informuji v rozboru Sofoklovy tragédie a Aristotelovy *Poetiky*. Každý z těchto dramatiků měl jiný podnět a motiv k vytvoření adaptace na téma řecké *Antigony*. Mým cílem je objevit sdělení, která do svých textů autoři vložili.

Bakalářskou práci zpracuji formou výkladu opřeného o primární a sekundární literaturu a o interpretaci literárního textu. Závěrem provedu shrnutí celé práce - pokusím se o porovnání tří základních děl a o zodpovězení otázky, do jaké míry se autoři Anouilh, Brecht a Uhde odklánějí od základní koncepce a myšlenky, kterou do *Antigony* vložil Sofokles. A také se pokusím o zhodnocení jejich úspěšnosti v naplnění jejich záměrů, s nimiž svoje adaptace vytvořili.

¹ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.

2 K Sofoklově *Antigoně*

2.1 Rozvoj antického Řecka a vývoj antického dramatu

Základy antického Řecka leží v 2. tisíciletí př. n. l., kdy řecké kmeny osidlovaly egejskou oblast a pobřeží Malé Asie. V 8. až 6. století př. n. l. se řecké obchodní kolonie rozšířily po celém Středomoří. Vzrostl význam městských států tzv. polis, k nejznámějším patřila Sparta, která byla vojensky zaměřená, a Athény, které měly demokratický systém.² V Athénách i v některých dalších městských státech Řecka patřila k běžnému občanskému vzdělání znalost nejvýznamnějších básnických děl a také výcvik v hudbě a tanci.³

Řecká kultura se rozděluje na tři období – archaické, klasické a helénistické. Uvádí se, že tragický žánr má cosi jako prapůvod v archaickém období, kdy při oslavách na počest boha Dionýsa sbor převlečený za kozly zpíval lyrickoepické písně o bohu Dionýsovi.⁴

Klasickým obdobím se označuje doba mezi 5. stoletím př. n. l. a rokem 323 př. n. l. Do této doby spadá život a dílo Sofoklova a také první teorie dramatu v Aristotelově spisu *Poetika*.

Aristotelés se v části svého výkladu výlučně zaměřuje na tragické básnictví – skládání tragédií, stejně jako komedií, se v Řecku na rozdíl od nové doby chápalo jako tvorba navýsost básnická, čemuž odpovídalo i důsledné používání verše v dílech dramatiků.⁵ V těsné blízkosti s poezií se v Řecku rozvíjely i některé další umělecké obory, např. zpěv, hudba tanec a herectví.⁶ Hudební stránka byla vždy na druhém místě za básnickým textem. S řeckou poezií bylo těsněji spjato herectví. Herci byli téměř jedinými interprety děl dramatických básníků. Výrazové možnosti herců byly omezeny zvykem hrát v maskách. Byli tak odkázáni na svůj hlas a gesta. Herecké umění bylo ve starém Řecku vysoce hodnoceno.⁷ K nejznámějším autorům řeckých dramát patřili Aischylos, Euripides a Sofokles.⁸

² SOBOTKA, Ladislav M., Doslov, in: *Řecká dramata*, s. 341.

³ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 29.

⁴ SOBOTKA, Ladislav M., Doslov, in: *Řecká dramata*, s. 346.

⁵ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 17.

⁶ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 25.

⁷ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 27.

⁸ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 22.

Sofokles byl tedy představitel klasického období řecké literatury. Jeho tvorba byla velice oblíbená, osmnáctkrát zvítězil při oslavách Dionýsa. Ve svém díle se snažil zachytit ideály athénské demokracie a sociální reformy státníka Perikla. Sofoklovi hrdinové uznávají nad sebou jako svrchovanou moc božskou vůli, které nemůže nikdo uniknout, a jsou jim dány ideální vlastnosti. Většina jeho tragédií vychází z mýtů o městě Théby, tak je tomu i v případě Antigony.⁹

2.2 *Antigoné: děj, postavy, konflikt*

Sofoklova *Antigoné*, jak už jsem zmínila, se odehrává v Thébách. Děj začíná za rozbřesku, jak vyplývá z úvodního rozhovoru Antigony a její sestry Ismény. Z rozhovoru nám na světlo vystupují též předchozí události. Antigona měla dva bratry, kteří oba padli v boji. Eteokles bojoval za Kreóna, ale Polyneikes se naopak obrátil proti němu. Kreón ho nazval svým nepřítelem a vydal zákaz jeho pohřbení. Tím vzniká centrální konflikt celého děje. Antigona vidí svou povinnost ve vykonání bratrova pohřbu. Zde proti sobě stojí dva vyhraněné názory, z nichž ani jeden není přizpůsobitelný situaci. Kreón si stojí za svým názorem, že jediné, co musí hájit, je obec. Antigona zase vidí jediné rodinu. Dvě lidštější postavy jsou Isméne, Antigonina sestra, dále pak Haimón, Kreónův syn. Obě tyto postavy se snaží Antigonu a Kreóna přesvědčit, že není správné jednat pouze podle jednoho jediného přesvědčení, ale oni dva nejsou ochotni přijmout jiný názor. Kreón dostává další jasná upozornění, aby se snažil změnit své jednání – nejdříve ho upozorňuje sám Haimón, následně mu Haimón sděluje názor lidí v obci a nakonec přichází na scénu slepý věštec Teiresiás. Tato upozornění se naléhavostí stupňují, ale Kreón je ignoruje. Až ve chvíli, kdy pošle Antigonu na smrt a zjistí, že tím může ztratit svého syna, se v něm rozpoutá konflikt. Kreón změní smýšlení, ale je pozdě. Upadne do neštěstí, když ztratí svého syna a zároveň i svou ženu, která neunesla ztrátu svého syna. Antigona ve chvíli, kdy ví, že zemře, začne přemítat o tom, co mohla udělat jinak. Uvědomí si, že mohla prožít svůj život s Haimónem, který ji miloval.¹⁰

⁹ SOBOTKA, Ladislav M., Doslov, in: *Řecká dramata*, s. 348.

¹⁰ SOFOKLÉS. *Antigoné*, in: *Antické tragédie*, s. 277 – 339.

2.3 Aristotelův rozbor tragického žánru

Jedním z hlavních zdrojů, které použiji, je Aristotelova *Poetika*. Využiji ji především k popisu vývoje antického dramatu, k poukázání na to, jak má tragédie vypadat a co má obsahovat.

Antické Řecko zanechalo bohatý odkaz pro další vývoj světové kultury, to je ze své velké části projevem dvou charakteristických tužeb řeckého ducha: touhy po rozumovém poznání skutečnosti a touhy po kráse. Obě tyto oblasti se od svých počátků různě prolínaly, doplňovaly a vzájemně ovlivňovaly. Při rychlém a úspěšném vývoji těchto oblastí v řeckém prostředí musela nutně nastat i doba, kdy se umění stalo předmětem filosofické reflexe a vědeckého zkoumání.¹¹ Největší pozornost byla věnována řeckému básnictví. Prvním filosofem, který učinil básnické umění předmětem soustavného zkoumání, byl Aristotelés. Výsledky svých výzkumů básnického umění shrnul Aristotelés především ve spise *Poetika*.¹² A i když je Aristotelova *Poetika* s největší pravděpodobností již od starověku známá jen v neúplné a značně porušené podobě, měla pro další vývoj teorie básnictví a dramatu mimořádný význam.¹³ V době, kdy Aristotelés psal *Poetiku*, mělo řecké umění za sebou již několik století neobyčejně úspěšného vývoje.¹⁴ K nejvýznamnějším oborům řecké poezie patřilo dramatické básnictví, zvláště skládání tragédií a komedií. I tyto dramatické útvary vznikly z některých složek kultovních obřadů a slavností. Řecké tragické básnictví čerpalo své náměty převážně z mytologie, řešilo při jejich zpracování především morální a společenské problémy doby. K vrcholnému rozkvětu řecké tragédie došlo v 5. století př. n. l., kdy tvořili svá díla tři nejslavnější tragičtí básníci: Aischylos, Eurípidés a Sofoklés.¹⁵ Aristotelés, který jejich díla dobře znal, dává v *Poetice* návod, jak zkoumat strukturu tragédie. Své teze několikrát ilustruje na Sofoklově *Antigoně*. *Poetika* nám pomůže uvažovat o struktuře antické tragédie i k porovnání s pozdějšími adaptacemi a jejich styly.

Sofoklés čerpá náměty pro své tragédie v mýtech o městě Théby. Z těchto mýtů vychází i *Antigona*. Aristotelés konstatuje (v 13. kapitole), že u řeckých tragiků zcela převládl sklon čerpat námět her z několika málo kruhů řeckých bájí. Zpracovávali básník převzatý příběh, musí podle uvedených Aristotelových slov nejprve promyslet

¹¹ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 7.

¹² MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 8.

¹³ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 19.

¹⁴ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 20.

¹⁵ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 22.

to, co bychom mohli nazvat logikou děje. Jeho úkolem není jen vyličít převzatý děj básnickou mluvou, a tak ho obdařit různými poetickými příkrasami, nýbrž ho přetvořit tak, aby sled jednotlivých událostí v něm byl nutný nebo alespoň pravděpodobný. Úkolem básníka není podle Aristotela „líčit to, co se skutečně stalo“, nýbrž „to, co by se mohlo stát a co je možné podle pravděpodobnosti nebo s nutností.“¹⁶ Toho Sofoklés využívá, děj jeho *Antigony* graduje a vyvrcholí s určitou nutností, když Kreón sice prohlédne své činy, pro které se rozhodl v zájmu společnosti, ale přijde o Antigonu a hlavně o svého syna Haimóna i svou ženu, která neunesla ztrátu jediného syna a spáchá sebevraždu.

Další důležitou kapitolou v *Poetice* je nápodoba skutečnosti. V Aristotelově díle má nápodoba zdroje v samé přirozenosti člověka. Podle Aristotelova výkladu ze 4. kapitoly je lidem vrozen sklon k napodobování a mají k tomu ze všech tvorů největší schopnosti. Tuto schopnost máme už od narození - nápodobou se učíme. Tato činnost působí člověku potěšení, právě tak jako pozorování zdařilých napodobenin, které vytvořili jiní lidé. Umělecká tvorba je tedy pro Aristotela něčím přirozeným a o jejím významu pro člověka nemohou vzniknout zásadní pochyby.¹⁷ „Umělci zobrazují činné lidi, a ti jsou nutně buď dobří anebo špatní. Vždyť povaha je takřka vždy dána tímto dvojím, tj. co do povahy se všichni od sebe lišíme špatností a ctností.“¹⁸ Podle něho básník stejně jako malíř může zobrazovat lidi nejen takové, jací jsou ve skutečnosti (realistický pohled), ale i lepší (idealistický pohled), nebo naopak horší (karikovaný pohled). Nápodoba uskutečňovaná umělcem se tak v Aristotelově pojetí mění v tvůrčí zobrazení.¹⁹

„Při zobrazování stejných věcí stejnými prostředky může básník jednak vyprávět děj buď tak, že při vypravování vystupuje jako někdo jiný anebo vypravuje sám bez jakékoliv přeměny. Při zobrazování se ukazují tři rozdíly: v prostředcích, v předmětech a ve způsobu. Tak z jednoho hlediska zobrazuje Sofoklés stejně jako Homéros, protože oba zpodobňují ušlechtilé povahy, ale z druhého stejně jako Aristofanés, protože oba předvádějí lidi v jejich jednání a činech. Proto se také podle některých nazývají tato díla „drama“, poněvadž zobrazují lidi, jak jednají.“²⁰

¹⁶ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 40.

¹⁷ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 39.

¹⁸ ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 61.

¹⁹ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 39.

²⁰ ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 62.

Dramatičtí básníci přece nezobrazují vlastní oblast rozumu, nýbrž jednání lidí, a to v situacích, kdy dochází k různým závažným změnám a zvrátům v jejich životě (v tragédii to jsou především změny „ze štěstí v neštěstí“ nebo i „z neštěstí ve štěstí“, jak říká Aristotelés v 13. kapitole). Básník zde musí využít svého rozumu i k tomu, aby průběh zobrazovaného děje byl překvapivý. Z tohoto hlediska se Aristotelés v *Poetice* zabývá zvláště tzv. náhlým obratem (peripetia, tj. zmíněnou změnou „ze štěstí v neštěstí“ nebo naopak, poznáním „anagnórisis) pravé totožnosti a vztahů některých postav dramatu, a obecně problematikou zápletek a jejich rozuzlení.²¹

Nakonec Aristotelés soudí, že umělecké dílo má přinášet lidem prožitek spojený s pozorováním zdařilého zobrazení a vzbuzovat v nich odpovídající city. Tragédie má v divákovi vzbuzovat soucit s utrpením hrdiny, který nezaviněně upadá do neštěstí, a strach o jeho další osudy. Nejdůležitějším úkolem tragédie je způsobit očistu neboli katarzi těchto pocitů.²² Katarze v první řadě spočívá v zušlechťování lidských citů, v jejich kultivaci.²³ Tuto katarzi, tento soucit s hrdinou vyvolávají tři základní prvky: peripetie, anagnórise a drastický výjev. Peripetie je náhlá přeměna zrovna probíhajících událostí v jejich naprostý opak, buď podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. Anagnórise je přeměna z neznalosti v poznání. A to je přeměna v přátelství či nepřátelství lidí, kteří jsou určeni ke štěstí nebo neštěstí. Aristotelés píše, že anagnórise je nejkrásnější ve chvíli, kdy je propojena s peripetií.²⁴ Třetí složka – drastický výjev – spočívá ve zločinném nebo velice bolestném jednání. Takovým jednáním je například usmrcení na jevišti, způsobování trápení, zranění atd.²⁵ Básnictví i další umělecké obory mají proto podle Aristotela i závažný význam výchovný a mravní.²⁶ Nástin motivu katarze a nové pojetí umění ve smyslu tvůrčího zobrazování se obvykle pokládá za dva hlavní historické přínosy Aristotelovy *Poetiky* k teorii básnictví a dramatické tvorby.²⁷

Americká filosofka Martha Nussbaumová (1947), která se v díle *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii* zabývá rozborem *Antigony*, si všímá výrazu, který vystihuje, vzbuzovaný strach a soucit u diváků. Tím pojmem je řecký výraz deinon. Význam etymologicky příbuzného slova deos je strach. Do češtiny můžeme deinon přeložit jako mocný, ale lépe ho vystihuje vysvětlení, že je to něco,

²¹ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 44.

²² MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 45.

²³ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 46.

²⁴ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 78.

²⁵ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 79.

²⁶ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 46.

²⁷ MRÁZ, Milan. Předmluva, in: ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 47.

co v člověku vzbuzuje údiv a zároveň strach. Nussbaumová cituje z *Antigony*: „Mnoho věcí je deinon; ale žádná z nich není více deinon než člověk.“ Z této věty vyplývá dvojznačnost, která se objevuje i v závěru sboru, že „moc osudu je deinon.“ Můžeme ho použít v pozitivním smyslu, ale v závěru z něj vyplyne ironie.²⁸ Deinon bych vyložila podle předchozích informací jako odkaz na lidské jednání a chování, z kterého se máme poučit. Takže má návaznost na Aristotelovu katarzi. Toto jsou základní prvky, které v Sofoklově hře nacházíme. Přejít ze štěstí v neštěstí se zrcadlí u Antigony ve chvíli, kdy si uvědomí, že kdyby si tvrdě nestála za svým, mohla prožít krásný život se svou láskou Haimónem. U Kreóna tento zlom a prozření vnímáme ve chvíli, kdy si uvědomí, jakou provedl chybu, že nenaslouchal lidem kolem sebe a slepě věřil v jednu jedinou tezi. Propadne se do zoufalství, když svými skutky způsobí smrt svých blízkých.

Už jsem hovořila o herectví, které bylo v antickém Řecku velice ceněno. Herci byli jedinými interprety tragických her. Jejich počet z jednoho na dva nejprve zvýšil Aischylos, který zároveň určil hlavní složkou představení mluvené slovo a zmenšil význam sboru. Další změny provedl Sofoklés. Přidal jevištní malbu a zvedl počet herců ze dvou na tři. I nadále se tragédie vyvíjela – zvětšil se její rozsah – přibyl počet dějství, upustilo se od žertovné mluvy (ta byla zachována ze satirických her, ze kterých se tragédie vyvinula), verš z tetrametru se změnil v jambický. Aristotelés píše: „Jamb je přece ze všech veršovaných rozměrů mluvené řeči nejbližší.“²⁹ Drama *Antigona* je psané v jambu.

Skladba textu krásné tragédie by měla být složitá, ne jednoduchá.³⁰ Složitá tragédie je taková tragédie, během které dochází k náhlému obratu nejlépe zároveň s peripetií nebo anagnórisí nebo s obojím najednou.³¹ Jenom složitá skladba děje je schopna zobrazovat události, které vzbuzují strach a soucit. Tyto pocity jsou vzbuzovány, když básník popisuje upadnutí člověka ze štěstí do neštěstí. Člověka, který není ani ctnostný a spravedlivý, ani nemá zlou či špatnou povahu. Do neštěstí upadá pro své pochybení.³² Znovu vidíme, jak Antigona a Kreón nejsou krajně ctnostnými ani zlými lidmi, pouze pochybí tím, že slepě věří svému přesvědčení,

²⁸ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 147.

²⁹ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 65.

³⁰ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 80.

³¹ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 77.

³² ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 80 – 81.

nenaslouchají ostatním lidem. Pochybí, protože si nechtějí připustit, že život není jednoduchý, a proto se nemohou řídit pouze podle jedné teorie.

Všechny tyto zvraty a vyústění básník popisuje v tragédii, která by měla mít: „(...) prolog, epizodu, exodus a části sborové, k nimž patří jednak parodos, jednak stasimon. To vše je společné všem tragédiím. (...)“³³ Aristotelés si bere Sofokla za příklad, když v *Poetice* píše: „Sbor je třeba pokládat za jednoho z herců; má být součástí celku a hrát spolu s ostatními, ne jako u Eurípida, nýbrž jako u Sofokla.“³⁴

Po zmíněné formě textu a délce představení samotného bych ráda zdůraznila délku příběhu. Měrou rozsahu je podle Aristotela časové rozpětí, ve kterém může dojít podle pravděpodobnosti či nutnosti v posloupnosti událostí k přeměně neštěstí ve štěstí anebo štěstí v neštěstí.³⁵ Stačilo, aby se děj odehrával během jednoho dne. Tragédie se vždy snažila vystačit si s tímto časovým úsekem. „(...), tragédie se snaží, jak je to jen možné, vystačit s jedním oběhem slunce, nebo ho překročit pouze málo.“³⁶ Děj Sofoklovy *Antigony* se odehrává od úsvitu do soumraku, tudíž tento prvek Sofoklés dodržuje. Úsvit má u Sofokla svůj symbolický význam. Odkrývá předchozí události, které vytyčují směr událostem následujícím. Zatímco soumrak má temný význam a symbolizuje temné činy dvou hlavních postav. Také zobrazuje Kreónovo temné zoufalství poté, co za bílého dne slepě konal.

Děj má být uspořádáním událostí, které jsou v tragédii věci první a nejdůležitější, charakter celku tvoří zápletka a rozuzlení.³⁷ Tragédie je zobrazením ukončeného a uceleného děje, který má určitý rozsah. „Celek je to, co má začátek, střed a konec.“ Začátek je to, co na nic jiného nenavazuje, ale něco přirozeně navazuje na něj. Střed navazuje na něco předchozího a něco nutně navazuje na něj. Konec je to, co nutně navazuje, ale už nic nenavazuje na něj.³⁸ „Části děje musí být sestaveny tak, aby přesunutím nebo odejmutím některé z nich se porušil a dostal do pohybu i celek. Co totiž může být použito nebo chybět, aniž je patrná změna, to není žádnou částí celku.“³⁹ Po důkladném prozkoumání *Antigony* mohu říci, že i tento aspekt Sofoklés splnil. Děj *Antigony* je celistvý a všechny části příběhu jsou podstatné pro celek.

³³ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 79.

³⁴ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 92.

³⁵ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 73.

³⁶ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 67.

³⁷ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 91.

³⁸ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 72 – 73.

³⁹ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 74.

Aristotelés popisuje šest složek, které má mít každá tragédie – děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba.⁴⁰ Největší ozdobou je hudba, která je více umělecká než výprava, která je mimo oblast básnictví. Aristotelés říká, že takřka každý básník těchto šesti složek využil, tudíž i Sofoklés. Nejdůležitější je ovšem sestavení děje. Tragédie není o zobrazování lidí nýbrž jejich činů a života, štěstí i neštěstí. Cílem dramatické hry je zobrazení určitého jednání, ne povahových vlastností.⁴¹ „Děj je tedy základem a jakoby duší tragédie, povahy tu jsou až na druhém místě.“⁴² A opět se vracím k Sofoklovi, který dokonale zobrazuje především jednání Antigony a Kreóna, kdy Antigona jedná v zájmu povinností ke svým nejbližším a Kreón v zájmu širší společnosti. Na to zároveň navazuje povahokresba, která nám ukazuje zaměření osoby, tj. kdo čemu dává přednost v nejistých případech nebo čemu se naopak v takových chvílích vyhýbá.⁴³ Antigona se drží svých zásad vůči rodině, i když riskuje ztrátu své lásky Haimóna, Kreón bojuje jako král za společnost i navzdory své rodině, Isména zůstává věrná svému králi a strýci přesto, že Antigona je její nejbližší rodina a Haimón bojuje za svou lásku k Antigoně i přes všechna rozhodnutí svého otce.

2.4 Martha Nussbaumová – etický pohled na *Antigonu*

Martha Nussbaumová je přední americká badatelka na poli etiky, antické filosofie a politické filosofie. Je profesorkou na University of Chicago.⁴⁴ Specifickým znakem její práce je propojení teoretického myšlení s literární tradicí. Sleduje svůj koncept inteligence emocí (emoce jsou nezbytně svázané s lidským myšlením)⁴⁵ a v této souvislosti poukazuje na důvody, proč je dobré se stále vracet k těmto klasickým starým dílům; např. u *Antigony*, poskytuje vhled a poukazuje na důležité významy, které by čtenář mohl přehlédnout. Předpokládá, že problémy člověka zůstávají ve své podstatě stále stejné a mohou se přihodit kterémukoli člověku.⁴⁶ Proto si v této práci její interpretace všímám.

⁴⁰ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 70.

⁴¹ ARISTOTELÉS. *Poetika*, s. 70.

⁴² ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 71.

⁴³ ARISTOTELÉS, *Poetika*, s. 85.

⁴⁴ JIRÁKOVÁ, Karolína. Emoce jako nezbytná součást lidského myšlení: interpretace nejen tragického textu podle M. C. Nussbaum, in: *KUDĚJ*, s. 70.

⁴⁵ JIRÁKOVÁ, Karolína. Emoce jako nezbytná součást lidského myšlení: interpretace nejen tragického textu podle M. C. Nussbaum, in: *KUDĚJ*, s. 67.

⁴⁶ JIRÁKOVÁ, Karolína. Emoce jako nezbytná součást lidského myšlení: interpretace nejen tragického textu podle M. C. Nussbaum, in: *KUDĚJ*, s. 69.

Nussbaumová říká, že „*Antigona* je drama o praktickém rozumu a způsobech, jimiž praktický rozum pořádá či vidí svět.“⁴⁷ Postavy se zde učí o proměně vlastního vidění světa a o ztrátě pevného chápání toho, co nejdříve vypadalo jako jistá pravda. Jejich pohled na danou věc je nejdříve sebejistý, přesvědčení Antigony je o něco správnější, ale zároveň je pohled Antigony i Kreóna zúžený.⁴⁸

První charakteristiku těchto dvou postav získáváme díky postavě hlídače. Hlídač je člověk z obyčejného lidu, bojí se o svůj život, proto se rozhoduje jak má jednat, je rozpolcený. Naznačuje to i jeho pohyb, když chodí sem a tam. Nakonec jedna z možností zvítězí a pro něj je útěchou to, že se stane, co se má stát. Je to příklad běžného uvažování. Jde mu o přežití. Tyto úvahy u Antigony a Kreóna chybí. Jde u nich o praktické vědění, které jim umožňuje vyhnout se takovým rozhodnutím, která hlídač musel dělat.⁴⁹

Toto byla vlastnost vlastní Kreónovi i Antigoně. O Kreónovi se dá říci, že podle svých vlastních měřítek je správným mužem, protože je pro něj dobro obce nadřazeno nad všechno ostatní.⁵⁰ Neuvědomuje si, že není možné vše hodnotit jedním a tím samým měřítkem – „spravedlnost obce, jak uzná sbor, totiž může být v rozporu se spravedlivostí onoho světa; a úcta k jednomu bohu může mít za následek urážku jiného boha.“⁵¹ A tak se dá očekávat, že u Kreóna nastane konflikt, ale on ho nevnímá. Polyneikés je jeho příbuzný a zároveň zrádce obce, Kreón má povinnost ho pohřbit jako rodinu, ale jako král, který nadřazuje obec nad rodinu, se tohoto aktu zřekne, přestože by Polyneikése mohl pohřbit mimo území obce. Zrádce nesmí být pohřben pouze na území obce, kterou zradil. Ale Kreón vydá příkaz Polyneikése vůbec nepohřbívat.⁵² Král nemá žádné výčitky svědomí, protože má přeskupené hodnoty a vidí pouze to, co vidět chce. Staví sebe jako vládce nad všechno a jiné argumenty nepřijímá. Z toho vychází dogmatismus. Pro Kreóna je rodina to samé co obec, tuto obec zároveň nazývá lodí.⁵³ Loď má symbolizovat nástroj, kterým je člověk schopný podmanit náhodu a přírodu. Kreón má rád vše přímé, chce odstranit ze života neovladatelnou náhodu.⁵⁴ A proto je pro něj *Antigona* příkladem špatné ženy, protože její špatnost je špatností

⁴⁷ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 144.

⁴⁸ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 145.

⁴⁹ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 148.

⁵⁰ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 150.

⁵¹ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 150.

⁵² NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 151.

⁵³ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 152 – 155.

⁵⁴ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 160.

občanskou.⁵⁵ Kreón ovšem bere obci jako celek, nepočítá s jednotlivci, kteří ji tvoří a ironií je, že jednotliví občané se zastávají Antigony a Kreóna zavrhují.

Obhajují Antigonu, protože je vykreslena jako mravnější než Kreón, přesto ale je podle Marthy Nussbaumové její hodnotový žebříček stejně zúžený jako ten Kreónův. Její morální nadřazenost potvrzují rozdíly mezi nimi.⁵⁶ Antigona má pomyslnou hranici kolem své rodiny, ten kdo je uvnitř té hranice, je přítel, ten kdo je mimo tyto hranice, je nepřítel. Proto zákaz pohřbení Polyneika bere jako nespravedlnost.⁵⁷ Jejím blízkým člověkem by tedy měla být její sestra Isména, která ovšem zaujme k zákazu jiný postoj než ona, v tu chvíli se k ní Antigona začíná chovat odměřeně. Haimón, syn krále, který jí miluje a podle sboru je podnícen Erótem, nedostává žádný náznak náklonosti. Z Antigoniných vztahů vyplývá, že její láska k rodině není patologická, taková jaká je známá pro nás, ale praktická. Je zbožná, ale pouze vůči některým božstvům, např. na Érose zapomíná.⁵⁸ Sborem je vnímána jako někdo, kdo improvizuje a sám rozhoduje o tom, co ctít, tudíž není zbožná v tradičním slova smyslu. Snaží se uctívat mrtvé, aby se měla dobře v posmrtném životě, ale zapomíná žít vlastní život v přítomnosti.⁵⁹

Toto je základní shrnutí dvou hlavních postav hry. Podle Nussbaumové lze v několika bodech ukázat, že Antigona má etickou převahu nad Kreónem. Za prvé chápe společenství a jeho hodnoty hlouběji než Kreón. Za druhé je pro ni povinnost pohřbít mrtvého nepsaným zákonem, který svým slovem nezruší žádný vládce. Za třetí se nedopouští žádného násilí na světě. Své zbožné skutky provádí sama, je to její vlastní závazek. A za čtvrté její ctnost obsahuje jakousi komplexnost, která umožňuje ryzí oběť při obraně zbožnosti. Ve chvíli, kdy umírá, žádný ze svých skutků neodvolává, ale přesto v ní nastává konflikt.⁶⁰

Nussbaumová za další důležitou „postavu“ považuje sbor, který se zde podle ní vyskytuje nezvykle hutně. Každý sborový výstup nám objasňuje jednání předchozí a zároveň uvádí scény následující.⁶¹ „Zpěvy sboru nám jednak ukazují a jednak v nás podněcují proces uvažování a (sebe)objevování, který působí skrze trvalou pozornost vůči konkrétním slovům, obrazům a epizodickým událostem a skrze jejich neustálou

⁵⁵ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 153.

⁵⁶ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 167.

⁵⁷ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 168.

⁵⁸ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 168 – 171.

⁵⁹ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 172.

⁶⁰ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 174 – 175.

⁶¹ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 177.

(re)interpretaci.“⁶² Sbor mluví metaforicky, obrazně a používá básnický styl. Jeho styl výkladu není chladně intelektuální, ale vnímá rozumově i citově.⁶³

První zmínka o sboru se objevuje zároveň s první zmínkou o symbolu „vidění“, který se prolíná celým dílem. Sbor pronáší zpěv o začátku nového dne, o svítání, na světlo se dostávají předchozí události. Najednou je vidět i na mrtvého Polyneika.⁶⁴ „Vidění“ se objevuje i dále, jak Nussbaumová nastiňuje. Haimón svému otci řekne, že má omma deinon – vidí pouze to, co chce vidět. Dá se říci, že je to protikladem toho ranního rozbřesku.⁶⁵ Dalším příkladem je příchod slepého věštce. Kreón chce slyšet věštbu, ale pouze takovou, která by podpořila jeho pravdu. Když se tak nestane, chce, aby věstec, který ho varuje a který vidí celou pravdu, odešel.⁶⁶

⁶² NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 179.

⁶³ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 178, 180.

⁶⁴ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 180 – 181.

⁶⁵ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 183.

⁶⁶ NUSSBAUMOVÁ. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*, s. 194.

3 K adaptacím Sofoklovy *Antigony* u dramatiků 20. století

3.1 Bertolt Brecht

Nussbaumová poukazuje na to, že v příběhu jsou problémy, které v základu přetrvávají do dnešního dne, a proto je dobré se k těmto dramatům vracet. Bertolt Brecht – divadelní dramatik, teoretik i režisér 1. poloviny 20. století⁶⁷ – naopak odpovídá na otázku, jestli je vůbec možné dnešní svět zobrazit pomocí divadla. Podle něj ano, ale pouze ve chvíli, kdy svět vnímáme jako svět, který se dá změnit.⁶⁸

Bertolt Brecht se zabýval epickým divadlem v poválečné Evropě, jeho ideje vznikají z avantgardních výbojů.⁶⁹ Proto mi přijde vhodné zde termín *epické divadlo* popsat. Tento pojem začal ve dvacátých letech 20. století používat Erwin Piscator. Epické divadlo mělo politicky a společensky působit na diváka, a skrze něj usilovat o změnu společenského uspořádání. Piscatorovo politické divadlo mělo za úkol provokovat, podněcovat, přesvědčovat diváka a vyvolávat v něm určitou úzkost, aby prozřel a uvědomil si uspořádání světa, ve kterém žijeme. Tyto cíle jsou mimoumělecké, a tudíž na ně nelze uplatňovat estetická vymezení. První pokus o epické drama se uskutečnil v roce 1924. Ale v dobře provedené podobě se povedlo udělat představení *Švejka* v roce 1927, na kterém se podílel i Bertolt Brecht.⁷⁰

Piscator využil na jevištní scéně technické prostředky – projekce dokumentárního filmu místo kulis, projekce statistických údajů dané doby (to tvůrci považovali za „novodobý antický chór“, dále se pak inspiroval němým filmem a ve svých představeních využil titulků, které shrnovaly děj. Brecht tyto pokusy přejímá, zabývá se jimi a dále je rozvíjí.⁷¹

Zároveň se však od Piscatorova pojetí liší. Do své tvorby a postupů přijal různé modifikace, zaměřuje se především na rozvíjení postupů epického divadla v oblasti textů, herectví a vztahu jeviště (herců) a hlediště (diváků). Brecht ve svých inscenacích používal simultánního uspořádání herních prostorů v rámci jednotného prostoru jevištního. Tohoto principu využíval už Piscator, Brecht se od něj lišil tím, že k tomu

⁶⁷ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 13.

⁶⁸ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 20.

⁶⁹ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 13.

⁷⁰ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 19.

⁷¹ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 19 – 20.

potřeboval minimum jevištní techniky a zároveň tento princip buduje pomocí dvojí i vícere herních situací.⁷²

Brecht ve svých inscenacích dává důraz na racionální, uvědomovací stránku zobrazení, potlačuje emocionální stránku daného tématu. Jeho racionální zaměření ovlivňuje i výběr zobrazovaných prostředků směrem k věcnosti, konkrétnosti, didaktičnosti, zjednodušení, typizaci a žurnalistické aktuálnosti. Na druhou stranu si Brecht uvědomuje potřebu diváka pobavit se. Proto se vedle věcnosti a konkrétnosti objevuje naivismus či humor.⁷³

Brecht svým pojetím překračuje tradiční ideu zobrazení jako zrcadlení skutečnosti. Skutečnost, kterou chce zobrazit, nemá být pouze zrcadlením toho, co se děje, ale má diváka nabádat ke změně samotné reality.⁷⁴

3.1.1 Děj, postavy a dramatický konflikt: porovnání se Sofoklem

Celý příběh se Brecht rozhodl uvést prologem, ve kterém vystupují dvě sestry a esesák. Tento prolog uvádí a předjímá podtext, který chtěl Brecht do hry dostat. Poukazuje na dobu, přesněji řečeno na druhou světovou válku.⁷⁵ Už jenom tímto krátkým uvedením ukazuje, že problém, který se objevil už v Antice, se objevuje znovu ve dvacátém století. Je tím zdůrazněno, že takových problémů je více. Zůstávají v jádru stejné a přetrvávají. Brecht a ostatní umělci se snaží lidem tu skutečnost ukázat, aby byli schopni to změnit.

Tedy prolog ukazuje dvě sestry, které se vracejí domů. Mají radost, protože jim někdo přinesl jídlo. Domnívají se, že to byl jejich bratr, jsou smutné, protože vědí, že se musel vrátit do boje. Zjistí, že uprchl, aby nemusel bojovat. Je chycen a pověšen na hák. Když ho jedna ze sester chce osvobodit, druhá jí v tom brání. Nakonec je chytí esesák. Prolog končí.⁷⁶ Brecht tímto prologem poukazuje na podobnost situace, přestože příběhy jsou časově vzdálené o staletí.

Začíná Brechtova adaptace *Antigony* – celý děj začíná rozbřeskem, což je stejné jako u Sofokla. Brecht rovnou začne Antigoniným činem – sbírá prach na bratrův pohřeb, setká se s Isménou, svou sestrou. Oznamuje jí, co se stalo, a nabádá ji, aby jí pomohla v pohřbu bratrova těla. Zde se jedna zásadní informace liší, a to v tom,

⁷² MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 20.

⁷³ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 21.

⁷⁴ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 20.

⁷⁵ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 45 – 46.

⁷⁶ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 45 – 46.

že Polyneikes nevyrazil do války proti bratrovi, nezabili se navzájem. On prohlédl zbytečnost války poté, co mu bratra zabili. Ovšem Kreón to bral jako zradu a zabil ho.⁷⁷

Hned na to se Kreón vrací z města Argos do Théb, nechává svolat sbor starších. Oznamuje jim vítězství, ale nedokáže odpovědět na to, kdy se vrátí zbylí muži do města, včetně jeho nejstaršího syna Megareuse – náznak lži, ale sbor starších mu slepě věří. Oznamí jim svoje rozhodnutí nepohřbít Polyneika. Sbor starších souhlasí.⁷⁸ Kreón říká: „(...) Město musí být očištěno...“ Chce město očistit od lidí, kteří s jeho rozhodnutím nesouhlasí.⁷⁹

Vstupuje strážný, který zde znázorňuje hlídače z Antigony. Oslovuje Kreóna *můj vůdce*. To je další odkaz na druhou světovou válku. Má stejné pocity jako hlídač. Má strach o svůj život, ale padl na něj los, a tak musí Kreónovi ohlásit zprávy o pohřbení Polyneika. Ve chvíli, kdy jde za Kreónem s těmito zprávami, je rozpolcen a stejně jako u hlídače i u strážného o tom vypovídá jeho pohyb těla.⁸⁰

Sbor starších se dozví o pohřbení těla a ptá se Kreóna, zdali nezasáhli bohové. On odpovídá: „Dost. Nepodceňuj můj hněv. (...)“⁸¹ Snaží se svět kolem sebe řídit strachem. Dále strážci vyhrožuje smrtí, pokud mu nepřivede pachatele.⁸²

Následně má monolog sbor starších. I zde se zmiňuje jakési deimon: „Je mnoho hrozivě obrovitého. Nic však není mocnější nežli člověk.“⁸³ (...) Tak člověk sám sobě stává se obrovitou hrozbou.“⁸⁴

Strážný přivede přistiženou Antigonu a popisuje její čin a přistižení. Když ji uviděli nad Polyneikem, plakala. To je projev citu, který se u Sofokla neobjevuje vůbec, v jeho inscenaci je chladná a neprojevuje jakékoli city. Před Kreónem své činy nepopírá. On ji nechce hned odsoudit, je to někdo jemu vlastní. Zde je znovu vhléd do druhé světové války, kdy Hitler odsoudil i „vlastní lidi“.⁸⁵ Antigona: „A kdo jde s násilím proti jiným, půjde s násilím i proti vlastním.“⁸⁶

Sama Antigona nepopírá, že na Kreónovu tyranii měla reagovat dřív, přesto její počín mohl být prvním krokem ke svobodě. Ukazuje mu, že město je složeno

⁷⁷ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 46 – 48.

⁷⁸ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 48 – 49.

⁷⁹ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 49.

⁸⁰ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 49.

⁸¹ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 49.

⁸² BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 50.

⁸³ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 50.

⁸⁴ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 51.

⁸⁵ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 51 – 52.

⁸⁶ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 53.

z jednotlivých lidí, kteří mlčí, protože se bojí smrti. Kreón nevidí zbytečnost války, kterou rozpoutal, ani zlo, které napáchal. Nezajímal se o vlastní lid, pouze o rozšíření území.⁸⁷ Antigona praví: „Je rozdíl padnout za vlast nebo za tebe.“⁸⁸ Kreón prohlašuje řád státu za božský a Antigona mu odpovídá, že by byla radši, kdyby byl lidský.⁸⁹ U Brechta prostupuje motiv války celý děj, u Sofokla je válka zmíněna na začátku, dále se děj odvíjí od porušení zákazu.

Haimón přichází svého otce upozornit, že lidu se jeho rozhodnutí nelíbí. On ho odmítá poslouchat – to je stále stejné, dokonce naráží na to, že Kreón už stojí na lodi bez kormidla. Sbor starších, díky Haimónově řeči, začíná pochybovat o správnosti Kreónových skutků.⁹⁰

Antigona je vedena na smrt. Nakonec se ještě zamýšlí nad Thébami: „Co se má s vámi, Théby, stát! Z vás vyšli ti nelidští, proto musíte obrátit se v prach!“⁹¹ Předzvěst zhroutilí nacistického Německa.

Přichází slepý věstec Teiresias veden chlapcem. Zde je vidět velký rozdíl v Kreónově chování u Brechta u Sofoklovy postavy krále. U Sofokla Kreón zpočátku Theiresia vítá jako váženého hosta, ale zde se mu už od příchodu vysmívá. Věstec zde nemluví o věštbě, ale o rozumem získaných informacích. Slyšel křídla masožravých ptáků, muži se stále nevrátili z boje, zbroj se připravuje a suší se jídlo do zásob – stále probíhá válka.⁹² Sbor starších se snaží Kreóna přesvědčit, aby okamžitě ukončil válku.⁹³

Přichází posel se zprávou o smrti nejstaršího Kreónova syna Megarea. Celá thébská armáda byla poražena. Sbor starších přesvědčuje Kreóna, aby povolal Haimóna do boje na obranu Théb. Přichází poselkyně (u Sofokla jsou dva poslové) se zprávou, že Antigona i Haimón jsou mrtvi. Kreón pochopí své činy, ztrácí jakoukoli vůli k obraně, vše vzdá. Théby padnou.⁹⁴

Brecht jasně zasazuje druhou světovou válku do thébského prostředí. Kreón ve chvíli, kdy prohlédne hrůzy, které způsobil, ztratí svou moc a vzdá se, stane se bezbranným, už z něj není vůdce. Na jeho prohřešky doplatí i thébský lid, který pouze přihlíží, ale kvůli strachu ze smrti se nesnaží situaci změnit. Obyvatelé ani nepoloží za Kreóna ve válce svůj život, ale obyvatelé Argosu položí svůj život

⁸⁷ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 53 – 54.

⁸⁸ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 52.

⁸⁹ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 54.

⁹⁰ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 55 – 57.

⁹¹ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 60.

⁹² BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 60 – 62.

⁹³ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 63.

⁹⁴ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 65 – 66.

za svou vlast. Sbor starších Kreónovi slepě věří, protože je to jednodušší a výhodnější. Antigona je zde vykreslena jako ta mravní postava. Jeden z výrazných rozdílů u Brechta spočívá v tom, že válka prostupuje celý děj, Sofokles válkou děj pouze začíná.

3.1.2 Brechtův odklon od *Poetiky*

Jedním ze základních rysů Brechtovy tvorby je odklon od klasického aristotelovského pojetí dramatických her. U Aristotela herci představují a sami se stávají postavami dané hry. Brecht po hercích vyžaduje, aby divákovi sdělili prostřednictvím sebe, jakou postavu charakterizují. To samé platí pro scénu. U Aristotela je celkové ztvárnění směřováno tak, aby diváka vtáhlo do děje a vyvolalo u něj katarzi. Brecht s výtvarníkem Neherem vytvořili velice odlišné prostředí pro ztvárnění inscenace. V poznámkách k *Sofoklově Antigoně* stojí: „Před půlkruhem paravánů polepených červeně zbarveným rákosem stojí dlouhé lavice, na nichž mohou herci čekat na svou nárážku. Uprostřed mezi paravány je mezera, kde stojí viditelně obsluhovaná gramofonová aparatura a kudy herci, jsou-li s rolí hotovi, mohou odcházet. Hrací plochu tvoří čtyři kůly. Na nich visí koňské lebky. Vlevo v popředí je prkno s rekvizitami (...). Nad stěnu se na počátku spustí tabule s udáním místa a času. Opona není. Herci sedí proto viditelně na jevišti a teprve po vstupu na (velmi jasně osvětlenou) hrací plochu zaujímají nastudované postoje postav, aby publikum nemohlo podlehnout klamu, že je přemístěno na místo děje, nýbrž aby pochopilo, že je pozváno zúčastnit se provedení antické básně, ať už je restaurována jakkoli. (...)“⁹⁵

Dále sám Brecht říká, že v jednom s Aristotelem souhlasí. Středem tragédie je fabule, tj. děj. Následně se rozcházejí v názoru, k čemu má fabule sloužit. Podle Brechta v ní má být vše a vše se má dělat pro ni, takže když se vypráví, vše je skutkem. Hercovým úkolem je nacvičit seskupení a pohyby tak, aby vyprávěly fabuli, která je vnitřním propojením událostí. Autor musí podporovat přirozenost, musí ji v ději stupňovat. Tato stylizace znamená propracování všeho přirozeného do detailu. Jejím úkolem je divákům předvést, co je na tomto smyšleném příběhu důležité pro společnost.⁹⁶

Aristotelés ve své *Poetice* zdůrazňoval účelnost sboru. Sbor má diváka připravit na to, co bude následovat, a následně i vysvětlí, co se na jevišti odehrálo. U Brechta

⁹⁵ BRECHT, B., NEHER, C. Neherovo jeviště pro Antigonu, in: BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 69 – 70.

⁹⁶ BRECHT, B., NEHER, C. Kostýmy a rekvizity, in: BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 70.

sbor úplně chybí. Nahradil ho sborem starších, který zde má jinou úlohu, která z textu vyplývá. Jejich řeč začíná jakoby hádankou. Pak následuje text, ve kterém se vyjádří jasně. Tento sbor starších zde není ze stejných důvodů jako sbor u Sofokla. Je zde spíš jako představitel výše postavených lidí, kteří slepě následují a věří, nechávají sebou manipulovat, když se jim to hodí. Ale ve chvíli, kdy jsou ohroženi, prohlédnou všechny lži, ale už je pozdě.⁹⁷

V roce 1951 publikuje Brecht spis *O nearistotelovské dramatice*, ve kterém popisuje cvičení a techniky, které mají hercům pomoci dosáhnout zcizujícího efektu.⁹⁸ Zcizující efekt označuje epizující postup – postup, který umožňuje epické zobrazení. Jedna z jeho podob je například odstup herce od zobrazovaného jednání postavy. Tento efekt Brecht využil při inscenaci *Sofoklovy Antigony*.⁹⁹

⁹⁷ BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*, s. 45 – 66.

⁹⁸ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 67.

⁹⁹ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*, s. 43.

3.2 Milan Uhde

Milan Uhde je básník, prozaik, dramatik, literární kritik, scénárista, autor televizních a rozhlasových her. Absolvoval filosofickou fakultu brněnské university obor čeština a ruština se specializací literárněvědnou. Byl redaktorem měsíčníku *Host do domu* v letech 1958 – 1970. Externě vyučoval na divadelní katedře Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Divadelní hru *Děvka z města Théby* napsal v roce 1967.¹⁰⁰

3.2.1 *Děvka z města Théby*: děj, charaktery, konflikt

Celý děj začíná zpěvem chóru I. a chóru II., které poukazují na bláznivost tohoto světa a společnosti, napodobují zde šašky, kteří symbolizují, že lidé jsou bláznivější než bláznivost sama – autor do děje zasazuje dobu komunismu.¹⁰¹ Následně chytí Antigonu a vedou ji ke Kreónovi. Ten se k ní chová jako úřady velice formálně. Antigona mu oznámí, že po pěti letech zjistila, co se stalo s Polyneikem, a že ho pohřbila. Kreón ji uchvácholí, že se nic nestalo a pošle ji pryč. Chóru I. a II. rozkáže, ať Antigonu sledují – znovu odkaz na komunismus.¹⁰²

Chóry Antigonu sledují, jak se snaží pravdu vyrýt na sloup zasvěcený bohu Hermovi. Chtějí po ní, aby toho nechala a všichni měli do druhého dne klid – ukázka úpadku společnosti. Dostanou strach, když to Antigona chce oznámit Kreónovi.¹⁰³

V dalším obraze se Antigona vydá za sestrou Isménou. Isména je zde zamilovaná do Haimóna. Antigona je přistihne při milování. Žárí.¹⁰⁴ To je veliký rozdíl – Haimón u Sofokla je oddán Antigoně, bojuje za ni a zemře pro ni.

Znovu se objevují chór I. a II., jsou opilí. Ze strachu, že se Kreón dozví o jejich jednání, se vydají znásilnit a zabít Antigonu.¹⁰⁵ Ona je zatím v reakci na předchozí rozpolcená, neví, jak se zachovat. Chór I. a II. zaslechnou její monolog a začnou jí našeptávat, co má provést. Znázorňují „dobrého a zlého našeptávače“. Změní svůj záměr zabít Antigonu a vnuknou jí myšlenku zabít Kreóna.¹⁰⁶

V sedmém obraze rozmlouvá Haimón se svým otcem. Oznamuje mu svou lásku k Isméně, Kreón mu jeho vztah chválí, protože se znovu spojí dva slavné rody.

¹⁰⁰ BRABEC, Jiří. *Slovník zakázaných autorů*, s. 441.

¹⁰¹ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 3 – 6.

¹⁰² UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 7 – 12.

¹⁰³ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 13 – 16.

¹⁰⁴ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 17 – 25.

¹⁰⁵ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 26 – 29.

¹⁰⁶ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 30 – 35.

Ale Haimón chce obětovat svého otce, který zabil bratra jeho lásky, aby s ní mohl být.¹⁰⁷ Zde je naprostý rozchod se Sofoklovou *Antigonou*, kde Haimón brání Antigonu a město Théby. Snaží se Kreónovi poukázat na jeho chybné chování i na to, jak se protíví jednotlivým obyvatelům. U Uhdeho Haimón o Thébách prohlašuje: „Ať jdou k čertu Théby! Kašlu na tuhle stoku. (...)“¹⁰⁸

U Haimóna dojde k určitému zvratu, když vyslechne, jak chór I. a II. udají Kreónovi Antigonu. Uvědomuje si, že cosi k ní cítí a že by jí měl jako cnostnou a morální ženu zachránit. Vydá se ji hledat.¹⁰⁹

Kreón a Antígona vedou rozhovor. Kreón se zde snaží ospravedlnit své chování a zároveň ji vyzývá, aby ho zabila. Ona si uvědomuje, že pokud to udělá, klesne na stejnou úroveň jako on. Také zjišťuje, proč Polyneikes zemřel. Měl nastoupit na trůn, Kreón chtěl vládnout sám, a tak Polyneika zabil.¹¹⁰ Zde se tedy stává zrádcem Kreón a ne Polyneikes, jako tomu bylo u Sofokla.

Ve chvíli, kdy si Antígona myslí, že je silná, začne její přesvědčení nabourávat chór I. a II. Svedou ji, ona se poddá a věří, že to je stejné, jako by s ní byl Haimón. Haimón ji najde v objetí chóru I. Je zhnusen, že je Antígona děvkou jako každá druhá žena v tom městě. Vstoupí Isména, pohrdá svou sestrou, která ji odsoudila, ale vzápětí zjistí, že přišla o svou lásku, protože Haimón nechce ani jednu ze sester.¹¹¹

Přichází ráno, které odkrývá Antigonu jako děvku. Chór I. a II. si nepřipouštějí vinu, že by jí ublížili. Přesto se pasují do role hrobníků.¹¹²

3.2.2 Uhdeho *Děvka z města Théby* v kontextu Aristotelovy *Poetiky*

V porovnání s Aristotelovým pojetím dramatu je vidět, že se autor odklání od klasického pojetí. Například se děj neodehrává během jednoho dne. Dvakrát se rozední, než celý děj proběhne. Zajímavostí také je, že příběh se odehrává převážně v noci. U Sofokla děj začíná za rozbřesku a probíhá během dne – symbolizuje to, že je vše divákovi odkryto. Ale u Uhdeho se větší část hry odehrává v noci – noc symbolizuje, že je něco skryto, odkrývá se něco temného (v Thébách i lidech samotných).

¹⁰⁷ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 36 – 37.

¹⁰⁸ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 37.

¹⁰⁹ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 38 – 39.

¹¹⁰ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 40 – 47.

¹¹¹ UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 50 – 59.

¹¹² UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*, s. 60 – 64.

Dále u postav nedochází k peripetii. Nic zde u diváka nenavozuje pocit lítosti s jakoukoli postavou. Antigona je rozpolcená – chvílemi se u ní projevují jakési morální hodnoty, za kterými si ovšem neumí stát. Když se z ní stane děvka, vidíme v tom pouze nevyhnutelné vyvrcholení toho, co se muselo stát. V důsledku chybějící peripetie nemůže u diváka nastat katarze.

Funkce sboru je zde jiná, než jakou má podle Aristotela mít. Nepředjímá, co se má stát, ani nevysvětluje, co se odehrálo. Zde jsou chór I. a II. jednotlivé postavy, které na sebe berou různé podoby – šašci, strážci dobra či hrobníci. Podílejí se na ději stejně jako ostatní postavy.

Rozdíl u ostatních postav je také hmatatelný. Antigona není mravná a zásadová žena, ale rozpolcená osoba, která se nechá svést svým prostředím. Kreón zde není za hlavní postavu, hlavními postavami jsou zde Antigona, chór I. a chór II. Kreón pouze doplňuje informace v ději. Nakonec nastává jakési uvědomění špatnosti svého jednání – zabití Polyneika – ale žádné následky pro něj z toho nevyplývají. Haimón a Isména u Sofokla představují jakousi lásku, lidi, které zasáhl bůh Éros. V Uhdeho adaptaci ze začátku také představují určitý princip lásky. Haimón zde věnuje svou lásku Isméně, ne Antigoně. V průběhu děje a působením jednotlivých událostí se láska vytratí úplně. Celý svět a systém jsou pokroucené a pro lásku v nich není místo. Poslední zásadní rozdíl v oblasti jednotlivých postav je vynechání slepého věštce Teiresia, který hraje zásadní roli v Sofoklově Antigoně. Představuje určité prohlédnutí a procitnutí. U Uhdeho nic takového nenastává.

Celý děj je prostoupen politickým systémem připomínajícím komunismus. Kreón připomíná úřady a systém nastavený v politice. Chór I. a II. jsou ukázkou lidské zkaženosti, která tento systém využívá ve svůj prospěch. Uhde chtěl poukázat na nedokonalost politiky, která zde byla nastolena. Měl dobrý záměr, ale hra *Děvka z města Théby* neměla úspěch. Se Sofoklovou *Antigonou* má jen málo společného.

3.2.3 Vyjádření autora *Děvky z města Théby*

V roce 1967 byla inscenace *Děvka z města Théby* uvedena v Národním divadle. Hra neměla úspěch a sám Milan Uhde se k tomu ve vzpomínkách vyjadřuje: „(...) obě alternace proběhly v mrtvolném tichu. Milosrdní vykladači to interpretovali tak, že obecnost soustředěně naslouchalo, ale nebyla to pravda.“¹¹³ (...)

¹¹³ UHDE, Milan. *Rozpomínky. Co na sebe vím*, s. 241.

„Zhruba v polovině druhé premiéry mi projelo hlavou bleskové poznání, že jsme zplodili dutou, operně pojatou pseudohistorii, která nikoho nedokáže vzrušit. Nevzrušovala ani autora navzdory tomu, že herci hráli tak, jak bylo stanoveno, a vymlouvat se na ně nebylo možné.“¹¹⁴ (...)

Milan Uhde také uvažoval, co na adaptaci vlastně vadí: „Dospěli jsme k názoru, že kámen úrazu je v abstraktnosti, která hercům neposkytuje podněty k lidské charakteristice postav. Další chyba tkvěla v tom, že pojetí zůstalo uvězněno v sofoklovském světě, a přitom se pokoušelo obejít bez náboženské motivace. Současnou dobu, nehledě na sekularizaci, odlišuje od Sofoklových časů skutečnost, že antický dramatik mohl zcela přirozeně koncipovat přístup, v němž se Antigona utká s Kreónem tváří v tvář, zatímco dnešní sestra nepohřbeného bratra nikdy vladaře osobně nepotká.¹¹⁵ Vladař je nedosažitelný nejen proto, že k němu bodyguardi nikoho nepustí, ale že se rozplynul do spousty anonymních a poloanonymních činitelů, z nichž nikdo necítí za nic odpovědnost a nic jednoznačně nerozhoduje.“¹¹⁶

¹¹⁴ UHDE, Milan. *Rozpomínky. Co na sebe vím*, s. 241.

¹¹⁵ UHDE, Milan. *Rozpomínky. Co na sebe vím*, s. 242.

¹¹⁶ UHDE, Milan. *Rozpomínky. Co na sebe vím*, s. 243.

3.3 Jean Anouilh

Jean Anouilh byl francouzský meziválečný a poválečný dramatik. Jeho tvorba byla především divadelní, ale doplnila ji i tvorba filmová. Za svého života byl znám jako jeden z nejslavnějších a nejuváděnějších autorů hraných ve Francii. Nejvíce se proslavil hrou *Antigona*.¹¹⁷

Stavěl se velice kriticky k románové tvorbě. Měl rád básníka Villona, divadelní hry od Cocteaua či Corneille, četl Pirandella a další.¹¹⁸ Sám vynikal v psaní a také v kreslení – začínal vymýšlením reklamních sloganů.¹¹⁹ Jeho první uvedenou hrou byl *Cestující bez zavazadla* v roce 1937. Anouilh se rozhodl plně věnovat divadlu, ale zároveň si musel přivydělávat menšími vedlejšími pracemi.¹²⁰

Anouilh chtěl být pro veřejnost znám jako autor divadelních her. Jeho rozsáhlé dílo vyjadřuje hořkou komiku lidského životního údělu a odráží autorovo životní moudrost. Prostřednictvím jeho her měl divák poznávat samotného autora, jeho životní filosofii a autorský odkaz.¹²¹ Anouilhovo divadlo je bráno jako klasické divadlo, které rozvíjí tradiční lidské hodnoty a zabývá se obecně lidskými otázkami. Svě hry vždy zakončuje s nesnadným a nejednoznačným vyústěním svých her a je na divákovi, aby se rozhodl a zvolil jedno z naznačených řešení. A tak jeho dílo v sobě nese určitou výzvu. V Anouilho tvorbě se prolínají prvky symbolistní, surrealistické, existenciální i absurdní. Svě nové texty vytváří na základě textů starých. Jak uvádí Marie Voždová nezapře se vliv jeho oblíbených básníků – Moliéra, Shakespeara, Čechova a dalších.¹²²

V roce 1944 byla uvedena *Antigona*, kterou napsal v roce 1942. Z důvodů uvedení hry za druhé světové války museli nejdříve požádat o povolení hru zveřejnit. Do popisu napsali „*Antigona – podle Sofokla*“ a povolení jim bylo uděleno. Hra měla úspěch, ale německý spisovatel Frederik Sieburg upozornil úřady, že se ve Francii hraje inscenace, která by mohla mít demoralizující účinek na vojáky – hra byla okamžitě zakázána. V ilegálním časopise *Francouzské listy* uvedli článek básníka André Bretona, ve kterém Anouilha obvinil ze sympatií k fašistům. Anouilh s fašisty nesympatizoval a jeho hra byla po osvobození znovu uvedena.¹²³

¹¹⁷ VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokušením filmu*, s. 9.

¹¹⁸ VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokušením filmu*, s. 16.

¹¹⁹ VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokušením filmu*, s. 17.

¹²⁰ VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokušením filmu*, s. 20.

¹²¹ VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokušením filmu*, s. 15.

¹²² VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokušením filmu*, s. 32 – 33.

¹²³ VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokušením filmu*, s. 22.

3.3.1 Děj v *Antigoně* od Jeana Anouilha

Celý děj Anouilh uvádí prologem, který je později chórem. Na scénu přicházejí všichni představitelé, chovají se přirozeně – hrají karty, pletou... Prolog každého z nich představí. Každého charakterizuje a my máme možnost vidět jednotlivé postavy jako obyčejné lidi. Jediná Antigona je tichá a objímá si kolena. Prolog oznamuje, že ji čeká smrt.¹²⁴

Příběh začíná rozhovorem Antigony a chůvy, která vychovala ji a Isménu. Antigona se vrátila v noci zpět do domu a chůva celá vyděšená zjišťuje, kde byla. Antigona je velice tajemná a nám dává tušit, co provedla – pohřbení Polyneika. Je smutná a tuší, že ji čeká trest, žádá chůvu, aby na její fenku byla hodná. Chůva je vyděšená, ale Antigona ji uklidňuje tím, že ji má ráda.¹²⁵

Přichází Isména, chůva jde připravit jídlo. Isména chce rozmlouvat o Antigonině návrhu – o pohřbení jejich bratra. Nepřipadá jí to jako dobrý nápad a své sestře to vymlouvá. Chtějí si promluvit později. Antigona čeká na Haimóna – je to její snoubenec, i když se očekávalo, že se zasnoubí s Isménou. Haimón přijde a udobřují se, protože se večer před tím pohádali. Ovšem Antigona má pro něj smutnou zprávu – ujišťuje ho o své lásce, ale oznámí mu, že si ho nikdy nemůže vzít. Žádá ho, aby na to nic neříkal a rovnou odešel, jestli ji miluje, a tak odchází. Antigona se připravuje na nejhorší – smrt. Znovu přichází Isména, mluví o svém strachu, že už Antigona něco provedla. Přemýšlela o pohřbu jejich bratra a přišla na to, že to není moudrý čin. Jejich bratr je ani neměl rád. Antigona odchází a sděluje sestře, že už pohřeb vykonala.¹²⁶

Objevuje se zde strážný, stejně jako u Sofokla i zde tato postava představuje obyčejného a prostého člověka. Má dvě děti a manželku. Bojí se o svůj život, když jde podat Kreónovi hlášení – padl na něj los ze třech strážných. Je zelený v obličeji a je mu špatně. Než se ke svému hlášení dostane, stále dokola Kreóna přesvědčuje, že má jako člověk svou hodnotu a že nechce zemřít. Oznamuje mu čin neznámého pachatele – pohřbení Polyneikova těla.¹²⁷

Později se strážný vrací i se zadrženou Antigonou a svými dvěma kolegy. Čekají na Kreóna. Ten se vrací a jeho páže odvádí strážce do vedlejší místnosti. Kreón nechce

¹²⁴ ANOUILH, Jean. *Antigona*, s. 3 – 5.

¹²⁵ ANOUILH, Jean. *Antigona*, s. 6 – 10.

¹²⁶ ANOUILH, Jean. *Antigona*, s. 9 – 21.

¹²⁷ ANOUILH, Jean. *Antigona*, s. 21 – 25.

Antigonu odsoudit, snaží se ji zachránit. Ona chce, aby ji odsoudil – říká, že ona musí odehrát svou roli a on zase musí vyplnit tu svou. Kreón se jí snaží rozmluvit její záměr, chce ji zachránit už jenom kvůli svému synovi Haimónovi. Po dlouhém hovoru Kreón Antigoně slíbí, že ji odsoudí, ale teprve potom, co jí řekne pravdu o jejích bratrech. Oba dva zápasili o vládu a snažili se zabít jejich otce Oidipa. Po tomto zjištění Antígona povolí, chce se nechat od Kreóna zachránit. Následně jí řekne, že život je krátký a ať se snaží žít šťastně. Antígona reaguje polemizováním o šťastném životě – raději se rozhodne zemřít.¹²⁸

Isména se chce se sestrou obětovat, Antígona jí to ovšem nedovolí. Sbor Kreóna prosí, ať Antigoně pomůže. Také příběhne Haimón a prosí otce, aby zachránil jeho lásku. Kreón jim oznamuje, že už pro ni nemůže nic vykonat, ona si zvolila.¹²⁹

Před smrtí je Antígona v místnosti sama se strážným. Ptá se ho na jeho život. On odpovídá a vypráví o svém životě. Ona se ho zeptá, jestli umírání bolí a on nechce odpovědět, a tak radši dál vypráví o svém životě. Antígona chce po něm poslat poslední vzkaz Haimónovi. Než mu stihne sdělit, komu má vzkaz vyřídít, přijdou pro ni – jde na smrt.¹³⁰

Přichází posel se strašlivou zprávou pro Euridiku – královnu, Kreónovu ženu. Když pohřbívali Antígonu, uslyšeli nářek. Když se dostali do jeskyně, našli oběšenou Antígonu a plačícího Haimóna u jejích nohou. Kreón ho chce odvést, ale Haimón vytasí meč. Kreón se bojí a uhýbá. Haimón se jenom pousměje a vrazí si meč do břicha.¹³¹

Kreón se poté vrací a chór mu oznamuje, že královna se zabila. Kreón tuto zprávu přijme s ledovým klidem, jakoby úředně. Jde pracovat dál, aby nezmeškal schůzi.¹³²

3.3.2 Rozbor jednotlivých aspektů hry

Postavu Antigony Anouilh vykresluje v mladické nerozvážnosti a tvrdohlavosti. Ve hře je zmíněn její věk – 20 let – a přesto ji všichni popisují jako „malou“. I popis její postavy působí dost dětsky. Proti své sestře Isméně je krásná „jinak“ – Isména jí říká, že se za ní ohlížejí chlapani a dívky, to znovu zdůrazňuje Antigoninu charakteristiku dítěte. Tento aspekt mládí symbolizuje nerozvážnost, tvrdohlavost a hlavně nezkušenost.

¹²⁸ ANOUILH, Jean. *Antígona*, s. 26 – 48.

¹²⁹ ANOUILH, Jean. *Antígona*, s. 49 – 52.

¹³⁰ ANOUILH, Jean. *Antígona*, s. 53 – 57.

¹³¹ ANOUILH, Jean. *Antígona*, s. 58 – 61.

¹³² ANOUILH, Jean. *Antígona*, s. 58 – 61.

Kreón oproti tomu je vykreslen jako stařec – v prologu stojí, že je bělovlasý. Je více umírněný a snaží se Antigoně vysvětlit zbytečnost jejích činů. Jednu postavu Anouilh vynechal, a to postavu slepého věštce Teiresiáse, kterého doprovázel malý chlapec. Malý chlapec u Anouilha doprovází Kreóna – věštceva moudrost se má tedy odrážet v postavě Kreóna, který chce Antigoně pomoci prozřít.

V jedné zásadní věci se Kreón od sofoklovského pojetí liší - neobhájí obec. Pouze souhlasil s funkcí, která mu byla vybrána. Snaží se Antigoně vysvětlit, že se dostal na tuto loď, ze které chce každý zachránit sám sebe – znovu se nám objevuje symbol lodi. A aby obec udržel v rovnováze, musí se uchýlit k radikálním činům.

Antigona je od začátku popisována velice poeticky. V promluvách dává ostatním postavám najevo svou lásku a cit. Sofokles svou Antigonu popsal velice chladně, lásku považovala za povinnost vůči rodině. Například Haimónovi nedala najevo žádný cit přesto, že on za ni bojoval, protože ji miloval. V Anouilhově inscenaci je Antigona zamilovaná do Haimóna a on miluje ji.

Tato inscenace se ze všech tří představených adaptací nejvíce přibližuje aristotelovskému pojetí. Děj se odehrává během jednoho dne v Thébách. Děj je celistvý, žádná část se nedá vynechat. U Antigony nastává peripetie, která ústí v katarzi u diváka – Antigonina situace v nás vyvolává lítost.

V tomto dramatu nejde pouze o vnímání určitých hodnot, ale o vnímání života jako celku. Anouilhova tvorba se dá rozdělit do dvou období – první období trvalo od jeho prvních úspěchů až do konce války, druhé období probíhalo od poválečných čistek až do jeho smrti. Jeho *Antigona* se řadí do první kategorie. V této době psal dramatické hry, ve kterých vystupovali „nesmiřitelní mladí hrdinové, kteří jsou posedlí touhou po absolutním štěstí, dokonalé čistotě, věčné lásce a omniprezentní spravedlnosti. Žijí s vidinou velkého ideálu a odmítají jakékoli životní kompromisy a ústupky. Než by se takto „pošpinili“, odmítají raději život samotný a volí smrt. Proti nim stojí staří zkušené hrdinové, kteří již znají život a vědí, že je v něm často třeba dělat kompromisy. Podle nich je jedinou možností žít každodenní obyčejný život a radovat se z drobných maličkostí, které přináší.“ A přesně takto se v Anouilhově hře střetávají Kreón s Antigonou.¹³³

¹³³ VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokusem filmu*, s. 29.

V prvním období své tvorby Anouilh sympatizuje s mladými revoltujícími hrdiny, v druhém období sympatizuje spíše s vyzrálými hrdiny – mladickou vzpouru považuje za nebezpečnou a preferuje umírněnou moudrost.¹³⁴

¹³⁴ VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh – mezi divadlem a pokusem filmu*, s. 29.

4 Závěr

V bakalářské práci jsem představila slavnou Sofoklovu tragédii *Antigoné* a její odraz v adaptacích tří dramatiků 20. století. Nejdříve jsem se zaměřila na kulturně-historický kontext, ve kterém vznikalo Sofoklovo drama, a následně představila Sofoklovo dramatické zpracování námětu. Následovalo představení jednotlivých znaků tragédie, jak korespondují s teorií v Aristotelově *Poetice*. Při interpretaci *Antigony* navazuji na americkou filosofku Marthou C. Nussbaumovou, která Sofoklovo dílo uchopuje jako etickou problematiku. *Antigoné* se stala inspirací pro tři dramatiky 20. století, jejichž rozbor textů je v práci dále prováděn. Analyzovala jsem texty německého dramatika Bertolta Brechta, českého autora Milana Uhdeho a francouzského dramatika Jeana Anouilha. Cílem bakalářské práce bylo hledání, v jakých znacích se novodobá dramata shodují či rozcházejí s tím, co nacházíme v analýze Sofoklovu tragédie za pomoci Aristotelovy *Poetiky*. Dále jsem měla za cíl nalézt podnět, který autory inspiroval k sepsání adaptací a zároveň porovnat, do jaké míry se tito autoři odklánějí od základní koncepce a myšlenky, kterou do *Antigony* vložil Sofokles, případně zhodnotit jejich úspěšnost v naplnění jejich záměrů, s nimiž svoje adaptace vytvořili.

Bertolt Brech pojímá téma *Antigony* v rámci epického divadla. Zaměřuje se na problematiku, která u Sofokla probíhá, a která přetrvává dodnes. Na své adaptaci Brecht znázorňuje, že problém, který Sofokles v dramatu promítl, je v základních rysech přenosný do doby druhé světové války. Brechtova pojetí se od toho Sofoklovo lišilo. Byla zinscenována tak, aby u diváka nevyvolávala katarzi, ale pouze uvědomění si možnosti podílet se na změně uspořádání společnosti. Brecht se aristotelovskému pojetí vyhýbá a vše pojímá ve směru epického divadla. Jeho záměr inscenovat své drama na téma *Antigony* v rámci epického divadla byl úspěšný. Myšlenku, kterou Sofokles do *Antigony* vložil (konflikt dvou zúžených hodnotových žebříčků), Brech přejímá a pouze se se Sofoklem rozchází v provedení dramatu.

Milan Uhde má snahu transformovat Sofoklovu *Antigonu* tak, aby poukazovala na pokroucený systém, na komunismus. Svě pojetí pojímá tak, že se vymyká aristotelovskému pojetí dramatu a zároveň se vzdaluje od Sofokla. V Uhdeho hře *Děvka z města Théby* vůbec nenastává klasický konflikt dvou vyhrocených postojů – Kreóna a Antigony. Musím konstatovat, že autor měl dobrý záměr, který nenaplnil.

Posledním autorem, kterého jsem ve své práci analyzovala, byl Jean Anouilh. Anouilhova *Antigona* je zdařilým dílem, ve kterém autor přeformuloval Sofoklovu myšlenku a s její pomocí vyjadřuje konflikt. Tento konflikt se týká vnímání světa jako celku (u Sofokla šlo o hodnoty jednotlivých postav). Anouilhův text je delší a rozpracovanější než Sofoklův, ale vlastně naplňuje aristotelovskou představu dramatu.

V rozbořech jednotlivých adaptací jsem zkoumala a analyzovala novodobé autorské přístupy, jejichž inspirací byla Sofoklova *Antigoné*. Společným znakem jejich dramát bylo řešení lidského jednání a důsledků, které jej provázelo. Inspirací se autorům Brechtovi, Anouilhovi a Uhdemu stal konflikt dvou zúžených pohledů na svět, který se snažili uchopit a přeformulovat.

5 Resume

In the bachelor thesis I introduced Sophocles' famous tragedy *Antigoné* and its reflection in adaptations of three dramatists of the 20th century. At first I focused on the cultural-historical context in which Sophocles' drama was created. Then I introduced particular characteristics of tragedy and how they correspond with Aristotle's theory in *Poetics*. With my interpretation of *Antigoné* I refer to the American philosopher Martha C. Nussbaum who takes Sophocles' work as an ethical problem. *Antigoné* inspired three dramatists of the 20th century. I analyzed their text.

The aim of the bachelor thesis was to search for characters in which modern dramas agree or disagree with what we find in analysis of Sophocles' tragedy with help of Aristotle's *Poetics*. I also wanted to find what inspired authors to write their adaptations and possibly evaluate the success of fulfilling their intentions which they had while creating them.

Bertolt Brecht takes *Antigoné's* theme as a part of problematics which is present in Sophocles' work and it is still actual. Brecht shows that the basics of the problem which Sophocles projected are transferable to World War II. Brecht's conception is different from Sophocles. He avoids Aristotelian conception and takes everything in the direction of an epic theatre. Brecht takes Sophocles' idea (conflict of two narrow value systems) and diverges with him only in execution of the drama.

Milan Uhde is trying to transform Sophocles' *Antigoné* so it points on a twisted system. On communism. His conception defies from Aristotle and recedes from Sophocles. I have to admit that Uhde's intention was good but he did not fulfill it.

Last author I analyzed was Jean Anouilh. His *Antigoné* is a successful work where he reformulated Sophocles' idea and with its help expressed conflict. This conflict is about perception of the world as a whole (Sophocles focused on values of each character). Anouilh's text is longer and more sophisticated than Sophocles', but it fulfills the idea of an Aristotelian drama.

In analyzes of particular adaptations I researched and analyzed modern attitudes of authors who were inspired by Sophocles' *Antigoné*. I analyzed their common feature which is dealing with human acts and their consequences. Brecht, Anouilh and Uhde tried to take and reformulated the conflict of two narrow worldviews.

6 Seznam použité literatury

Primární literatura:

ANOUILH, Jean. *Antigona*. Praha: Dilia, 1979.

Antické tragédie. Praha: Odeon, 1970.

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry V. adaptace*. Praha: Odeon, 1978.

UHDE, Milan. *Děvka z města Théby*. Praha: Dilia, 1979.

Sekundární literatura:

BRABEC, Jiří a kolektiv. *Slovník zakázaných autorů 1948 – 1980*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-25417-9.

KUDĚJ: časopis pro kulturní dějiny. Red. Michal RAK. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta filosofická, Katedra filosofie, 2014, roč. 15, č. 1. ISSN 1211-8109.

MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt: Vlivy Brechtova epického divadla*. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-201-5.

NUSSBAUMOVÁ, Martha Craven. *Křehkost dobra: náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*. Praha: Oikoymenh, 2003. ISBN 80-7298-089-0.

Řecká dramata. Praha: Mladá fronta, 1976.

UHDE, Milan. *Rozpomínky. Co na sebe vím*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7491-059-3

VOŽDOVÁ, Marie. *Jean Anouilh mezi divadlem a pokušením filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4297-6.