Monika Potokárová

Činohra SND, člen Európskej divadelnej konvencie

98. divadelná sezóna 2017/2018

Marián Chudovský
Generálny riaditeľ SND

Michal Vajdička
Riaditeľ Činohry SND

Antigona

Sofokles

Premiéry

14. a 15. apríla 2018

Sála činohry, nová budova SND, Pribinova 17, Bratislava

Monika Potokárová

OBSAH

EURÓPSKA KULTÚRA SA ZAČALA GRÉCKOM 11

SOFOKLES 22

SOFOKLES – ANTIGONA 25

PRÍBEH DIEVČAŤA, KTORÉ SA NEZASTAVÍ PRED NIČÍM (ROZHOVOR) 27

PIESNE PRE ANTIGONU OD KATARZIE 36

JEDNA Z REBELIEK GRÉCKEHO DIVADLA 41

SÚPIS ANTICKÝCH DRÁM UVEDENÝCH V ČINOHRE SND 78

ANTIGONA PODĽA HEGLA 81

GRÉCKE MÝTY A TRAGÉDIE 85

PRÍBEH UCHOVANIA TEXTOV 88

CYKLUS TÉBSKYCH TRAGÉDIÍ 93

DIVÁK 101

SOFOKLES – ANTIGONA (TEXT HRY) 104

SLOVO PREKLADATEĽA 130

SLOVNÍČEK 134

INSCENAČNÝ TÍM

PREKLAD
Ľubomír Feldek

RÉŽIA
Ondrej Spišák

ÚPRAVA
Darina Abrahámová
Ondrej Spišák

SCÉNA
František Lipták

KOSTÝMY
Katarína Hollá

HUDBA
Katarzia, Pjoni

TEXTY PIESNÍ
Katarzia

CHOREOGRAFIA
Eva Burdová

SVETELNÝ DIZAJN
Robert Polák

OSOBY A OBSADENIE

ANTIGONA | **Monika Potokárová**

ISMÉNA | **Dominika Kavaschová**

KREÓN | **Ján Koleník**

EURYDIKA | **Gabriela Dzuríková**

HAIMÓN | **Richard Autner**

STRÁŽCA | **Ondrej Kovaľ**

TEIRESIAS | **Božidara Turzonovová**

NÁČELNÍK ZBORU | **Štefan Bučko**

ZBOR | **Zuzana Kocúriková, Dušan Tarageľ, Michal Režný*, Natália Germániová****

KATARZIA | **Katarína Kubošiová***

PJONI | **Jonatan Pastirčák***

OCHRANKA | **Kristián Kozmenko**, Ivan Černý***

DIEVČATKO | **Gréta Amina Tábory*, Bianka Jarábková*, Klára Ščevíková***

NEZNÁMY | **Michal Sagula***

* ako hosť, ** posl. VŠMU

NA INSCENÁCII SPOLUPRACOVALI

ASISTENTKA RÉŽIE | **Jana Kopsová**

INŠPICIENTKA | **Naďa Bradáčová**

TEXT SLEDUJE | **Eva Štrasserová**

TECHNICKÉ VEDENIE | **Viliam Švarda**

STAVBY | **Viliam Hapl, Dušan Pikáli**

SVETLÁ | **Martin Tomaško**

ZVUK | **Ľuboš Holík**

DÁMSKA GARDERÓBA | **Stazka Kunochová**

PÁNSKA GARDERÓBA | **Dana Bučíková**

MASKY | **Monika Olanová**

REKVIZITY | **Jana Machovičová**

Scénu a kostýmy realizovali Umelecko-dekoračné dielne SND.
Riaditeľ Umelecko-dekoračných dielní SND **Jaroslav Valek**

Natália Germániová, Zuzana Kocúriková, Ján Koleník

Štefan Bučko, Natália Germániová

EURÓPSKA KULTÚRA SA ZAČALA GRÉCKOM

EURÓPSKA IDENTITA

V gréckej mytológii meno Európa patrilo dcére kráľa Fenície (súčasného Libanonu). Zeus premenený na býka ju uniesol na fenické pobrežie a potom odviedol na Krétu, kde mu porodila syna, ktorý sa neskôr stal kráľom Minosom. Tento príbeh je symbolom mýtického prenášania vyspelej kultúry a písma zo Stredného východu do zatiaľ dosť zaostalého Grécka.

Európa ako názov územia sa objavila po prvý raz v texte gréckeho básnika Hesioda, pochádzajúceho z 8. stor. pred n. l. Nijaká vedecká teória nehovorí o tom, prečo sa náš svetadiel volá Európa. Ani Herodotos, grécky historik z 5. stor. n. l., otec dejepisectva, to nevysvetlil. Ide pravdepodobne o náhodu podobnú tej, ktorá spôsobila, že americký svetadiel pomenovali podľa Ameriga Vespucciho.

Nejasnosť pôvodu slova Európa nikdy nikomu nebránila používať ho, ale v priebehu dejín malo rôzne významy. Je teda dôležité analyzovať ich, určiť rozlohu a charakter Európy.

Ako zemepisný pojem vymedzujú Európu jej hranice: tie sa s postupným objavovaním kontinentu menili. Jej topografické usporiadanie do malých celkov uľahčilo počas dlhých storočí vznik a rozvoj rôznych jazykov a kultúr, ktoré sa stali dôležitým prameňom jej rozčlenenia, ale komunikačné možnosti vo vnútri Európy vysvetľujú ich spolužitie uprostred jednej a tej istej civilizácie.

EURÓPSKA CIVILIZÁCIA A EURÓPSKE KULTÚRY

Skôr ako začneme skúmať, či existuje jediná európska civilizácia alebo jedna či viac európskych kultúr, mali by sme si tieto pojmy najskôr presne definovať.

V zemepisnom priestore s prevažne nejasnými obrysmi určuje civilizáciu súbor politických, sociálnych, ekonomických, náboženských a kultúrnych javov, ktoré pozorujeme v danej spoločnosti.

Kultúra je subjektívnejšou oblasťou. Klasická definícia uznáva pod týmto pojmom súbor poznatkov, ktoré človek musí získať, aby prostredníctvom umenia, literatúry a vied obohatil svojho ducha a vkus. Človek nadobúda poznatky prostredníctvom vzdelania a médií.

Treba mať však na pamäti, že podľa spôsobu šírenia kultúra môže byť kontrolovaná ústrednou a autoritárskou mocou, ktorá ju využíva vo svoj prospech. Niekedy je takáto nanútená kultúra v rozpore s kultúrnymi hodnotami napriek tvrdeniu, že sa nimi inšpiruje. V dejinách by sme našli mnoho takýchto príkladov, napríklad v nacistickom Nemecku alebo v komunistických krajinách.

V 20. storočí sa vďaka výskumom antropológov pojem kultúra rozšíril na súbor pravidelných činností tej-ktorej skupiny ľudí. Tak sa teda hovorí o škótskej, laponskej či sardínskej kultúre.

EURÓPSKE IDEÁLY

Demokratický ideál, ktorý je založený na presvedčení, že kolektívne blaho sa rodí z aktívnej účasti občana na živote obce, je dedičstvom po starých Grékoch. Pravda, v časoch antického Grécka sa tieto ideály vzťahovali len na časť obyvateľstva, ale počas vyše dvoch tisícročí sa postupne rozšírili na všetky spoločenské vrstvy. Demokratický duch pochádza aj zo zhromaždení „slobodných občanov“ germánskych národov, ktoré mohli vyvážiť moc vodcu v čase mieru.

Filozof J.-J. Rousseau v *Spoločenskej zmluve* (1762) hovorí o absolútnej, nedeliteľnej a nescudziteľnej suverenite národa ako politického činiteľa. Na Západe výraz demokracia našiel postupne svoje uplatnenie v parlamentnom zastúpení zaručenom slobodnými voľbami.

V staroveku mladá rímska spoločnosť, v ktorej sa presadzovala grécka demokracia, len potvrdila to, čo neskôr zanechala Európe a celému svetu ideál zákona a písaného práva. Rím vytvoril novú základnú hodnotu európskeho ducha tým, že kodifikoval vzťahy medzi rôznymi zložkami štátnej moci. Ústavná idea vyplynula zo zhody medzi *„respublica"* a politickými tradíciami severnej Európy. V 17. a 18. storočí Angličan Locke a Francúz Montesquieu túto myšlienku moderne formulovali oddelením zákonodarnej, výkonnej a súdnej moci.

Postupne sa písané právo rozšírilo na všetky aktivity vo verejnej i v súkromnej sfére. Pojem písomná zmluva nahradil zvykové právo a chránil proti svojvôli. Z Ríma sa ideál práva rozšíril postupne do celej Európy a neskôr do celého sveta.

Európa pripojila k demokratickému ideálu a neskôr k spravodlivosti určenej zákonom aj ideál individuálnej slobody. Už kresťanstvo spojilo človeka a Boha myšlienkou: „Ježiš, Boh stvoril človeka", a vnieslo tak do osudu každého jednotlivca osobný rozmer. Spása, ponímaná ako najvyššie blaho, nie je kolektívnym dielom, ale má osobnú dimenziu. Tento kresťanský duch, ktorý odmieta pripisovať úspech samotnému narodeniu, šťastene, postaveniu alebo sláve, posväcuje hľadanie šťastia v pokoji svedomia. Kresťanstvo vytvorilo nový ideál, ku ktorému sa Európania prihlásili. Renesanciou antiky v 15. storočí uskutočnili intelektuáli v humanizme syntézu grécko-rímskeho dedičstva a kresťanského myslenia. Po prvý raz sa vyhlásili za Európanov. Zmiešali demokratický ideál, ideál spravodlivosti riadenej zákonom a právom, ideál rovnosti medzi ľuďmi a ideál osobného šťastia zakladajúci sa na osobnej slobode. Tieto základné hodnoty boli formulované v moderných verziách v dielach anglických a francúzskych osvietenských filozofov. Roku 1774

Diderot vyhlásil: „Chcem, aby spoločnosť bola šťastná, ale aj ja chcem byť šťastný.“ O niekoľko rokov si pragmatickejší Jeremy Bentham želal: „Čo najviac šťastia pre čo najväčší počet ľudí.“

V Európe sa postupne rozšírilo presvedčenie, že spoločnosť má zaručiť základné slobody, a bola to Európa, čo prvá odsúdila mučenie a otroctvo. Už roku 1764 Florentínčan Cesare Beccaria hlásal zrušenie trestu smrti a humanizáciu väzenstva. Tento vývin vyústil roku 1948 do prijatia *Deklarácie práv človeka*. Režimy, ktoré sa hlásili ku komunizmu (napr. vo východnej Európe), tieto práva zanedbávali, a preto nebol ich systém schopný chrániť svojich občanov a zaistiť im blahobyt.

Európske hodnoty si postupne osvojili mnohé ďalšie národy. Pojem európska civilizácia sa dnes spája s tým, čo sa nazýva západná civilizácia; na nej sa dnes zúčastňujú ľudia európskeho pôvodu i z oblastí geograficky takých vzdialených, ako je napríklad Austrália alebo Amerika.

OD PRVÝCH ĽUDÍ V EURÓPE PO GRÉCKU KULTÚRU

V starom Grécku sa kultúra získavala štúdiom diel filozofov, spisovateľov a umelcov. V časoch Alexandra Veľkého ju Gréci sprístupnili aj východným kultúram. Vzdelanec v Ríme ju musel ovládať ako svoje dedičstvo. Grécky jazyk a grécka kultúra boli súčasťou dedičstva latinskej civilizácie a vyučovali sa v celej ríši.

- 1 500 000	Prví ľudia v Európe (?)
- 50 000	Neandertálsky človek
- 35 000	Kromaňonský človek – revolúcia nástrojov
- 30 000	Začiatky jaskynného umenia
- 12 000	Roztápanie ľadovcov pokrývajúcich severnú Európu
- 4 000	Prví roľníci – stavanie megalitov
- 2 000	Minoská Kréta – bronzová doba
- 1 250	Začiatok dórskeho sťahovania

Richard Autner, Gabriela Dzuríková

- 1 100	Rozkvet mykénskych miest
- 1 050	Zničenie Troje, začiatok železnej doby
- 800 – 300	Etruskovia v Itálii, Kelti v strednej Európe
- 776	Prvé olympijské hry
- 750 – 600	Grécka kolonizácia v Stredomorí
- 700	Lýdovia vytvorili peniaze
- 594	Solónove reformy v Aténach
- 560 – 527	Peisistratos, aténsky tyran
- 490 – 480	Grécko-perzské vojny. Maratón, Salamína
- 495 – 425	Perikles
- 431 – 404	Peloponézska vojna
- 338	Filip Macedónsky pánom Grécka
- 356 – 323	Alexander Veľký
- 146	Grécko sa stalo rímskou provinciou

PERIKLES A OBDOBIE VRCHOLNÉHO KLASICIZMU

Po Salamíne sa mnohé grécke mestské štáty spojili proti trvajúcej perzskej hrozbe do Délskeho spolku pod vedením Atén. Mali vystrojiť vlastný kontingent vojska, alebo platiť príspevok ako náhradu. Príspevky sa odvádzali do spolkovej pokladnice na ostrove Délos. Väčšina miest si zvolila ľahšiu metódu, platila príspevky a vyzbrojovanie a velenie loďstva zverili Aténam. Takto sa stali od nich závislými. Z tejto situácie čoskoro vznikli medzi gréckymi štátmi konfliktné vzťahy.

Keď sa mierovou zmluvou skončili grécko-perzské vojny (449 pred n. l.), Perikles energicky pracoval na obnove Atén a na ich premene na popredný obchodný štát. Aby zabezpečil Aténam obranu a zásobovanie, dal vybudovať dlhý dvojitý múr spájajúci Atény s prístavom Pireus, ktorý sa stal obrannou základňou aténskeho imperializmu. V hospodárskej oblasti sa Pireus stal strediskom tranzitu pre celý stredomorský

obchod. Postupne ako ustupovali spomienky na vojnu do úzadia, námorné zisky slúžili čoraz viac na obnovu Atén.

Perikles poveril sochára a architekta Feidia úlohou, aby pretvoril Akropolu na miesto vyhradené bohom, ochrancom mesta. Vystavalo sa viac chrámov. Najslávnejší bol chrám Partenón, ktorý odvtedy slúžil ako pokladnica Délskeho spolku a v ňom stála aj socha bohyne ochrankyne Pallas Atény zo zlata a slonoviny, vysoká 12 metrov. Feidias vytvoril inú sochu bohyne, takú veľkú, že hrot kopije slúžil ako orientačný bod námorníkom, ktorí sa plavili okolo mysu Súnion v južnej Atike. Grécky historik Plutarchos opisoval Perikla a úlohu, ktorú aténska rekonštrukcia hrala v jeho politike.

Keď Perikles získal ľudový snem pre výstavbu Akropoly, jeho cieľom nebolo predovšetkým vyhovieť náboženským potrebám obyvateľov. Patril k mladej povojnovej generácii, ktorá uvažovala skôr politicky a racionálne. Výstavba mala prispieť k vytvoreniu úradov a pokroku v staviteľstve a prilákať do mesta cudzích robotníkov všetkých povolaní. Využíval strednú vrstvu remeselníkov, obchodníkov a námorných veľkoobchodníkov, a tým upevnil postavenie svojich prívržencov demokratov proti konzervatívnym oligarchom, ktorých prívrženci sa grupovali z roľníckeho obyvateľstva Atiky. Perikles takto získal uznanie za svoju imperialistickú politiku, ktorá Aténam poskytla prevahu nad ich spojencami, získal pre ňu boháčov a položil základy toho, čo sa pokladá za vrchol klasickej kultúry.

PERIKLES A ATÉNSKA ÚSTAVA

Grécky historik Tukydides (460 – 406 pred n. l.) opísal peloponézsku vojnu, kde Perikles predniesol pohrebnú reč nad aténskymi vojakmi padlými vo vojne za prvej zimy (430 pred n. l.).

Štátne zriadenie, ktoré máme, nemusí nič závidieť zákonom suseda; namiesto aby sme závideli iným, slúžime im za príklad a môžu nás napodobňovať. Toto

zriadenie sa volá demokracia, vláda ľudu, lebo štát spravujú viacerí, nie pár jednotlivcov. Podľa zákonov majú všetci občania rovnaké práva, keď ide o súkromné záujmy, a pokiaľ ide o veci spoločného záujmu, pri výbere do verejných úradov má každý prednosť podľa toho, v čom vyniká, podľa schopností, nie podľa príslušnosti k istej skupine. Ak je niekto chudobný, ale môže byť nejakým spôsobom prospešný obci svojou činnosťou, nebráni mu v tom nízky pôvod…
Týchto si teraz berte aj vy za príklad, aby ste sa nevyhýbali nebezpečenstvu vojny, ale verili, že šťastie spočíva v slobode a sloboda sa rodí zo statočnosti.

GRÉCKA DEMOKRACIA

Vývoj od monarchickej vlády cez aristokratické zriadenie k vláde demokratickej, ktorý sa začal v období kolonizácie, vyvrcholil za Perikla koncom 5. stor. pred n. l.
Hospodársky rozkvet v období kolonializmu zabezpečoval vplyv na najširšie sociálne vrstvy. Za vlády tyranov v 6. stor. pred n. l. sa tieto triedy oveľa väčšmi zúčastňovali na verejnom živote, aj keď najvyššie funkcie v štáte zostali vyhradené najbohatším.
Počas grécko-perzských vojen všetci obyvatelia boli jednotní a plnili svoje povinnosti bez ohľadu na postavenie v spoločnosti. Na obrane sa zúčastňovali dokonca aj otroci. Toto vedomie spoločenstva a rovnosti sa po vojne prenieslo do politického života. Všetci slobodní občania mali rovnaké práva zúčastniť sa na vláde.
Perikles zastával názor, že v demokracii by chudoba nemala občanovi brániť zúčastňovať sa na verejnom živote. Aby sa každý mohol na ňom zúčastňovať rovnako, zaviedol odmeny za výkon funkcie a žrebovanie do verejných funkcií. Funkcie sa vykonávali len jeden rok, aby boli prístupné viacerým ľuďom.
Grécka demokracia je odpoveďou na orientálny despotizmus a pokusom zabezpečiť rovnosť všetkých občanov. A predsa nemožno celkom prirovnávať dnešné západné demokracie k starovekej gréckej demo-

kracii. V Aténach všetci občania štátu mali možnosť osobne kandidovať a voliť, to bola priama demokracia v protiklade k našej nepriamej, ktorá je zastupiteľská, parlamentná. Navyše široká skupina aténskeho obyvateľstva nemala prístup k postaveniu občana: otroci, ženy a *metoikovia,* kategória prisťahovaných robotníkov bez politických práv. Tieto skupiny pracovali, kým aténski občania sa venovali politike. Za Perikla bolo v Aténach asi 150 000 slobodných občanov (vrátane rodín) na 125 000 otrokov a približne 40 000 metoikov.

Gréci v tejto diskriminácii nevideli nič nemorálne ani pohoršujúce. Staroveké spoločnosti boli otrokárske spoločnosti, založené na práve súkromného vlastníctva. Ten, kto mohol ponúknuť len svoje ruky, nemal čas na to, aby sa aktívne zúčastňoval na verejnom živote; nepokladal sa za aktívneho občana (gr. *polités),* ale za súkromnú osobu (gr. *idiotés).* Podľa Aristotela ľudskou bytosťou je jednoducho ten, kto sa aktívne zúčastňuje na veciach spoločnosti, preto podľa neho ženy, otroci a metoikovia do tejto kategórie nepatria. Gréci nevideli v takto usporiadanom štáte nijakú nespravodlivosť alebo diskrimináciu.

GRÉCKE DEDIČSTVO

Grécko síce nikdy neutvorilo jednotný štát, ale grécka kultúra bola taká originálna a výrazná, že sa stala základom západoeurópskej kultúry. Sami Gréci čerpali z orientálnych civilizácií, z ktorých prevzali abecedu, matematiku a astronómiu, ale boli tvorcami vo veľkom počte vedných odborov.

Grécko bolo prvou krajinou na svete, kde sa mohli občania zúčastňovať na verejných veciach. Podmienkami takej demokracie bola sloboda a rovnosť, sloboda prejavu, ktorá umožňovala kritiku a zrod nových foriem myslenia. Pre grécku civilizáciu bolo charakteristické nadanie abstrahovať zo skutočnosti a vymýšľať utópie.

Grécke myslenie sa oslobodilo od predchádzajúcich mýtických výkladov na objasnenie neznámeho a usilovalo sa vysvetľovať ho známymi a logickými úvahami. Gréci sa tým stali zakladateľmi experimentálnej vedy, ktorú potom rozvinul Západ.

Vzdelanie malo v štáte dôležité miesto, lebo aktívna účasť na politickom živote bola bez školstva nemožná. Pojem škola je grécky a znamená predovšetkým voľný čas, potom školské štúdium a budovu. Gréci vytvorili niekoľko disciplín: matematiku, prírodné vedy, gramatiku, logiku, rétoriku, spoločenské vedy, ktoré sa stali základom európskych školských systémov.

Pre Grékov hrala „opozícia" veľkú úlohu zároveň ako výzva i ako povzbudenie, a to na štadiónoch i na bojiskách. Aj na ľudových snemoch bol dialóg podstatným prvkom, aby štát udržal záujem občanov, podobne aj debata pre filozofov a vedcov pri získavaní vedomostí. Ešte aj autori dramatických diel sa každoročne predstavovali v súťaži, aby získali prvú cenu za najlepšiu hru.

Divadlo so svojimi dvoma žánrami, tragédiou a komédiou, je tiež grécky vynález. Cieľom predstavení nebola len zábava, mali aj náboženskú funkciu (uctievanie bohov) a politickú funkciu, lebo vyjadrovali problémy a zapájali obyvateľstvo do vecí štátu.

Zdroj: Kolektív autorov, Dejiny Európy, Mladé letá, Bratislava 1995

Preložili: E. Flašková, M. Institorisová, F. Kostolanský, Z. Mrlianová

Richard Autner, Ján Koleník

SOFOKLES

Sofoklove tragédie predstavujú vrchol umeleckej dokonalosti. Podľa mnohých nimi grécka tragédia dosiahla najvyššiu úroveň. Racionalistická kritika týchto tradícií, subjektivizmus a relativizmus sofistov boli pre neho neprijateľné, hoci niektoré jeho tragické postavy sú poznamenané rysmi sofistiky. No Sofoklove tragédie sú práve obranou i oslavou starých ideálov občianskej etiky. Jedinec, ktorý svojou vôľou a svojím konaním zamieri za stanovené hranice, je u Sofokla stíhaný tragickým pádom (Aias, Kreón, Oidipus). Heroického povýšenia sa dostáva naopak tým, ktorí preukážu činom úctu k vlasti, jej zákonom, rodine a bohom (Antigoné, Élektra). No niektorí hrdinovia trpia a hynú bez toho, aby sa sami previnili, a práve v súcite s trpiacimi je jedna zo základných čŕt Sofoklovej humanity.

Najdôležitejšie pramene o živote Sofokla sú jeho *Vita* dochované vo viacerých byzantských rukopisoch a byzantský encyklopedický slovník *Suda* z 10. storočia. Narodil sa asi v r. 497/6 pred n. l. v zámožnej aténskej rodine. Z lásky k Aténam vraj odmietal všetky pozvania do iných miest. K Sofoklovým priateľom patril štátnik Perikles i historik Herodotos a i. V službe štátu Sofokles vykonával funkciu v niekoľkých významných úradoch, ktoré mu boli zverené z úcty k jeho osobnosti. Ako tragický básnik debutoval v r. 470, prvé víťazstvo dosiahol už v roku 468 pred n. l., keď svojou hrou (asi *Triptolemos*) zvíťazil nad vtedy už slávnym Aischylom. Odvtedy často získal prvú cenu, niekedy druhú, no nikdy nie tretiu. V obľube u aténskeho obecenstva zostal po celý život.

Jeho zásadnou formálnou zmenou je zavedenie ďalšieho, čiže tretieho herca, tritagonistu.

Sofokles prispel k zindividuálneniu a osobnejšiemu vyzneniu tragédie, ako aj jej hrdinov. Na jeho tragédie mali vplyv intenzívne premeny aténskej spoločnosti. Autor poznal rozmach gréckej demo24

kracie, kultúry a krajiny, no na druhej strane aj sám zažil utrpenie spôsobené grécko-perzskými vojnami a hrôzami peloponézskej vojny. V jeho hrách dochádza k vyostrenému vnútornému konfliktu človeka a k zrážke s mravnými normami. V centre Sofoklovho záujmu už nebol kolektív, obec. Inšpirovaný sofistickou filozofiou upriamil pozornosť na človeka s jeho gnozeologickým poznaním, jeho vierou v rozum. Postavy a ich charaktery zosubjektivizoval a zvnútornil. Na rozdiel od Aischyla sa podrobnejšie venoval aj psychologicky hodnoverne motivovanému konaniu postáv. V duchu myšlienky, že človek je mierou všetkých vecí, zobrazoval jednotlivcov bojujúcich s osudom, so zákonom. Jeho hrdinovia sa nepodriaďujú božej vôli, naopak, spochybňujú a ironizujú ju. Morálku, charaktery a chyby, ktorých sa bohovia dopúšťajú, podrobuje kritike. Božiu nesmrteľnosť a vplyv bohov nepopiera, no polemizuje o tom, či pravda stojí vždy na ich strane. Jediným vyšším princípom je spravodlivosť, ktorá vládne rovnako bohom a ľuďom, nie božia vôľa. Vina, vedomá alebo nevedomá, a porušenie zákona museli byť potrestané. V mene spravodlivosti a jej dosiahnutia boli Sofoklovi hrdinovia ochotní ísť až do krajností. Pravdu hľadali vášnivo a nekompromisne, aj za cenu vlastného života. S plným vedomím brali zodpovednosť za svoje činy; viedol ich k tomu vnútorný mravný a morálny zákon.

Napriek tomu, že zvýšil počet členov z 12 na 15, eliminoval jeho funkciu. Chór rovnako pochybuje a polemizuje s bohmi, súcití viac s hrdinom a v mnohých prípadoch ho obraňuje. S vývinom spoločensko-politických podmienok a následne nato zmenou myslenia človeka, uvedomenia si vlastnej identity, vlastnej vôle, sa zmenili i požiadavky na dramatický text. Zvýšený záujem o jednotlivé dramatické postavy viedol Sofokla k tomu, že upustil od skladania trilógií, nadväzujúcich na seba dejovo, čím zvýšil dramatickú hutnosť deja. Svoje novoty hájil v teoretickom spise *Peri tú chorú* (*O zbore*). Sofoklom sa zavŕšil vývin gréckej tragédie. Hlboká tragika ľudských osudov sa u neho strieda s prejavmi

najčistejšej lyriky. Reč dialógu je povznesená, prispôsobená heroickému charakteru postáv. Podľa neistej Aristotelovej správy zaviedol tiež maľované kulisy.

V staroveku bolo známych viac ako 100 Sofoklových divadelných hier: tragédií a satyrských drám. Aristofanes Byzantský uvádza 113, 28 tetralógií a posmrtne uvedená hra *Oidipus na Kolóne*, 123 uvádza Suda, resp. 130 Vita. Údaje o počte víťazstiev v dramatických súťažiach sa líšia (18, 20, 24). Zachovalo sa celých iba 7 tragédií: *Aias* (Αἴας) z roku 450 pred n. l., *Antigoné* (*Antigona*; Ἀντιγόνη) asi z roku 440 (niektorí uvádzajú 442) pred n. l., *Vládca Oidipus* (*Oidipus tyrannos*; Οἰδίπους τύραννος) z roku medzi 429 – 425 pred n. l., vrcholné dielo gréckeho tragického básnictva čerpajúce z tébskeho cyklu, no svojho času získalo iba 2. miesto, *Trachiňanky* (*Trachiniai*; Τραχίνιαι) z roku medzi 420 – 410 pred n. l., *Élektra* (Ἠλέκτρα) cca z roku 414 pred n. l., *Filoktétés* (Φιλοκτήτης) z roku 409 pred n. l. a *Oidipus na Kolóne* (*Oidipus epi Kolónó*; Οἰδίπους επί Κολωνώ), tragédia uvedená až roku 401 pred n. l. Iba dve z nich sú presne datované, *Filoktétés* a *Oidipus na Kolóne*. V tragédiách *Aias, Elektra, Filoktétés* čerpá námety z trójskych povestí. V tragédiách *Vládca Oidipus*, *Antigona* a *Oidipus na Kolóne* majstrovsky spracoval okruh povestí o tébskom kráľovskom rode. V roku 1912 sa našla v Egypte na papyruse väčšia časť jeho satyrskej drámy *Sliediči* (*Ichneutai;* Ἰχνευταί) o maličkom Hermovi a jeho bratovi Apollónovi, ktorá patrí asi do ranejšieho obdobia Sofoklovej tvorby.

Spracovala Dáša Čiripová.

SOFOKLES – ANTIGONA
(ANTIGONÉ)

NAPÍSANÉ – 442/441 PRED N. L.
ROZSAH HRY – 1 353 VERŠOV
ČAS, PRIESTOR A OBSAH HRY:

Odohráva sa pred palácom v Tébach v mýtickej dobe po skončení bratovražednej vojny medzi Oidipovými synmi Eteoklom a Polyneikom.
Po skončení vojny vydal Kreón ako nový vládca Téb nariadenie, podľa ktorého dostane trest smrti každý, kto by chcel pochovať telo vlastizradcu Polyneika. Podľa Antigony odporuje toto nariadenie nepísaným zákonom bohov. Nedbá preto na rady svojej sestry Ismény a vykoná symbolický pohrebný obrad. Súdia ju a Kreón rozhodne, aby ju zaživa uzavreli v skalnej hrobke. Márne mu dohovára jeho syn Haimón, Antigonin snúbenec, márne sa prihovára i chór. Vypočuje až slepého veštca Teiresia, odvolá svoj príkaz, ale už je neskoro: Antigona sa v hrobke obesila, Haimón sa zo žiaľu zabil a samovraždu spáchala i jeho matka Eurydiké.

Monika Potokárová

ANTIGONA – PRÍBEH DIEVČAŤA, KTORÉ SA NEZASTAVÍ PRED NIČÍM

DIALÓG DRAMATURGIČKA – REŽISÉR

DARINA ABRAHÁMOVÁ — Bol si jedným z mála režisérov, ktorí pri oslovení na spoluprácu v sezóne klasiky 2017/2018 okamžite vedeli, do čoho sa chcú pustiť. Pôvodne si dokonca chcel spojiť do jedného večera s prestávkou Sofoklovho *Oidipa* aj *Antigonu* ako súvisiacu rodinnú tragédiu. Mňa dramaturgicky zas lákala *Antigona* a vzápätí antická komédia, aby sme si vyskúšali model, v akom sa údajne v starovekých amfiteátroch sled tragédií odľahčoval ich paródiou alebo iným, priam blasfemickým rozblázneným satyrským kúskom (počas dramatických súťaží v rámci sviatkov na oslavu boha Dionýza). Dospeli sme napokon rýchlo k „prienikovej" zhode. *Antigona* stačí... Veríme, že jeden magický ťah slávneho príbehu s jeho slobodne inovovaným priebehom, ale neprekrúteným odkazom, môže byť takmer aj po 2 500 rokoch objavom pre mladú generáciu. Čo ťa prioritne láka, vzrušuje a inšpiruje na tejto hre a jej hrdinoch?

ONDREJ SPIŠÁK — Prioritne ma vzrušuje to, čo je vzrušujúce na všetkých veľkých dielach v dejinách literatúry a dramatickej spisby. To, že nech sa prostredia, v ktorých sa odohrávajú kultúrny kód, zvyky, náboženstvo, spoločenské kontexty, akokoľvek líšia, ľudská podstata zostáva totožná. Čiže to, že sme sa za 2 500 rokov vôbec nezmenili. Že nás riadia rovnakí démoni ako našich dávnych predkov. Žijeme v inom svete, plnom nových vecí, nových technológií, ale tieto veci nedokážu zmeniť našu podstatu. Na jednej strane je to potešujúce, na druhej znepokojujúce. Človek je schopný nepredvídateľných činov – krásnych aj strašných. Je nevypočítateľný a dobro sa ľahko stane zlom. Hrdinstvo vzni-

ká nenápadne z malých vecí a hrdinom môže byť ktokoľvek. Rovnako ako zloduchom môže byť ktokoľvek. Aj ten najspravodlivejší. Obyčajný človek vždy bude myslieť hlavne na seba, čo mu nemožno zazlievať, a ľudia sa vždy budú báť toho, čo je ukryté a čo ich presahuje. Okrem toho *Antigona* je príbeh s ukážkovou dynamikou. Od prvej vety sa valí ako divoký prúd k neodvratnému koncu. Všetko sa udeje akoby na jeden nádych. Za sekundu sa zmarí život tých, ktorí mali život pred sebou, a z toho, kto si myslel, že mu patrí svet, je za sekundu ľudská troska.

DA — Do obsadenia hlavných postáv si dal mladých ľudí, ktorých herecká hviezda sa práve rozžiaruje, takže na automatické istoty nestaviaš. Postavu Kreonta si obsadil Jankom Koleníkom, ktorého si zas generačne ešte nespájame s predstavou „mocných otcov". Veštca Teiresiasa bude hrať veštica Božidara Turzonovová. Chór starcov máš nachystaný ako individualizovaných až polarizovaných (rodovo, generačne, názorovo) zástupcov spoločnosti, akýchsi poslancov. Na základe akých úvah si dospel k takýmto zdanlivo aj provokatívnym či neobvyklým riešeniam?

OS — Predstava ľudí o antickej dráme je silno poznačená stereotypmi. Antická dráma je sošná, je monumentálna, je biela, je patetická... Nič z toho nie je pravda, alebo ak, tak iba sčasti. Pravdou je, že tieto príbehy sú zabývané živými postavami a nie dávnymi bájnymi bytosťami. A ak ich takto čítame, ľahko prídeme na to, že „mocný otec" môže byť v skutočnosti viac slabý ako mocný, a jeho „sila" je hlavne zakrývaním neistoty. Že v mytologickom veštcovi Teiresiasovi sa ukrýva jednoduchá múdrosť matky, ktorá musí poblúdenému synovi ukázať, kde je sever. Že chór starcov je občiansky zbor, ktorého členovia sú veľmi rozdielne typy a ich jednota nie je skutočná, ale predstieraná. Začneme si klásť otázku, ktorá zo sestier – Antigona alebo Isména – je tá múdrejšia? Jednoducho, narábame s myšlienkovým a dramatickým obsahom týchto starých hier slobodne a z pozície súčasnosti. Dnešní diváci musia mať dôvod s postavami sa identifikovať, musia im byť známe, a my im musíme dať možnosť predstaviť si príbeh *Antigony*

tu a teraz – v prostredí, v ktorom žijeme. Nie vo fiktívnom totalitnom štáte, ale v akejsi demokracii, podobnej tej našej, ktorej mechanizmy zažívame na vlastnej koži. Spor mladých ľudí so štátnou mocou sa nás práve preto môže hlboko dotknúť.

DA — Máš okolo seba relatívne ustálený tím – František Lipták, Katarína Hollá. Ich mená figurovali aj pri tvojej poslednej réžii v Činohre SND (D. Majling: *Labyrinty a raje Jána Amosa*). Výrazne novým prvkom je pozvanie hudobníčky Katarzie a Jonatana Pastirčáka na scénickú hudbu. Netajím sa tým, že som pri zrode tejto myšlienky bola motivovaná potrebou posilnenia artikulácie ženského pocitu zo súčasného sveta, ale aj kvôli tvorivému rešpektovaniu kompozície a štylizovanej múzickosti pôvodnej štruktúry a hypotetického predvádzania antickej drámy. Spontánne si ma v tomto dobrodružnom nápade ihneď podporil a vyjadril presvedčenie, že to by mohla byť výrazná cesta k nadviazaniu komunikácie s nezaťaženým mladým publikom (cesta, aby „nezaťaženosť" nevyústila v nezáujem či kultúrnu ignoranciu). V akom vzťahu teraz, v čase skúšok, keď sa rodí tento rozhovor, no po dôslednej príprave inscenačnej koncepcie tvojej *Antigony* v roku 2018, pociťuješ napätie či neutrálnejšie vzťah medzi kanonickou klasikou a jej dnešným uchopením?

OS — Táto kanonická klasika má obrovský potenciál byť maximálne súčasnou modernou. A ani ju priveľmi netreba „modernizovať". Len ju netreba hrať ako múzeum antickej kultúry, ale ako súčasnú rodinnú drámu kombinovanú s politickým trilerom. Nie je to jednoduché už kvôli tomu, že celý text je napísaný vo verši a nedá sa vždy vyhnúť drobným archaizmom. To je jedna z najťažších úloh, ktorá pred nami, hlavne pred hercami, stojí. Nájsť k textu správny emocionálny most, tak aby pôsobil z ich úst živo a prirodzene a zároveň nestratil nič zo svojej básnivosti. Tento rozhovor robíme na začiatku skúšobného obdobia, doslovne po prvých čítacích skúškach. Nikto nevie, čo bude na konci tejto cesty. Ale isté je, že Sofoklova hra je silným impulzom k tomu, aby

naštartovala rozmýšľanie o politických, morálnych, etických témach v súčasnom kontexte. Neviem, nakoľko bude nakoniec kompatibilný svet Katarzie a Jonatana so svetom Sofoklovým. To sa ukáže a my rozhodne nejdeme na istotu. Riskujeme, že sa Sofokles vzprieči. My sa jeho svetom môžeme sýtiť, koľko chceme, môžeme ho konfrontovať so svojím, ako sa nám zachce, ale opačne to, bohužiaľ, nejde. Sofokles ťažko zoberie do úvahy spôsob života a problémy súčasných ľudí. Na tejto dráhe je len jednosmerná premávka. Ale bez toho, aby sme mali, inscenujúc Sofoklovu antickú tragédiu, každú sekundu na mysli Antigonu a Isménu, ktoré bývajú vo vedľajšej ulici, či Kreonta, ktorého sme si vybrali v slobodných voľbách, a Strážnika, ktorý stráži parkovisko pri úrade vlády, to určite nepôjde.

DA — Na rozdiel od väčšiny inscenátorov a upravovateľov hry, resp. dramatických autorov, ktorí sa dali *Antigonou* inšpirovať, my nesituujeme hru do totalitného režimu a doby. Ponechávame ju divadelne vypovedať na abstraktnej, univerzálnej scéne s metaforickým nábojom. Jasný je množiaci sa vrstevnatý odkaz na verejné zdieľanie príbehu v asociačne sa meniacom priestore (u Sofokla sa dej odohráva pred kráľovským palácom, u nás v akomsi zrkadlovo uzavretom verejnom priestore divadla, arény, súdu, diskusného kotla televízneho štúdia, parlamentu...) Hľadáme styčné plochy medzi mýtickým príbehom, vedomím historickej skúsenosti s totalitou a prepojenia s krehkou a nevystuženou demokraciou, ktorá má v sebe zakódované mnohé ohrozenia a nebezpečenstvá. Dokonca sme si pri úvahách s „prenosnosťou“, resp. aplikovateľnosťou zásadných tém *Antigony* hovorili, že ju možno vnímať aj symbolicky. Svojím spôsobom „zabíjame“ motiváciu a vieru mladých ľudí tým, že banalizujeme či kriminalizujeme prvé náznaky ich artikulovaného protestu. Generačný a rodový moment v našej predstave rodinného príbehu s konkrétnou a povedomou psychológiou vzťahov vnímame ako súčasť akéhosi, ako si to sám pomenoval, politického trileru. A zrazu sa s hrôzou dozvedáme, že v našej nedokonalej, ale zdan-

livo „bezpečnej“ demokracii vyhasli dva mladé životy. Investigatívny novinár Ján Kuciak s priateľkou Martinou Kušnírovou už nezostarnú. Boli úkladne zavraždení. Už sa neprispôsobia establišmentu, už zostanú symbolmi mladých ľudí, ktorí sa snažili očisťovať našu spoločnosť. Dovoľte, priatelia, aby sme im túto inscenáciu venovali. Je to málo, je to nič, možno iba gesto. Ale úprimné, prebolené a navždy zaznamenané. Je to náš hold odvážnym a čistým mladým ľuďom.

Gréta Amina Tábory

ONDREJ SPIŠÁK

Ondrej Spišák (nar. 1964 v Nitre) je výrazný predstaviteľ strednej režisérskej generácie. Dlhé roky viedol a formoval Divadlo Karola Spišáka v Nitre. Je zakladateľom a principálom Teatra Tatra, progresívneho divadelného združenia, pravidelne spolupracuje s Radošinským naivným divadlom a za svoje réžie v Dramatickom divadle Varšava získal niekoľko významných poľských aj medzinárodných ocenení. V Činohre SND režíroval prvú novú inscenáciu v novej budove: *R. U. R.* Karla Čapka, neskôr rozprávku *Ako sa Lomidrevo stal kráľom* a *Labyrinty a raje Jána Amosa*. Vyniká osobitým rukopisom, v ktorom sa divadelná hravosť a slobodná fantázia odvíjajú od zdanlivo jednoduchých divadelných riešení so silným asociačným nábojom a humorom prežiareným humanizmom.

KÝM JE PRE TEBA ANTIGONA?

OTÁZKA PRE KATARÍNU KUBOŠIOVÚ (KATARZIU)

Pre mňa je *Antigona* kolektívna práca, pri ktorej sa spolu s tvorcami a so súborom snažíme okrem Sofoklovej nadčasovej poézie predstaviť divákom, aké Antigony by mohli žiť dnes – medzi nami. Vidím ju ako whistleblowerku. Chcem v textoch a hudbe, ktoré vkladám medzi Sofoklovo dielo, intenzívnym prejavom a elektronickou hudbou položiť otázku, aké je postavenie dnešnej mladej ženy v spoločnosti v kontexte moci, autorít, individualite, vzťahov, rodine, v neposlednom rade rodovej rovnosti. Oživiť ju jazykom, ktorý používame dnes, a urobiť ju tak zrozumiteľnejšou. Chcem, aby sa diváci vedeli do nej lepšie vcítiť a preniesť si jej príbeh aj na svoje životy. Pre mňa je Antigona whistleblowerka bojujúca za pravdu, za ktorú dostane neprimeraný trest.

TEXTY PIESNÍ

Ukážky textov z piesní, ktoré Katarzia zložila a spieva v inscenácii *Antigona*.

BÁBIKY SA VRAŽDIA

Vošli sme do neznámeho baru kde sa liečia chorí
Cudzí opitý debil ťa chytil za zadok
Nedalo mi to musela som mu jednu vraziť, sorry
Nemôžeme len mlčať a vyzerať ako obrázok

Myslíš že nemôžeme nič zmeniť?
Myslíš si že nemôžeme nič zmeniť,
pretože sme iba ženy?
To je moja milá dnes už úplne inak
My ťaháme prvú ligu, nesnívame už len o rodinách

Otravujú ma vaše obavy
Otravuje ma
Ako si tu každý snaží niečo vybaviť

Preč je obdobie hračiek
Všetci v našich kruhoch smažia
Vo mne sila rastie
Vieš že bábiky sa vraždia?

Myslíš že nemôžeme nič zmeniť?
Myslíš si že nemôžeme nič zmeniť,
pretože sme iba ženy?

Pjoni, Klára Ščevíková

DIVNÁ OSOBA

Keď prechádzam cez prechod
nezabrzdia ale dupnú na plyn
vadí im moja odvaha
chcú aby som stonala
to čo mi píšu – nemá zmysel čítať

vymyslia si titulok, že sa asi
trápim
chceli by ma vyzliecť donaha
ziapať po mne ohava
tým že som tu som teraz
pokazila párty

Chcú aby som mlčala
ale ja neustúpim
chcú aby som ústa držala
nikto ma nedonúti

nech to dopadne akokoľvek
nech sa hocičo stane
bohovia vždy boli a budú stáť
na mojej strane

nech to dopadne akokoľvek
nech sa hocičo stane
veď ja viem že ma zabiješ
slová sú zbrane

krútia nado mnou hlavami
nerozumejú, čo im hovorím
tupotou zhypnotizovaní
zombies
televízne netvory
nerozumejú čo im hovorím?

myslia si že som divná osoba
chcú aby som bola iba kulisa
ozdoba
nevadí
verím v dobro viac
ako katolícky kňaz
budem sa ho snažiť presadiť

krútia nado mnou hlavami
nerozumejú čo im hovorím
tupotou zhypnotizovaní
zombies oblekové netvory
nerozumejú čo im to celý ten čas
hovorím?

Zuzana Kocúriková

Dominika Kavaschová

JEDNA Z REBELIEK GRÉCKEHO DIVADLA – ANTIGONA

DÁŠA ČIRIPOVÁ

Písať o gréckom divadle a gréckej dráme sa na prvý pohľad zdá jednoduché, keďže máme množstvo známych a dostupných prameňov a sekundárnej literatúry. Navyše história starovekého Grécka a Ríma a antická mytológia, ako kolísky európskej civilizácie, patria do osnov výučby dejepisu na základných školách. Opak je však pravdou. Grécky, ako aj rímsky svet boli natoľko bohaté, že ešte ani dnes nie sú ich výskumy a objavy ukončené. Mnohé fakty, reálie sú známe, ale mnohé ostávajú stále záhadou a neprebádaným územím. Jedným z dôvodov nekončiacej sa odysey skúmania antického sveta je aj to, že veľa z tých záhad je zachytených len v písomnej, literárnej podobe, no zmizli alebo stratili sa vo svete.

Grécke divadlo a dráma nie sú výnimkou. Nielen texty, ale aj divadelné stavby, rekvizity, prvky jednotlivých divadelných zložiek nie sú známe a o niektorých existujú len domnienky a dedukcie založené na existujúcich zdrojoch. Napr. zrod divadla a drámy, ktorému sa budeme venovať neskôr podrobnejšie, dodnes nie je jednoznačne jasný. Existuje niekoľko teórií.

Vznik a vývoj gréckeho divadla a drámy úzko súviseli s historicko-politickým vývinom Grécka, ktorý bol miestami mimoriadne priaznivý a progresívny, ale aj dramatický a stagnujúci. Týmto podmienkam sa prispôsobovala estetická a spoločenská funkcia samotného divadelného umenia. V tejto súvislosti je dôležité poznamenať, že grécke divadlo bolo divadlom politickým, k čomu ho predurčovali už spomínané historické súvislosti dotýkajúce sa obdobia jeho rozvoja.

DIVADLO A RITUÁL

Grécke divadlo sa rozvíjalo zhruba medzi 6 st. a 2. st. pred n. l. Vzniklo ako súčasť náboženského kultu, malo silne rituálny charakter, preto sa stretneme s tým, že sa o ňom hovorí aj ako o divadle obradu. Divadlo v gréckom svete predstavovalo neoddeliteľnú súčasť a spätosť so starovekými náboženskými rituálmi a slávnosťami, ktoré sa v tom čase konali pravidelne a to aj niekoľkokrát v roku. Spomedzi náboženských, rituálnych slávností možno spomenúť dionýzie, lenáje, anthestérie, oschoforie.

Vlastne všetky formy rituálu zodpovedali kozmickým javom, prírodným cyklom, rovnako sa viazali aj na pastorálne či agrárne udalosti. Náboženstvo, rituál a divadlo – všetky tri samostatne stojace spoločenské piliere mali rovnaký spoločný cieľ, a to zbližovať jednotlivcov, pohnúť masou a vyvolať vzrušenie. Každý z nich na to používal v niečom podobné a v niečom odlišné prostriedky a formu. Rituál stojí na rozhraní profánneho a sakrálneho sveta. Uľahčuje človeku prístup k božstvám tým, že v prítomnosti takmer celej spoločnosti napodobňuje náboženské sily, ktoré sa inak pohybujú v izolovanej sfére ideí, pocitov a ktoré nie je možné nahmatať. Rituál má teda podiel na vytvorení kolektívneho vedomia, zintenzívňujúceho a prehlbujúceho sa prostredníctvom napodobňovania, čiže mimézis. V mnohom má teda podobné východiská ako divadlo. Pred prítomnými sa odohrávali mytologické obrazy, ktoré mali pripomenúť život predkov, minulosť rodov, tradíciu. Vďaka rituálu sa kolektívne vedomie zocelilo, posilnila sa solidarita. Aj bežný človek sa tak dokázal spojiť s bohmi a so svojimi mýtmi. Rituál sa stal prostriedkom, sprostredkovateľom medzi svetom bohov a svetom človeka.

Neskôr doň čoraz častejšie prenikali zobrazovania epických alebo komických epizód, zachytávajúcich jednak božské prostredie, ale i akúsi obdobu pozemského života mytologických hrdinov. Keď sa k spevom, ktoré pripomínali skutky predkov, pridávalo ich pantomimické stvár-

nenie, pozornosť divákov sa upriamila práve na tieto časti. Najpopulárnejšie a pre divadlo najvýznamnejšie slávnosti sa stali dionýzie. Dionýzie boli zasvätené bohu plodnosti, hojnosti, zábavy, úrody a veselia – Dionýzovi. Podľa obdobia, v ktorom sa počas roka konali, sa delili na Veľké (na prelome marca a apríla, v mesiaci elafebolion) a Malé dionýzie (prelom decembra a januára, v mesiaci poseidon). K športovým a speváckym súťažiam na Veľkých dionýziách sa v 5 st. pred n. l., práve vďaka Periklovi, pridali dramatické agóny. Dionýzie prebiehali 5 až 6 dní, no koľko dní z nich patrilo divadlu, nie je jednoznačné. Pravdepodobne sa konali tri dni. Keďže dionýzie organizoval štát, považovali sa za akúsi prestíž a prejav aténskej demokracie, moci a bohatstva. Nadobudli tak štátny, náboženský a umelecký charakter. Konali sa na otvorenom, verejnom mieste, aby sa sprístupnili čo najväčšiemu počtu obyvateľstva. Za priebeh slávností zodpovedal jeden z najvyšších štátnych úradníkov – *archont epónym*, ktorý rozhodoval nielen o ich organizačnej stránke, ale vyberal aj básnikov, hry, prvého herca, určoval chorégа – občana, ktorý z vlastných prostriedkov financoval výpravu chóru. Často boli chorégmi samotní vládcovia. Malé dionýzie, na rozdiel od Veľkých, sa nesekularizovali. Keďže ich riadil *archón basileus*, úradník poverený správou náboženských rituálov, trvalo si udržiavali náboženský charakter.

Obetná procesia, kedysi vykonávaná vo vnútri chrámu na oltári, sa preniesla do exteriéru pred chrámový vonkajší oltár – thymelé. Obeta sprevádzaná spevom, tancom a hudbou nadobúdala divadelné prvky a zobrazovala sa už iba symbolicky, improvizovane. Pri tejto príležitosti sa napokon upravilo aj samotné miesto konania rituálu, čiže dejisko. Priestor okolo oltára sa rozčlenil na javisko a hľadisko. Po čase putoval sprievod po celom meste (komos) a smeroval do tohto priestoru – divadla, kde bola umiestnená socha Dionýza. Kňaza riadiaceho chór vystriedal koryfej – náčelník zboru.

Pôvodne posvätný kruh okolo oltára, v ktorom sa pohybovali len kňazi a chór, sa časom zmenil na stálu *orchestru*. Orchestra bola z troch strán obklopená *theatrónom* – hľadiskom deleným vertikálne a horizontálne. Diváci doň vchádzali cez orchestru. K orchestre priliehala *skéna* – priestor, kde sa pôvodne prezliekali herci alebo si v nej schovávali rekvizity, neskôr sa v nej odohrávali výjavy a scény, ktoré sa nemali odohrávať pred zrakom divákov. Prístup do divadelnej budovy mali povolení herci a bohovia. Bohovia sa podľa deja objavovali na streche skény alebo sa z nej spúšťali pomocou špeciálneho zariadenia – deus ex machina. Zo stredného vchodu skény sa vysúval vozík – ekkykléma, na ktorom sa nachádzali pozostatky osôb zomrelých vnútri. Deus ex machina mal jednotlivé časti: geranos, aiorema, kremathras, krade. Skéna mala tri vchody. Hrací priestor sa postupne diferencoval na dvojúrovňový. Neskôr sa ku skéne pridali obdĺžniková budova umiestnená pred skénou – proskenion, a bočné steny vystupujúce dopredu – parasknéna.

Samotné prípravy na dionýzie trvali niekoľko mesiacov. Súčasťou týchto príprav bolo vyberanie rozhodcov pre agón. Agóny boli súťaže, preteky v rôznych disciplínach, nielen počas divadelných slávností. Konali sa pod patrónom bohov alebo významných hrdinov. Okrem súťaživosti predstavovali pre gréckeho básnika prostriedok vyriešenia intelektuálneho konfliktu medzi jeho myslením a myslením svojho predchodcu. Agónu predchádzali proagóny – verejné zoznámenie sa s autorom a hercami, ktoré sa konali dva dni pred začatím slávností. Počas paragónu informovali o obsahu hry, možno predniesli ukážky, alebo sa odmeňovali vzácni občania, poprípade cudzinci, ktorí poslúžili Aténam v poslednom roku. Dokonca sa v súvislosti s ním dozvedáme aj o odmeňovaní sirôt z dôvodu úcty k rodičom zomrelým vo vojne.

Na oslavách sa mohol zúčastniť každý slobodný aténsky občan, keďže samotné slávnosti boli záležitosťou celej polis. Účasť na nich nebola vnímaná ako zábava, skôr ako významná občianska aktivita. V priebe-

hu osláv sa nesmeli viesť súdne rokovania, väzni boli prepúšťaní, neboli povolené žiadne prejavy násilia.
V 5. storočí pred n. l. sa v Aténach konali ročne 4 oslavy na počesť boha Dionýza, čo dokazuje aj skutočnosť, že zároveň išlo o jedno z najpriaznivejších období pre divadlo a drámu. Ich skutočný rozkvet nastal v období aténskej demokracie. Rozmach tragédie a komédie vplýval pozitívne aj na dovŕšenie umeleckej revolúcie, kde divadlo zohrávalo dosť významnú úlohu. Stalo sa totiž dôležitou platformou na identifikáciu samotného človeka, jeho postavenia vo svete, na konfrontáciu a reflexiu aktuálnych spoločenských tém, nielen miestom zábavy a potešenia. Na pozadí mýtických príbehov sa odohrávalo hľadanie a definovanie vlastnej identity, prebúdzanie sebavedomia, moci rozumu človeka, podľahnutie alebo vzoprenie sa osudu, bohom, alebo spoločenskému a morálnemu zákonu. To všetko so sebou prinášalo vedomie gréckej demokracie. Grécke antické divadlo vytvorilo syntézu medzi jeho náboženským, transcendentálnym charakterom a pozemskosťou, živelnosťou a chtonickým kultom.
Dráma predstavovala najvyššiu formu duševných prejavov, považovala sa za umelecky vytvorený vzor ľudského konania a správania, napodobňovanie reality – mimézis. Jej základnými znakmi bol pátos a problém, alebo konflikt, ktoré vyvolávajú napätie.

TRAGÉDIA

Najvznešenejším produktom, vrcholom umenia vzdelaného národa, sa stala, prirodzene, tragédia – najuvádzanejší a najžiadanejší žáner. „Unikátní síla tragédie snad částečně pramení z faktu, že se vynořila v přechodném okamžiku řecké kultury, kdy kritická mentalita, kterou s sebou nese psaní, abstraktní myšlení a systematická filozofická etika, ještě nerozrušila sílu mýtu... Tragédie páteho století dokázaly spojit morální a náboženskou vážnosť a mýtickou představivost orální epic-

ké poezie s intelektuálním zkoumáním doby rozvinutého písemnictví, které usiluje o vytvoření odvážnych konceptů o člověku a přírodě ve vědě, medicíně, filosofii, historii geografii."

Hlavnými nositeľmi tragédie a tragickosti boli okrem príbehu, charakterov najskôr spev, tanec a až potom hovorené slovo. Zlučovala v sebe, rovnako ako komédia, lyrické a epické prvky, dokonca zo začiatku prevažovali lyrické pasáže, pravdepodobne pochádzajúce z dórskej chóric-kej lyriky. Až s postupujúcim pribúdaním hercov, dramatikov, epické časti prevyšovali nad lyrickými.

Antická tragédia sa pôvodne vyvinula z piesní spievaných na počesť boha Dionýza – *dityrambov*. Spievali ich maskovaní, tancujúci, na aulos hrajúci poloľudia a polozvieratá satyrovia, ktorí mali často podobu capov – grécky tragos. Kozí spev sa potom nazýval *tragoidiá*. V prestávkach medzi spevmi náčelníka zboru, ktorý bol prezlečený väčšinou za Dionýza, sa prednášali udalosti a príhody zo života boha. Podľa Aristotela, dityrambický dialóg, a teda základ tragédie, uviedol prvýkrát na dionýziách herec a básnik v jednej osobe – Thespis (536/533 pred n. l.) Odvážil sa vystúpiť zo spievajúceho chórického zástupu a predniesť vlastnú repliku, tým objaviť akoby herca a novú formu predvádzania a znázorňovania. Thespis oddelil spievanú časť chóru od hovorenej časti. Takýto dramatický prejav sa odvtedy objavoval na slávnostiach pravidelne, až sa z neho postupne vyvinula tragédia.

Čo rozumel antický svet pod pojmom dráma, sa dozvedáme prostredníctvom Aristotelovej *Poetiky*. Hoci je *Poetika* dielo neúplné a neucelené, predstavuje základný text zaoberajúci sa divadlom a dramatickou tvorbou, ich postupmi, zložkami a žánrami.

Aristoteles vytvoril základné žánrové členenie – tragédia a komédia, na ktoré dodnes nadväzuje európska teória drámy, i keď sa od tých čias pojem a definovanie drámy posunuli a rozšírili, aj napriek tomu, že jej dôveryhodnosť je spochybniteľná, a to z viacerých dôvodov. Aristoteles nebol priamym súčasníkom trojice najväčších gréckych

básnikov – Aischyla, Sofokla, Euripida, a teda rozkvetu gréckeho divadla (5. storočie pred n. l.), iba potomkom. To znamená, že autorove teoretické poznatky mohli, ale aj nemuseli vychádzať z praxe. *Poetika* bola napísaná v roku 355 – 347 pred n. l., keď mali divadlo a dramatická tvorba za sebou už úspešnú etapu svojho rozvoja. Podľa Aristotela je teda tragédia: „Zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používa řeči zkrášlené v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očistění takových pocitů." Tragédia nesie v sebe základný paradox – na jednej strane vyvoláva potešenie, smiech, na druhej strane vzbudzuje utrpenie, strach a súcit. Prostredníctvom takýchto protikladných emotívnych prejavov smeruje k dosiahnutiu svojho cieľa, k uvoľneniu od všetkých extrémnych vášní – ku katarzii.

Spoločne zdieľané emócie a súcit v antickom divadle sú silným fenoménom spôsobujúcim narastajúci záujem a popularitu divadla. Katarzia očisťovala ľudskú dušu od prehnaných vášní. Po strachu a súcite prichádza, opierajúc sa o psychologické zákonitosti, proces očistenia, upokojenie. Aby tragédia dospela ku katarzii u diváka alebo čitateľa, dej sa musel vyznačovať celistvosťou a prehľadnosťou, bez chaotických odbočiek, musel mať začiatok, stred a koniec. Z Aristotelovho logického pohľadu plynuli požiadavky na tento žáner týkajúce sa predovšetkým jednoty deja, času, ktoré sú z dnešného pohľadu nepredstaviteľné. V požiadavke jednoty deja a následne času sú najviditeľnejšie Aristotelove logické východiská a myslenie. Organická jednota v Aristotelovom koncepte predstavovala jednu z podmienok krásy, ktorá môže vzniknúť, iba ak je dej prehľadný, vyhýba sa mätúcim odbočkám, chaosu. Časová jednota by mala napomáhať deju vytvoriť hranicu medzi svetom vonkajším a drámou.

Svet tragédie simuloval skutočnosť, na jej pôde sa riešili základné, ľudstvo formulujúce otázky, v jej medziach sa vyslovovali myšlienky a fi-

lozofia, na ktorej sa postavili základy európskeho myslenia – o človeku, jeho vzťahu k svetu, k bohu, k sebe samému atď. „... prostředníctvím cizích osudů učí se divák, jehož vlastní osud se mu jeví jako neutřídený chaos, protože od něho nemá odstup, nahlížet život v jeho rozporuplnosti a příjímat jej jako symysluplný. K tomu je ovšem trěba, aby přistoupil na „hru, kterou divadlo nabízi a přijal zdání na scéně za skutečnost, tedy klam za realitu".

Na dosiahnutie katarzie používali autori tragédií rôzne prostriedky. Napätie zvyšovali jednak kľúčové scény odohrávajúce sa za javiskom, vo vnútri paláca, domu, zásahy bohov prostredníctvom scénických efektov a strojov, ako napr. už vyššie spomínané deus ex machina, enkyklémy (drevené pojazdné javisko, na ktorom sa oživovali výjavy pochádzajúce spoza scény), okrem toho aj anapiesmata (prepadliská umiestnené v skéne – určené pre bohov, vedľa schodov – napr. pre objavenie Erýnií na scéne), periakty (vysoké trojstranové hranoly na oboch stranách javiska, ktoré sa otáčali pomocou strojov a boli na nich namaľované dekorácie), katablématá (dekorácie vo forme látok alebo drevených dosiek), bronteion (stroj na napodobňovanie hromu), geranos (pravdepodobne stroj učený na uchopenie tela z výšky), Cháronove schody (podzemná chodba, ktorá viedla z proskénia do stredu orchestry – určené pre zjavovanie mŕtvych či fantómov), keraunoskopeion (stroj na vytvorenie blesku), strofeion (akási točňa, pomocou ktorej sa premiestňovali hrdinovia z jedného miesta na druhé).

Prvá zachovaná hra, o ktorú sa môžeme skutočne opierať, ak chceme hovoriť o skutočnej podobe gréckej drámy, sú Aischylovi *Peržania*, uvedená v roku 472 pred n. l.

Poetika rozčleňuje text tragédie na štyri základné časti – prológ, epeisodeia, exodos a zborové pasáže kombinujúce spev, hovorené slovo a občasné tanečné výstupy – parodos a stasimos. Prológ sa objavoval na začiatku celej hry, pred príchodom chóru. Dialogický alebo aj monologický prológ (prevažne u Euripida) medzi hrdinom a božskou bytos-

ťou alebo chórom väčšinou informoval o predhistórii príbehu, postáv, otváral dej, zápletku. Napomáhal pri prechode divákov z reálneho do fiktívneho sveta a času.

Po prológu nasledoval parodos – vstupná pieseň chóru. Jeho názov bol odvodený od bočného vchodu na orchestre, cez ktorý vchádzal chór. Podľa Aristotela v prvej zborovej časti vystupoval celý zbor. Parodos sa väčšinou vyznačoval rôznorodou, nejednotnou metrikou. Nasledujúci epeisodeion bol epickou časťou ohraničenou zborovými spevmi, v ktorej sa objavovala istá štylizovaná forma dialógu striedajúcich sa dvoch alebo troch postáv, riadok za riadkom – stychomýtie. Ich používanie signalizovalo ostré výmeny názorov, spory, prehovárania, prosby, lamentovanie. Zrýchľovali a stupňovali napätie v dialógu. Časté boli u Sofokla (*Antigona* 215 – 220). Kontrastom k stychomýtii bola rhésis – reč postáv dlhšia ako cca 5 – 6 veršov, nie teda natoľko stručná ako stychomýtie. Rhésis informovala o dôležitých záležitostiach, objavovala sa v reči Poslov, používala sa na hodnotenie situácie, odhaľovanie charakterov postáv. Tak ako v prípade stychomýtií, nachádzala sa síce aj u Aischyla, ale oveľa častejšie ju používal Sofokles a Euripides – v *Antigone* 407 – 440, 1192 – 1243. Prítomnosť rhésis signalizovala aj postupné pribúdanie a rozvíjanie epických častí.

Po epickej časti nasledovala opäť lyrická – stasimon, ktorý podľa *Poetiky* spieval chór a oddeľoval ním jednotlivé epeisodiá. Používal sa na vyjadrenie radosti, nádeje, smútku. Neskôr, oslabovaním lyrických pasáží a eliminovaním výstupov chóru, sa počet stasimonov zmenšuje. Poslednou časťou za stasimonmi bol exodos. Patrili doň aj zjavovania bohov, či už na streche javiska, alebo priamo ako deus ex machina. Niekedy sa v ňom nachádzal aj kommos – žalospevy, striedavé spevy herca a chóru, možno pozostatok z najstaršej formy tragédie.

Tragédia sa nedelila na dejstvá. Dosvedčujú to nájdené rukopisy, hry boli písané ako epický súvislý text. Nevyhnutnou a základnou požiadavkou strednej časti deja bola *peripetia* (obrat) a *anagnoríza* (pozna-

nie). Najdôležitejší moment tragédie predstavovalo zvrátenie šťastia na nešťastie, vedomou alebo nevedomou vinou. Peripetia spolu s anagnorízou spôsobovali súcit a strach, o ktorých hovorí Aristoteles, a ktorými sa má u diváka dostaviť katarzia. Vzbudzovanie hrôzy a strachu by nemala tragédia dosahovať vonkajšími efektmi. Výnimku predstavovali už spomínané technické pomôcky: deus ex machina, používaný ako symbol božieho zápasu v závere tragédií, rebríky na výstupy z prepadliska, otáčavé javisko a efekty hromov a bleskov. Peripetii a anagnoríze predchádzala expozícia, začiatok tragédie, a katastrofa, záverečné rozuzlenie.

TRAGICKÝ HRDINA

Tragický hrdina antickej drámy musel pochádzať zo sveta nadpozemského a rovnako pozemského. I keď bol obdarený mnohými božskými prednosťami, konal a páchal omyly, previnenia, vedome či nevedome, ktoré smerovali prevažne k tragickému koncu. Počas deja sa musel vyrovnať s obratom situácie, poväčšine zo šťastia na nešťastie. Životný údel tragického hrdinu – moira alebo osudová nutnosť – ananké spôsobovali náhlu zmenu a obrat v deji, ktorý sa však nakoniec nemusel končiť tragicky (Sofoklov *Filoktetes*, Euripidova *Alkestis*).

Hrdina sa musel vyrovnať s nevyhnutnosťou svojho osudu, s jeho nepriazňou. Svojou vznešenosťou a cnosťami prevyšoval obyčajných ľudí, bol vzorom toho, akí by sme chceli byť, ale sám a osamotený sa ocitol v područí zákona božieho, zákona prírody a vyšších mocností. V momente, ak sa ich pokúsil spochybniť, porušiť a obísť, bol za túto trúfalosť potrestaný. Po potrestaní musela byť vo viditeľnom i neviditeľnom svete opäť nastolená rovnováha – nemezis. „Činitelem či nástrojem nemesis může být odplata člověka, ducha nebo boha, božská spravedlnost, náhoda, osud či logika udalostí, hlavní však je, že se nemesis děje, a to neosobně a, jak ukazuje *Král Oidipus*, neovlivněná morální pova-

hou lidské motivace . V Aischylově *Orestei* jsme po řadě pomstychtivých činů svědky závěrečné vize přirozeného zákona, univerzální smlouvy, jež v sobě zahrnuje morální zákon a kterou v sobě bohyně moudrostí schvalují bohové."

Tragická vina, pôvod tragickosti, Aristotelom všeobecne nazývaná hamartia, sa prejavovala v antickej tragédii viacerými spôsobmi. Mohla ňou byť chyba v konaní, v úsudku, alebo morálne zlyhanie, ktorých sa dopustil hrdina a bol si toho vedomý, no rovnako to mohol byť aj omyl v úsudku nevedomý – até (pobláznenosť, zaslepenosť), spôsobujúci reťaz tragických udalostí. Pre túto tragickú vinu upadol hrdina do nešťastia. To, čo ho viedlo k previneniu sa a ku katastrofe, bola väčšinou jeho prílišná hrdosť, sebavedomie, vášnivá, dychtivá myseľ, spupnosť – hybris. Úmyselne prekročila mieru Medea, Antigona, neúmyselne Oidipus, Aias, obe skupiny hrdinov spáchali zločin, ich hybris bola potrestaná a trest padol na celý rod. Okrem hlavného hrdinu sa objavovali v tragédii postavy poslov, veštcov, prosebníc, otrokov figurujúcich na vedľajších pozíciách, ale majúcich v hre dôležitú úlohu. Prosebnice boli väčšinou ženy alebo deti ohrozené násilím, smrťou a vzbudzujú v tragédii strach a súcit. Posol oznamoval, a teda koncentroval, v deji všetky tragické udalosti, vyvolával tragickú atmosféru. Nešlo o individualizovanú postavu, mal určité schematické znaky.

Medzi postavy tragédie neodmysliteľne patrili bohovia. V ich rukách bola spravodlivosť, právo a rozhodnutie sporných udalostí. S postupným vývinom demokracie a uvedomovania si postavenia človeka, sily vlastnej vôle a rozumu, sa aj postavenie gréckych bohov v tragédii mení. Výrazná zmena je viditeľná u Euripida a komédiografov Aristofana a v neskorších komédiách Menandra.

Spomedzi bohov sa v gréckej dráme objavovali boh Dionýzos, Apolón a Palas Aténa. Kým Apolón a Palas Aténa reprezentovali rozumnosť, racionálnosť, triezvosť v uvažovaní, nastoľujú spravodlivosť a múdrosť, Dionýzos bol ich opakom. Samotní Gréci si boli vedomí dvojakosti vo

svete, a to nielen pozemskom, ale aj božskom. Popri každom racionálnom konaní existovala aj ničivá a nerozumná túžba, popri krásne skomponovanom hymne alebo piesni hranej na lýru sa objavila vášnivá, amorfná pieseň, oslavujúca čistú a nefalšovanú emóciu. Napríklad už Homér stvárnil Dionýza v jeho nevyspytateľnej prirodzenosti, demonštrujúceho pred svojimi nasledovníkmi entuziazmus, odviazanosť a istú primitívnosť. Menády, jeho ženské sprievodkyne, sa kompletne odovzdávali do jeho moci a dávali sa doslova intoxikovať silou tohto boha. Tá spočívala v tom, že prinášala oslobodenie a zľahčenie ľudského utrpenia. Zároveň však rátala s dôsledkami, ktoré sa objavili potom. Človek sa pod jeho vplyvom mohol premeniť na inú bytosť, iný charakter: napr. satyrovia – napol ľudia a napol zvieratá, reprezentujúci prírodu v jej najzákladnejšej a najnecivilnejšej podobe. Zaujímal sa len o to, aby boli naplnené jeho primárne potreby – sex, víno a jedlo. Starogrécka tragédia zobrazovala tieto postavy, aby poukázala na odstrašujúci príklad barbarskej psyché a toho, čo spôsobovala: žiadostivosť, besnenie, zúrivosť, sexuálne anomálie, mučivé túžby.

Boží zákon a podriadenosť bohom v gréckej dráme stelesňoval zo začiatku chór – zástupcovia ľudu, ich väčšiny, alebo mýtické bytosti. Chór tragédie tvorilo 15 členov. Vystupoval ako celok, no neskôr sa individualizoval. Postavenie a funkcia chóru sa pod vplyvom rozvíjajúcej sa drámy a dramatického dialógu menili a prechádzali veľkou transformáciou. Z významnej dejotvornej pozície (Aischylos) sa eliminoval na zástupcu vyjadrovania pocitov, ktoré mala tragédia vzbudiť (Sofokles), a neskôr predstavoval iba akúsi vsuvku, ktorá oddeľovala jednotlivé dejstvá (Euripides). Zborové piesne netvorili už jednotu s dejom, stali sa doplnkom, ktorého dôležitosť sa strácala. V tragédii nastupoval na scénu zväčša po prológu a počas celého predstavenia sa tam pohyboval. Rétoriku tragédie charakterizoval rytmus, melódia a spev, z čoho vyplýva silný dôraz na hudbu. Hudba bola neodmysliteľne spojená s gréckou drámou, okrem iného najmä preto, lebo zborové časti boli spievané.

Okrem spomínaného stasimonu a kommu poznala grécka tragédia aj používanie hyporchémy – optimistických piesní zboru o vyvíjaní sa deja, melodramatické pasáže, neskôr embolima – do drámy vkladané hotové piesne oddeľovali epizodické pasáže, alebo do tragédie dosadzované hotové skladby.

Rytmus dodávala tragédii aj forma, akou bola písaná – metrum. Básnik volil pri tragédii iné metrum ako pri komédii. Aristoteles spomína, že pre tragédiu bolo najvhodnejším metrom jambický trimeter. Ten sa však striedal s trochejským tetrametrom (pokojné úvahy, veštby, výzvy do agónu, mierne radosti), prevažne používaným v dialógoch. Objavoval sa aj daktylský hexameter, a to v prípadoch velebenia božstva, opis udalostí s rýchlym spádom a pohybom, ako napr. let vtákov, beh koňa, duševné vzrušenie, rozčúlenie, príval citov, bolesti, výčitky. V parodoch a kommoch sa našli anapesty, ktoré sa recitovali pri hre na píšťalu, pri vstupe zboru do orchestry a pri jeho odchode, ako aj pri vstupe a odchode hercov z javiska a vyjadrovali opäť rýchly fyzický pohyb, duševné vzrušenie, pochod, let, beh.

Čo sa týka námetov, tie čerpala tragédia z mytologických a historických dejín Grécka. Básnici nepísali o tom, čo sa stalo, ale čo by sa na základe nevyhnutnosti alebo pravdepodobnosti stať mohlo. Mýtus nie je iba upravenou históriou, ale opäť logickým konštruktom, pri ktorom autor presne vie, kam smeruje. Dramatický tragický dej pochádzal z príbehov Homérovej *Iliady*, *Odyssey* a iných mytologických cyklov, ktoré diváci väčšinou poznali, no v dramatickom spracovaní predsa len nadobúdali nové, rôznorodé podoby. Mytologické postavy predstavovali v tragédii podľa Aristotela hrdinov, ktorí boli lepšími a krajšími, ideálnejšími ako v skutočnosti.

Katarzia

DRAMATICI

Najvýznamnejšími predstaviteľmi zlatého obdobia gréckeho divadla boli traja dramatici – Aischylos, Sofokles, Euripides (cca 530 pred n. l. – 430 pred n. l.). Všetci traja mali podiel na formovaní gréckej tragédie. Každý z trojice reprezentantov vrcholného obdobia gréckej tragédie pôsobil v inom období klasického Grécka a aj ich tvorba a prístup k tragickému žánru sú odlišné. Všetci traja posunuli tragédiu o krok ďalej nielen z formálnej, ale aj z obsahovej stránky.

Najstarší z trojice autor bol Aischylos (525/24 – 456/55 pred n. l.). Zachovalo sa od neho celkovo sedem hier a 460 fragmentov, medzi ktorými vyniká aj jediná zachovaná trilógia *Oresteia*. Autor sám bol zástancom a idealistickým obrancom aténskej demokracie, a preto z obsahovej stránky jeho tragédie vychádzajú z nádeje, že svet bude vďaka demokracii lepší, spravodlivejší a dokonalejší. Podľa Aristotela nezobrazoval veci také, aké sú, ale aké majú byť. Jeho historický optimizmus pramenil vo viere v spravodlivosť božieho, ale aj právneho a mravného princípu. Hrdinom Aischylových tragédií je obec, kolektív, štát (nie jednotlivec ako u Sofokla alebo Euripida), ktorému nakoniec pomáhajú i bohovia. Akýsi medzičlánok medzi bohmi a občanmi predstavuje chór, ktorý stojí spočiatku v centre diania. Osud hrdinu, a teda i polis, je u Aischyla v božích rukách, podlieha božiemu zákonu a z nej vychádzajúcej spravodlivosti je nevyhnutné sa podvoliť.

Jedným zo znakov, na základe ktorých možno najpresvedčivejšie demonštrovať vývoj gréckej tragédie, je, okrem spomenutých vývojových nuáns, práve postavenie a funkcia chóru v dielach jednotlivých predstaviteľov gréckej tragédie. U Aischyla sa začína polemizovať a brať do úvahy vyjadrenie a mienka slobodného gréckeho občana, no jeho existencia ešte stále podlieha božej vôli, ktorú teda sprostredkováva práve chór – ako medzičlánok v komunikácii medzi bohom a človekom. Kým človek podliehal božím zákonom, chór mal rozhodujúce postavenie v deji, a preto mu prislúchali aktívne a početné výstupy.

K zindividuálneniu a osobnejšiemu vyzneniu tragédie, ako aj jej hrdinov, prispel Sofokles, neskorší Aischylov konkurent (cca 490 – 406 pred n. l.). V jeho hrách dochádza k vyostrenému vnútornému konfliktu človeka, až k zrážke s mravnými normami. V centre Sofoklovho záujmu už nebol kolektív, obec ako u Aischyla. Inšpirovaný sofistickou filozofiou upriamil pozornosť na človeka s jeho gnozeologickým poznaním, jeho vierou v rozum. Postavy a ich charaktery zosubjektivizoval a zvnútornil. Na rozdiel od Aischyla sa podrobnejšie venoval aj psychologicky hodnoverne motivovanému konaniu postáv. V duchu myšlienky, že človek je mierou všetkých vecí, zobrazoval jednotlivcov bojujúcich s osudom, so zákonom. Jeho hrdina sa nepodriaďuje božej vôli, naopak, spochybňuje a ironizuje ju. Morálku, charaktery a chyby, ktorých sa bohovia dopúšťajú, podrobuje kritike. Božiu nesmrteľnosť a vplyv nepopiera, ale polemizuje o tom, či pravda stojí vždy na ich strane. Jediným vyšším princípom je spravodlivosť, ktorá vládne rovnako bohom a ľuďom, nie božia vôľa. Vina, vedomá alebo nevedomá, porušenie zákona museli byť potrestané. V mene spravodlivosti a jej dosiahnutia boli Sofoklovi hrdinovia ochotní ísť až do krajností. Pravdu hľadali vášnivo a nekompromisne aj za cenu vlastného života. S plným vedomím brali zodpovednosť za svoje činy, viedol ich k tomu vnútorný mravný a morálny zákon. Sofoklovi hrdinovia boli takí, akí by hrdinovia mali byť. Na Sofoklove tragédie mali nemalý vplyv na intenzívne premeny aténskej spoločnosti, odrazili sa v jeho básnickej tvorbe. Autor poznal rozmach gréckej demokracie, kultúry a krajiny, no na druhej strane aj sám zažil utrpenie spôsobené grécko-perzskými vojnami a hrôzami peloponézskej vojny. Jeho zásadnou, najmarkantnejšou formálnou zmenou je postavenie ďalšieho, čiže tretieho herca na scénu, ako aj rozšírenie členov chóru. S vývinom spoločensko-politických podmienok a následne nato zmenou myslenia človeka, uvedomenia si vlastnej identity, vlastnej vôle, sa zmenili i požiadavky na dramatický text. Sofokles, napriek tomu, že zvýšil počet členov z 12 na 15, elimino-

val jeho funkciu. Chór rovnako pochybuje a polemizuje s bohmi, súcití viac s hrdinom a v mnohých prípadoch ho obraňuje.

Euripides (486/480 – 406 pred n. l.), hoci bol z trojice týchto „velikánov" najmenej úspešný počas života a doby, v ktorej tvoril (len zriedka získal ocenenie), patrí medzi najväčší zdroj neskoršej rímskej tragédie. Posunul a pretvoril tragédiu tak, že rímski autori mohli na ňu bez väčších zásahov nadviazať. Euripidove hry sa odkláňajú od jeho predchodcov tým, že do popredia sa dostávajú emotívne silné až expresívne scény, napätie stupňuje nielen prostredníctvom ním spracovanej témy, ale aj využitím rôznorodých scénických efektov, strojov. Euripides stavia proti sebe výrazné kontrasty, často spôsobujúce tragické konflikty, ktorými vyjadruje svoj kritický postoj voči bohom, ako aj voči polis, mravom. Prostredníctvom svojich hrdinov (*Elektra*, *Medeia*, *Faidra*, *Bakchantky*) útočí proti mocenskej sile a nadvláde transcendentného božského sveta a skôr ho zaujíma človek a ako sa kríza jeho doby odráža na človeku, na jeho správaní, a to, do akej miery je krízou panujúcou v spoločnosti zasiahnutý. Najvýstižnejšie vyjadril rozdielnosť Euripida od Sofokla a Aischyla Aristoteles, ktorý tvrdí, že Euripides zobrazoval ľudí takých, akí naozaj sú, kým Sofokles ľudí, akí by mali byť. Je tu posun tragédie od zobrazenia ideálu občana a štátu, etiky a morálky antického sveta k odrazu reality s jej dezilúziou, sklamaním, úpadkom, vychádzajúcimi z vtedajšej politickej skutočnosti. „U Euripida sa človek opakovanie dostáva do kritickej situácie, v ktorej nakoniec jeho *nous* podľahne v boji s vášňami a so žiadostivosťou, viazanou na fyzis. Fyzis sa v porovnaní s rozumom, múdrosťou, umom a s poznaním prejavuje ako silnejšia." Dlhé monologické pasáže hrdinov sa striedajú s presne, až strategicky vypracovanými dialógmi. Ďalšou výraznou kritikou s gréckou polis a postavením gréckeho občana bolo Euripidovo zobrazovanie ženských hrdiniek, ktoré podliehajú vášňam a emóciám, ale vo svojom odhodlaní a konaní sú odvážnejšie (Akestis, Hecuba, Medeia, Faidra...). Euripides však nespracováva len mytologické príbehy známe už zo Sofokla

a Aischyla. Pridáva k nim nové témy alebo mieša viaceré látky dokopy. Už u neho sa prejavujú známky eklekticizmu, neskôr rozšíreného v rímskej dráme.

Dovŕšením gréckej polis a dominantného postavenia aténskej demokracie sa ukončuje i vývoj tragédie. Jej charakter postupne ohrozovala meniaca sa politická a spoločenská situácia gréckeho štátu. Spolu s miznutím nadvlády gréckej demokracie mizne i „nadvláda" tragédie a v žánrovej hierarchii sa presúva na iné miesto.

HERCI

O hercoch tragédie a prostriedkoch, ktoré používali, nemáme mnoho poznatkov. Vývin a profesionalizácia hereckého umenia taktiež súviseli s rozkvetom drámy. U Aischyla účinkoval spolu s *protagonistom deutragonista* – druhý herec, a u Sofokla pribudol tretí – *tetragonista*. Grécke divadlo bolo divadlom masiek, a preto mohol jeden herec stvárňovať viacero postáv. „Řecká inscenační praxe více herců vlastně nepotřebovala, kromě nich disponovala už jen s představiteli němých rolí (kófon prosópon), což byli zřejmě statisté a do určité doby také s jistým poměrně velkým počtem amatérů, kteří se angažovali v chóru." Protagonista hrával titulné úlohy, deutragonista väčšinou konkurentov hlavného hrdinu a tetragonista ostatné postavy – slúžky, otrokov. Keďže ženám sa nedovoľovalo hrávať divadlo, mužské aj ženské postavy hrávali muži. Aby sa teda postavy od seba odlišovali, herci si menili masky a kostýmy, ktoré sa tak stali nevyhnutnou súčasťou gréckeho divadla. Herecký prejav a prostriedky, ktoré mohol herec použiť, sa prispôsobovali architektonickému riešeniu divadla. Kamenné divadlo rozliehajúce sa pomerne na veľkej ploche a umiestnené v prírode, pod holým nebom, si od herca vyžadovalo najmä výraznú gestikuláciu a dobrý hlasový rozsah. Mimika nebola potrebná z dôvodu masiek. Od herca gréckeho divadla sa vyžadovala všestrannosť. Okrem pohybovej zdatnosti a fle-

xibility tela, múzického nadania, museli disponovať aj intelektuálnym potenciálom. Nebolo to nič neobvyklé už len preto, že spočiatku ako herci vystupovali autori drám. Popularita hercov sa časom zväčšovala a herci získavali výsostné postavenie. Boli oslobodení od vojenskej služby, tešili sa spoločenskej úcte. Práve vďaka nim sa mohlo šíriť divadlo a kultúra aj mimo Atén. Niektorí vybraní dokonca robili i politických vyjednávačov.

Od 4 st. pred n. l. sa všetci herci, hudobníci, tanečníci, básnici, všetci ľudia pohybujúci sa okolo divadla (nazývaní dionysiastai) zlučovali v hereckých spolkoch, ktoré sa starali o dodržiavanie ich privilégií – boli oslobodení od vojenských povinností, mohli sa pohybovať voľne aj mimo Atén, čo im umožňovalo byť aj prostredníkmi pri vyjednávaniach medzi jednotlivými štátmi, ak išlo o vojnové oblasti, rovnako patrili medzi uctievaných a neskôr aj bohatých slobodných občanov Grécka. Z písomných prameňov sú známi herci Hermón a Nikostratos (5. st. pred n. l.), Aischinés, Aristodémos a Polós (4. st. pred n. l.).

Svedectvo o maskách nám poskytuje do veľkej miery nájdený vázový materiál. Podľa vyobrazení na vázach vieme, že tragická maska pokrývala celú hlavu vrátane vlasov. Otvor na ústa mala otvorený. Pravdepodobne sa vyrábala z mäkkého materiálu, ktorý dobre priliehal k tvári. Najčastejšie sa asi používalo sadrou potreté plátno a pomaľované. Všetky masky, či už tragické, alebo komické, mali vyjadrovať vo výraze potrebnú emóciu. Ženské masky sa rozlišovali od mužských bohatším účesom a bledou jemnou tvárou. Pri tragických maskách sa kládol dôraz na patetickosť, utrpenie, hrôzu. Zachovalo sa ich dvadsaťosem. Farebnosť kostýmov a rôznosť druhu odevu slúžili rovnako k lepšej identifikácii postáv: mužský odev bol *himation, chiton, exomis, chlamys, tribon* a *peplos, chiton, himation* nosili ženy. Krátky chitón značil (symbolizoval) otroka, dlhý predstavoval vládcu. Vznešení hrdinovia sa vyznačovali bohato vyšívaným kostýmom, postavy s nižším postavením mali jednoduchší kostým. Obuté mali herci *kothurny* – obuv na vyvý-

šenej podošve s remienkami, ktoré zvýrazňovali a zväčšovali postavu na javisku. Ako náznakové symboly charakterizujúce postavu sa často využívali rekvizity, napríklad vojenská kopija, kráľovské žezlo. *Kostýmy* boli oddelené farbene a strihom – purpurová a zelená symbolizovali pompéznosť a slávnosť. Zašpinený biely odev, hnedý a čierny patril ľuďom v nešťastí.

V divadle sa často používali rekvizity: palice, meče, zbrane, štíty, dary, listy, koberec, urna, popol.

Dekoráciami v divadle boli maľované plátna alebo drevené dosky, umiestnené na bočných trojbokových hranoloch – periaktoch. Pri ľavom bočnom príchode bol umiestený stroj – deus ex machina, používali rôzne žeriavy, prepadliská.

Z hudobných nástrojov sa najčastejšie používala lýra a kithara, dychové nástroje – aulos. Nástroje a melódia sprevádzali slovo, tanec a hru. Melodickosť však vychádzala priamo z veršov, ktoré boli skladané v metrách. Tie samy o sebe určovali gradáciu, spomalenie, takisto zodpovedali predpokladaným emóciám.

Presný opis inscenovania antických tragédií, komédií, či satyrských hier sa, žiaľ, nezachoval. Napriek mnohým objaveným skutočnostiam, ktoré sme sa v súvislosti s antickým divadlom snažili načrtnúť, môžeme stále hovoriť len o fragmentárnom poznaní tejto oblasti. Časť vzácneho bohatstva súvisiaceho s antickým divadlom sú práve zachované antické divadelné hry. Vychádzajúc z nich môžeme predpokladať, čo sa asi v čase ich vzniku odohrávalo v gréckej spoločnosti a ako asi vyzeralo antické divadlo.

Sofoklova *Antigona* je jedným z kánonických textov antického divadla pre svoju takmer dokonalú dramatickú štruktúru, dialogické pasáže a univerzálnu tému, ktorá nestráca svoju aktuálnosť.

ANTIGONA

„Kedykoľvek, kdekoľvek v západnej kultúre a jej dedičstve sme sa zúčastňovali na konfrontácii spravodlivosti a práva, aury smrti a požiadavky života, kedykoľvek, kdekoľvek vyhladovaný sen mladosti odporoval ‚realizmu' starnutia…"

Antigona patrí – spolu s *Kráľom Oidipom* a *Medeou* – v súčasnosti k najčastejšie skloňovaným hrám z antickej dramatiky. Práve tieto tituly antickej tragédie sa objavujú v repertoároch svetových divadiel, kde ich s nepretržitou kontinuitou uvádzajú, alebo ich dramatici adaptujú a prepracovávajú do aktuálnej a súčasnej podoby. Nakoniec, objavujú sa z času načas aj na slovenských javiskách, čo sa o iných antických tituloch v našom kontexte nedá povedať.

Samozrejme, ako to už s historickými textami býva, ich spôsob uvádzania, inscenovania môžeme len rekonštruovať nielen pre rozdielne spôsoby herectva, gestikulácie, dobového kontextu, ale aj pre miesto, v ktorom sa hry uvádzali. Ako sme už spomínali, pri antických je situovanie samotného divadla z architektonického hľadiska úplne rozdielne ako dnes.

Hra *Antigona* nadväzuje na koniec Aischylovej tragédie *Sedem proti Thébam* (467 pred n. l.), a teda súvisí aj s inou Sofoklovou hrou – *Vládca Oidipus* (430 alebo 429 pred n. l.) a *Odipus na Kolóne* (401 pred n. l.). Všetky štyri hry patria do tzv. tébskeho cyklu.

Antigonu napísal Sofokles v roku 442 alebo 441 pred n. l. Na dionýziách získala druhé miesto. Hra už vtedy zarezonovala, ale nie preto, že ju možno chápať ako obranu demokracie a ľudských práv, ale aj pre sústredenie sa na osud jednotlivca, o ktorom sme hovorili. *Antigona* je hrou politickou s jej konfliktom moci a práva, filozofickou pri jej formovaní sa indivídua, jeho rozumu a človeka konajúceho samého za seba, ale aj hrou rodinnou – o pute medzi pokrvnými súrodencami a pre feministickú filozofiu je hrou feministickou, hrou o dôsledku vojny, prítomnosti nedôstojnej smrti, zabíjaní.

Sofoklov príbeh rozpráva o mladej odhodlanej žene, sestre, dcére, ktorá sa vzbúrila písanému zákonu, aby vykonala to, k čomu ju viedol rešpekt k zákonu vyššiemu – morálnemu, etickému, božiemu. Jej hrdinský čin bol však potrestaný smrťou, pretože sa priečil zákonu moci a tyranie.

Antigonin príbeh sa odvíja od situácie, ktorou sa končí Aischylova tragédia *Sedem proti Tébam*, kde Polyneikos a Eteokles, Antigonini bratia, zomierajú v boji proti sebe. Jeden stál na strane Téb s Kreónom a ten druhý, podporovaný mestom Argos, chcel získať rodné mesto späť. V momente ich smrti sa začína odvíjať aj Sofoklova hra. Jej hrdinami však nie sú dvaja bratia, ale práve ich sestra. Dcéra kráľa Oidipa, Antigona, ktorá chce pochovať oboch bratov rovnako. Podľa zákona a Kreonta však Polyneikos nemá na pohreb nárok – je zradca. Antigona sa snaží dodržať nielen boží zákon, zákon nepísaný, ale aj rodinnú integritu. Tú však narúša jej strýko, vládca Kreón, obhajujúci zákon a využívajúci na to svoju moc a postavenie. Antigona pochová Polyneika so všetkými poctami, tak ako bol pochovaný Eteokles. Kreón však verejne vyhlási, že kto sa pokúsi pochovať Polyneika, zomrie. A keďže tou, ktorá porušila jeho vyhlásenie, postavila sa proti zákonu moci, bola Antigona, bez výnimky musí byť potrestaná. Aj Antigona, aj Kreón konajú na základe toho, čomu veria a obaja idú vo svojej viere do extrému. V tom sú si podobní, ani jeden nie je ochotný urobiť kompromis. Kreón však okrem občianskeho zákona koná v súlade s rozumom, ratiom, naproti tomu Antigona v súlade s bohmi, rodinnými okolnosťami, v súlade s tým, čo cíti ako svoju povinnosť.

Tak ako všetky grécke tragédie a jej hrdinovia, aj Antigona v sebe nesie prvky ambivalentnosti. Tento Sofoklov text nazval kedysi nemecký filozof F. Hegel textom neistým, nejasným, na rozdiel od *Kráľa Oidipa*. I keď to myslel skôr ako negatívnu črtu, z dnešného pohľadu v tom vidíme jej veľké pozitívum. Možno preto sa stala Antigona predmetom mnohých

štúdií a polemík. Práve na začiatku 21. storočia je Antigona, ako hrdinka, ikonickou aktuálnou postavou.
Pri jej čítaní je potrebné uvedomiť si niekoľko zásadných faktov, ktoré nám uľahčia a pomôžu k jej komplexnejšiemu uchopeniu a priblíženiu sa k tomu zámeru, s akým ju písal Sofokles.

POSTAVENIE ANTIGONY AKO ŽENY

Antigona je princezná, dcéra kráľa Oidipa, s čím, samozrejme, súvisí aj jej spoločenské postavenie a nakoniec aj jej vzdor. Na rozdiel od nej iné aténske alebo grécke ženy sa v tej dobe nezúčastňovali na verejnom živote, pohybovali sa skôr doma. Mladá Antigona však sprevádzala otca až do jeho smrti. On do nej vštepil ideály pravdy, spravodlivosti, za ktorými treba ísť do extrému. Navyše, keďže nebola aténskou ženou, ale v Aténach cudzinkou, dovoľovalo jej to slobodnejšie oponovať najvyššej vládnej moci.
Zaujímavou skutočnosťou tej doby je aj to, že dramatici s obľubou písali o ženských hrdinkách. V 2. storočí nášho letopočtu satirik Lucian poznamenal, že v týchto hrách „je viac žien ako mužov". Iba jedna tragédia, Sofoklov *Filoktétes*, neobsahuje ženy a ženské zbory v zachovaných tragédiách prevyšujú mužské v počte dvadsaťjeden k desiatim.
Existuje viacero teórií od Aristotela až po súčasnosť, prečo je to tak. Aristoteles považuje ženské hrdinky, ako je Antigona, za málo dôveryhodné, i keď chápe, že ich dramatici znázorňovali – mali byť lepšími, akými sú. Tak ako kázalo spoločenské postavenie ženy v antickom Grécku, aj Aristoteles sa prikláňa k názoru, že úlohou ženy bolo starať sa o chod domácnosti, nevyjadrovať sa k verejným politickým otázkam. Byť za zatvorenými dverami. Podľa Edith Hallovej dokonca neexistuje žiadny historický záznam o mladej žene, ktorá by zosmiešnila autoritu jej mužského „ochrancu" (*kurios*) v reálnom živote Atén, ako to bolo v prípade Antigony a Elektry voči autorite Kreonta a Aigista. *Antigona*

i *Elektra* sú nepochybne dôkazom o imaginácii dramatikov, ktorí možno práve v tejto otázke predbehli svoju dobu. Zvyk, že vážené ženy nemali byť na verejnosti spomenuté ani len menom, má pôvod v tom istom ideáli, ktorý viedol Perikla k vyhláseniu, že sláva ženy sa má spomínať čo najmenej, či už v dobrom, alebo zlom. Eurydika, Kreontova manželka v Sofoklovej *Antigone*, sa takmer prispôsobuje tomuto periklovskému vzoru dokonalosti, keďže nie je vôbec spomenutá – ani v dobrom, ani v zlom – v prvých deviatich desatinách hry. No väčšina tragických žien, tým, že vyšli od dverí domácnosti na pohľad verejnosti, sa vystavovala nebezpečenstvu, ktorému sa aténski občania snažili vyhýbať.
Antropologický symbolizmus zase ukazuje, že patriarchálne kultúry často používali postavy a telá žien, aby predstavili abstraktné myšlienky a uvažovali o spoločenskom poriadku. Ženy boli tiež považované za náchylnejšie k vášňam ako muži, najmä k erosu a posadnutiam démonmi, čím boli presvedčivými podnecovateľmi tragických udalostí, no zároveň i efektívnymi pôvodcami emocionálnych ohlasov. Každá prehrešujúca sa žena tragédie, je buď dočasne, alebo úplne bez manžela.

POLIS

Ďalšou otázkou, pri ktorej sa súčasní odborníci na antickú drámu pristavujú, je otázka aténskej polis – obce, ktorá je pre gréckeho človeka veľmi zásadná. Prečo sa však viaceré príbehy neodohrávajú v Aténach, len sa v nich Atény zmieňujú? V prvom rade treba poznamenať, že mytologické príbehy, z ktorých tragédia čerpá, nepochádzajú z Atén. Na konci 6. a v 5. storočí pred n. l. sa objavila iniciatíva vyvinúť sériu mýtov okolo aténskeho kráľa Tesea, a preto sa objavuje v niekoľkých tragédiách. No obyvateľ Argu, Tében, či iní hrdinovia starých epických cyklov, ktorí nepochádzali priamo z Atén – zatiaľ čo v centre tragédie zostávajú –, sú často prispôsobovaní aténskej minulosti, čo v každom prípade predstavuje pre mesto špecifický prínos. Situovať však tragédiu

Bianka Jarábková, Božidara Turzonovová

a jej tragických hrdinov v 5. st. pred n. l. do Atén bolo nemožné aj z toho dôvodu, že hlavné mesto symbolizovalo demokraciu, pýchu, spravodlivosť a elitu. Podľa Thukydida boli demokratické Atény hrdé na svoju otvorenosť, zatiaľ čo Téby sú v tragédii často uzatvorené do seba a ich kráľovskí predstavitelia sú náchylní na bratovražedné konflikty, incest a tyranské správanie. Aténocentrizmus tragédie spracováva mýty obsahujúce hrdinov z iných miest tak, aby slúžili aténskym záujmom.

RODOVÁ TRAGÉDIA

Hoci sa tragédia silne venovala aténskej verejnej, kolektívnej identite občana, nebola zasadená v mužských scénach občianskeho diskurzu – v rade, zhromaždení alebo na súde –, ale na okrajovom priestore, hneď vedľa dverí súkromného domu. Rodinný život občana bol súčasťou jeho politickej identity. Stalo sa nesmierne dôležitým, aby bol muž na súde vnímaný ako zodpovedná hlava vzorne usporiadanej domácnosti. „Muž, ktorý nenávidí vlastné dieťa a je zlým otcom, nemôže byť nikdy bezpečným vodcom ľudí… muž, ktorý je podlý v príbuzenských vzťahoch, nikdy nebude vzbudzovať dôveru vo verejných záležitostiach.“ Kreón v Sofoklovej *Antigone* zlyháva ako otec, aj ako občiansky vodca a tieto dve zlyhania navzájom úzko súvisia. *Antigonu* tak možno vnímať aj ako rodovú tragédiu.

DVA ROZDIELNE MORÁLNE POSTOJE

Obaja, Kreón aj Antigona, hája vlastné morálne a etické postoje. Všetky tri z Antigoniných vysvetlení a obhajob, prečo pochovať Polyneika, sú rovnaké vo svojom základe, len sú adresované trom rôznym osobám – Isméne, Kreontovi a chóru. Antigonin motív je hlboko pociťovaná osobná zodpovednosť pochovať brata, čím sa myslí pokrvného brata, jednak v dome a aj ako uctenie si bohov. Zo začiatku sa so svojím utrpením

a neúctou k Polyneikovi a ich rodu delí s Isménou, pokrvnou sestrou. Berie ako fakt, že obe chcú brata pochovať. Pre obe to znamená ušľachtilé konanie, keby postupovali inak, bola by to zrada.

Antigona patrí medzi kánonické antické texty, no neustále znepokojuje a provokuje mysliteľov ešte aj v 21. storočí. Zaoberali a dodnes sa ňou zaoberajú nielen teatrológia a filológovia, ale aj filozofi – Hegel, Heidegger, Derida, básnici od Hölderlina až po Heaneya, psychoanalytici Lacan, Žižek, feministické filozofky Irigaray, Butler, z divadelníkov Artaud, Brecht, Cocteau, Gide, Kantor.

Všetky minulé i súčasné teórie o *Antigone*, pohľady na ňu, vychádzajú, opierajú sa alebo popierajú Heglovu interpretáciu *Antigony*. Podľa neho predstavuje *Antigona* konflikt medzi uzavretým rodinným prostredím a prostredím verejného priestoru štátu, medzi požiadavkou vedomia a práva. Antigona ako hrdinka reprezentuje rodinu a rešpektuje nepísaný boží zákon. Kreón reprezentuje, naopak, verejný priestor, štát, právo. Tu videl Hegel základný rozpor – konflikt medzi dvomi formami zákonitostí – právom bohov a štátnym právom. Z toho sa odvíjal aj konflikt medzi osobným priestorom príbuzenských vzťahov a verejným priestorom štátu. Antigona je preto podľa Hegla „vnútorným nepriateľom", ako aj „výsmechom komunity". Hegel porovnáva univerzálny dôvod, vyjadrený komunitou a chránený právom človeka, a individuálny Antigonin čin. Antigona nekoná politicky, predstavuje skôr individuálnosť a zvrátenosť, a preto je vylúčená z komunity štátu. Na jednej strane stojí etika človeka, ktorý reprezentuje podstatu komunity so sebauvedomením. Na strane druhej má božie právo formu etickej podstaty, ktorú zase vyjadruje rodina. Antigona stelesňuje práve túto druhú etickú formu. Pochovaním Polyneika, konajúc v súlade s božím zákonom a pre dobro rodiny, neuvedomuje si morálny dôsledok svojho činu v rámci spoločenstva. Toto Heglovo tvrdenie filozof odvodzuje aj z toho, že Antigona je voči etike platiacej v komunite zaslepená, pretože je žena.

Kým Hegel vidí hlavný konflikt Antigony v písanom zákone a zákone božom, pre psychoanalytika Lacana ide skôr o konflikt morálky a etiky. Antigona nekoná v súlade s písaným zákonom, ale v súlade so svojou vnútornou túžbou. Lacan považuje Antigonu za výnimočnú postavu a odôvodňuje to jej túžbou, ktorá nie je túžbou po druhom človeku, ale túžbou po smrti a sebazničení. Antigona sa pohybuje v ohraničenom priestore života a smrti, podľa Lacana dokonca „medzi dvomi smrťami". Antigonine túžby spája s túžbami jej matky a v tomto zmysle ide podľa neho nielen o sebazničenie, ale aj o túžbu po zločine. Antigona sa podľa neho správa ako porušiteľ vonkajšieho práva. Je fascinujúcou postavou, priťahuje čistotou svojej túžby.

Súčasný psychoanalytik a sociológ Slovoj Žižek, ktorý nadväzuje na Lacana, opisuje Antigonu ako protototalitnú postavu, pretože odmieta akýkoľvek racionálny argument a slepo sa drží svojho rozhodnutia. Podľa neho etickosť Antigoninho činu spočíva v porušení zákonnej normy. Toto porušenie, v kontraste k jednoduchému kriminálnemu zločinu, jednoducho neprestupuje právnu normu, ale redefinuje, čo je to vlastne zákonná norma. Etický čin sám o sebe nenasleduje dobro, generuje novú formu toho, čo vnímame ako dobro. Prostredníctvom jej naliehavosti patrične pochovať svojho brata odporuje dominantnej predstave dobra. Práve tu je rozdiel medzi Antigonou a Oidipom, ktorý porušuje zákon nevedome, Antigona porušuje zákon vedome.

Na tieto teórie sa odvoláva aj provokatívna štúdia francúzskej feministky Luce Irigarayovej *Speculum of the Other Woman*, ktorá vzbudila veľký záujem a dodnes sa s ňou vedú polemiky. Irigaray dokazuje, že Heglova interpretácia Antigony podlieha jeho nedostatočnému porozumeniu ženského pohlavia. Podľa nej Heglovo vnímanie Antigony podlieha vnímaniu o postavení ženy aj v jeho dobe, a to, že žena má nižšie postavenie ako muž. Sama charakterizuje dokonca Antigonu ako antiženu, pretože ako hrdinka je produktom kultúry, ktorá bola napísaná mužom. V súčasnosti je však hrdinkou, ktorá musí vyjsť z tieňa, von z totálne

paralyzujúcej skúsenosti vytvorenej sociálnym poriadkom, odsudzujúcim sám seba, ako aj ju. U Irigarayovej ide v prípade Antigony o etiku sexuálnej diferenciácie, ktorá znova potvrdzuje etiku nie v zmysle všeobecných hodnôt, ale v zmysle rešpektu poriadku prírody, poriadku generácií a poriadku sexuálnej diferenciácie.

Iným, relevantným textom, na ktorý sa odvolávajú všetky súčasné výklady *Antigony*, je *Antigone´s Claim: Kinship between Life and Death* (prel. Antigonina požiadavka: príbuzenstvo medzi životom a smrťou) od Judith Butlerovej. Autorka vyjadruje pochybnosti o Heglovej, Lacanovej a Irigarayovej interpretácii Sofoklovej *Antigony*. Upozorňuje, že *Antigona* môže byť len veľmi ťažko reprezentantom feministickej politiky, pretože jej vlastná identita je v kríze. Rovnako namieta proti interpretácii Antigony v zmysle príbuzenských vzťahov. Argumentuje tým, že Heglovo, Lacanovo a Irigarayovej ponímanie Antigony je nedostačujúce, pretože na ňu nenazerali ako na politickú postavu. Podľa nej by mala byť Antigona interpretovaná z hľadiska politického a nie z hľadiska pohlavia alebo príbuzenstva. Judith Butler zaujímavo umiestňuje Antigonu do postoidipovskej dilemy, ktorá destabilizuje sexuálnu pozíciu a otázky príbuzenských noriem, špeciálne pozíciu nevlastnej sestry jej otca. Podľa nej je Antigona nielen príkladom odkazujúcim na tragický osud niekoho, kto sa odvážil prekročiť hranice príbuzenstva, stojaceho pri zrode našej kultúry. Naznačuje, že Antigonina túžba sa neprispôsobuje patriarchálnym normám a sexualite založenej na heteronormativite. Preto musí byť jej túžba, ako aj ona, umiestnená do hrobky, vylúčená z mesta.

Väčšina súčasných teórií nadväzuje práve na citovanú Butlerovej štúdiu a vracia sa k téze, že *Antigona* je hrou politickou. Práve ako politicky vnímaná postava má schopnosť premeniť jej biedny status obete a stanoviť nový politický poriadok. Smútok nad Polyneikom je smútkom nad koncom oidipovského odkazu a patriarchálneho poriadku.

ANTIGONA PO SOFOKLOVI – RECEPCIA

Po Sofoklovi spracoval príbeh o *Antigone* aj ďalší z gréckych dramatikov – Euripides, jeho *Antigona* sa zachovala iba vo fragmentoch (medzi 420 – 406 pred n. l.). I keď vieme, že u Euridipa ostane Antigona žiť, Haimón si ju zoberie za ženu a majú spolu syna, nevieme hry porovnať detailnejšie, keďže sa Euripidova verzia nezachovala. Dôkazy poskytujú len vázové materiály.

Z dramatických adaptácií *Antigony* je azda najznámejšia *Antigona* od francúzskeho dramatika Jeana Anouilha (1942). Po prvýkrát ju uviedol v roku 1944. Hra sa stala kritikou spolupráce s nacistickým režimom v alegorickom zmysle. *Antigonu* situoval do obdobia druhej svetovej vojny počas okupácie Francúzska. Anouilha inšpirovala udalosť, ktorá sa odohrala v tom čase v Paríži a priviedla ho k *Antigone*. Mladý muž, Paul Collett, zapálil a porazil skupinu členov kolaborantov. Tento rebel nepatril k nijakej opozičnej politickej skupine. Konal sám za seba, zo svojho presvedčenia a pri plnom vedomí možnosti smrti. U Anouilha oživil tento Collettov solitérsky čin – na jednej strane heroický, no na druhej bezdôvodný a zbytočný – podstatu tragédie o Antigone. Táto hra však bola vzhľadom na situáciu, v ktorej vznikla, cenzurovaná nacistami. Brechtova *Antigona – Antigonemodell* (1947) nadväzuje na preklad Friedricha Hölderlina z roku 1804, opierajúceho sa o Heglovu teóriu *Antigony*. Už v prípade Hölderlinovho prekladu išlo, dá sa povedať, o adaptáciu, keďže prekladateľ posunul *Antigonu* v rovine náboženskej. Prostredníctvom tohto prekladu a samotného príbehu o Antigone sa Brechtova *Antigona* a jej model stávajú kritickou intervenciou doby, v ktorej žili. Brechtova podoba *Antigony* odkrýva štátny teror. Je situovaná do Berlína v apríli 1945. Dve sestry sa vrátia domov, kde nájdu obeseného brata. Podarí sa im zistiť, že ho obesili SS agenti ako dezertéra. Brecht tu proti sebe stavia dve odlišné reakcie sestier, ich vyrovnanie sa s identitou, ktorá by mohla niesť poškvrnu dezertérstva. Jedna zo sestier zvesí brata z háku, aby sa ho pokúsila oživiť, a tá druhá sa bojí vojsť dnu

a priznať sa k dezertérskemu bratovi. Kreón tu vystupuje priamo ako Hitler. *Antigonu* napísal a inscenoval aj ako metaforu výzvy na zmenu, vypovedanie názorov, ktoré boli zakázané.

Námet *z Antigony* čerpajú aj mnohí súčasní svetoví autori, napr. írska dramatička Marina Carr v *Portii Coughlan*, kde sa hlavná hrdinka nevie zmieriť so smrťou svojho brata – dvojčaťa.

Východiskovým motívom sa antická hrdinka stala aj pre slovenského dramatika Petra Karvaša, ktorý jej rebéliu, vzoprenie sa proti moci a násiliu presunul do koncentračného tábora. Hra s názvom *Antigona a tí druhí* (1962) sa odohráva v koncentračnom tábore v roku 1945, kde sa proti zákazu pochovať mŕtveho väzňa vzoprie celý tábor. V českej dráme sa táto hrdinka objavila viackrát. V roku 1967 napísal hru *Děvka z města Théby* Milan Uhde, v roku 1998 napísal *Smetení Antigony* Roman Sikora. Roman Sikora nadväzuje v hre na relativizmus modernej spoločnosti, kde prestali platiť staré pravidlá a nové sa už stihli znehodnotiť. V centre tejto tragickej frašky je ľúbostný trojuholník medzi Haimónom, Isménou a Antigonou. Isména Haimóna zaslepene miluje a Antigona ho zneužíva, aby sa pomstila Kreónovi. Hra sa končí smrťou Antigony, ktorú v zúfalstve nad nemožnosť sobáša s Haimónom zavraždí.

Z inscenácií *Antigony*, ktoré zarezonovali v 20. a 21. storočí, spomenieme len niektoré.

Napríklad v roku 1984 režíroval v aktuálnom duchu Antigonu aj poľský režisér Andrzej Wajda. *Antigonu* inscenoval ako boj individuality s väčšinou, ako konflikt osobnej morálky a politickej nevyhnutnosti. Okolnosti, v akých ju inscenoval, boli pre Poľsko veľmi závažné – stanné právo. Wajda *Antigonu* zasadil do tohto kontextu. Sloganom predstavenia sa stali slová poľského básnika Czeslawa Milosza: „Pokiaľ žijem, budem kričať." Antigonin protest predstavoval pre režiséra archetypálneho revolučného myslenia človeka 20. storočia, ktorý nie je ochotný akceptovať triumf víťazstva.

V roku 1994 inscenoval *Antigonu* pod názvom *A cry for peace* grécky režisér Nikos Koundouros. Hru umiestnil do hraničnej oblasti medzi Gréckom a bývalou Juhosláviou s obrneným transportérom a vojakmi.
Podobne bola uvedená aj hra, ktorá je adaptáciou *Antigony* od Seamusa Heaneya s názvom *The Burial at Thebes*. Režisérkou bola Lorraine Pintel v Abbey Theatre v Dubline v 2004. Inscenácia zdôraznila Antigoninu morálnu pozíciu. Z Kreonta sa stal arogantný latinskoamerický diktátor, ktorý sa snaží presadiť si svoju autoritu. Antigona demonštruje svoju autonómiu od začiatku hry (podobenstvo Bushovej politiky).
Veľmi známym filmovým spracovaním *Antigony* bol film z roku 1961 v réžii Yorgosa Javellasa s hudbou Mikiho Theodorakisa a v hlavnej úlohe s Irenou Papasovou. Javellas sa pokúsil zosúladiť divadelné prvky s filmovou kamerou a posunúť tak starodávny príbeh do súčasnosti. Zosúladiť divadelnú antickú hru s kamerou a filmom nie je vôbec jednoduché. Ak sa k istej monumentálnosti textu pridá pieta režiséra, výsledok bude pôsobiť vždy skôr ako divadlo a nie ako film. V prípade tejto filmovej *Antigony* to však dopadlo priaznivo. Azda najviac je režisérova snaha viditeľná v exteriérových záberoch ako napr.: nájdenie Polyneikovho tela Antigonou pri vojakoch stojacich nad hrobom pochovaného zradcu. Rovnako efektne si poradil aj s chórom, ktorého niektoré časti nahradil sólom s hudobným podkladom a vizuálnymi efektmi. Kamera striedala dynamické a statické zábery. Detaily a mimiku zachytávala citlivo a pôsobivo. Výraznosť Ireny Papasovej znásobila silu, odhodlanosť a nekompromisnosť Antigony. Jej výkon je vyrovnaný a presvedčivý. Nie náhodou bol film nominovaný na 11. berlínskom filmovom festivale a herečka Irena Papas ako Antigona bola ocenená ako najlepšia grécka herečka v roku 1961.
V súčasnosti sa *Antigona* inscenuje v mnohých krajinách so zámerom upriamiť pozornosť na sociálne, politické, ako aj náboženské nerovnosti a rozdiely. Všade tam, kde si tvorcovia uvedomujú potrebu metafory hrdinstva, odvahy, spravodlivosti, vnútorného presvedčenia. V Antigo-

ninom prípade sa slová stávajú skutkami, a to napriek tomu, že ju budú stáť život.

Bertold Brecht povedal, že krajina, ktorá potrebuje hrdinov, je nešťastnou krajinou. V súvislosti s tým a s *Antigonou* nám napadá, ktorá z krajín v súčasnosti, v začiatkoch 21. storočia, môže byť bez hrdinov, a teda aj bez Antigony?

ANTIGONA NA SLOVENSKOM JAVISKU

Uvádzanie antických hier na slovenských javiskách ovplyvnili dva faktory. Prvým bola skutočnosť, že na vytváraní a formovaní slovenského profesionálneho i ochotníckeho divadla mali podiel českí tvorcovia. Prvá fáza modernej tradície uvádzania antických hier v slovenskom divadle vzišla tak prirodzene z iniciatívy českých divadelníkov a ako prvé antické hry, ktoré sa v repertoári Činohry Slovenského národného divadla v Bratislave objavili, boli v češtine. Vtedajší šéf činohry Václav Jiřikovský režíroval Plautovho *Pseudola* (9. 10. 1925) pod názvom *Taškář* (*Figliar*) v preklade Jána Ladislava Čapka a v úprave Vojtěcha Martíneka. Režisér Jan Otakar Martin uviedol Sofoklovu *Elektru* (3. 2. 1928, český preklad: Jozef Král). O rok neskôr (20. 1. 1929) uviedli v Činohre SND voľné prepracovanie Aristofanovej komédie *Vtáci* (preklad: Karel Vetter) s dramaturgickou úpravou a réžiou Francúza Bernarda Zimmera. Predstavenie bolo takmer bez slovenskej účasti.

Druhým, nemenej nezanedbateľným dôvodom absencie uvádzania antických drám na slovenskom javisku, sa stala problematika prekladov. Priekopníckymi a prelomovými sa v tomto smere stali roky 1939 – 1945, paradoxne pre Slovensko historicky mimoriadne zložité vojnové obdobie, v ktorom sa začalo rozvíjať profesionálne činoherné divadlo a s ním sa formoval nový repertoár zameraný skôr na dovtedy neuvádzané diela svetovej divadelnej kultúry, ako aj moderné avantgardné prúdy.

Očakávanú zmenu a krok vpred v oblasti odkazu antického divadla priniesli štyridsiate roky. V rokoch 1940 a 1941 uviedlo Slovenské národné divadlo dve antické hry – *Antigona* a *Kráľ Oidipus*. Z popudu poprednej, a aj v tomto smere priekopníckej osobnosti slovenského divadla, režiséra Janka Borodáča, boli preložené obe Sofoklove hry. Prekladateľ Andrej Žarnov spolu s Jankom Borodáčom tak položili základy prekladateľských aktivít v oblasti antickej drámy v slovenskom jazyku. Zaradením antickej drámy do repertoáru SND sa zaplnilo jedno z prázdnych miest v dramaturgii slovenského divadla.

J. Borodáč, vtedajší umelecký šéf činohry, sa v čase svojej osobnej i umeleckej krízy usiloval inscenáciami antickej drámy vyrovnať s novými, nastupujúcimi divadelnými tendenciami. S odstupom času obe inscenácie pôsobili rozporuplne a rozpačito. Ich originálnosť spočívala predovšetkým v prvenstve v repertoári a v oblasti prekladu, nie v Borodáčovom predvedení. Jedinečné postavenie Žarnovových prekladov zatienilo samotné formálne, ako aj estetické nedostatky inscenácie, ktoré sa vynorili s odstupom času. Patetickosť, archaickosť, krkolomnosť a nedivadelnosť sa podpísali pod celkový inscenačný výsledok, predovšetkým Antigony.

O 16 rokov neskôr sa objavila *Antigona* opäť v repertoári, tentoraz v Armádnom divadle v Martine v preklade Milana Stredniaka a Andreja Záhorského (22. a 23. decembra 1956). Inscenácia sa vyznačovala výrazným režijným výkladom. D. Janda inscenoval antickú tragédiu s jasným odkazom pre vtedajšiu dobu a mnohí recenzenti (Zoltán Rampák) dokonca tvrdili, že akoby z javiska odznieval súčasný text. V jeho režijnom poňatí predstavovala Antigona silný boj proti tyranii a napokon jej pád.

V poradí treťou *Antigonou* bola Mikulíkova inscenácia na Malej scéne SND v Bratislave (19. 12. 1971). *Antigona* sa tak opäť vrátila do repertoáru Slovenského národného divadla. Peter Mikulík, ktorý inscenoval prevažne súčasné texty, ju inscenoval na vtedy experimentálnej scéne. Do-

bové ohlasy na túto inscenáciu sú veľmi rôznorodé, čo sa týka výtvarnej stránky, hereckých výkonov, ale väčšina z nich sa zhoduje na tom, že inscenácia sa niesla vo veľmi súčasnom duchu vďaka prekladu Júliusa Špaňára a Ľubomíra Feldeka.

Antigona sa na javisko Slovenského národného divadla vracia po niekoľkých desaťročiach. V súčasnej dramaturgii SND to však nie je osamotený pokus vyrovnania sa s odkazom antickej drámy. Už v roku 2012 uviedlo Slovenské národné divadlo Aischylovu *Oresteiu* v réžii R. Balleka a v preklade V. Mihálika. Krátko nato však divadlo uvádza Aischylove *Oblaky* v réžii M. Čičváka. Jej originálnosť spočívala predovšetkým v odvážnom novom preklade P. Lomnického. Po piatich rokoch sa objavuje na repertoári *Antigona* (preklad Ľ. Feldek). Napriek tomu, že nemožno hovoriť o permanentnej kontinuite uvádzania antických hier v slovenskom divadle, Slovenské národné divadlo malo podiel na postupnej transformácii vzťahu slovenského divadla k antickému odkazu. Dúfame, že slovenské divadlo postupne nadobudne istotu a sebavedomie, ktoré priláka divákov zvedavých na večné otázky, hľadanie odpovedí a spoznávanie staronových hrdinov. Antigona sa dostáva do repertoáru v pravý čas. V súčasnej postfaktuálnej dobe je dôležité neustále si pripomínať Antigonin vzdor a odhodlanie bojovať za spravodlivosť a právo človeka.

Richard Autner, Monika Potokárová, Dominika Kavaschová, Štefan Bučko, Zuzana Kocúriková

SÚPIS INSCENÁCIÍ ANTICKÝCH DRÁM UVEDENÝCH V ČINOHRE SND

PLAUTUS
HUNCÚT PSEUDOLUS
Premiéra | 9. 10. 1925
Réžia | V. Jiřikovský
Preklad | J. Čapek (v češtine)

SOFOKLES
ELEKTRA
Premiéra | 3. 2. 1928
Réžia | J. O. Martin
Preklad | J. Král (v češtine)

ARISTOFANES
VTÁCI
Premiéra | 20. 1. 1929
Réžia | K. Vetter
Preklad | K. Vetter (v češtine)

SOFOKLES
ANTIGONA
Premiéra | 17. 2. 1940
Réžia | J. Borodáč
Preklad | A. Žarnov

SOFOKLES
KRÁĽ OIDIPUS
Premiéra | 14. 12. 1941
Réžia | J. Borodáč
Preklad | A. Žarnov

PLAUTUS
HUNCÚT PSEUDOLUS
Premiéra | 19. 9. 1947
Réžia | F. Kudláč
Preklad | V. Mihálik

SOFOKLES
VLÁDCA OIDIPUS
Premiéra | 27. 3. 1965
Réžia | J. Budský
Preklad | V. Mihálik

SOFOKLES
ANTIGONA
Premiéra | 19. 12. 1971 (MS SND)
Réžia | P. Mikulík
Preklad | J. Špaňár a Ľ. Feldek

EURIPIDES

MÉDEIA

Premiéra | 13. a 15. 12 1985 (MS SND)

Réžia | Ľ. Vajdička

Preklad | V. Mihálik

SOFOKLES

VLÁDCA OIDIPUS

Premiéra | 17. 11. 2001

Réžia | Ľ. Vajdička

Preklad | V. Mihálik

ARISTOFANES

OBLAKY

Premiéra | 9. 6. 2012

Réžia | M. Čičvák

Preklad | P. Lomnický

AISCHYLOS

ORESTEIA

Premiéra | 6. a 7. 10. 2012

Réžia | R. Ballek

Preklad | V. Mihálik

Štúdia D. Čiripovej je autorkou upravená, pochádza z publikácie: Dagmar Inštitorisová a kol. Antigona – nedokončená „tetralógia", Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2013

Monika Potokárová

ANTIGONA PODĽA HEGLA

Záverečná časť Heglovej *Estetiky (Aesthetik)*, ktorá sa najviac zaoberá tragédiou, sa začína označením dramatickej poézie nielen ako „najvyššej fázy básnického umenia“, ale „v skutočnosti všetkých druhov umenia“. Je to tak, lebo dráma používa ľudský hlas, jediné vhodné médium na predstavenie duševného života, a spája objektivitu epického postupu so subjektivitou lyriky. Aby sa spojenie prejavilo v celistvosti, Hegel súhlasí so Schlegelom, že podstatná je „úplná scénická prezentácia“.

Heglova diskusia o dramatickom básnictve sa delí na tri časti. Prvá sa zaoberá kompozíciou drámy ako formou poézie, v protiklade s epickým a lyrickým spôsobom. Medzi iným tu Hegel uvažuje o častiach drámy, jej dikcii a dialógu, a o troch jednotách. Dej nazýva jedinou podstatnou jednotou. Aby bol dej dramatický, musí obsahovať snahu o vzdialený cieľ. Odpor voči tomuto úsiliu je tiež podstatný, keďže pravá jednota „môže nájsť odôvodnenie v celom pohybe, ktorý pozostáva z potvrdenia kolízie vo vzťahu k vymedzeniu čiastkových okolností, postáv a navrhovaných riešení, nie iba v štýle, ktorý sa zhoduje s riešeniami a postavami, ale tak, aby sa objasnil naznačený protiklad“.

Stručná druhá časť je venovaná inscenačným aspektom drámy. Dotýka sa hudby a scénografie, ale najväčšiu pozornosť venuje hercovi a protikladnej úlohe herca v antickom a modernom divadle. Antické formálne divadlo masiek a deklamovanej reči si vyžadovalo veľkú rutinnú techniku, ale hercovou najdôležitejšou úlohou bolo zmocniť sa roly všetkými schopnosťami „bez toho, aby tam pridal niečo zo svojej osobnosti“. Moderné divadlo, zdôrazňujúce individualitu, vyžaduje od herca viac než iba „dôkladné osvojenie ducha básnika a roly, ktorú prijme“. Od herca sa vyžaduje „obohatenie roly jeho vlastným tvorivým náhľadom, vyplnenie medzier, objavenie spôsobov premeny a celkovo, aby svojím výkonom interpretoval básnika“.

Posledná časť o typoch dramatickej poézie, s dôrazom na tragédiu, je najznámejšia a najrozsiahlejšia. Po diskusii o dôležitosti konfliktu v dráme Hegel analyzuje osobité podoby konfliktu v gréckej tragédii. Najvýznamnejším typom, ktorý Aischylos rozvinul a Sofokles doviedol k vrcholu, bola tragédia s protikladom „medzi etickým životom v jeho spoločenskej univerzálnosti a rodinou ako prirodzeným základom mravných zásad". Skvelou ukážkou tohto typu je *Antigona.* Ide o konflikt medzi súperiacimi kladnými postojmi, ktorých jedinou chybou je, že každý si vyžaduje bezvýhradnú podriadenosť tomu druhému. Prirodzene, ide o pohľad na tragédiu, s ktorým je Hegel najčastejšie spájaný. Druhý typ gréckej tragédie reprezentuje *Oidipus,* v ktorom hrdina urobí voľbu bez toho, žeby vedel o jej zločinnom charaktere. Hegel hovorí, že Gréci nerozlišovali medzi činmi vykonanými neúmyselne a vedomými skutkami. Zobrazovali teda konflikt, ktorý nie je pre moderného človeka dôležitý; vina alebo nevinnosť v modernom zmysle tu nehrá rolu. Hrdinovia antickej tragédie sa nerozhodujú, „ale sú úplne a absolútne iba tým, čo chcú a čo dosiahnu". Postoje hrdinov nie sú zobrazené ako nesprávne, ale ich jednostrannosť sa ruší konečným zmierením, ktoré sa nesústreďuje na potrestanie alebo odmenu, ale na nastolenie harmónie. Stav stagnácie *(stasis)* a odhodlania reprezentuje zbor, „ktorý prisúdi bez výhrad rovnakú poctu všetkým bohom".

Moderná tragédia nahrádza hrdinu, stelesňujúceho jediný etický postoj, postavami, „ktoré sa nachádzajú v širokom priestore neistých vzťahov a podmienok, v akých je možný akýkoľvek skutok". Konflikt sa tak zvnútorňuje a postava, ako postrehli už teoretici romantizmu, sa stáva centrom tragédie. Moderný tragický hrdina nekoná „v záujme morálneho ospravedlnenia existenciálnych požiadaviek, ale z jednoduchého dôvodu – že je taký, aký je". Príčinou konfliktu v *Hamletovi* podľa Hegla nie sú protikladné požiadavky pomsty a kresťanskej morálky, ale neochota Hamleta k akémukoľvek aktívnemu činu. Nerozhodnosť je pre moderné postavy typická, ale v gréckej dráme zriedkavá, hoci

ju môžeme nájsť u Euripida, najmodernejšieho z gréckych dramatikov. Zmierenie, ktoré ponúka grécka dráma nastolením sociálnej a etickej harmónie, sa nedá v modernej tragédii ľahko dosiahnuť. Moderná tragédia ponúka chladnejšie a abstraktnejšie zmierenie, ktoré získame po naplnení presvedčenia, že postava ako Hamlet je od samého počiatku odsúdená na záhubu.

Konzervatívne východiská Heglovej estetiky sú zjavnejšie v jeho názoroch na komédiu, ale v oboch prípadoch vidíme, že sa veľmi snaží zachovať ako základ skutočnosti v zásade platonický ideál, nemennú podstatu pravdy, ušľachtilosti a dobra. V klasickej dráme hľadá a zdá sa, že nachádza dynamiku, ktorá dialektickým procesom mieri k tomuto ideálu. V modernej dráme ho najviac ruší vývin protikladov a konfliktov, ktoré akoby nesmerovali k tomu istému poznatku. Zdá sa, že Hegel nachádza u Aristofana a u niektorých autorov romantizmu komický pohľad, ktorý predpokladá v podstate harmonický svet, prijímajúci všetky konflikty a protiklady ako pominuteľné a nie veľmi vážne. Pravá komédia musí mať v sebe „nekonečnú genialitu a istotu, že bude schopná pozdvihnúť sa nad vlastné protirečenia bez známok horkosti alebo pocitu nešťastia“. Podľa neho nemali takého ducha ani Plautus, ani Terentius alebo Molière.

Heglovi komentátori sa zhodujú, že mal grécku drámu vo veľkej úcte, ale diskutujú o tom, či považoval modernú drámu za potenciálne úspešnú, aj keď v inom zmysle. Je zrejmé, že Hegel nebol v tejto otázke jednoznačný. Uznával silu a bohatosť moderného prístupu a nemožnosť návratu ku klasickému pohľadu na svet. Cítil však istú nostalgiu za tým, čo sa mu v gréckej dráme zdalo ako jasne vymedzené vzťahy k absolútnu. Nejednoznačné moderné vyjadrovanie ho zneisťovalo, niekedy dokonca aj u Shakespeara, ktorého úprimne obdivoval. V romantickej ironii videl možný odraz Aristofanovho ducha, ale súčasne pochopil, že dráma sa môže ľahko dostať až za ironiu a odhaliť protiklady čiastkových zorných uhlov až k úplnej subjektivite, čo by spochybni-

lo samo absolútno. Shakespearove postavy ešte mali „pevné a rozhodné vymedzenie“, ale iní moderní autori zašli v ironickom postoji tak ďaleko, že vytvorili postavy „natoľko rozdielne, že nie sú schopné vytvoriť homogénne vzťahy“. Takáto dráma teda neodrážala absolútno, ale svet náhody, rozmaru a subjektívneho zážitku.

Heglovo odmietnutie uvedenej alternatívy nepopieralo napätie a nasledujúci teoretici prijímali v čoraz väčšej miere romantické myslenie, ktoré sa Hegel pokúšal odmietnuť, dokonca priamo na ňom budovali estetické systémy. Subjektivita a náhoda, ktoré tak odsudzoval, sa stali pre mnohých základom teórie umenia.

Zdroj: Marvin Carlson, Dejiny divadelných teórií, Divadelný ústav, Bratislava 2006

Preložili: Z. Vajdičková, J. Bžochová-Wild, V. Rybárová, O. Ruppeldtová-Andrášová

Dušan Tarageľ

GRÉCKE MÝTY A TRAGÉDIE

Grécke mýty sú pre nás dodnes zafixované v epických, lyrických a dramatických dielach a majú tak literárny rozmer. Napriek tomu, že už v 6. storočí pred n. 1. podliehali kritickému skúmaniu, udržali sa živé nielen v Grécku, ale aj v Ríme. Rimania prevzali mytológiu takmer úplne od Grékov.

Register príbehov, mýtov, ktorý bol dostupný gréckym autorom, bol nesmierne široký. I keď niektoré prvky v mýtoch už boli fixne určené a nemenné, ako napríklad identita určitých božstiev a ľudských bytostí, aj tak poskytli dostatočný priestor na variáciu a básnické prikrášlenie. Ostatné detaily príbehu mohli byť voľne dotvorené. Tento princíp inovácie mýtu podnecovala aj forma súťaže medzi básnikmi, kde sa oceňoval práve individuálny talent a originalita autora. Tradičné príbehy o kráľoch a hrdinoch boli upravené tak, aby odzrkadlili vtedajšiu spoločenskú a politickú situáciu. Divák si bol vedomý toho, ako autor upravil a „zlepšil" štandardnú verziu určitého príbehu. Autori čerpali námety najmä z gréckej mytológie, a to z orálnej tradície, z raných básnických diel, ako bol napr. epický kyklos o Tróji, či zo zborovej lyriky Stesichora. V helenistickom období vzdelanci vytvorili zozbieraním a utriedením tradícií zbierky, akési mytologické registre. Asklepiades z Tragilu v 4. stor. pred n. 1. napísal dielo *Tragodumena* (Tragické látky), v ktorom hovoril o bájach spracovaných v tragédiách a porovnával ich s verziami známymi z epiky a lyriky. Jednotlivé mýty založené na ústnej tradícii sa však pri rozprávaní menili a prispôsobovali. Nemuseli mať jednotnú podobu a to, čo poznáme dnes, je pravdepodobne už akási kanonizovaná forma, vytvorená zo zachovaných diel. Diváci určite mali znalosť o danom príbehu z ústneho podania, autori však vo svojich hrách divákov informovali, čo sa stalo, uvádzali dôležité fakty, a to buď hneď v prológu, v prvom epeisodiu, ale aj na iných miestach.

Niektoré mýty boli u gréckych, resp. aj rímskych tragikov vo väčšej obľube, ak je to vôbec možné posudzovať zo zachovaných tragédií: trójsky cyklus *(Aias, Andromaché, Filoktétes, Hekabé, Helene, Trójanky)*, rod Átreovcov *(Oresteia, Elektra, Orestes, Ifigénia v Aulide, Ifigénia v Tauride)*, tébsky cyklus *(Oidipus vládca, Oidipus na Kolóne, Antigona, Sedem proti Tébam, Foiničanky, Prosebnice)*. Obľúbenou bola aj postava Herakla *(Alkestis, Herakles, Trachiňanky)*, ktorý sa často stával aj postavou komédie. Úlohou autora tragédií nebola iba reprodukcia mýtu, musel ho i pútavo spracovať. Výber jednotlivých mýtov nebol náhodný. Podľa Aristotela „spočiatku básnici preberali náhodné báje, teraz však skladajú najlepšie tragédie len o niekoľkých rodoch, ako napríklad o rode Alkmeona, Oidipa, Oresta, Meleagra, Thyesta, Telefa a všetkých tých, ktorým sa prihodilo alebo vytrpieť hrozné strasti, alebo ich spáchať".

Podľa Aristotela je „... mýtus základom, a teda akousi dušou tragédie", a to preto, že „... tragédia by mala v ľuďoch budiť strach a súcit"; tak by postavami nemali byť muži ani príliš dobrí, ani príliš zlí. „... a takýmto je ten, kto ani nevyniká cnosťou a spravodlivosťou, ani neupadol do nešťastia pre zlobu, ale pre nejaký taký omyl, akých sa obyčajne dopúšťajú ľudia pri veľkej sláve a v šťastí, ako napríklad Oidipus a Thyestes a iní významní muži z takýchto rodov." Cieľom i dôsledkom tragédie je katarzia, očistenie emócií. Podľa klasického filológa Luciana Canforu je katarzia vlastne výchova prostredníctvom mýtu; divák sa stotožňuje s hrdinom na scéne a práve mytologický repertoár, repertoár predkov, zodpovedá tejto duševnej terapii. Mýtus bol totiž stále prítomný vo vedomí ľudí a títo si dokázali vytvoriť vlastný analogický príbeh.

Začiatkom klasickej doby (5. stor. pred n. 1.) síce už tvorba nových mýtov ustala, naďalej však tvoria látku pre literárnu tvorbu. Dramatici ďalej hľadajú v tradičných mýtoch nový zmysel a snažia sa odpovedať na otázky etické, sociálne či politické, ktoré začali vystupovať na povrch pri zmenách v gréckej spoločnosti.

Božidara Turzonovová

GRÉCKA DRÁMA – PRÍBEH UCHOVANIA TEXTOV

...

Tragédie a komédie boli pôvodne napísané len pre jedno uvedenie. Až v posledných desaťročiach 5. storočia pred n. 1. bol zavedený zvyk obnovenia uvedenia predchádzajúcich hier. Najprv sa to týkalo diel Aischyla, potom, najmä vo 4. storočí pred n. l., aj hier Sofokla a Euripida, ktoré sa stali u publika veľmi obľúbenými.

Texty známych gréckych autorov boli pri ďalšej prezentácii eliminované a niektoré časti boli doplnené. Takto vznikli série zmien oproti originálnym textom. Niektoré opravy mohli vzniknúť aj u samotného autora, ak nebol spokojný s výsledkom. Dramatické texty sa využívali i mimo divadla, niektoré úryvky sa napríklad prednášali na sympóziách (tento zvyk je doložený už u Aristofana). Existovali aj knižné podoby dramatických textov pre súkromné potreby vzdelanej verejnosti. Keď sa v 4. storočí pred n. 1. začal vynárať kult herca, aj samotní herci vytvárali akési antológie určené na recitáciu pri príležitosti verejných a súkromných osláv; recitovali sa najmä slávne úryvky. Na konci 4. storočia pred n. 1. boli na popud aténskeho štátnika Lykurga (338 – 325) vytvorené oficiálne kópie Aischylových, Sofoklových a Euripidových hier a týmto edíciám sa museli prispôsobiť aj herci. Edície boli uchované v archíve aténskeho prytanea, odkiaľ boli prevezené do Alexandrie z iniciatívy Ptolemaia III. Euergeta (246 – 221 pred n. l.), ktorý sa podujal na úlohu postarať sa o antické diela a pripraviť vzácne kópie na papyruse.

Približne v 3. storočí pred n. 1. sa už texty pripísané veľkým autorom tragédií nachádzali v Alexandrijskej knižnici, kde boli objektom intenzívneho filologického skúmania. Edícia textov tragédií bola zverená

básnikovi a filológovi Alexandrovi Aitolovi. Boli vytvorené katalógy autentických zachovaných hier a vydané tzv. hypothéseis (úvody), ktoré predchádzajú textom drám ešte aj v stredovekých manuskriptoch. No už v antike boli z kompletných diel autorov vybrané časti určené predovšetkým na školské použitie. Tieto časti mali pripojené aj komentáre. Nie náhodou je zachovaných sedem diel od Aischyla a Sofokla a desať od Euripida. Zdá sa, že výber hier súvisel s mýtickou tematikou: mýtus o Átreovcoch u Aischyla (*Oresteia*), tébsky mýtus u Sofokla (*Antigona*, *Vládca Oidipus*, *Oidipus na Kolóne*) a trójsky u Euripida (*Andromache*, *Hekuba*, *Trójanky*, *Résus*). V neskorej antike existoval pravdepodobne korpus všetkých diel autorov tragédií, ktoré boli zoradené v alfabetickom poradí. Podobným spôsobom je totiž zoradený manuskript, ktorý obsahuje jeden oddiel kompletného Euripidovho diela; tituly hier sa začínajú na grécke písmená E a K.

Z komentovaného súborného vydania od Aristofana Byzantského sa v neskorej antike vytvoril kánon dodnes zachovaných siedmich tragédií, ktoré boli v 4. storočí nášho letopočtu vydané Salustiom. Na tomto vydaní bolo neskôr založené aj ďalšie byzantské vydanie *Aiása*, *Antigony* a *Vládcu Oidipa*, tzv. byzantská triáda od Manuela Moschopula (okolo roku 1290), ku ktorej Thomas Magister (1270 – 1325) pridal *Antigonu* a ďalšie tri hry. Ďalším dôležitým editorom bol Demetrius Triclinius, ktorý analyzoval a editoval najmä metrickú štruktúru tragédií.

Posledná fáza práce so zachovanými dramatickými textmi nastala v období Byzancie. Byzantskí učenci sa však dramatickými textmi zaoberali skôr z hľadiska písomníctva. Od 9. storočia (toto obdobie sa nazýva „macedónska renesancia“) sa v textoch, ktoré sa zachovali z antiky, začalo pri prepisovaní používať moderné písmo (rozlišovanie malých a veľkých písmen), opravovali sa diakritické znamienka korešpondujúce s gréckou abecedou, ktorú poznáme aj dnes. Práve tu dochádzalo k chybám, lebo v majuskule sa písalo bez medzier a pisári robili chyby. Neskoršie kritické vydania chyby revidujú.

V tlačenej verzii sa Sofoklove hry prvýkrát objavili v roku 1502 vďaka benátskemu vydavateľovi Aldovi Manutiovi. Tak sa texty sprístupnili ďalším odborníkom. V ďalších storočiach pokračovali kritické vydania Sofoklových tragédií, ktoré obsahovali už aj korektúry textov.

Dva predošlé úryvky pochádzajú z knihy Sofokles od Martiny Borodovčákovej.

(Vydala UKF, Nitra, 2013)

Zuzana Kocúriková, Michal Režný, Štefan Bučko

Ondrej Kovaľ

Dušan Tarageľ

CYKLUS TÉBSKYCH TRAGÉDIÍ

MILOSLAV OKÁL

(KRÁTENÉ)

Grécki tragickí básnici čerpali námety na svoje hry z bohatej studnice gréckej mytológie. A bol to predovšetkým okruh tébskych povestí, ktorý lákal básnikov. Na ich počiatku bolo založenie Téb v spojitosti s Diovým únosom Európy, dcéry sidonského kráľa Agenora. Tento nariadil svojmu synovi Kadmovi ísť hľadať sestru a zakázal mu vrátiť sa bez nej. Po dlhom márnom hľadaní sa Kadmos rozhodol obrátiť sa o radu do Apolónovej veštiarne v Delfách. Odpoveď na žiadosť síce nedostal, ale boh mu kázal založiť mesto na tom mieste, kde uľahne krava, ktorú stretne po odchode z veštiarne. Podľa rady veštiarne zastal na území boiótskych Téb, pripravený vyplniť radu delfského boha. Najprv však chcel obetovať bohu onú kravu, a poslal preto druhov, ktorí ho sprevádzali, po vodu k blízkemu prameňu. Tento však strážil Areov drak a všetkých druhov mu pobil. Keď sa nevracali, odobral sa za nimi sám, zviedol s drakom boj a zabil ho. Na radu Atény mu vybral zuby a zasial ich do zeme. Z nich vyrástli obrnení mužovia, ktorí sa začali navzájom pobíjať, a nakoniec zostali len piati. Títo pomohli Kadmovi založiť Téby a stali sa pôvodcami tébskeho ľudu. Na očistenie za zabitie draka musel Kadmos osem rokov preukazovať služby Areovi, ktorého si však získal a dostal od neho za manželku jeho (a Afroditinu) dcéru Harmóniu. Táto mu porodila syna Polydora a štyri dcéry – Autonou, Semelu, Ino a Agauu. Po dlhoročnej vláde v Tébach odišiel aj s manželkou do Ilýrie, kde boli obidvaja premenení na hadov a uvedení do Elyzejských polí.

Z dcér Semelu zviedol Zeus a neskoršie z jej horiaceho tela zachránil jej plod, boha Dionýza. Druhú dcéru, Ino, manželku orchomenského kráľa Athamanta, prenasledovala Héra, pretože sa starala o malého Dionýza. Ino zoslala na manžela šialenstvo a zachránila sa pred ním len skokom

do mora. Tretia dcéra, Autonoe, mala syna Aktaiona, slávneho lovca. Poľovníctvo sa mu stalo osudným. Alebo pre prílišné sebavedomie, alebo preto, že uvidel kúpajúcu sa Artemidu, bohyňa ho premenila na jeleňa a vlastné psy ho roztrhali. Konečne štvrtá dcéra, Agaue, s tébskymi ženami oslavujúcimi Dionýza roztrhala vlastného syna Penthea.

Kadmov syn Polydoros zomrel mladý, ešte pred otcovým odchodom z Téb, a zanechal malého syna Labdaka, podľa ktorého sa celý rod nazýva Labdakovcami. Ešte za jeho vlády, alebo za vlády jeho mladého syna Laia, sa ujal vlády v Tébach Nykteus. Nykteovu dcéru Antiopu zviedol Zeus a ona zo strachu pred otcom ušla do Sikyonu, kde sa stala manželkou kráľa Epopea. Otec Nykteus spáchal samovraždu, no pred smrťou nariadil svojmu bratovi Lykovi, ktorému zanechal vládu, aby potrestal Antiopu. Lykos sa vypravil proti Epopeovi, zabil ho, zmocnil sa Antiopy a tiahol nazad do Téb aj so zajatkyňou. Táto cestou na Kitairone porodila dvojčatá Zetha a Amfiona, ktorých však pohodili v hore. Nezahynuli, vyrástli u istého pastiera, venujúc sa Zethos lovu a Amfion hre na kitare. Zatiaľ ich matka znášala útrapy od Lyka a jeho manželky Dirky, až sa jej podarilo utiecť. Na Kitairone sa stretla so synmi, spoznala sa s nimi a sťažovala si na utrpené príkoria. Synovia za pomoci priateľov vytiahli proti Tébam, zabili Lyka a Dirku kruto potrestali. Priviazali ju k rohom býka, ktorý ju roztrhal a rozšliapal. Labdaka, alebo samého Laia, v ktorého zastúpení vládol Nykteus, vyhnali z Téb a sami sa ujali vlády, opevniac Téby múrmi, ktoré sami vystavali.

Amfion mal za manželku Niobu, dcéru lýdskeho kráľa Tantala. Mal s ňou sedem synov a sedem dcér, no pre pýchu matky (Nioby), ktorá urazila bohyňu Leto, matku Apolóna a Artemidy, boli všetci Apolónom a Artemidou postrieľaní. Rodičia nezniesli žiaľ, Amfion sa obesil a Niobu bohovia premenili na skalu a zaniesli do vlasti na vrch Sipylos. Ani Zethos nebol šťastnejší ako jeho brat Amfion. Oženil sa s Aedonou, dcérou milétskeho alebo efezského kráľa Pandarea. Aedona žiarlila na Niobu, keďže sama mala iba jedného syna Ityla. Pokúsila sa v noci zabiť

Niobinho najstaršieho syna, ale omylom zabila svojho. Oplakávala ho, až ju bohovia zmenili na slávika (*aedon* – slávik, *itys* – napodobnenie spievania slávika).

Po Amfionovej smrti sa ujal vlády v Tébach Labdakov syn Laios. Za Amfionovej vlády žil v Pise ako hosť kráľa Pelopa. Zle sa mu však odplatil za pohostinstvo, pretože mu uniesol malého syna Chrysippa. Pelops ho preklial, prosiac bohov, aby ho zavraždil jeho vlastný syn a aby sa oženil s vlastnou matkou. Po návrate do Téb sa oženil s Iokastou, dcérou významného tébskeho predáka Menoikea. Manželstvo nebolo požehnané potomstvom, a keď sa Laios pýtal delfskej veštiarne na príčinu, dostal odpoveď, aby netúžil po deťoch, lebo v opačnom prípade ho zabije vlastný syn, ktorý sa následne ožení s vlastnou matkou. Keď mu napriek tomu Iokasta po čase porodila syna, dali ho pohodiť v hore, dúfajúc, že sa stane obeťou divých zvierat. Dieťa však pastier, ktorý ho mal pohodiť, odovzdal pastierovi korintského kráľa Polyba a jeho manželky Meropy. U týchto rástol mladý Oidipus v domnienke, že sú jeho rodičmi, až jedného dňa mu jeden z vrstovníkov vykričal jeho záhadný pôvod. Odobral sa preto do Delf pátrať po svojom pôvode, ale dostal odpoveď, aby sa vyhýbal vlasti, lebo ináč zabije vlastného otca a ožení sa s vlastnou matkou. Odmietol sa preto vrátiť do Korintu a obrátil sa k Tébam. Na ceste sa stretol s Laiom, ktorý išiel do Delf pýtať sa o radu v záležitosti Sfingy, ktorá morila Tébanov svojimi hádankami. Pri vyhýbaní sa na ceste vznikla bitka, v ktorej Oidipus zabil Laia. Potom pokračoval v ceste, prišiel do Téb, rozlúštil hádanku a oslobodil tak Téby od Sfingy. Za odmenu sa stal kráľom a s kráľovstvom dostal aj za manželku vdovu po kráľovi Laiovi. Šťastne s ňou vládol dlhé roky, splodiac s ňou štyri deti, synov Eteokla a Polyneika a dcéry Antigonu a Isménu. Po čase však doľahol na Téby mor a delfská veštiareň im oznámila, že mor bude trvať, kým nebude potrestaný vrah kráľa Laia. Oidipus má dobrý úmysel ho vypátrať, nevediac, že je ním sám. Nakoniec sa vec odhalí: korintský posol mu oznámi, že nie je Polybovým synom, a pastier, kto-

rý bol svedkom vraždy a ktorému sa podarilo utiecť, mu potvrdí jeho vinu. Iokasta sa obesí a Oidipus si vypichne oči a po nejakom čase núteného pobytu v kráľovskom paláci odíde do vyhnanstva, sprevádzaný mladou Antigonou, a nájde smrť v atickom déme Kolóne.

Po Oidipovom oslepení sa jeho synovia dohodli, že sa po roku budú striedať vo vláde. Prvý sa ujal vlády Eteokles, no po roku sa jej nechcel vzdať a vyhnal Polyneika z Téb. Ten sa utiekol k argejskému kráľovi Adrastovi, oženil sa s jeho dcérou Argeiou a s Adrastovou pomocou pripravoval výpravu proti Tébam. Adrastos získal pre výpravu mnohých hrdinov, no nemohol na ňu nahovoriť svojho švagra, zdatného bojovníka a veštca Amfiaraa. Ten totiž vedel, že členovia výpravy zahynú. Polyneikes však pomocou zlatého náhrdelníka, ktorý kedysi Kadmos daroval Harmónii ako svadobný dar, zviedol Amfiaraovu manželku Erifylu, Adrastovu sestru, a táto získala manžela pre výpravu. Hlavné velenie na výprave mal síce Adrastos, ale veliteľmi jednotlivých vojsk boli siedmi hrdinovia, podľa čoho sa výprava označuje aj ako výprava Siedmich proti Tébam; siedmich preto, lebo každý z nich útočil na jednu zo siedmich brán Téb. Prvým bol Polyneikes, Tében, usilujúci o získanie vlády v Tébach. Druhým bol Aitolan Tydeus, Oineov syn, ktorý pre vraždu utiekol z Kalydonu a prišiel k Adrastovi a oženil sa s jeho dcérou Deipylou. Tretím bol už spomenutý Amfiaraos. Štvrtým bol Argejčan Kapaneus, chvastajúci sa, že dobyje Téby aj proti vôli bohov. Piatym bol ďalší Argejčan Eteoklos, šiestym obrovský silák Hippomedon a siedmym mladučký Arkáďan Parthenopaios, syn slávnej lovkyne Atalanty. Keď nemohli dobyť Téby, dohodli sa, že boj o vládu v Tébach rozhodnú súbojom bratia Eteokles a Polyneikes. O tróne sa však nerozhodlo, lebo obaja sa navzájom usmrtili. Boje sa znovu rozprúdili, no argejské vojsko bolo porazené a okrem Adrasta všetci hrdinovia zahynuli. Tébania odmietli vydať ich telá manželkám a učinili tak až na zákrok aténskeho kráľa Thesea.

Po smrti Eteokla a Polyneika mestská rada na čele s Kreónom nariadila slávnostne pochovať Eteokla, no Polyneikovo telo sa malo pohodiť bez pochovania. No napriek zákazu Oidipova dcéra Antigona Polyneika pochovala. Za trest ju dal Kreón zamurovať do krypty, kde sa obesila skôr, ako prišiel s omilostením. Na doplnenie nešťastia sa mečom preklal Antigonin milenec Haimón, Kreontov syn, a Kreontova manželka Eurydika spáchala samovraždu.

O desať rokov synovia siedmich vojvodcov sa rozhodli pomstiť sa Tébanom za porážku otcov a uskutočnili novú výpravu. Zúčastnili sa na nej Adrastov syn Aigialeus, Polyneikov syn Thersandros, Amfiaraov syn Alkmaion, Tydeov syn Diomedes, Kapaneov syn Sthenelos, Hippomedontov syn Polydoros, Mekisteov syn Euryalos a Parthenopaiov syn Promachos. Vojsko Epigonov, ako sa nazývajú vodcovia tejto druhej výpravy proti Tébam, sa pohlo z Argu, spustošilo okolie Téb a začalo obliehať mesto. Tébania sa im postavili na odpor, boli však porazení a ustúpili za nedobytné hradby, no po čase začali rokovať s obliehateľmi a na radu Teiresia sa vysťahovali z Téb do Tesálie. Na ceste Teiresias, ktorý svojím vešteckým umením neraz zachránil Tébanov od záhuby, umrel. Epigoni rozborili tébske hradby a vlády sa ujal Thersandros, ktorý Téby znovu vybudoval.

Tébske povesti vznikli v predhistorickej dobe. Ich ohlasy sa vyskytujú v obidvoch homérskych eposoch. Podľa Kadma sú Tébania uvádzaní ako Kadmejci. Z Kadmových dcér Homér menuje Semelu, matku Dionýza, a Ino, premenenú na bohyňu Leukotheu, ochrankyňu plavcov. Homér pozná aj Diom zvedenú Antiopu a jej synov Amfiona a Zetha a pozná aj osudy ich manželiek Nioby a Aedony, no zmieňuje sa len o dvanástich, nie štrnástich deťoch Nioby. Menuje Laia a Oidipa a aj Oidipovho syna Eteokla, no Oidipovou matkou a aj manželkou nie je Iokasta, ale Epikasta. Vie, že Oidipus zabil otca a oženil sa s matkou. Zmieňuje sa o výprave siedmich proti Tébam a z vodcov výpravy menuje Kapanea, Mekistea, Amfiaraa (aj jeho zradnú manželku Erifylu), no

predovšetkým Tydea a zmieňuje sa aj o jeho hrdinstve v Tébach, kam ho vyslali rokovať s Kadmejcami. Z Epigonov menuje Tydeovho syna Diomeda, Mekisteovho syna Euryala, Kapaneovho syna Sthenela a Amfiaraovho syna Alkmaiona.

Súčasne s homérskymi eposmi, alebo o niečo neskoršie, vznikli tri veľké epické diela venované tébskym povestiam – *Thebais* s 24 spevmi a so 7 000 veršami, *Oidipodea* so 6 600 veršami a *Epigoni* so 7 000 veršami. Diela sa nezachovali a nepoznáme ani ich autorov. *Thebais* bola popri *Iliade* a *Odysei* najdôležitejším gréckym eposom. Opisovala sa v nej výprava argejského vojska proti Tébam, jeho pochod z Argu, udalosti počas pochodu, príchod do Boiótie, rokovanie s Tébanmi, Tydeovo víťazstvo v zápase s Tébanmi, obliehanie Téb, bitka pri potoku Ismene, porážka argejského vojska, smrť siedmich vodcov a hanebný útek Adrasta. *Oidipodea* opisovala osudy Labdakovcov, Laia, Oidipa a výpravu siedmich proti Tébam. Konečne v *Epigonoch* sa opisovala druhá argejská výprava proti Tébam, ktorú uskutočnili desať rokov po prvej synovia vojvodcov prvej výpravy. Títo Téby dobyli a vlády sa ujal Polyneikov syn Thersandros.

Tébske povesti nepochybne poznal Hesiodos, lebo vo svojej *Theogonii* menuje Kadma, jeho manželku Harmóniu a jeho štyri dcéry – Semelu, Ino, Autonou a Agauu. Inšpiroval sa nimi aj druhý Boióťan, najslávnejší grécky lyrický básnik Pindaros. V šiestej *Olympionike,* zloženej na počesť Agesia, víťaza pretekov na vozoch, porovnával svojho oslávenca s Amfiaraom. Je vraj taký veľký bojovník a veštec, ako bol Amfiaraos, a patrí mu vraj chvála, ktorú na pohrebe siedmich hrdinov v Tébach vzdal Adrastos Amfiaraovi, keď ho aj s vozom pohltila zem.

Prvý zo slávnej trojice aténskych tragikov Aischylos sa inšpiroval tébskymi povesťami v početných svojich hrách, no predovšetkým v tetralógii *Laios, Oidipus, Siedmi proti Tébam* a *Sfinga,* z ktorých sa nám však zachovala len tretia hra, *Siedmi proti Tébam*. Ide v nej o zakončenie kliatby nešťastného rodu Labdakovcov. V prológu Eteokles oznamuje tébskym

občanom obkľúčenie mesta a vyzýva ich na statočnú obranu. Prichádza posol s oznámením, že nepriatelia sú odhodlaní dobyť Téby alebo padnúť. Eteokles prosí bohov o pomoc a odchádza porobiť prípravy na obranu. Prichádza zbor nastrašených žien a prejavuje zúfalstvo nad kritickou situáciou mesta. Eteokles sa vráti a karhá ich za paniku, ktorú vyvolávajú. Znovu prichádza posol, prinášajúc vojenské správy, a oboznamuje Eteokla s postavením nepriateľov, podávajúc charakteristiku ich vojvodcov, na čo zase Eteokles oznamuje svoje dispozície a napriek odhováraniu zboru odchádza bojovať. Zbor sa zaoberá nešťastím labdakovského rodu, spomína vinu Laia (neuposlúchnutie Apolóna, ktorý ho varoval pred synom), vinu Oidipa a jeho prekliatie synov. Po týchto úvahách prichádza posol a oznámi výsledok boja. Téby sú zachránené, ale za cenu smrti obidvoch bratov, ktorí padli vzájomnou rukou. Zbor žiali nad osudom rodiny a pohrebným sprievodom sa kus končí. Tetralógiu Aischylos predvádzal roku 467 pred n. l. a získala prvú cenu.

Okrem tejto tetralógie Aischylos čerpal námety z tébskych povestí aj v *Semele, Bakchantkách, Pentheovi, Eleusínčanoch* (Theseus dovolí pochovať Argejcov, ktorí padli pri Tébach), *Niobe, Strelkyniach* (pomocnice Artemidy, ktoré zahubili Aktaiona) *a v Atalante,* z ktorej sa však nezachoval nijaký zlomok.

Aj Sofokles, druhý zo slávnej trojice aténskych tragikov, ktorý priviedol dramatickú poéziu k vrcholu, čerpal námety z tébskych povestí. Z vyše 120 hier, ktoré zložil a predviedol, to bolo v šiestich tragédiách: v *Antigone, Kráľovi Oidipovi, Oidipovi na Kolóne,* ktoré sa nám zachovali, a v *Niobe, Amfiaraovi* a *Alkmaionovi,* z ktorých máme len zlomky. V *Niobe* išlo o potrestanie Nioby pre urážku bohyne Leto, *v Amfiaraovi* o jeho získanie pre výpravu proti Tébam *a v Alkmaionovi* o potrestanie Erifyly pre zradu manžela.

Z troch zachovaných tragédií najprv zložil *Antigonu* a predviedol ju roku 441 pred n. l. Bol asi prvý, kto oslávil Antigonino hrdinstvo. Je málo pravdepodobné, že podnetom na jej zloženie boli verše v Aischylových

Siedmich proti Tébam, v ktorých po správe hlásateľa o zákaze pochovať Polyneika Antigona vyhlásila, že brata pochová. Skôr je pravdou, že uvedené verše zložil neznámy autor pod vplyvom Sofoklovej *Antigony.* Námet bol časový, pretože riešil problém pomeru prirodzených (božských) a svetských zákonov, traktovaný súčasnými sofistami.

Zdroj: Sofokles. Kráľ Oidipus, Oidipus na Kolóne, Antigona, Thetis, Martin 2011

Zuzana Kocúriková, Štefan Bučko, Natália Germániová

DIVÁK

Role diváka je pochopitelně v různých dobách různá. Pro diváka v řeckém divadle klasické doby můžeme užít pěkný český termín obecenstvo, naznačující, že divák je člen obce. Jako takový byl ještě velmi těsně spjat s produkcí divadla – široké masy se zapojovaly do přípravy divadelní slavnosti a jejího průběhu, ať už jako členové inscenačního týmu nebo jako diváci. Z řad obce se rekrutovali ti, kteří byli producenty divadla (chorégie), z řad diváků byla také losována porota, která nakonec rozhodovala o umístění autorů, chorégů i herců. Obecenstvu se tím dostalo uznání, protože bylo pasováno na osoby schopné vynášet soud o komplikovaném uměleckém díle. Současně se mohlo ztotožnit s těmi, kdo divadlo vytvářejí, protože z jeho řad vyšli i ti, kteří ve hrách představovali chór. Obecenstvo této doby je pro divadlo činitelem tak významným, že stát usiluje o to, aby mu byla za všech okolností umožněna návštěva představení (*theórikon*). Vzhledem k tomu, že divadlo spadalo do oblasti náboženské, máme za to, že z návštěvy divadla nemohl být nikdo vyloučen. Jisté nejasnosti však platí o účasti žen. Divadlo bylo zcela v kompetenci mužské populace – autoři, herci i organizátoři byli muži a divadlo kontroloval démos, lid, suverénní vládce obce tvořený různorodou vrstvou dospělých mužů. Víme, že do divadla měli přístup dospělí i chlapci, v Athénách usedlí cizinci i cizí návštěvníci slavností, svobodní i otroci. Osudy žen hrály prominentní roli v tragédiích i komediích, takže si klademe otázku, komu by tyto výpovědi byly určeny, kdyby ženy nepatřily mezi obecenstvo. Nicméně všechny zmínky o ženách v divadle jsou poněkud sporné. Platón hovoří jednou o tom, že drama jako jistý druh rétoriky je adresováno dětem i ženám a mužům, otrokům i svobodným (Gorgias 502a), jindy mluví o tom, že děti dávají přednost komedii, zatímco většina obecenstva, dospívající mládenci a vzdělané ženy, volí tragédii (Zákony 658d). To může pochopitelně

spíše znamenat, že do divadla chodily hetéry, jejichž postavení bylo svobodnější než postavení běžné ženské populace, která se účastnila mnoha náboženských slavností (některé byly výhradně určeny ženám a nepřístupné mužům), ale nikoli politického dění.

Přesvědčivé nejsou ani zmínky o ženách v komediích (viz např. Mír 962-67, Ptáci 785-96), i když samotné oslovení publika jako *andres* – muži je možno vnímat jako konvenční způsob označení publika vůbec. V každém případě množství žen v publiku bylo relativně nízké a seděly na horších místech (viz frg. Alexidovy komedie *Gynaikokratia* – Vláda žen).

První řady byly určeny nejdůležitějším osobám reprezentujícím kult a vzácným cizím hostům *(proedria),* rezervována byla místa pro členy rady, archonty, vojenské činitele a pro eféby. Obecenstvo bylo spontánní, reagovalo velmi čitelně: když se nějaká partie líbila, volalo po opakování *(authis,* ještě jednou) a tleskalo, nelibost vyjadřovalo syčením, kopáním patami do sedadel a mlaskáním. Když nebylo obecenstvo spokojeno, házelo fíky a olivami, někdy i kamením. Bylo schopno hru přerušit a nedopustit, aby byla dohrána (tak např. znemožnilo provedení Frynichovy tragédie Dobytí Milétu). Autoři tomu od určité doby čelili tím, že organizovali divadelní klaku, která je podporovala. Vzhledem k tomu, že představení trvala mnoho hodin, bylo zvykem v divadle jíst, a to nejen o přestávkách, kdy bohatí občané a chorégové rozdávali obecenstvu různé pochoutky a víno.

Postavení obecenstva se mění spolu se změnou produkce divadla, která pochopitelně souvisí se společensko-politickou situací. Postupné mizení chóru z dramatu a nahrazení funkce chorégа *agónothetem* svědčí o tom, že obecenstvo se z účastníků stává pouhými diváky.

Tento proces pak vrcholí v římském divadle, jemuž dominuje zábavní funkce. Římský stát tím, že divákům dopřává *panem et circenses* – chléb a hry, lid pacifikuje, dovoluje mu vlastně společenskou aktivitu projevovat jen na místech, která nejsou vládnoucí elitě nebezpečná.

Zdroj: Eva Stehlíková, Antické divadlo, Karolinum, Praha 2005

Gabriela Dzuríková

Antigona

Sofokles

Podľa jazykovej interpretácie Júliusa Špaňára v roku 1970 prebásnil
a v roku 2016 pôvodné prebásnenie revidoval Ľubomír Feldek
Prekladateľova agentúra: Aura-pont

OSOBY

ANTIGONA, dcéra tébskeho kráľa Oidipa
ISMÉNA, jej sestra
KREÓN, ich strýko, Oidipov nástupca na tróne
EURYDIKA, Kreontova manželka
HAIMÓN, ich syn
STRÁŽCA
TEIRESIAS
PRVÝ POSOL
DRUHÝ POSOL
ZBOR TÉBSKYCH STARCOV

[Hra sa odohráva v mýtických časoch, pred kráľovským palácom v Tébach.]

[PROLÓG]

[*Antigona vychádza ráno s Isménou z paláca, v ruke má obetnú kanvicu.*]

ANTIGONA

Ó, povedz, moja rodná sestra Isména –
vieš ešte o nejakom treste, na ktorý
by nás dve neodsúdil Zeus, aby sme
hriech svojho nebohého otca Oidipa
odpykali my dve, už tu a zaživa?
Niet bolesti, niet hanby ani potupy,
niet pohrôm, čo by sa nám vyhli. Teraz tiež –
vraj Kreón vydal nový rozkaz. Počula
si o ňom? Či ti uniklo, že na náš rod
sa pripravuje zaútočiť nové zlo?

ISMÉNA

Nie, Antigona. Od chvíle, čo navzájom
sa naši bratia pripravili o život,
nedoletela k mojim ušiam nijaká –
ani zlá, ani dobrá – nová zvesť. Len tá,
že v noci odtiahlo vraj vojsko Argejcov.
Nič iné neviem. Nič, čo by ma vedelo
potešiť, alebo ma mohlo zarmútiť.

ANTIGONA

Tušila som to – preto som ťa vytiahla
z paláca. Musíme si povedať pár slov.

ISMÉNA

A o čom? Vidím, že si znepokojená.

ANTIGONA

A bodaj by som nebola, keď Kreón dal
vystrojiť pohreb so všetkými poctami
len pre jedného z našich bratov. Druhému
ich odoprel. Len Eteokla pochoval
ako sa patrí, s dôstojnými obradmi,

čo zaručia mu úctu tieňov v podsvetí.
O tele nešťastného Polyneika však
dal vraj už v celom meste vyhlásiť, že nik
ho nesmie prikryť prsťou ani oplakať.
Má – neoplakaný a nepochovaný –
ten drahý poklad zostať iba napospas
pažravej zveri. Dobrý Kreón vydal vraj
ten príkaz pre teba aj pre mňa. Počuješ?
Aj pre mňa. A vraj práve kráča sem a tu
ho zopakuje – aby nikto nemohol
povedať, že ho nepočul. Aj vyhráža
sa vraj, že ak ten príkaz niekto poruší,
čaká ho ukameňovanie. Tak je to,
Isména. Teraz ukáž, či si šľachetná
a či len nešľachetná dcéra šľachetných.

ISMÉNA

Ak je tak, ako vravíš, čo tu zmôžem ja?
Môžem si trúfnuť na odpor, ja úbohá?

ANGTIGONA

Ja si naň trúfnem. Ty mi pri tom pomôžeš.

ISMÉNA

A pri čom? Aký smelý plán ti nedá spať?

ANTIGONA

Poď so mnou pochovať tú drahú mŕtvolu.

ISMÉNA

Aj napriek tomu, že je za to prísny trest?

ANTIGONA

Je to náš brat. Keď s tebou nie, aj bez teba
ho pochovám. Nech nemám hanbu aspoň ja.

ISMÉNA

Si šialená. Veď keď to Kreón zakázal...

ANTIGONA

Mám na to právo – nedám si to právo vziať.

ISMÉNA

Beda nám bude, sestra. Len sa rozpomeň
na nášho otca – ako zahynul, keď sám
sa usvedčil, aj oči sám si vypichol
pod ťarchou viny. Ako potom úboho
skončila jeho manželka, čo zároveň
bola i jeho matkou. Obesila sa.
A do tretice – poučme sa na svojich
bratoch. Tých neborákoch, čo sa navzájom
usmrtili. Už zostávame len my dve.
Či nehrozí však práve nám to najhoršie,
ak pohrdneme rozhodnutím vladára
a porušíme príkaz? Mali by sme si
uvedomiť, že sme len ženy. Bojovať
s mužmi, to nie je naša vec. Ak navyše
sú pri moci. Veď vládu treba poslúchať
vo všetkých prípadoch, aj v čoraz krutejších.
Nech mi to v ríši tieňov naši nebohí
odpustia – ale ja sa poddám presile
a tých, čo vládnu mestu, budem poslúchať.
Usilovať sa o nemožné? Šialenstvo.

ANTIGONA

Dobre, už o ničom ťa nejdem presviedčať.
Už by ma netešilo ani, keby si
sa ponúkala. Ty buď rozumná a ja
pochovám brata. Ak ma za to čaká smrť,
tak iste krásna. Láska ma tam uvíta,
keď spravím zbožný čin. Viac zapáčiť sa
chcem
tým v podsvetí! Nie tu! Tam idem naveky!
A ty, keď chceš, maj, pre mňa za mňa,
v neúcte,
čo v úcte mať nám prikazujú bohovia.

ISMÉNA

Ale veď ja to tiež mám v úcte. Vzpriečiť sa
však vôli celej obce – na to nemám síl.

ANTIGONA

Hľadáš si výhovorky. Ja už musím ísť.
Pochovať brata – to je moja úloha.

ISMÉNA

Ach, nešťastnica. Trpnem strachom o teba.

ANTIGONA

O svoje šťastie trpni. O mňa nemaj strach.

ISMÉNA

No vykonaj to potajomky. Pred každým
o tom mlč, a ja budem mlčať takisto.

ANTIGONA

Ba len choď, len to všade roztrúb! Tisíc ráz
odpornejšie mi bude tvoje mlčanie.

ISMÉNA

Ty vzbĺkneš vždy, keď po mne behá mráz.

ANTIGONA

Ja horím túžbou zapáčiť sa najdrahším.

ISMÉNA

Len aby si to zvládla. Je to nemožné.

ANTIGONA

Musím to skúsiť. Dopredu sa nevzdávam.

ISMÉNA

Zbytočné skúšať – bez nádeje na úspech.

ANTIGONA

Za to, čo vravíš, ja aj nebohý tvoj brat
môžeme tebou iba pohŕdať. Už daj
pokoj tej mojej nerozvážnosti! Ja viem,
že aj keď hrozná, krásna bude moja smrť.
Hrôza mi nemôže jej krásu ukradnúť.

ISMÉNA

Bežíš tam, kam ťa ženie šialenstvo. Tak bež
a budeš drahá svojim drahým. A mne tiež.
[*Antigona odchádza za mesto pochovať brata,*
Isména sa vracia
do paláca. Prichádza Zbor tébskych starcov.]

[VSTUPNÁ PIESEŇ ZBORU]

ZBOR

Jasný lúč slnka, najskvostnejšie svetlo,
aké je na širokom nebi,
konečne z výšavy si opäť zlietlo
na sedmobránne Téby.
Ó, zlaté oko dňa, zas vychodiace
nad dirkajskými prúdmi,
to ty si donútilo pustiť liace
a odhadzovať zbroj
argejský beloštíty voj,
utekajúci pred našimi ľuďmi.

NÁČELNÍK ZBORU

To Polyneikes rozhnevaný sporom,
ktorý mal s bratom, priviedol ich sem.
Škrekotom orla bol ten huriavk, v ktorom
prepadol argejský voj našu zem.
Zbraní mal veľa.
Štít vedľa štítu – peruť biela.
Chocholy – hrdo zastoknuté do heliem.

ZBOR

Stál vôkol našich siedmich brán a hrotmi
oštepov pokúšal sa škrtiť
východy z nich. No musel utiecť do tmy,
skôr než si zamaškrtiť
stihol na našej krvi smädným hrdlom
a svojím ohňom smolným
zapáliť veniec hradieb. Pred tým kŕdľom
sa zrazu zdvihol mrak
a zaznel rev – to tébsky drak
sa vzchopil na odpor a zatriasol ním.

NÁČELNÍK ZBORU

Zeus vždy predovšetkým nenávidel
chvastúnske jazyky, a teda zvlášť,
keď ľudí pýšiacich sa zbraňou videl
valiť sa k nám, on pocítil k nim zášť
a bleskom šľahol
do muža na víťazný hlahol
pripraveného práve na najvyššej z bášt.

ZBOR

Zem zdunela pod pádom jeho kostí,
hoci sa predtým tento ohňonos
na naše mesto rútil v divokosti
podobný povíchrici. Smutný lós
si to k nám prišiel prevziať v plnej zbroji.
A iní iné mali vytrpieť:
sám veľký Arés, čo vždy vedľa Dia stojí,
zaháňal všetkých nepriateľov späť.

NÁČELNÍK ZBORU

Tak siedmich veliteľov nepriateľa
premohlo sedem veliteľov brán
a dvaja bratia svoje mŕtve telá
namiesto zbraní dali ako daň
na oltár Diov.
Obaja padli pod kopijou,
keď zdvihli naraz jeden na druhého zbraň.

ZBOR

Bohyňa víťazstva však, slávna Niké,
s jasotom vošla do bojovných Téb.
Už ďalej nehovorme o tragike
skončených bojov, ale radšej tep
nech sa nám teraz roztancuje v ľahkom
rytme a takto vstúpme do chrámov,
keď Téby celú noc sa zabávajú s Bakchom
a my keď sme pod jeho ochranou!
[*Z paláca vychádza Kreón*.]

NÁČELNÍK ZBORU

Hľa – práve vyšiel z paláca náš nový pán
Kreón, syn Menoikov, čo po nedávnych udalostiach
vladárom sa stal –
tak Šťastena to chcela vrtkavá.
Ktovie, čo do hlavy si vzal,
keď vydal vyhlášku, čo starcov
na toto mimoriadne zhromaždenie zvoláva?

[PRVÉ DEJSTVO]

KREÓN

Muži! Loď nášho mesta rozkolísali
bohovia prudkou búrkou. Nechali ju však
po búrke plávať ďalej. Vybral som si vás
a poslal po vás poslov, lebo viem, že vždy
ste mali v úcte trón, či na ňom sedel už
Laios, či Oidipus, a zachovali ste –
keď zahynul – aj vernosť jeho potomkom.
Tí, ako vieme, zahynuli súčasne,
keď jeden zabil druhého a bratská krv
im obom pošpinila ruky. Teraz som
ja – ako brat ich matky – zdedil tébsky trón
aj všetku moc. No dovidieť až do duše
vladára, spoznať jeho srdce, jeho um
vieme, až keď ho uvidíme panovať
a slúžiť zákonom. Aj na mňa platí môj
názor, že pre spoločnosť býva nešťastím
občan, čo by chcel riadiť mesto, keď je však
v úzkych, si nevie rady ani so sebou
a od strachu aj reč má plachú. Podobne
si nectím toho, kto si cení priateľa
viac než vlasť. Vševidúci Zeus nech mi je
svedkom, že nie som z tých, čo prizerali by
sa mlčky, keby na mesto šla pohroma,
a mojím priateľom sa nikdy nestane
nepriateľ obce. Lebo loďou spásy je
pre nás len vlasť. A na priateľské city je
čas, len keď ona pláva s hrdo vztýčeným
stožiarom. V duchu týchto zásad bezpečne
povediem štát. Aj rozkaz o Oidipových
synoch som vydal v tomto zmysle. Povedal

som jasne: Eteokla, ktorý hrdinsky
položil život za vlasť, treba pochovať
a prikryť prsťou. So všetkými poctami –
tak ako do podsvetia vyprevádzame
tých najslávnejších mŕtvych. Jeho brata však,
Polyneika, čo navrátil sa z vyhnanstva
s úmyslom vlasť aj rodných bohov premeniť
na popol, čo chcel vylogať krv príbuzným
a zotročiť vás všetkých, toho nech sa nik –
počuli ste ma? – neodváži pochovať!
Nech neoplakaný a nepochovaný
napospas bez posledných pôct je vydaný
len psom a dravým vtákom! Nech ho zohavia
a zjedia! Tak znie moja vôľa. Nemôže
lotor mať u mňa úcty viac než statočný.
No každému z vás, kto tu čestne prebýva,
prejavím úctu po smrti aj zaživa.

NÁČELNÍK ZBORU

Rozhodol si sa, pane, ako vladár náš.
Trestať aj odmeňovať len ty právo máš.
Uplatňuj zákon na mŕtvych aj na živých –
na vedomie to musí zobrať každý z nich.

KREÓN

A vy zas na to uplatnenie dozrite.

NÁČELNÍK ZBORU

My sme už starí – mladším daj tú úlohu.

KREÓN

Je vaša. Dal som strážiť obe mŕtvoly.

NÁČELNÍK ZBORU

A na čo potom máme dávať pozor my?

KREÓN

Či voľakto môj rozkaz neporušuje.

NÁČELNÍK ZBORU

Len blázon by sa vybral smrti v ústrety.

KREÓN

Veru hej, smrti. Ale mnohí pre korisť
aj smrti v ústrety už neváhali ísť.
[*Prichádza Strážca*.]

STRÁŽCA

Ó, pane, nehovorím, že som uháňal,
nohy si necítim a lapám po dychu.
Cestou ma zastavovali aj obavy,
aj som sa párkrát zvrtol, že sa vrátim späť.
Duša ma varovala: „Blázon, čo sa tak
ženieš ta, kde ťa čaká trest?“ A potom zas:
„Čo otáľaš? Buď smelší! Potrestajú ťa
ešte viac, ak to Kreontovi oznámi
voľakto iný.“ V takých protirečeniach
som bežal pomaly a z krátkej cesty sa
odrazu stala dlhá. Ale predsa som
sa osmelil sem prísť a doniesť ti tú zvesť,
aj keď ju možno neuvítaš. Prichádzam
sem, skrátka, s nádejou, že ma tu nečaká
nič horšie, iba to, čo mi je súdené.

KREÓN

A čo sa stalo, keď si v takých rozpakoch?

STRÁŽCA

Najprv sa musím zastať seba – nemám v tom
prsty. A nevidel som toho, kto ich v tom
má, a tak by to bola krivda krivdúca,
keby som pykať za to musel práve ja.

KREÓN

Máš čosi na rováši, keď sa vykrúcaš
už vopred. Zrejme nesieš veľkú novinu.

STRÁŽCA

Tam, kde sa niečo stane, nervy povolia.
Hrozná vec ešte väčšiu hrôzu vyvolá.

KREÓN

Vysyp to konečne, nech ťa už nevidím!

STRÁŽCA

Už-už to sypem. Nadránom nám pochoval
ktosi tú mŕtvolu. Aj obrad vykonal.
Prikryl to telo suchou prsťou – a bol preč.

KREÓN

Čože? A stopy toho smelca viedli kam?

STRÁŽCA

Netuším. Akoby sa ani nedotkol

hrot rýľu pôdy – všade vôkol hladká zem,
nijaká koľaj ani šľapaj, akoby
sa vinník vyparil. Keď nám to ukázal
ten, čo mal rannú stráž, nám prebleslo,
že sa stal hrozný zázrak. Niekto mŕtvolu
pred nami skryl. Nie že by v hrobe. Stačilo
mu ju len poprášiť – a už bol bez hriechu.
Dravec to nemohol byť. Lebo dravec by
zanechal stopy. A pes? Pes by mŕtvolu
roztrhal. Zahrnuli sme sa navzájom
výčitkami a jeden strážca dával to
za vinu druhému, aj bitka hrozila,
každý mal pocit viny, ale vinníka
nebolo. Každý zapieral a každý by
žeravé železo vzal do ruky, či bosý stál
na uhlíkoch, či odprisahal pri bohoch,
že on to nie, ba ani že si predstaviť
nevie kto! Komu mohlo to zísť na rozum!
Napokon, keď už bezradnosti bolo dosť,
dal ktosi návrh, čo nás všetkých zamrazil.
No zvesili sme hlavy, lebo nebolo
nijaké iné riešenie a nijaký
múdrejší nápad – iba ísť a všetko ti
oznámiť, nič ti nezatajiť. Schválili
sme to, a na mňa, nešťastníka, padol žreb.
Ja musím splniť túto „milú“ úlohu.
Nie som rád, že tu stojím – teba takisto
neteší pohľad na mňa. Komu príčinou
na radosť by bol posol s mrcha novinou?

NÁČELNÍK ZBORU

Pane, ak niečo by som k tomu mohol ja –
ktovie, či nespáchali ten čin bohovia?

KREÓN

Mlč, ak ma nechceš tým, čo hovoríš,
nahnevať! Hlupák si aj napriek šedinám?
Bohovia mali by mať starosť o túto
mŕtvolu? To mi trhá uši. Bohom by
mal chýbať pohreb toho dobrožičlivca,
čo prišiel zapáliť ich chrámy, porúcať
stĺpy a oltáre, čo prišiel rozvrátiť
krajinu a jej zákony? Kde si to vzal,
že bohovia si vážia zločincov? To nie
je možné. Zato istí občania mi chcú
zarúbať cestu k moci, šomrú, hlavami
potajme krútia, nedržia ich v jarme tak
pokorne, ako si to želám. Stavím sa –
to oni podplatili strážcov, oni ich
najali na ten čin. Niet veru pre ľudí
horšieho zla než striebro. Na ruiny vie
obrátiť mestá, vyhnať mužov do sveta,
aj čestných ľudí pripravuje o rozum
a naučí ich robiť svinstvá, zvádza ich
na krivý chodník zločinu a vláči ich
po cestách bezbožnosti. Tí, čo pomohlo
im striebro spáchať tento zločin, dosiahli
však iba jedno: skôr či neskôr neminie
ich za to trest. Máš uši, tak ma počúvaj!
Pri Diovi a úcte k nemu prisahám,
že ak mi nenájdete toho vinníka,
nebude vás to stáť len život, ešte vás
dám pred smrťou aj mučiť dovtedy, kým vás
nedonútim sa priznať k tomu zločinu.
Naveky si tak vštepíte, že zarábať
na chlieb si treba poctivo a nestačí
získať len korisť. Zistíte, že podlý zisk
nenosí šťastie. Podlý zisk je nešťastie.

STRÁŽCA

Smiem ešte niečo? Alebo už mám ísť preč?

KREÓN

Nezbadal si, že z tvojich slov ma striasa hnus?

STRÁŽCA

Dúfam, že iba tvoje uši, dušu nie.

KREÓN

Nie je ti jedno, odkiaľ vychádza môj hnev?

STRÁŽCA

Dušu ti týra páchateľ – ja len tvoj sluch.

KREÓN

Darebák! Prefíkane sa vieš vykrúcať.

STRÁŽCA

Nevykrúcam sa. Neurobil som nič zlé.

KREÓN

Urobil. Vymenil si dušu za mamonu.

STRÁŽCA

Keď sa ti niečo prisní, nebuď prísny hneď.

KREÓN

Nie prísny, iba presný. Ak mi vinníka
nenájdete, dnes ešte presvedčíte sa,
že s podlým ziskom skaza prichádza.
[*Kreón odíde do paláca.*]

STRÁŽCA

Ach, bodaj by sa našiel! Osud rozhodne,
či nájde sa, či nie. Nech sa to otočí
tak či tak, neprídem ti viacej na oči.
Ďakujem bohom, že sa nesplnili zlé
predtuchy. Môžem odísť s hlavou na hrdle.
[*Strážca odíde.*]

[PRVÁ PIESEŇ ZBORU]

ZBOR

Síl na svete je mnoho, ale nijaká
silnejšia ako človek, ktorý
aj do zúriacej víchrice a lejaka
sa púšťa, aby na pochmúrnom mori
prerážal valmi vĺn, čo kolíšu
a oblievajú sťažne jeho lodí.
On aj Zem, v rade bohýň najvyššiu,
večnú a neúnavnú, každý rok
rozjatrí pluhom, keď sa jeho krok
za krokom koní borí do jej pôdy.
On kŕdle plachých vtákov chytá do nástrah
a od úpätia po úpätie
naháňať divé šelmy v horách nemá strach
a vrhá pevne upletené siete,
do ktorých morské tvory lezú mu.
Človek má dôvtip – preto neuniká
nič pred zámermi jeho rozumu.
Stíha zver najstrmšími chotármi,
hrivnatú šiju koňa ujarmí
práve tak ako neskrotného býka.
On hovoriť i bystro myslieť razom
sa naučil a kladie základy
mestám a vládne v nich a s krutým mrazom
a prudkým dažďom tiež si poradí,
lebo si nad hlavou vie strechu zdvihnúť
a s rozvahou sa díva na doby,
čo majú prísť, a iba smrti vyhnúť
sa ešte nedokáže,
vie však už, ako obchádzať má kráže,
do ktorých vtiahnuť ho chcú choroby.
No hoci múdrosť, vtip a silu obra
má v miere, ktorá báje prekoná,
on zlo je schopný konať v pätách dobra.
Ak žije správne, podľa zákona
posväteného prísahou, je vlasti
na osoh – sám je však jej záhuba,
ak do zla padne ako do priepasti.
Kto zotrváva pri zle,
nebude nikdy hosťom mojej mysle,
nebude hosťom môjho kozuba.

[DRUHÉ DEJSTVO]

[*Strážca privádza Antigonu*.]

NÁČELNÍK ZBORU

Ó, čo to vidím?
Darmo by som tvrdil, keď je to raz ona,
že toto dievča nie je Antigona.
Do rozpakov padám.
Nešťastná dcéra nešťastného Oidipa,
čo je na príčine?
Privádzajú ťa hádam,
lebo si porušila kráľov rozkaz
a chytili ťa pri nerozvážnom čine?

STRÁŽCA

Veruže áno. To je ona. To je tá,
čo pochovala telo. Hľadám Kreonta.
[*Kreón vychádza z brány*.]

NÁČELNÍK ZBORU

Tamto je. Vyšiel z brány. Ide práve vhod.

KREÓN

Komu vhod idem? Čo sa stalo? Hovorte!

STRÁŽCA

Ó, Pane! Človek by sa nemal bezhlavo
zaprisahávať. Všetko je vždy inak. Keď
si na mňa sypal svoje hrozby, dušoval
som sa, že sa tu nikdy viacej nezjavím.
No nečakaná radosť býva najväčšia.
Prísaha počká. Som tu zas a privádzam
dievča, čo bolo pristihnuté pri čine.
Je to môj úlovok – no, pane, ber si ho!
Čo chceš, z nej vypáč, usvedč si ju, z čoho chceš.
Ja si však iste zaslúžim z tej pohromy
vyjsť bez trestu, veď teraz som už bez viny.

KREÓN

Čo spravilo to dievča, ktoré privádzaš?

STRÁŽCA

Pochovávalo brata. Netreba viac slov.

KREÓN

Si si tým celkom istý? Vieš, čo hovoríš?

STRÁŽCA

Sám som ju videl zahrabávať mŕtvolu,
ktorú tvoj rozkaz zakazuje pochovať.
A čo som videl, to tu teraz hovorím.

KREÓN

No hovor presne – ako si ju prichytil?

STRÁŽCA

To bolo takto. Keď som prišiel späť, som hneď
nahnal tou tvojou hrozbou všetkým veľký strach.
Odhrabali sme z hnijúceho tela prsť,
aj sme ho očistili. Na záveterný
svah sme si potom posadali, aby k nám
nenosil vietor zápach mŕtvoly. A tam
navzájom sme si nadávali, keď si chcel
niekto z nás od únavy trochu podriemať.
Čas bežal, slnko stálo rovno nad nami
a horúčava – na nevydržanie. Tu
sa zrazu strhol víchor, bol to taký vír
od zeme po oblohu, z lesa na stráni
to postŕhalo lístie, celé nebo sa
stratilo v mračne prachu. Zatvorili sme
oči a znášali ten boží hnev. A keď
už bolo po ňom, sme si ich zas pretreli
a zbadali sme toto dievča. Kvílilo
tak smutne, ako kvíli vták, keď nenájde
mláďatá v hniezde. Ona takto kvílila
nad holou mŕtvolou a preklínala tých,
ktorí ju odhrabali. A hneď začala
zas na mŕtvolu nosiť v dlaniach suchú prsť
a kanvou z medi, krásne tepanou, tú prsť
tri razy pokropila na znak obety.
Keď sme to uvideli, hnali sme sa k nej
a lapili sme ju. No nejavila strach.
Obvinili sme ju, že spáchala ten čin
dvakrát – a nijako to nepopierala.
Na moju radosť, aj keď som ju ľutoval.
Čo po nej! Keď mi zdravá koža ostane,

môžem už pustiť z hlavy všetko ostatné.

KREÓN

Počula si to? Pozri sa mi do očí
a hovor! Priznávaš sa? Či to popieraš?

ANTIGONA

K všetkému sa priznávam. Nič netajím.

KREÓN

Už nie si v podozrení. Zmizni.
[*Strážca odíde*.]
A ty vrav!
O mojom príkaze si vedela či nie?

ANTIGONA

Vedela som. Veď si ho vydal verejne.

KREÓN

Predsa si sa ho odvážila porušiť?

ANTIGONA

Nebol to Diov príkaz. Nenariadila
nám ani spoločníčka bohov v podsvetí
Diké nič podobné. Nuž som si vravela,
že taký príkaz, vôľa smrteľníka,
nemá moc, aby rušil nenapísané
a neochvejné božie zákony. Veď tie
sú večné, nie sú dnešné ani včerajšie,
a platili už pred pravekom praveku.
Nechcem ich hriešne porušiť, a preto sa
nebojím tvojich hrozieb. Že ma čaká smrť?
To viem aj bez teba. Smrť čaká každého.
Že zomriem predčasne? Tým iba získam. Veď
ak niekto žije v stálych mukách ako ja,
smrť sa mu stáva vykúpením. Neplačem
nad svojím osudom. Mňa zabolela by
len vlastná ľahostajnosť, keby zabitý
a nepochovaný tam ležať mal môj brat.
Vravíš, že som si počínala pochabo?
Z pochabosti ma obviňuje pochábeľ.

NÁČELNÍK ZBORU

Otcova neústupnosť je v tom dievčati.
Nevie sa poddať zlu.

KREÓN

Máš vedieť aspoň ty,
že neústupná myseľ najskôr ustúpi.
Aj tvrdá oceľ skrehne na ohni, aj tá
popraská. Nepokorí azda divého
žrebca aj tenká uzda? Hrdá myšlienka
nemá čo hľadať v hlave otroka. Nie dosť,
že ignorovala môj zákaz, teraz sa
dopúšťa ďalšej spupnosti, keď sa mi tu
vysmieva, vystavujúc na obdiv svoj čin.
Som ešte muž, keď nepotrestám túto jej
vzburu? Nie. Mužom bude ona. Sto ráz nech
je dcérou mojej sestry a nech je mi aj
príbuznejšia než celá rodina! A trest
čaká aj na jej sestru, lebo chystali
ten zločin iste spolu. Priveďte mi sem
aj druhú neter! Videl som ju pred chvíľkou
šialene behať po dome – tak na seba
upozorňuje často zlé svedomie tých,
čo potajomky zosnovali podlý plán.
Ak pri zločine pristihnutí ešte zlo
skrášľujú – na to naozaj už nemám slov.

ANTIGONA

Chceš ešte niečo horšie ako moju smrť?

KREÓN

Nie, nechcem. Tvoja smrť mi celkom postačí.

ANTIGONA

Tak prečo ešte váhaš? Každé slovo, čo
vyslovíš, sa mi bridí. Ale netúžim,
aby to bolo inak. Tebe iste sa
zas bridí všetko na mne. Uznaj však, že nič
by mi už nespravilo lepší chýr než to,
že som si pochovala brata. Títo tu
by ti to všetci potvrdili, keby im
strach nezväzoval jazyk. To len tyran má
šťastie aj v tom, že okrem iných výhod smie
vravieť aj spraviť, na čo len si spomenie.

Antigona (1940),
Ján Jamnický (Kreón)

Antigona (1971),
Emília Vášáryová (Antigona)

KREÓN

Takto to vidíš v celých Tébach iba ty.

ANTIGONA

Aj ostatní to vidia tak, len nehlesnú.

KREÓN

Nehanbíš sa byť iná ako ostatní?

ANTIGONA

Brata si uctiť – čo je na tom hanebné?

KREÓN

Ten, koho tvoj brat zabil – to ti nebol brat?

ANTIGONA

Bol – mali obaja tú istú krv čo ja.

KREÓN

Uctiť si bezbožníka je však bezbožné.

ANTIGONA

Ten druhý brat by nevidel v tom bezbožnosť.

KREÓN

Aj keď tvoj zbožný čin je preňho urážkou?

ANTIGONA

Brat nie je bratov otrok. Bol to bratov brat.

KREÓN

No jeden plienil, druhý bránil svoju vlasť.

ANTIGONA

Smrť medzi dvoma bratmi rozdiel nevidí.

KREÓN

No rozdiel medzi zlom a dobrom bude vždy.

ANTIGONA

Bude mať ten tvoj rozdiel zmysel v podsvetí?

KREÓN

Aj mŕtvy nepriateľ je stále nepriateľ.

ANTIGONA

Neposlali ma na svet šíriť nenávisť.

KREÓN

Len šíriť lásku? Choď a v podsvetí ju šír!

Mne, pokým žijem, žena vládnuť nebude.

[*Z paláca privádzajú Isménu.*]

NÁČELNÍK ZBORU

Hľa, je tu Isména –

a o sestru sa obáva.

Slzy jej tečú. Čelo plné chmár.

Trblet jej oči skryla mrákava.

Rumenec opustil jej tvár.

KREÓN

Tak čo ty? V dome si sa ku mne túlila

ako had, tajne si mi pila krv a ja

som nevedel, že pestujem dve paskudy,

čo striehnu na môj trón. Vrav – mala si aj ty

v tom prsty? Priznávaš sa k tomu zločinu

alebo odprisaháš, že si nevinná?

ISMÉNA

Priznávam sa. Ak s tým aj ona súhlasí,

i ja svoj podiel viny na tom vezmem si.

ANTIGONA

Ó, Spravodlivosť, toto nesmieš dopustiť.

Váhala si, a preto som ťa odmietla.

ISMÉNA

No teraz, keď si v tvŕdzi, neváham a som

na jednej lodi s tebou v búrke nešťastia.

ANTIGONA

Čí je to čin, vie Hádes aj tí v podsvetí.

Neznášam tých, čo ľúbia iba slovami.

ISMÉNA

Chcem, sestra, zomrieť s tebou – nebráň mi.

Je to môj posledný hold tomu mŕtvemu.

ANTIGONA

Nezomrieš so mnou – bez zásluhy nemôžeš

si pýtať podiel. Stačí moja smrť – ty ži!

ISMÉNA

Aký to bude, sestra, život bez teba?

ANTIGONA

Na to sa spýtaj Kreonta – s ním paktuješ.

ISMÉNA

Bolí to ako úder, keď sa vysmievaš.

ANTIGONA

Bolí môj výsmech? Musí bolieť hlavne mňa.

ISMÉNA

V čom ti mám pomôcť? Čo mám spraviť pre teba?

ANTIGONA

Zachráň si život! Nebudem ti závidieť.

ISMÉNA

Sestrička, nedáš mi pol svojho osudu?

ANTIGONA

Ty si si vyvolila život a ja smrť.

ISMÉNA

Veď som ti povedala, čo mi bránilo.

ANTIGONA

Si pri smrteľníkoch – ja pri tých v podsvetí.

ISMÉNA

A predsa sme dnes obvinené obidve.

ANTIGONA

Buď pokojná – ty žiješ. Moja duša však
už patrí mŕtvym. Dávno je už nebohá.

KREÓN

Mám dojem, že sa obe sestry zbláznili.
Jedna už keď sa narodila, druhá dnes.

ISMÉNA

Žiaľ deptá rozum, získaný aj vrodený.

KREÓN

Tvoj iste, keď chceš so zlou sestrou zdieľať zlo.

ISMÉNA

A načo mám žiť? Načo sama, bez sestry?

KREÓN

Už o nej mlč! Tej akoby už nebolo.

ISMÉNA

Chce si ju vziať tvoj syn. Chceš mu ju zahubiť?

KREÓN

Žien na robenie detí nájde ešte dosť.

ISMÉNA

No oni dvaja akoby sa hľadali.

KREÓN

Hrozné, že mala to byť moja nevesta.

ISMÉNA

Ó, Haimón, ako málo značíš pre otca!

KREÓN

Teba aj tvojich rečí mám už nad hlavu.

NÁČELNÍK ZBORU

To naozaj chceš syna obrať o ženu?

KREÓN

Ja nie – to Hádes nepustí ich pred oltár.

NÁČELNÍK ZBORU

Vezmeš jej život? Nič už na tom nezmeníš?

KREÓN

Tak ako hovoríš. Hej, poďte, sluhovia,
treba ich pohnať dnu, tam obe uväzniť
a strážiť! Aj tí najchrabrejší – keď ich vek
je zrátaný už – myslia ešte na útek.
[*Sluhovia odvádzajú Antigonu a Isménu do paláca.*
Kreón ostáva na scéne.]

[DRUHÁ PIESEŇ ZBORU]

ZBOR

Blažení, ktorých život nezakúsil strasť.
Veď komu boží úder raz dom rozkýval,
toho rod sa už nikdy nedokáže striasť
pohrôm, čo valia sa naň ako valný val
morských vĺn, divým tráckym víchrom hnaných
nad temnotami dna, aj čierny kal,
zvírený v hlbinách, sa objavuje na nich
a spolu s nimi ako šelma zúriaca
sa vrhá na breh, ktorý pod ich ťarchou buráca.
Hľa, od pradávna trvá príval príkorí,
ktoré sa valia na nešťastný labdakovský dom,
na každé pokolenie zvlášť – to niektorý
z bohov ich ustavične stŕha do pohrôm.
Najmladšia ratoliestka v Oidipovom
dome len chvíľu krášli rodostrom –
a už je posotená nerozvážnym slovom
a zaslepením zmyslov pod vražednú zbraň
bohov a brány podsvetia sú pred ňou dokorán.
Ó, Zeus, keď sa deje tvoja vôľa,

človečia márnomyseľnosť ju nezastaví.
Tú ani Spánok, ktorý všetko zdolá,
nemôže premôcť, ani bez únavy
plynúce mesiace. Ty, večný, nestarnúci,
panuješ na Olympe, ktorý zlatne
v planúcom svetle. A tak pre budúci
čas – ďaleký aj blízky – budú platné
tie isté zákony, čo pre minulý:
keď dosiahla sa miera, neminuli
pohromy nikoho, aj keď im čelil zdatne.
Dúfať je neisté – a predsa to je
útecha, ku ktorej sa utiekajú mnohí
a za skutočnosť vydávajú svoje
ľahkomyseľné túžby. A kým nohy
im oheň nespáli, sa klamú nádejami
a netušia nič zlé. Hľa, akú gnómu
vyslovil ktosi učenosťou známy:
že zlo sa ako dobro javí tomu,
koho chce viesť na pokraj tragédie
sám boh, ten človek iba krátko žije
v šťastí – a vlastne stále čaká na pohromu.

[TRETIE DEJSTVO]

[*Prichádza Haimón.*]

NÁČELNÍK ZBORU

Prichádza Haimón, tvoj najmladší syn.
Čo ho sem privádza?
Trápi ho osud nevestin?
Či pre zrušenú svadbu zhrýza sa?

KREÓN

Dozvieme sa to. Syn môj, neznenávidel
si hádam otca, keď si počul rozsudok
nad svojou verenicou? Tvoje city sa
neknísu hádam podľa mojich rozsudkov?

HAIMÓN

Otec, som tvoj a viem – máš dobré názory,
čo ovplyvňujú moje. Ja to schvaľujem.
Nijaká svadba nie je vzácnejšia než to,
že tvoje rady dávajú mi správny smer.

KREÓN

Tak treba, syn môj, rozmýšľať a prijímať
otcovu vôľu bez výhrad. Veď prečo chcú
ľudia mať deti? Čo im doma vštepujú?
Aby sa nepriateľom odplácali zlom,
otcovho priateľa však rešpektovali
rovnako ako otca. Ale čo sa dá
povedať o takom, čo na svet priviedol
nepodarencov? Že si splodil starosti
a škodoradosť nepriateľov. Synček môj,
ty skrátka nikdy nepodľahni rozkoši
a nestrať hlavu pre ženu. Kto v dome má
zlú ženu – i jej objatie ho mrazí. Kto
má zlého druha, našiel peklo. Odvrhni
to dievča ako nepriateľa. A nech si
snúbenca hľadá v podsvetí. Mám správu, že
porušila môj rozkaz. Nemám zakročiť?
Potom som klamár. Nie. Nech vzýva si
aj Dia, spasiteľa rodu – zomrie. Ak
vo vlastnom dome by som strpel takúto
neposlušnosť, čo môžem čakať od iných?
Len kto je mužom doma, spravodlivo vie
viesť aj štát. Preto chybil ten, kto porušil
zákon a dal si za cieľ vládnuť vládcovi.
Ľud si ma zvolil – a tak svoju poslušnosť
mi sľúbil v každej veci, či už je tá vec
zlá, dobrá, veľká a či malá. Poslušný
muž – toho si viem predstaviť aj na tróne,
na takého sa spoľahnem aj v ukrutnom
boji. No nepoznám nič horšie, ako je

neposlušnosť. Tá rúca ľudské prístrešia
aj mestá, zoradené šíky obracia
na pomätený útek. Ale zachrániť
sa môžu mnohí z tých, čo vedia poslúchať.
A preto treba dodržiavať rozkazy
a nikdy nepodľahnúť žene. Nanajvýš
podľahnúť mužovi. Veď kto by, napokon,
chcel počuť, že je žena silnejšia než on?

NÁČELNÍK ZBORU

Ak neklame ma starecký sluch, povedal
by som, že správne si to teraz povedal.

HAIMÓN

Bohovia, otec, dali ľuďom rozum – niet
väčšieho daru. Nechcem ani nemôžem
tvrdiť, že to, čo hovoríš, je nesprávne.
No správny môže byť aj názor iného.
Viac ako tebe darí sa mi všímať si,
čo ľudia hovoria, čo robia, a s čím sú
nespokojní. Pred tvojím prísnym okom by
sa prostý človek neodvážil povedať
niečo, čo by ťa zarmútilo. Moje ucho však
si tajne vypočulo, ako ľutujú
všetci to dievča. Nikomu sa nepáči,
že tá, čo si to zasluhuje najmenej
zo všetkých žien, má za hrdinský čin
úboho zahynúť. Ľud vraví, že by si
zaslúžila skôr veľkolepú odmenu
za to, že zabránila mäsožravým psom
a dravým vtákom rozniesť v zuboch mŕtvolu
brata, čo padol v boji. Celé mesto si
to šepká, otec, a ja nadovšetko dbám
o tvoje šťastie. Ako pýchou otcovou
je dobrá povesť detí, pýchou detí zas –
tou najväčšou – je dobrá povesť otcova.
Nuž netrvaj už ďalej na tom, že len to
je rozumné, čo povieš ty a iné nič!
Keď niekto povie, že len sám je rozumný,
že len on má dar ducha a dar jazyka,
zaznie to duto. Ani pre muža, čo vie
už mnohé, nie je hanbou ešte mnohé sa
naučiť. Nebyť tvrdohlavý. Či aj strom
si v rozvodnenom prúde nechráni svoj kmeň
tak, že sa ohýba? Strom, čo sa neohne,
prúd od koreňa vyvráti. A takisto
sa s loďou prevrhne a plaví hore dnom
plavec, čo laná plachiet pevne napína
vtedy, keď ich má povoliť. Skús povoliť,
odvolaj ten svoj krutý rozsudok! Ak smiem,
hoci som mladší, povedať svoj úsudok,
vravím, že lepšej túžby niet, než túžba stať
sa mužom, čo si so všetkým vie poradiť.
Vždy sa to nepodarí však, a vtedy cit
nám velí prijať dobrú radu od iných.

NÁČELNÍK ZBORU

Ak radí dobre, daj sa, pane, poučiť,
si myslím ja.
No aj ty, synček.
Múdro hovoríte obaja.

KREÓN

Mám hádam v tomto zrelom veku odrazu
ísť k nezrelému mladíkovi po rozum?

HAIMÓN

Vždy lepšie ako po neprávosť. Nevšímaj
si môj vek, s úctou hľaď len na samotnú vec.

KREÓN

Na neposlušnosť? To je ozaj úctyhodná vec.

HAIMÓN

O úctu k mrzkej veci by som nežiadal.

KREÓN

No ona hej. To je tá chyba, čo je v nej.

HAIMÓN

Tú chybu nevidia v nej tébski občania.

KREÓN

Diktovať mi chcú hádam, čo mám vidieť ja?

HAIMÓN

Podľa ich názoru si ty ten nezrelý.

KREÓN

Mám vládnuť v mene iných, a nie vo vlastnom?

HAIMÓN

Ak štát si niekto prisvojí, je po štáte.

KREÓN

A nepatrí štát tomu, komu patrí trón?

HAIMÓN

Musel by taký trón stáť kdesi na púšti.

KREÓN

On sa tej ženy tuším stále nechce vzdať.

HAIMÓN

Nie – ak aj ty si žena. Ide mi aj o teba.

KREÓN

Lump! Chceš len vzdorovať svojmu otcovi.

HAIMÓN

Len kvôli pravde, ktorej hriešne vzdoruješ.

KREÓN

Je vari hriech, keď chránim svoju dôstojnosť?

HAIMÓN

Šliapaním na dôstojnosť bohov? Je to hriech.

KREÓN

Si zotročený ženou. Och, ty nízky duch!

HAIMÓN

Vždy radšej ženou, než byť zotročený zlom.

KREÓN

Ty sa tej ženy každým slovom zastávaš.

HAIMÓN

Len jej? Aj teba, seba, bohov podsvetia.

KREÓN

Za ženu si ju živú zobrať nestihneš.

HAIMÓN

Dobre, no potom zomrie ešte ktosi s ňou.

KREÓN

Bezočivec! Ty sa mi vari vyhrážaš?

HAIMÓN

Nie, ja ťa iba od hlúposti odrádzam.

KREÓN

Rozum, čo nemáš, mi tu s plačom nalievaš?

HAIMÓN

Nech nie si mojím otcom, poviem – zošalel.

KREÓN

Dosť, otrok ženy! Dosť už bolo táranín!

HAIMÓN

Urážaš. Ty, čo všade vidíš urážku.

KREÓN

Naozaj? Potom pri Olympe prisahám –
za túto urážku ťa nesmie minúť trest.
[*Kreón posiela po Antigonu.*]
Sluhovia, sem s tou potvorou, nech zomrie hneď
a zaraz pred očami svojho ženícha!

HAIMÓN

Na to sa neteš. Pred mojimi očami
ju nezabiješ, otec. Lebo ešte skôr
ti z očí navždy zmiznem ja. Ty potom päsť
dvíhaj len na tých, čo sú ochotní to zniesť.
[*Haimón odíde.*]

NÁČELNÍK ZBORU

Pane, on odišiel preč s hnevom na duši.
Mám strach,
že keď sa taká mladá myseľ rozruší...

KREÓN

Nech odišiel, kam chcel. Nech sa aj nadľudsky
namáha – osud tých dvoch dievčat nezmení.

NÁČELNÍK ZBORU

Hádam len nechceš poslať na smrť obidve?

KREÓN

Máš pravdu – tú, čo zaváhala, ušetrím.

NÁČELNÍK ZBORU

A akú smrť si naplánoval pre druhú?

KREÓN

Do pustatiny nech ju vyvedú a tam
zaživa pochovajú v skalnej dutine.
A nech ju tam aj kŕmia, aby bohovia
nesoptili, že zomierala od hladu.
Tam môže vzývať Háda, boha, ktorého
si jediného ctí. Ten ešte chvíľu žiť
ju nechá – a tak zistí, aké zbytočné
je zomrieť za niekoho, kto už nežije.
[*Kreón odíde do paláca.*]

[TRETIA PIESEŇ ZBORU]

ZBOR
Ó, Eros, neporaziteľný v boji,
ty, ktorý všetko na svete máš v moci,
ty, pri ktorom sa panna upokojí,
keď po jej hebkých lícach pôvab noci
rozlievaš, ty aj morské nebezpečie
prekonáš, ty aj v chajdách spíš a hoci
by ako chcel, pred tebou neutečie
nijaký z krehkých smrteľníkov ani z bohov,
a koho zmocníš sa, ten šalie z toho.
Ty si aj zbožne zmýšľajúcich ľudí
priviedol k neodpustiteľným činom
a ty si to, kto práve teraz budí
aj nedorozumenie medzi synom
a otcom – a zas víťazstvo sa kloní
k pôvabu, ktorý planie v nevestinom
oku, veď človek vie aj nad zákony
moci dať pôvab – a tak bez boja a skrytá
napokon zvíťazí vždy Afrodita.

[ŠTVRTÉ DEJSTVO]

[*Sluhovia privádzajú z paláca Antigonu.*]
NÁČELNÍK ZBORU
Keď vidím toto, vladárove rozkazy
už asi poruším i ja, veď zvíťazí –
hoci ho zadržať chcem –
vždy ten prehorký
prúd, čo mi znova tečie z očí.
Hľa, vidím kráčať Antigonu
do svadobnej komôrky,
z ktorej už nevykročí.
ANTIGONA
Rodáci moji, teraz poďte sa
pozerať na mňa, v akej hroznej biede
tu kráčam, ako celé nebesá
a slnko objíma môj zrak – ó, veď je
to naposledy. Lebo mňa už vedie
nám všetkým spoločný boh Hádes k brehu
Acherontu a musím ta ísť živá
ja, čo som nepoznala ešte nehu
manžela, ktorej nikto nepozýva
svadobných hostí, ktorej nezazvučí tón
svadobných piesní. Môj muž – Acheron.
NÁČELNÍK ZBORU
No vstupuješ do temnej skrýše hrobu
s vavrínom slávy. Chváloreč
ťa sprevádza. Ty ani na chorobu
nezomrieš, ani ostrý meč
ti život nevezme. Ty z vlastnej vôle
zaživa – ako nikto z ľudí – kráčaš dole.
ANTIGONA
Rozprávali mi, aký zúfalý
bol osud, ktorý mala Tantalova
dcéra, keď zrazu vrástla do skaly
v podobe brečtanu a z jeho krovia
tam na sipylských výšinách sa znova
a znova nesie nárek. O bezbrehom
žiali tej ženy rozšíril sa v ľude
chýr, že z jej očí, dažďami a snehom
umývaných, sa stále valia v prúde
na jej hruď slzy. Nuž či nie je ako ja?
Skala mi má byť miestom pokoja.
NÁČELNÍK ZBORU
Ona však mala božský pôvod,
a ty len ľudský. To je dôvod

tešiť sa, že ťa teraz pochová
hrob, aký dostávajú bohovia.

ANTIGONA

Ó, beda, som ti ešte na posmech
a zaživa ma haníš. Aká to je
náhlivosť? Prečo nedovolíš, nech
pokojne zomriem? Ó, ty mesto moje,
ktoré mi nevykročíš na pohreb,
ó, Dirké, prameň narodený v zemi,
ó, sväté háje na okraji Téb,
keď iné nič, tak aspoň dosvedčte mi,
že nikým neoplakaná a krutým
rozkazom pohnaná sa živá rútim
do hrobu! Chcú ma držať ukrytú
pred živými aj mŕtvymi. Ó, čo ma
viac môže bolieť? Ja nesmiem byť doma
ani tam, v ríši tieňov, ani tu.

NÁČELNÍK ZBORU

Na vrchol odvahy ťa sila
vyniesla, no tam narazila
na vysoký trón Práva. Lebo máš,
dievčatko, hriechy predkov na príťaž.

ANTIGONA

Hovoríš, aby si ma zasiahol
v pamäti na najcitlivejšie miesto,
kde skrývam nekonečne ťažký bôľ
nad osudom, čo stihol naše mesto
a môjho otca – lebo nepriazeň
je stále v pätách slávnym Labdakovcom.
Ó, hriešne lôžko matkino a ten
jej krvismilný sobáš s mojím otcom,
ktorého som ja, nešťastnica, plodom
a nevydatá, prekliata mám vchodom
hrobu ísť teraz za nimi. A tiež
tá tvoja svadba, braček, bola kliatbou
postihnutá – veď vedel si tou svadbou
zničiť mňa živú, hoci nežiješ

NÁČELNÍK ZBORU

Uctiť si mŕtvych – to je zbožné.
No považujem za nemožné
vzdorovať mocným. Už vás veru dosť
zabila takto vlastná trúfalosť.

ANTIGONA

Bez sĺz a priateľov a svadobných
piesní ma odvádzajú do jamy
hrobu a neľutuje nikto z nich
mňa úbohú, že svetlo slnka mi
vytrhnúť idú navždy z očí v tejto hroznej chvíli.
Niet toho, čo by vypustil z úst vzdych.
Nad mojou smrťou nikto nezakvíli.
[*Kreón vychádza z paláca.*]

KREÓN

Či neviete, že neprestane pred smrťou
nik dobrovoľne nariekať, aj keď mu plač
nepomôže? Už preč s ňou! Už ju vrhnite
do skalnej hrobky, ako som vám prikázal!
Odíďte potom, nech sa ona sama tam
rozhodne, či chce zomrieť zaraz, a či len
postupne, mŕtva zaživa. Sme bez viny.
Zbavujeme ju iba styku s inými.
[*Sluhovia sa chopia Antigony.*]

ANTIGONA

Ó, moja hrobka, moja izba svadobná,
môj večný žalár! K svojim mŕtvym cez teba
sa poberám. Už Persefona v podsvetí
vítala mnohých predo mnou. I ja tam dnes
zostúpim, posledná a najbiednejšia z nich,
skôr než som stihla minúť svoje dni a mám
jedinú nádej – že tam budem otcovi
aj matke milá. Milá tebe, drahý brat.
Umyla som ťa, prsťou som ťa prikryla,
aj obeťou vám úctu vzdala obidvom.
A za to pochovanie, braček, takú mám
odmenu. Bezočivý zločin vidí v tom
Kreón. Mňa, pannu, dáva odvliecť násilím.
Ja, ktorá ešte neviem, čo je svadobný
spev, čo je manželstvo, čo deti, musím ísť
do ríše mŕtvych, bez priateľov, zaživa.

Porušila som azda božie zákony?
Oplatí sa mi, nešťastnici, obracať
tvár k bohom? Kde nájsť pomoc? Vyčítajú mi
zbožný čin ako bezbožnosť. Ak bohovia
nevravia na to nič, sa možno dozviem až
v podsvetí, za čo pykám. No ak chybili
pozemšťania, ja väčšie zlo im nežičím –
len také, aké od nich znášam za svoj čin!

NÁČELNÍK ZBORU

Ešte vždy ju to drží.

KREÓN

Sluhov potrestám
za lenivosť. Tak čo je?
Už s ňou do diery!

ANTIGONA

Beda, to značí, že sa blíži moja smrť.

NÁČELNÍK ZBORU

Blíži sa. Darmo by som, neborák,
tvrdil, že je to inak,
keď aj ty vieš – je to tak.

ANTIGONA

Ó, moje rodné Téby, moja vlasť!
Bohovia uctievaní predkami!
Už idem na smrť. A vás o účasť
žiadam, ó, ľudia, buďte svedkami,
ako mne, poslednému kvetu kráľovského rodu
za zbožný skutok spôsobujú strasť
tí, čo ma vedú k hrobovému vchodu.
[*Sluhovia odvádzajú Antigonu.*]

[ŠTVRTÁ PIESEŇ ZBORU]

ZBOR

Aj osud Danaé mal svoje premeny:
zriekla sa svetla nebies v sieni z kovu,
do skrýše, podobajúcej sa rovu,
ju dali, ako keby nebol vznešený
jej rod a ako keby nenosila
Diov plod, čo jej zasial do lona
zlatý dážď – taká ukrutná je sila
osudu! Áno, pred ňou poklonia
sa všetky statky, všetky zbrane, všetky valy
a všetky koráby, čo na horizont vyplávali.
Aj Lykúrgovi, vladárovi Edonov,
nasadil Dionýzos putá, lebo
mal reči, ktoré urážali nebo
a žalár v lone skál mu vybral za domov.
Ten trest na jeho rozbúrenú myseľ
a vzdor mal zapôsobiť ako liek.
On iste pochopil, čo za nezmysel
bol dráždiť boha v kruhu bakchantiek.
Veď vyrušoval rozjasaný sprievod faklí.
Veď všetky múzy, milovníčky hudby, sa ho zľakli.

[PIATE DEJSTVO]

[*Prichádza Teiresias, vedie ho chlapec.*]

TEIRESIAS

Otcovia Téb, nás po spoločnej ceste sem
obidvoch viedol jeden zrak – tak putujú
slepci, sú spoľahnutí na zrak sprievodcu.

KREÓN

S čím zase, veštec Teiresias, prichádzaš?

TEIRESIAS

Najprv sľúb, že sa mojej veštbe podvolíš.

KREÓN

Vždy doteraz som tvoju radu poslúchol.

TEIRESIAS

Preto si šťastne kormidloval koráb Téb.

KREÓN

Potvrdzujem, že som mal prospech z tvojich rád.

TEIRESIAS

Nuž vedz, že práve si na ostrí osudu.

KREÓN

Čo si tým myslel? Hovoríš to mrazivo.

TEIRESIAS

Vypočuj si ma – sám to potom pochopíš.
Bol som dnes v starom sídle veštcov. Tam, kde vždy
sa krídle vtákov zlietajú, a začul som
zúrivý škrekot čo sa striedal s pleskotom.
Hneď, hoci slepý, som sa dovtípil, že tie
vtáky sa škriepia aj sa bijú krídlami.
Zľakol som sa a chcel som rýchlo zapáliť
na obetisku obeť, tá však nevzbĺkla
a z mäsa tiekol do popola iba loj.
Loj škvrčal, dymil a len žlč sa rozprskla
na všetky strany, kyty vraj však ležali
na obetisku bledé, ledva oškvŕkli.
Môj chlapec vravel, že sa obeť nedarí
a znamenia nám neveštia nič dobré. On
je pre mňa totiž tým, čím ja som pre iných.
To ty si zavinil ten hnev, tú nepriazeň!
Hľa, na oltár a na posvätné kozuby
nám psy a vtáky trúsia to, čo vytrhli
synovi Oidipovmu z tela. Preto náš
dym, naše prosby nechcú prijať bohovia
a nepočujem dobrú správu od vtákov,
čo pijú krv a žerú mäso mŕtvoly.
Zváž si to, Kreón. Každý človek dopúšťa
sa chýb, a preto za bezhlavosť nekarhám
muža, čo pochybil a vyhnal Šťastenu,
ak si tú chybu prizná, ak ju napráva.
Tvrdohlavosť však – tá je znakom bláznovstva.
Nuž ustúp, odpočinok dožič mŕtvemu.
Obludné je to – zabíjať ho ešte raz.
Núka ti moja rada pomoc najlepšiu,
ak ošívať sa nebudeš a prijmeš ju.

KREÓN

Starec, aj ty? Vy všetci do mňa ďobete,
ako keď lukostrelci ďobú do terča.
Aj tvoje jasnovidectvo je proti mne.
Dávno ma zapredalo, dávno zradilo.
Nuž, len si úžerníčte, nakupujte kov
zo Sárd a zlato z Indie, tú mŕtvolu
však nepochováte. Aj keď ho uchvátia
Diove orly, aj keď vzlietnu s pokrmom
k Diovmu trónu – ja sa svojho názoru
nevzdám a neodvolám zákaz pohrebu.
Môžem ja, človek, škodiť bohom? Nezmysel.
Zato však tebe, Teiresias, vravím, že
aj najmúdrejší môže padnúť do hanby,
ak slovom prikrášľuje hnusné myšlienky.

TEIRESIAS

Jestvuje vôbec ešte človek, ktorý vie –

KREÓN

Čo také? Akú múdrosť zase vystrúhaš?

TEIRESIAS

– že rozvaha je náš najlepší majetok?

KREÓN

Tak ako hlúposť tá najhoršia choroba.

TEIRESIAS

Tou chorobou však teraz trpíš práve ty.

KREÓN

Si veštec. Túto urážku ti nevrátim.

TEIRESIAS

Už si to spravil, keď si nazval veštbu lžou.

KREÓN

Nemyslí azda každý veštec na striebro?

TEIRESIAS

Ba tyran – to je najhnusnejší chamtivec.

KREÓN

Zabúdaš, že čo vravíš, vravíš kráľovi?

TEIRESIAS

A ty si zabudol, že za trón vďačíš mne?

KREÓN

Si múdry, ale vieš aj pekne ukrivdiť.

TEIRESIAS

Ešte len budeš počuť, čo mám na srdci.

KREÓN

Vešti si – ale pusti pritom z hlavy zisk.

TEIRESIAS

Ten tvoj už držím v hlave aj tak zbytočne.

KREÓN

Vrav si čo chceš – ja ti už na to neskočím.

TEIRESIAS

Nuž neskoč, ale vedz, že slnko na nebi
opíše len pár kruhov, a ty za mŕtvych
mŕtvolou svojho príbuzného zaplatíš.
Pod zem si uvrhol, čo bolo na zemi,
život si nehanebne zavrel do hrobu,
no nebohému si vzal právo na pohreb
a brániš mu tak odísť k bohom podsvetia.
Nebeské božstvá na to právo nemajú –
ty im ho vnucuješ. A preto Fúrie,
tie pomstiteľky z podsvetia, už na teba
striehnu a chystajú ti rovnocenný trest.
No? Hovoril som pre zisk? Presvedčíš
sa o tom zakrátko, keď tvojím domom sa
rozliehať začne mužský krik i nárek žien.
Urážal si ma – ako lukostrelec šíp
môj hnev ti vracia hnev. Svoj šíp máš vo vlastnom
srdci. Tej pálčivosti sa už nezbavíš.
Poď, chlapče, domov odveď ma – a nech sa on
vyvŕši na mladších a nech sa naučí
mať rozvážnejší um i jazyk, než mal dnes!
[*Teiresias s chlapcom odchádzajú.*]

NÁČELNÍK ZBORU

Pane, ten muž v nás nechal zabodnutý nôž.
Že by sa v jeho veštbách mestu našla lož,
sa nepamätám, hoci čierne vlasy mi
na hlave dávno vystriedali šediny.

KREÓN

I ja to viem a zmocnil sa ma nepokoj.
Je hrozné ustúpiť, no ešte hroznejší
býva náš vzdor, keď stŕha na nás pohromu.

NÁČELNÍK ZBORU

Menoikov syn, len zachovaj si rozvahu!

KREÓN

A čo mám spraviť? Povedz, a ja poslúchnem.

NÁČELNÍK ZBORU

Vypusti dievča z podzemného väzenia
a pochovaj tú pohodenú mŕtvolu!

KREÓN

Ty teda radíš ústup?

NÁČELNÍK ZBORU

Áno, pane môj.
A nech je rýchly, lebo šliape na päty
hriechu trest boží. Niekedy hneď v zápätí.

KREÓN

Ach, zmeniť rozhodnutie – to je námaha.
No na boj s osudom nám chýba odvaha.

NÁČELNÍK ZBORU

Choď! Nenechaj nič na iných, sprav všetko sám!

KREÓN

Nuž idem, rovno odtiaľto. Sem, sluhovia!
Chopte sa lopát! Odvediem vás na lúku
za mestom. Pochováme tam tú mŕtvolu.
A keď už mením rozhodnutia, vypustím
aj dievča. Sám. Veď sám som ju dal uväzniť.
Iba ten žije dobre, koho zastaví
vždy úcta k božím zákonom. Mám obavy!
[*Kreón odchádza, sluhovia za ním.*]

[PIATA PIESEŇ ZBORU]

ZBOR

Ó, Bakchus, ty dieťa Dia
a Tébanky Semely,
teba pozná Ikária
a rady ťa videli
aj Eleusínske pláne,
kde Demetra má svoj raj,
ale vždy ti srdce vzplanie,
keď ťa volá rodný kraj,
kde tancujú v tôni dubov
bakchantky, kde tečie prúd
isménsky, kde z dračích zubov
vzišiel v poli tébsky ľud.
Teba často vítal dymom
Parnas. Nie si neznámy
kastalskému žriedlu – pri ňom
s koryckými nymfami
rád pobudneš v tanci. Teba
pozná nyské pohorie,
čo ovíja okraj neba
brečtanom. Aj prímorie,
kde sa rodí bujná réva.
A všade znie jeden hlas.
Nymfy, brečtan, réva spieva:
„Do rodných Téb vráť sa zas!“
Rád máš každú z týchto striech –
veď kým boh ju bleskom zrazil,
ozýval sa v Tébach smiech
tvojej matky. Preto azyl
v tebe hľadáme. Ó, nech
cez búrlivý morský prieliv a či
z Parnasu nám prídeš pomôcť,
keď nás osud tlačí.
Ó, ty vodca zboru hviezd,
nech ťa svetlo obkolesí!
Ó, Diov syn, na počesť
ktorého sú nočné plesy,
nech ťa uvidíme viesť
naším mestom do samého rána
bakchantky, čo tancom chvália lakcha, svojho
pána!

[EPILÓG]

[*Prichádza Prvý posol.*]

PRVÝ POSOL

Vysokovzácni muži staroslávnych Téb!
Keď vidím ľudský život, neviem, kedy ho
mám chváliť, kedy haniť? Veď to osud nás
raz ubíja, raz dvíha, pričom málo dbá,
kto z nás je práve šťastný a kto nešťastný.
A čo nás v budúcnosti čaká, nevie nik.
Kreontov osud – ten bol hoden závisti.
Votrelcov vyhnal z vlasti, získal za to trón
a vládol obkvitaný krásnym potomstvom.
Zrazu však všetko stráca. Ten, kto o radosť
príde, už totiž nežije – chcem povedať,
že už je iba živou mŕtvolou. Keď tvoj
dom bude kypieť bohatstvom a budeš žiť
v kráľovskej nádhere, no radosť nebudeš
mať z toho – ani za tôňu, čo vrhá dym,
od teba ten tvoj smutný osud nekúpim.

NÁČELNÍK ZBORU

Akú zlú novinu zas nesieš palácu?

PRVÝ POSOL

Sú mŕtvi. Živí nesú vinu za ich smrť.

NÁČELNÍK ZBORU

Kto má byť mŕtvy? Kto ho zabil? Tak už vrav!

PRVÝ POSOL

Haimón je mŕtvy. Jeho krv je preliata.

NÁČELNÍK ZBORU

Čou rukou? Jeho vlastnou a či otcovou?

PRVÝ POSOL

Vlastnou, no otca premenoval na vraha.

NÁČELNÍK ZBORU

Ó, veštec! Z tvojich veštieb – hrozná úroda.

PRVÝ POSOL

Čo teraz? Tráp sa nad tým, hlava úbohá.

[*Eurydika vychádza z paláca.*]

NÁČELNÍK ZBORU

Hľa, Kreontova žena vyšla z paláca.
Úbohá Eurydika. Vyšla náhodou?
Či o synovej smrti niečo začula?

EURYDIKA

Začula som vás, občania, len idúcky
von z domu – pomodliť sa k Palas Aténe.
Vo chvíli, keď som odsúvala závoru,
som vyrozumela, že našu rodinu
zas čosi postihlo a od úľaku som
omdlela padla do náručia slúžok, už
zase však vnímam, chcem to počuť ešte raz.
Som pripravená. Čo sa stalo? Niečo zlé?

PRVÝ POSOL

Ó, vzácna pani, bol som pri všetkom a nič
nezamlčím. Veď načo súkať krásoreč,
keby sa ukázalo hneď, že je to lož?
Nuž teda sprevádzal som tvojho manžela
na lúku, tam, kde ležalo z tej úbohej
Polyneikovej mŕtvoly už iba to,
čo zanechali psiská. Háda s Hekatou
sme vzývali, nech milostivo ovládnu
svoj hnev, a potom zvyšky tela umyli
sme svätým kúpeľom a spálili sme ich
na vatre z čerstvých konárov. Keď na popol
sme z rodnej prsti navŕšili kupolu,
poponáhľali sme sa k skalnej jaskyni –
k svadobnej hrobke uväznenej dievčiny.
Už z diaľky z neposväteného hrobu sa
ozýval mužský plač. Ten čo ho začul, šiel
dať o tom správu vládcovi. A Kreón bol
hneď tam, a keď si vypočul to kvílenie,
len zastonal a s bôľom v hlase zvolal: „Ó,
ja nešťastný, to nesnívam? To čaká ma
naozaj najstrašnejšia cesta zo všetkých,
po ktorých som šiel dosiaľ? Čujem synov hlas!
Sluhovia, sem sa, k hrobu! Balvan z otvoru
odvaľte, presvedčte sa, či tam skutočne
je Haimón, alebo ma klamú bohovia!“
My, na ten pokyn zdeseného vladára,
sme nazerali dnu a celkom vzadu sme
zazreli v hrobke visieť ju, tú dievčinu.
Visela uškrtená vlastným závojom,
a Haimón vystieral k nej ruky, preklínal
otca a oplakával mŕtvu nevestu.
Uvidel to aj Kreón, hneď mu zvlhol zrak,
do hrobky vstúpil, zabedákal zdesene:
„Nešťastník, kde si sa tu zjavil?
Kam si podel rozum?
Ktorý úder osudu či zlosyn
to bol, čo ťa ho zbavil?
Počuješ, syn môj? Vyjdi! Ja ťa prosím!“
Pohŕdavý a divý pohľad vrhol syn
na otca, mlčky naňho vytasil svoj meč –
no skôr než stihol udrieť, Kreón utiekol.
A nešťastný syn seba za to vytrestal –
obrátil meč a vrazil si ho do hrude.
Kým ešte dýchal, objal dievča slabnúcou
rukou a chrčal, chrliac na jej bledú tvár
svoju krv. Tak tam leží, mŕtvy pri mŕtvej.
Až v Háde získal požehnanie, neborák,
pre svoju lásku. A tak dôkaz podal nám:
za pochabosť sa platí najkrutejšia daň.

[*Eurydika sa vráti do paláca.*]

NÁČELNÍK ZBORU

Panej to vzalo reč.
A už je preč.

PRVÝ POSOL

Čudné. To asi preto, lebo za synom
chce žialiť osamote. Alebo aj šla
dať príkaz na domáci smútok v paláci.
Je rozumná. Nič prchké, dúfam, nespraví.

NÁČELNÍK ZBORU

Len aby ozaj nie!
Veď ako neveští nič dobré veľký plač,
aj veľké mlčanie
zlej zvesti slúži ako roznášač.

PRVÝ POSOL

Poďme dnu. Presvedčíme sa, či v zúfalstve
tam niečo nevymýšľa. Veľké mlčanie,
to – pravdu vravíš – býva vždy zlé znamenie.
[*Prvý posol vojde do paláca. Prichádza Kreón, v náručí nesie Haimónovu mŕtvolu.*]

NÁČELNÍK ZBORU

Hľa, prichádza náš vládca. Asi
to nepoviem dosť šťastne –
no jasný dôkaz viny prináša si.
Nie cudzej – svojej vlastnej.

KREÓN

Beda, ó, beda!
Tých, ktorým nieto rady,
ich činy do záhuby strhnúť vedia.
Pozrite na vraha, čo o život
pripravil svoju krv, svoj vlastný plod!
Nešťastné bolo moje rozhodnutie, synu,
veď si bol taký mladý, taký mladý.
Skaza, ó, skaza,
že si tak skoro umrel! Na tom vinu
mám ja, nie mladosť,
ktorá na pochabosť zvádza.

NÁČELNÍK ZBORU

Neskoro, žiaľ, si pochopil svoj žiaľ.

KREÓN

Ó, aký bôľ!
Áno – už všetko chápem.
Predtým to bol ošiaľ
poraneného mozgu. To ma pomiatol
zlý boh a hnal ma cestou-necestou až po žiaľ
a ja som zadupával vlastnú radosť v prach.
Niet veru miery v ľudských príkoriach.

DRUHÝ POSOL

Pane môj, na teba sa valí
pohroma za pohromou.
Kým jedno nešťastie si nesieš v náručí,
druhé choď hľadať domov.

KREÓN

Je väčšie zlo než toto? O čom hovoríš?

DRUHÝ POSOL

O tvojej žene, jeho matke – vzala si
život. Tam leží, v mláke krvi, úbohá.

KREÓN

Beda, ó, beda!
Smrť, aká si len temná.
Pád do tej temnoty sa prežiť nedá.
Zlý posol, čo mi to len za bolesť
pôsobíš? Čo to vravíš? Tvoja zvesť,
hoci už nie som naživе, ma znova vraždí.
S čím si to prišiel, chlapče? Je to pre mňa?
Skaza, ó, skaza!
Nestačí, že ja sám som mŕtvy navždy –
ešte aj ona, úbohá, zo sveta schádza?
[*Otvorí sa brána paláca, za ňou leží mŕtva Eurydika.*]

NÁČELNÍK ZBORU

Môžeš sa na ňu pozrieť – tu je vystretá.

KREÓN

Ó, aký žiaľ,
keď po prvom hneď druhý úder zasiahne ťa!
Čo ešte príde, aby som to vydržal?
Len teraz som vzal do náručia mŕtve dieťa,
a už mi mŕtvu ženu kladú pred nohy.

Nešťastná matka! Syn môj úbohý!

DRUHÝ POSOL

Šla pred oltár a prebodla sa mečom. Zrak
jej vyhasol, keď oplakala Megara, čo skôr
už padol, potom Haimóna. A teba zas
prekliala ako vraha svojho potomstva.

KREÓN

Strasť, ó, strasť!
Desivý je môj údel. Neviem prečo
mi neprebodne srdce jeden z vašich mečov?
Strasť, ó, strasť!
Taká, že nemôže už vzrásť.

DRUHÝ POSOL

Smrť oboch synov tebe dala za vinu.

KREÓN

Opakuj, ako sa to všetko zbehlo! Vrav!

DRUHÝ POSOL

Po Haimónovej smrti sa tak rozhodla.
Od zármutku sa vlastnoručne prebodla.

KREÓN

Ó, keby som tak mohol za príčinu
jej smrti iných vyhlásiť! No, úbohá,
ja som ten, kto ťa zabil, nesiem vinu
ja jediný, ó, áno, ja. Sem, sluhovia,
chopte sa ma a z tohto miesta odveďte ma!
Som nič. Som hrozné nič, čo seba nemá.

NÁČELNÍK ZBORU

Hovoríš dobre –
ak sa niečo obrátiť
dnes môže na dobré.
Od hrôzy sa treba odvrátiť.

KREÓN

Príď, ó, príď,
privolávam ťa, osud, príď a privoď
ten úder, ktorý naraz ukončí môj život!
Príď, ó, príď,
lebo už nemám prečo žiť!

NÁČELNÍK ZBORU

Svoju smrť nechaj budúcemu času.
Je bohov dosť,
ktorí sa o tú prácu trasú.
My máme na starosti prítomnosť.

KREÓN

Len prosbou o úľavu je to moje prosenie.

NÁČELNÍK ZBORU

Netreba prosiť.
Každý človek pozná po mene
svoj osud –
ten si aj bez prosenia naňho spomenie.

KREÓN

Odveďte ma! Už šaliem od súženia.
Veď, hoci som to nechcel, mojou vinou
si zomrel, syn môj. Aj ty, moja žena.
Kam sa mám teraz podieť? Zrúcaninou
je všetko vôkol mňa. Ó, strašné rany
osudu, pred vami sme bez ochrany.

NÁČELNÍK ZBORU

Iba rozvážni ľudia vedia byť šťastní.
Nehrešte, uráža to bohov!
Kto používa veľké slová,
čo má z toho?
Drží ho vlastná pýcha v područí,
veľkému trestu neunikne
a konať s rozvahou
až na staré kolená sa naučí.

SLOVO PREKLADATEĽA

Do slovenčiny bola *Antigona* preložená viac ráz. Prvým moderným prekladom bol preklad Andreja Žarnova (1940), druhým preklad Miloslava Okála (1958).

Obidva preklady boli síce viac knižné než divadelné, no rozhodne im patrí úcta za to, že boli z každej stránky, teda nielen z obsahovej, ale aj z formálnej, verné originálu. Disciplinovane dodržiavali pravidlá, ktoré pre substituovanie časomernej prozódie sylabotonickou stanovila metrická komisia ešte kedysi v roku 1921 a mali byť smerodajné tak pre českých ako pre slovenských prekladateľov. Táto disciplinovanosť oboch slovenských prekladateľov ešte viac vystúpi do popredia, keď si ich porovnáme s *Antigonou* v českom preklade Ferdinanda Stiebitza. Stiebitz – hoci bol v českom prekladateľskom prostredí jednou z najväčších autorít – a či práve preto – si v preklade *Antigony* zaexperimentoval a nahradil jambický trimeter originálu shakespearovským blankversom. (Jeho preklad však nie je jediný český preklad *Antigony*: vynikajúci preklad Václava Renča jambický trimeter dôsledne zachováva.)

Netreba však ani Stiebitzovo riešenie považovať iba za svojvôľu. Pri preklade antickej drámy je síce pietny vzťah k originálu významnou, ale nie jedinou hodnotou. Preklad – ak chce ukázať, akú silu môže mať antická dráma aj na modernom javisku, musí mať aj moderný jazyk, musí ísť dobre do úst hercovi aj do ucha divákovi. Preklad s takýmito ambíciami nechce byť predovšetkým knižný, ale chce byť predovšetkým divadelný.

To vysvetľuje, prečo divadlá aj v prípade drám, ktoré už boli svojho času preložené, odsúvajú staršie preklady nabok a objednávajú si nové. Na prvý pohľad je to nemilosrdné, v skutočnosti však dynamické a obohacujúce.

Slovenské národné divadlo si nový slovenský preklad *Antigony* u mňa a profesora Špaňára objednalo v roku 1970. Premiéra nášho prekladu sa konala v roku 1971 na Malej scéne SND v réžii Petra Mikulíka.

Čo sa týka stratégie prebásnenia, bolo treba vziať do úvahy, že originál hry je síce nerýmovaný, ale inak kompletne veršovaný. Dialóg využíva pre antickú drámu typický dvanásťslabičný časomerný verš, už spomenutý jambický trimeter. V piesňach zboru sa potom objavia ďalšie časomerné metrá, čo spolu s jambickým trimetrom vytvára dojem rytmickej pestrosti.

Sylabotonická prozódia zodpovedajúca povahe slovenčiny nemôže v pocite metrickej pestrosti časomiere konkurovať – už v roku 1970 som však usúdil, že sú aj iné prostriedky, prostredníctvom ktorých sa dá tento pocit dosiahnuť. Je to najmä rým, ktorý som použil v piesňach zboru a v emocionálne vypätých replikách. Starcovi, čo komentuje dej, som pridelil rytmus prózy. A v dialógu som použil uvoľnený jambický verš, väčšinou dvanásťslabičný, no niekedy aj jedenásťslabičný a inokedy zas trinásťslabičný: chcel som sa tak vyhnúť stereotypnému prízvuku na konci každého verša. Môj spolupracovník profesor Július Špaňár túto stratégiu odobril, prebásnenie priaznivo prijalo publikum a páčilo sa aj hercom: dodnes si ho pamätajú, aj nedávno mi Soňa Valentová spamäti zarecitovala to svetoznáme a u mňa rýmované Sofoklovo básnické posolstvo: *„Síl na svete je mnoho, ale nijaká silnejšia ako človek…“*

Po rokoch som však predsa len pocítil potrebu ešte raz sa k svojmu prebásneniu vrátiť. Porovnal som svoj prístup s prístupom Andreja Žarnova a Miloslava Okála a uvažoval som o tom, či by som sa predsa len nemal aj ja prispôsobiť schémam predpísaným metrickou komisiou v roku 1921. Nebolo by to nič ťažké – až na to, že by to bolo zbytočné. Nik okrem odborníkov by to neocenil. Nevšimol by si to nijaký čitateľ a už vôbec nie divák. A tak som sa napokon pobral opačným smerom. V staršom preklade som sa v replikách náčelníka zboru usiloval o kon-

trastný efekt – ich prozaický tón mi dovoľoval vniesť cez túto postavu do hry aj trochu humoru. Keď náčelník povedal napríklad „ešte vždy ju to drží“, herci aj diváci si mohli na okamih oddýchnuť od pátosu. Túto vlastnosť som replikám náčelníka ponechal aj teraz, len som ich obohatil rýmami.

No naopak – zásadnej revízii som podrobil preklad dialógu, ktorého typickým veršom je dodnes moderný a aj vo svojej sylabotonickej podobe bez problémov použiteľný jambický trimeter. Dôvody, pre ktoré som ho v roku 1970 rozkolísal, sa mi z odstupu času zdali ako nepresvedčivé. A tak som využil príležitosť, ktorú mi poskytlo toto nové vydanie a – nehľadiac na námahu (bolo treba prepracovať takmer celý preklad hry) – som jambický trimeter znova upevnil a verše všetkých replík sú teraz dvanásťslabičné tak ako v origináli. V tejto podobe, ale s režijno-dramaturgickými úpravami inscenátorov, som preklad poskytol aj pre najnovšie uvedenie *Antigony* v Činohre SND v sezóne klasiky 2018/2019.

Ľubomír Feldek

EDIČNÁ POZNÁMKA

Dramaturgiou SND v roku 1970 objednaná jazyková interpretácia profesora Špaňára – použitá ako podklad prebásnenia – vychádzala z vydania *Sophoclis, Fabulae,* A. C. Pearson, Oxford 1957.

Po prebásnení a uvedení hry v divadle vyšiel jej slovenský text aj knižne, najprv vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ (1974), potom prepracovaný vo vydavateľstve Tatran (1982). Najnovšie vyšiel vo vydavateľstve VSSS (2016).

Podobne ako v každom doterajšom knižnom vydaní aj v tomto najnovšom nájde čitateľ aj režijné poznámky. Na ich margo treba povedať, že originál režijné poznámky nepoznal, sú to prínosy rôznych editorov, čím nemyslím len tie oxfordské, sú medzi nimi aj moje, niekoľko ich pribudlo aj k najnovšiemu vydaniu. V prvom vydaní, ktoré vyšlo pod dohľadom profesora Špaňára, patrí medzi editorské prínosy aj rozčlenenie textu na prológ, epilóg, päť dejstiev a päť piesní zboru.

Ľubomír Feldek

Poznámka dramaturgie: Vyššie publikovaný text diela je autorsky chránený a nezhoduje sa v plnej miere s dramaturgicko-režijnou úpravou hry Antigona, ako ju uvádzame na javisku.

SLOVNÍČEK K POROZUMENIU HRY ANTIGONA

(V ABECEDNOM PORADÍ)

MÝTICKÉ POSTAVY A MENÁ

ANTIGONA – dcéra tébskeho kráľa Oidipa a jeho manželky a matky Iokasty, sestra Eteokla, Polyneika a Ismény; výklad mena: „tá, ktorá zastupuje matku“ alebo „tá, ktorá sa neohne“

ETEOKLES – brat Polyneika, Antigony a Ismény, vo vojne „Siedmi proti Tébám“ bojoval proti bratovi na strane Téb, navzájom sa usmrtili v boji

EURYDIKA – Haimónova matka a Kreóntova manželka

HAIMÓN – syn Kreonta a Eurydiky, Antigonin snúbenec

ISMÉNA – sestra Antigony, Eteokla a Polyneika, dcéra tébskeho kráľa Oidipa a jeho manželky a matky Iokasty

KADMOS – zakladateľ Téb

KREÓN – nový kráľ Téb, syn Menoikea, strýko Antigony a otec Haimóna

LABDAKOVCI – prekliaty rod nazvaný podľa Labdaka, ktorého vnukom bol Oidipus a pravnučkou Antigona

LAIOS – syn tébskeho kráľa Labdaka, manžel Iokasty, otec Oidipa

MEGAREUS – syn Kreonta a Eurydiky, aj napriek otcovmu zákazu sa zúčastnil na boji o Téby, v ktorom zahynul

MENOIKOS – otec tébskeho kráľa Kreonta a Iokasty

OIDIPUS – otec Antigony a Ismény, tébsky kráľ, syn Laia a Iokasté, ktorý sa nevedomky stal vrahom vlastného otca a manželom vlastnej matky

POLYNEIKES – brat Etokla, Antigony a Ismény, viedol Argejcov proti Tébam, s Etoklom sa navzájom usmrtili v boji

TEIRESIAS – slepý veštec, pochádzajúci zo slávneho tébskeho rodu, bohovia mu darovali dar jasnovidectva a niekoľko životov, niekoľko rokov v jednom z mýtov strávil aj ako žena

BOŽSTVÁ

AFRODITA – grécka bohyňa krásy

ARES – grécky boh vojny

ATÉ – dcéra vládcu bohov – Dia, bohyňa zaslepenosti, vášne a skazy

BAKCHOS – alternatívne meno Dionýza; gréckeho boha vína, plodnosti a zábavy

DAIMÓN – zvláštna božská bytosť, ktorá ovplyvňuje osud človeka; tiež duch zosnulého

DEMETRA – bohyňa plodnosti, zeme a roľníctva; sestra Dia, s ktorým mala dcéru Persefonu

DIKÉ – grécka bohyňa spravodlivosti

EROS – boh lásky v akejkoľvek podobe, vedel opantať aj samotných bohov

FÚRIE – tiež Erínye; bohyne pomsty, služobníčky vládcu podsvetia Háda a jeho manželky Persefony

HÁDES – grécky boh podsvetia

HEKATA – grécka bohyňa s troma hlavami; ochrankyňa čarodejníc

MOIRA – tri sudičky, ktoré boli v gréckej mytológii zosobnením nevyhnutnosti a osudu

NEMESIS – grécka bohyňa spravodlivej pomsty

NIKÉ – grécka bohyňa víťazstva

PALLAS ATÉNA – grécka bohyňa múdrosti, odvahy, inšpirácie, práva a spravodlivosti

PERSEFONA – dcéra vládcu bohov Dia a bohyne Demeter, manželka vládcu podsvetia Háda

ZEUS – najvyšší z bohov gréckej mytológie; boh bleskov, hromov a nebies

TOPOGRAFICKÉ OZNAČENIA

ACHERON – „rieka vzdychov"; rieka v podsvetí, cez ktorú Cháron prevážal nebožtíkov

ARGEJCI – vojsko, na čele ktorého Polyneikes neúspešne zaútočil na Téby; mali biele štíty a ich symbolom bola orlica

ARGOS – jedno z najstarších gréckych miest

DIRKÉ – potok tečúci západne od Téb

OLYMP – najvyššie pohorie Grécka; sídlo bohov

TÉBY – „mesto so siedmimi bránami"; vládol v nich Kreón; dnes nazývané aj Thiva

TERMÍNY A POJMY

4 GRÉCKE CNOSTI – spravodlivosť, odvaha, umiernenosť, múdrosť

ANANKÉ – nutnosť, osudovosť, voči ktorej sú aj bohovia bezmocní

ARETÉ – „cnosť" a všetky dokonalosti, podobne ako latinské „virtus"

DRAK – symbol Téb

EMBOLIMA – „medzihra", do drámy vložená hotová pieseň; nemá vzťah k obsahu hry

HAMARTIA – „omyl", mylná predstava o situácii

HYBRIS – navonok prejavovaná pýcha, drzosť a arogancia, ktorou človek prekračuje

hranicu svojich možností a vyvolá hnev bohov

KATARZIA – vnútorné očistenie; estetické pôsobenie umenia na človeka, ktoré cez súcit a bázeň prináša terapeutickú úľavu

NÓMOS – mrav; obyčaj; zvyk po predkoch; zákon

NOUS – rozum; myseľ

POHREB SO VŠETKÝMI POCTAMI – riadne pochovanie tela, bez neho nemôže duša mŕtveho odísť do podsvetia

POLIS – mestský štát

TYRAN – v modernom ponímaní osoba, ktorá sa násilne zmocnila vlády; neobmedzený panovník, despota, v gréckom kontexte to môže byť aj silný panovník s osvietenými črtami

Spracoval Ľ. Višňovec.

LYNX®

„Naším odkazom je aj podpora vecí, ktoré sú nad rámec nášho podnikania.“

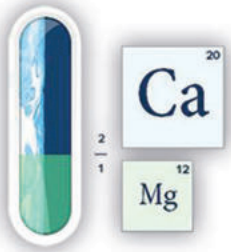
Odborníci na kybernetickú bezpečnosť

Od roku 1991 poskytujeme našim zákazníkom riešenia s vysokou pridanou hodnotou v oblasti bezpečnosti informačných systémov. Pri našej práci využívame najmodernejšie technológie, metódy riadenia a organizácie práce. Spoznajte naše riešenia z oblasti kybernetickej bezpečnosti a informačných systémov.

www.lynx.sk

Pred 7000 rokmi v čase nedotknutej prírody vznikla Jana. Skrytá v hĺbke 800 metrov, ochraňuje prvotné hodnoty života.

www.jana.sk



NOVÉ 7-MIESTNE SUV
PEUGEOT 5008

VSTÚPTE DO NOVEJ DIMENZIE

NOVÝ PEUGEOT i-COCKPIT®

GRIP CONTROL NOVEJ GENERÁCIE

VARIABILNÝ A PRIESTRANNÝ INTERIÉR

BATOŽINOVÝ PRIESTOR AŽ DO 2 150 L

PEUGEOT

PEUGEOT ODPORÚČA TOTAL Kombinovaná spotreba 4,1 – 7,3 l/100 km, emisie CO_2 106 – 165 g/km. Ilustračné foto.

ELESKO

PARTNER UMENIA

Kvalitné víno
je ako umenie,

zážitok ostane
v nás

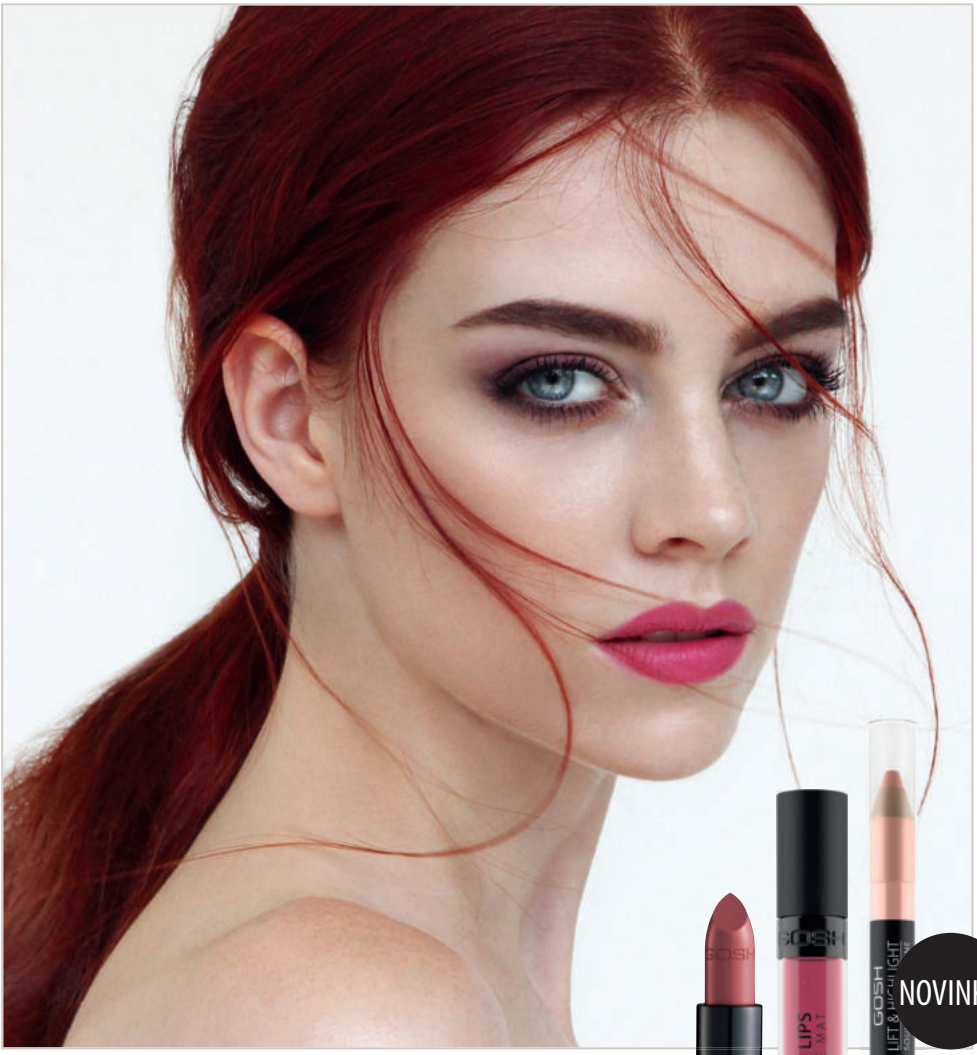
NORDIC **MAGIC**

EXPRESS & INDIVIDUATE TO **#BEAUTIFYLIFE**

GOSH COPENHAGEN

MAKE YOUR IMPRESSION

Modelka: Hanka Závodná/Miss GOSH & Miss Slovensko 2017; Foto & make-up: Lukáš Kimličkа/GOSH Copenhagen



NOVINKA

VELVET TOUCH LIPSTICK MATT
- Klasický rúž s matným efektom
- Zloženie bez parabénov

LIQUID MATTE LIPS
- Tekutý matný rúž
- Dlhá trvácnosť
- Zloženie bez parabénov

LIFT & HIGHLIGHT
- Multifunkčné líčidlo
- Zvýrazňuje, tvaruje & definuje
- Bez parfumácie & parabénov

#GOSHCOPENHAGEN #MAKEYOURIMPRESSION #AW17 #BEAUTYLIFE

Pripojte sa k nám na sociálnych sieťach

LifePark
residence

Bytový a rodinný dom na Drotárskej

www.lifeparkresidence.sk

STRABAG
TEAMS WORK.

Autorské práva Ľubomíra Feldeka zastupuje Aura-Pont s. r. o., Veslařský ostrov 62, 147 00 Praha.

Bulletin vydalo Slovenské národné divadlo, 2018.

Zostavila
Darina Abrahámová

Zodpovedná redaktorka
Zuzana Barysz

Jazyková úprava
Zuzana Konečná

Obálka a dizajn
Barbora Šajgalíková

Foto na obálke
Jakub Gulyás

Fotografie zo skúšky
© Ctibor Bachratý

Fotografie
Jozef Vavro, Archív SND

Zalomenie
Dana Michlíková

Tlač
Róbert Jurových – NIKARA

Cena
4 €

INSCENÁCIA ANTIGONA VZNIKLA
AJ VĎAKA PODPORE PARTNEROV
SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA.

ĎAKUJEME!

TATRA BANKA
Member of Raiffeisen Bank International

GENERÁLNY PARTNER SND

PARTNERI SND

PARTNERI PREMIÉR SND

OFICIÁLNA MINERÁLNA VODA PRE SND

GENERÁLNY MEDIÁLNY PARTNER SND

HLAVNÍ MEDIÁLNI PARTNERI SND

MEDIÁLNI PARTNERI SND