

## OMYL, KTERÝ SE STAL OBJEVEM (KURŠOVA ANTIGONA 1946 A NÁSLEDNÁ POLEMKA JAKO DRUHÝ ŽIVOT INSCENACE)

VLADIMÍR JUST

V dějinách českého divadla minulého století si těžko lze představit produktivnější omyl, než jakým byla skandální *Antigona* Jean Anouilha v inscenaci režiséra Antonína Kurše (1901–1960) v **Divadle 5. května**. „Produktivní omyl“ je spojení zajisté paradoxní. Ale jak jinak nazvat tu situaci, ten kontext a koneckonců i ten výsledek? Militantní komunistický režisér a přesvědčený stalinista, spoluzakladatel divadla pro děti a mládež přísně po sovětském vzoru, odborářský kulturní činitel spíše než invenční tvůrce – a také jeden z nejhrolivějších aktivistů tzv. divadelní revoluce z jara a léta 1945, v níž si komunisté na divadelním modelu vyzkoušeli mnohé z toho, co pak o tři roky později provedli ve velkém s celou společností – vzepjal se nejprve k pozoruhodné inscenaci. A poté se z díla, jež ho přerostlo, upřímně vyděsil. Kurš, pravověrný vyznavač nové, gottwaldovské orientace Svazu DDOČ a v Divadle 5. května umělecký i lidský protipól Alfréda Radoka, věru neměl rád v umění ani v životě jemnou a složitou hru paradoxů. Miloval přímočarost, ironie jako básnický tropus mu byla cizí. Určitě byl v poválečném českém divadle tím posledním, komu by konvenoval Dürrenmattův 19. a 20. bod k *Fyzikům*:

„V paradoxu se jeví skutečnost. Kdo je proti paradoxu, vydává se napospas skutečnosti.“ A přece se i tento muž stal proti své vůli potvrzením pravdivosti obou bodů. Minimálně jednou se, snad právě proto že byl nepřitelem paradoxu, beze zbytku vystavil „na pospas skutečnosti“, jež ho k jeho údivu nakonec dalekosáhle přesáhla a zaskočila. Touto zrádnou skutečností byla Kuršova umělecky pravděpodobně nejlepší divadelní režie – právě inscenace Anouilhovy kontroverzní hry *Antigona* v Divadle 5. května, jež měla slavnostní premiéru 15. února 1946.

### I.

Připomeňme si nejprve relativně známý historický kontext: ještě v květnu 1945 Antonín Kurš, vyznavač přímé revoluční akce, obsazoval se zbraní v ruce bývalé *Neues Deutsches Theater* (pozdější Smetanovo divadlo, nyní Státní opera). Po přizvání skladatele Aloise Háby a dirigenta a režiséra Václava Kašlíka zde založil divadlo, jež v názvu symbolizovalo datum vypuknutí Pražského povstání – Divadlo 5. května (zde byl Kurš šéfem činohry). Jako režisér i umělecký šéf (v Praze, v Ostravě, v Brně aj.) málokdy Kurš překročil hranice ortodoxního, přízemního a popisného realismu, jež se domníval povyšovat adjektivem *socialistický*. Provoz

v Divadle 5. května zahájil příznačně monstózním davovým divadlem – inscenací Vsevoložského dramaturgie Serafimovičova románu *Železný potok*, v níž vystupovali v mohutném bezmála stohlavém komparsu i reální sovětsí vojáci, kteří dleli v tu dobu ještě v Praze.<sup>1</sup>

V té době prolašoval:

„Chceme se opírat o nejlepší vrstvy v ČSR, přimknout se k SSSR, bez výhrad. Chceme ukazovat na staré revoluční tradice v národě...“<sup>2</sup>

Takto ideově „vybaven“ přistoupil Kurš jako umělecký šéf činohry na prahu roku 1946 ke svému patrně největšímu životnímu omylu – k umělecky složitě strukturovanému, na moderní psychologii (S. Freud, C. G. Jung) a filosofii (existencialismus) založenému Anouilhovu přepisu Sofoklovy *Antigony*. Anouilh snesl základní etický konflikt dávného příběhu, obrazně řečeno, z nebe na zem – u něj už nelze mluvit o konfliktu mezi pozemským (Kreon) a božským (Antigona) chápáním spravedlnosti, ale maximálně o konfliktu mezi dvěma ryze pozemskými postoji k morálce i k politice (mezi postojem, řekněme, pragmaticko-realistickým a postojem individualistickým, mezi moderně chápaným morálním relativismem a morálním maximalismem). Nově, až provokativně působil již způsob vedení tohoto sporu: dramatik vybavil obě strany rovnocennou argumentační municí, psychologicky prohloubenou, často paradoxní, vyhrocenou a záměrně absurdní motivací postav i nápadně moderním slovníkem. Aktuálně a eticky naléhavě působilo i rozvinutí motivu stráží jako přízemních, bezduchých katanů každého totalitního režimu. Významná byla i koncentrace roviny reflexe: Anouilh zredukoval antický Chór na jednoho uhlaženého *konferenciéra* s motýlkem a ve fraku, familiérního, elegantního, duchaplného i lehce vlezlého a oportunního průvodce večerem (příběhem). Tím vším, daleko víc než pouhým mechanickým převlekem postav do moderních kostýmů, přenesl dramatik příběh z antiky do současnosti:

„Neboť co učinil Anouilh s Antigonou, přeloživ její příběh z Théb antických do Théb století dvacátého, do Théb evropského zatmění?“ ptá se dva měsíce po premiéře v bezesporu nejhlubší reflexi obsáhlé diskuse o *Antigoně* František Roháč, nejprve ve veřejné přednášce, později časopisecky.<sup>3</sup> A takto si odpovídá: „Ponechav ji dějové ustrojení, naplnil ji psychologii, morálkou a metafyzickou problematičností dnešního člověka – změnil ji celou v neodbytnou a otřesnou, do duše se zadírající otázku [...] Anouilh ví, že mají-li být osoby jeho tragédie lidmi dneška cele, linie konfliktu nemůže probíhat mezi zákonem božským a zákonem lidským. Tato Antigona nepodnikne svoji vzpouru proti nařízení Kreontovu proto, že by věřila, že tím plní vůli boží. Konflikt je jiný – v jistém smyslu strašlivější, poněvadž cele náš, lidský. Ne mezi světem pravdy božské a lidské, nýbrž mezi světem dvojí pravdy lidské, mezi dvojím lidstvím vůbec [...] Ba víc, Antigona bojuje na dvě fronty: proti řádu světa Kreontova a proti ustrojení světa, jehož typem jsou strážce. A on je to i zde zápas – vždyť co jiného jest dialog Antigonin se strážným ve scéně, kdy už je rozhodnuto a oni jsou sami, než pokus Antigonin otřást touto bytostí, najít v ní místo, v němž by bylo možno zanítit jiskérku ducha v této bezduché spokojenosti, zasít sémě neklidu svědomí do této živočišné nepohnutelnosti? Teprve z tohoto zápasu na dvě fronty stává se Antigona srozumitelnou. Ostatně Kreon a jeho strážce jsou jenom dvojí půle jednoho světa, dvojí navzájem sice nepřevoditelná, ale přece komplementární podoba téhož typu lidství: stráž je ještě bezduhá, onou primérmí, neodvozenou a přírodní bezduchostí, jež je krutá nevědomky. Kreon je už bezduchý sekundárně, odvozeně – s krutým toho vědomím. Plamen, jenž hoří v Antigoně, se strážným se ještě neroznítíl (a ona se o to pokouší vykřísnout jej v něm se vznešenou marností) a v Kreontovi již vyhasl. Oba, stráž i Kreon, jsou

cyničtí – jeden s brutalitou jaksi naivní, druhý s brutalitou rafinovanou, jeden pro jakýkoli nedostatek ponětí o poloze, v níž vede svůj zápas Antígona, druhý proto, že chce existenci této polohy vyloučit ze života, popřít ji, absolutně negovat její realitu [...] Její pravda je pravda života vskutku lidského proti životu ne už (Kreon) a ne ještě (strážce) lidskému...“<sup>4</sup>

Toto triadické rozdělení postav je nám trochu povědomé. V něčem připomíná až dávné gnostické dělení na bytosti dosud spící, neprobuzené poznáním, protože uvězněné v hmotě („hyletici“, od hmota = hylé), bytosti částečně probuzené, tj. bytosti s duší („psychici“, od duše = psyché), ovšem dosud materiálně připoutané k hmotě a v našem případě zazděné v nějaké pragmatické ideji, a konečně nejvyšší a plně probuzené bytosti s božskou jiskrou, tedy bytosti vpravdě duchovní („pneumatici“, od duch = pneuma).<sup>5</sup>

Na rozdíl od hierarchičnosti gnóze však citovaná triáda nemá tak přísně stupňovitý charakter, spíše charakter návratu a odumírání. Vyhaslý Kreon, který na Antígону pohlíží jako na své mládí, vidí v ní jako v zrcadle svou vlastní dávno zapomenutou a zavrženou tvář: je sice jakýmsi „třetím“, ale zdaleka ne nejvyšším stádiem vývoje lidské duše, spíše jejím opětovným poklesem do pragmatické hmoty, do prázdnoty bytí, pojatého jako pouhé setrvačné biologické a sociální vegetování, mechanické fungování „společenského pořádku“ bez vyššího duchovního rozměru. Ostatně – z tohoto upadání do pouhé biologické „zvířecosti“ se ve hře Kreon usvědčuje sám ve svých vladařských vizích, jimiž se snaží čelit údajnému či skutečnému Antigoninu nihilismu, jejímu kategorickému „ne“ jako životnímu programu:

*Kreon: Dovedeš si představit svět, kde by takové stromy řekly ‚ne‘ míze, kde by zvířata řekla ‚ne‘ puďu sebezáchovy a lásky? Zvířata, ta jsou aspoň dobrá a prostá a tvrdá. Jdou za sebou strkající jedno do druhého, jdou statečně po jedné cestě. A když padnou – druhá jdou dál. A může se jich ztratit kolik chce, a přece jich bude dost z každého druhu, udělají nová mláďata a dají se na stejnou cestu se stejnou odvahou, docela tak, jako ta, co přešla před nimi.*

*Antígona: Jaký to sen, co? Královský sen! Zvířata! Jak by to bylo jednoduché!*<sup>6</sup>

A tady si Roháč nenechá ujít skrytou polemiku s nastupujícím marxistickým totalitarismem, s jeho redukcí člověka na pouhou biologickou a sociální jednotku: „Hle, metafyzika Kreonta, přeložená do politiky: kéž řád sociální podoben jest stádu – kéž je zbiologizován, zoologizován, mechanizován – kéž i on je odlidštěn. Tato politika není úsilím o takovou organizaci společenského života, aby osvobozeno bylo právě to lidské a nejlidštější, aby všichni mohli žít *plností* své osobnosti mravní a duchovní. Ne, tato politika jest naopak organizací odlidštění, metodickým návodem k samovolnému přitakání cynismu pouhé moci, absolutního mechanického pořádku. – Ach, odkud známe *tuto* melodii?“<sup>7</sup>

Zdá se tedy, že Anouilh vepsal do Sofoklova dávného příběhu tragédii zcela novou – tragédii lidství ve světě, odlidštěném politikou.

Roháč v duchu této logiky odmítá jak ideologicky předpojaté, výslovně materialistické a prvoplánově politické čtení příběhu (takovéto vulgárně materialistické „čtení“ příběhu je vlastně čtením z omezeného obzoru bezduchých stráží), tak i jen jinak zjednodušené čtení čistě apolitické, výhradně psychologické (jaké v nastalé debatě reprezentoval např. Jiří Kárnet).<sup>8</sup> Roháč říká: „Konflikt, který zpracovává Anouilh, byla by tragédie 16. století musela nechat probíhat jako drama náboženské a tragédie období řekněme Ibsenovského jako drama erotické s touž nutností, s jakou jej Anouilh musí nechat probíhat jako drama politické.“<sup>9</sup>

## II.

Už z těchto několika citátů je zjevné jedno: Antonín Kurš se tu setkal z hlediska své dogmatické ortodoxie vlastně s extrémním „protiúkolem“ – s krajně podezřelým, existencialistickým textem, jehož interpretační rizika jej mohla už předem varovat. Nepochybně znal i podivnou reputaci hry. Vždyť už při prvním uvedení ve Francii (1942, ilegální komunistické L'Humanité), i krátce po osvobození vyvolala hra opakovaně prudce odmítavé reakce právě z okruhu podobně levicově smýšlejících radikálů, jakým byl sám Antonín Kurš. (Paul Gaillard ji odsoudil jako „fašistickou“ a „nihilistickou“!). Suma sumárum: podle všech papírových předpokladů mělo s železnou nutností dojít k fatálnímu míjení interpreta s předlohou, a následně k inscenačnímu krachu. Nedošlo.

Kurš předtím a zejména potom interpretačně selhal mnohokrát, tentokrát se však stal pravý opak: premiéra za přítomnosti prezidenta Edvarda Beneše a francouzského velvyslance se kupodivu stala nejen společenskou, ale i uměleckou událostí sezony. Vyvolala nečekaný zájem diváků a nekonečný proud recenzních ohlasů (zprvu, od komunistického Jiřího Hájka až po „lidoveckého“ Pavla Tigrida, nadšených, později tvrdě kritických, následně pak kritických ke kritickým). Nestává se českému divadlu tak často, aby se k jedné jediné inscenaci sešly tři desítky recenzních ohlasů – a nejen to, aby k ní byla uspořádána – za obrovského zájmu studentstva i kulturní veřejnosti – bouřlivá veřejná debata ve velké posluchárně Filosofické fakulty (5. 4. 1946), za přímé účasti hlavních protagonistů sporu. (Celá polemická diskuse je i s hrou zdokumentována v publikaci *Jean Anouilh: Antigona*, sestavené Janem Kopeckým). Zřejmě se inscenačnímu týmu – od dramaturga Jana Kopeckého přes režiséra, překladatele Ivo Fleischmanna a výtvarníka Josefa Gabriela až po hlavní herecké představitele: Miladu Matysovou (1905–1970) jako Antigonou, Víta Vejražku (1915–1973) jako Kreontem a Felixe le Breux (jako Chórem = konferenciérem večera) – podařilo dotknout něčeho podstatného a bytostného. Něčeho, co si oni sami ani kulturní veřejnost zprvu neuvědomovali a co jim ozřejmila teprve následná veřejná debata, jež se stala jakýmsi druhým – možná ještě důležitějším – životem inscenace. Projevil se v ní latentně svár ohroženého života a jeho reglementace, svár empatie a ideologie. Střetlo se tu účelově redukované ideologické čtení – ať už velebení či popravování – a naopak vnímavé chápání, otevření se aktuálnímu tématu. Snad se tu – v okamžiku jejího nového, ještě nereflektovaného ohrožení – divadlem klubala na povrch i podvědomá obava o občanskou svobodu, o její míru a meze v okamžiku, kdy se zájem „obce“ (reprezentované Kreontem jako silným, chytrým a výmluvným představitelem „reálpolitiky“, politiky bez svědomí, politiky jako technologie moci) dostává do neřešitelného a nadčasového rozporu se zájmem individua. Tedy s postojem etickým, s morální sférou, jíž Jan Patočka o dvacet let později bude znovu a znovu definovat jako: „něco o sobě, pro sebe oprávněného a ospravedlňujícího“, sféru, „která bezpodmínečně platí, mluví ke všem vždy za všech okolností touž pochopitelnou řečí, sféru svědomí“.<sup>10</sup>

Snad se tu – médiem divadla a jeho veřejné reflexe – v předstihu, poprvé a nesměle, projevíly smrtící reglementující tendence, jež se za dva roky poté již staly – tentokrát bez oponentury lidí typu Františka Roháče – tendencemi jediné povolenými a možnými.

### III.

Jak jsme řekli, významový posun hry nespočívá jen v tom, že dramatik nahradil chór konferencierem, který v úvodu představí postavy příběhu, komentuje a zakončuje hru. Hlavní změnou není ani soudobý slovník a kostým, nýbrž **nová motivace jednání**. Antigonin čin – pohřbení bratra Polyneika – je u Anouilhe „zbaven aureoly zákona božského“ a je podáván jako „zákon prostého lidství“ (Jindřich Černý).<sup>11</sup> Kdyby bratr přišel utmáčený domů, tvrdí Antigona, dala by mu také najíst, ustlala lůžko: „Co je mi po vaší špinavé politice? Po vašich aférách? Já mohu říci NE ještě ke všemu, co nemám ráda a já jsem jediná soudce...“<sup>12</sup>

Kreon, zastánce „klidu a pořádku“, však Antigonu i diváky odzbrojuje v zásadě sympatickou, kritickou otevřeností, s níž před ní odhaluje politické zákulisí: nejen že její milovaný bratr Polyneikos, který se spojil s nepřáteli proti bratrovi, jenž mu předtím upřel vládu, byl stejný ničema jako oslavovaný Eteokles, ale jejich mrtvolky byly v boji natolik zohaveny, že ani Kreon netuší, která je která – a koho nebo co to vlastně Antigona proti zákazu pohřbívá. Důležitá nejsou fakta, ale jejich interpretace, legenda (dnes bychom řekli: mediální obraz). A ta vyžaduje oslavovat obránce a eliminovat zrádce: jen tak se zajistí klid, mír a prosperita obce. To, jak překvapivou aktuálnost může mít zdánlivě odtažitý problém „pohřbívání zrádce“, po letech prozrazuje dramaturg Karel Kraus. Podle něj v obecné poválečné euforii veřejnost tehdy téměř nezaznamenala potupnou smrt bývalého protektorátního prezidenta Emila Háchy, který vědomě obětoval svou čest i pověst, aby zachránil určitý počet lidí: „Představitelé osvobozeného lidu [...] odmítli vydat rodině jeho mrtvolu. Epizoda. zakázaného pohřbu mohla předvídatému už tenkrát leccos napovědět o příštích osudech našeho státu.“<sup>13</sup>

I po tomto odhalení však Antigona svéhavě trvá dál na své vzpouře proti Kreontovu zakazu – a tím také na své smrti (zatímco Kreon zůstává – opět v důsledku svého zakazu – jako jediný z hrdinů tohoto příběhu osamělým „odsouzencem k životu“). Svéhlavost to však může být jen zdánlivá – Antigona dobře ví to, co z téže doby víme přinejmenším od Karla Jaspersa,<sup>14</sup> že jediným arbitrem posuzování mravní viny – na rozdíl od viny kriminální, politické či metafyzické – je naše vlastní svědomí:

*Kreon: A teď riskuješ smrt, protože jsem tvému bratru odmítl ten směšný cestovní pas, to žvanění na pokračování nad jeho ostatky, tu pantomimu, za kterou by ses ty první styděla a ze které by ti bylo špatně, kdyby ji sehráli? – To je nesmysl.*

*Antigona: Ano, je to nesmysl.*

*Kreon: Proč tedy to gesto? Pro ty ostatní? Pro ty, co na to věří? Abyš je postavila proti mně?*

*Antigona: Ne.*

*Kreon: Tedy ani pro ty ostatní, ani pro bratra? Pro koho tedy?*

*Antigona: Pro nikoho; kvůli sobě.<sup>15</sup>*

Tato Antigona je opravdu maximalistická: chce „všechno a hned, a aby to bylo pohromaďe“, chce, „aby to bylo tak krásné, jako když jsem byla malá – nebo chci zemřít.“ (*Antigona*, s. 149)

Některým kritikům připadala tato její touha po smrti, kam odmítala vzít sebou kohokoliv jiného (Isménu, ale i Haimóna) až infantilní, dětinská – také oni nebyli ve znepokojivě

nejednoznačném světě, který před ně postavil dramatik, daleko od pravdy. Jak konstatovali prozíravější z nich, téma hořce „vědoucího“, pragmatického stáří a sladce „nevědoucího“, intuitivního mládí (dětství) bylo dalším nadčasovým momentem, jež Anouilh objevil a akcentoval v antickém příběhu. Viděli jsme, že Anouilhův Kreon se na revoltující Antigonu dívá shovívavě jako na obraz svého vlastního dětství: účtování s Antigoną je tedy pro něho „rozumným“ a „odpovědným“ účtováním se svou vlastní „neodpovědnou“ minulostí.

Nadčasovost Anouilhova dramatu je v tom, že převedl základní konflikt z náboženské do občanské roviny a obě strany sporu vybavil fundovanou argumentací. A tak ti, kteří inscenaci přivítali či hájili především ideologicky (Jiří Hájek, ale i samotný Kurš) mohli Anouilhovu hru interpretovat jen za cenu zjednodušení, překlopení „rovnoprávního“ sporu na jednu stranu. Antigona (hraná Miladou Matysovou – mimochodem o deset let starší, než byl představitel Kreonta Vejražka!) působí vzorně spíše jako „královna“, nebo jako Elektra. Není to tedy Anouilhovo hubené, nedospělé dítě. Přesto – nebo právě proto? – je pro tyto kritiky prostě představitelkou odboje, francouzského nebo českého, její smrt „mravně otrásá až do hloubi světem vládce Kreonta, [...] jenž je zde zosobněním [...] zbabělé vládnoucí francouzské vrstvy, která se [...] dává na špinavou cestu kolaborace s násilím a lží fašismu“.<sup>16</sup> Její vzpoura není vůbec „individualistická“, neboť „strhuje svým příkladem Isménu a ví, že desítky jiných ji budou následovat“.<sup>17</sup> Nejdále v tomto ideologickém jásetu nad inscenací došel Míla Kolář, jenž se uvědoměle distancoval od dramatického textu („který je možná přece jen psán ve stínu Pétaina z r. 1942“), ale pochválil Kurše za to, že „co chvíli klepne autora přes prsty změněným slůvkem, jinak umístěným přízvukem atd. [...] A zde se opět Kurš rozchází s francouzským intelektuálem [...] České divadlo v jistém smyslu autora překonalo tím, že ho přesadilo poněkud na východ, kde je o něco jasněji, protože sem slunce dospěje o něco dříve než do Francie. U nás je zítra, když je ve Francii dnes.“<sup>18</sup>

#### IV.

Do tohoto jásetu – v němž se téměř všichni recenzenti shodli na mimořádných výkonech trojice protagonistů (Matysová, Vejražka, le Breux) i výkonu výtvarníka (Gabriel vysunul hluboko do hlediště šikmé proscénium, jakýsi bílý terč, v jehož středu stála dvě křesla a stůl s rozehranou šachovou partií – symbolu nerozhodné partie Kreon + Antigona) – zahřměl po prvních opatrně kritických hlasech (Edmund Konrád, A. M. Brousil) zčistajasna hrom. Ideologické hromobití spustil A. J. Liehm v týdeníku Kulturní politika E. F. Buriana (bylo to tedy do jisté míry logicky chápáno i jako konkurenční pomluva). Opřen o Gaillardův radikalismus označil Liehm hru i inscenaci – a nepřimo i ty, kteří ji chválí – za rozkladný „fašizující jed“. Divadlo obvinil z toho, že „tento jed nesmírně obratně podává obecnstvu po způsobu uměleckého díla“, postavu Kreonta označil za „obhajobu amorálnosti, politického cynismu a nacistického přísluhovačství“.<sup>19</sup> (K tomuto soudu paradoxně přispěl i fakt, zdůrazňovaný mnohými kritiky, že Vejražkův výkon se zdál na premiéře oproti Matysové až „nebezpečně“ přesvědčivý). Antigona není v téhle konstelaci Kreontovi důstojným soupeřem, je to jen hysterka, „poblouzněná nemotivovanou touhou po jakési svobodě“.<sup>20</sup> V další polemice v Kulturní politice se A. J. Liehm ještě návdavkem obul do *Obzorů* a tamní pochvalné Tigridovy kritiky (psané pod jménem Jiří Pauer), což v jeho očích inscenaci přitížilo.<sup>21</sup> Všechny, kdo inscenaci pochválili, ve svých člancích Liehm v podstatě obvinil z fašistického myšlení.

Jiří Hájek Liehmovi odpověděl v Rudém právu po marxisticku – a neméně řízně: „Nachází-li někdo zalíbení v tomto Kreontovi,“ pak si to neumí vysvětlit jinak, než že je sám nasáklý prostředím, z něhož Kreontové rostli a stíhali Kreonta zasloužený osud, měl by stihnout u nás „i ty v hledišti, kteří jej berou za svého hrdinu“.<sup>22</sup> Jenže jednou odjištěná ideologická lavina už byla spuštěna, takže hromobití těžkých obvinění jaksi samospádem pokračovalo i v dalších tiskovinách. „Přes dvě hodiny je v Antigoně vynakládáno veliké umění na to, aby se divákovi všechno zhnusilo, zašpinilo, zošklivilo“, píše se například v Nedělních novinách. „Přes dvě hodiny se hraje o ničem – všechny mrtvolky jsou stejně nataženy a stejně smrdí – tak se to tam říká. [...] Je to záměrná perverzita, vyjádřená dokonalým podáním.“ – „My komunisté máme v některých věcech úplně stejné názory [...] Nám zůstaly postavy tragédie cizími [...] Došli jsme k závěru, že je to individualismus a fanatismus, který ovládá tento svět a že oboje v této formě odmítáme“.<sup>23</sup>

Osud inscenace byl, zdá se, zpečetěn. Nepomohly ani pronikavé statě Jiřího Kárneta,<sup>24</sup> v nichž kritik bystře dovedl stranickou zaslepenost obou stran, jež si do hry vkládají něco, co v ní není. Obviňování Kreonta z fašismu je stejně pitomé jako glorifikování Antigony coby revolucionářky (jak Hájek, tak Liehm by si hru měli nejprve přečíst). Nepomohla ani citovaná nejhlubší stať celé debaty, již František Roháč nejprve přednesl na Filosofické fakultě a později publikoval v „menšinové“ revui. Dovedl v ní dvojznačnost Antigonina postoje i postoje Kreonta jako pouhého technologa moci – a jako jediný poukázal na ideologický posun, jehož se dopustil Kurš v závěru inscenace.

Zde konferenciér – Chór říká nad mrtvou Antigonou, Haimonem i Eurydikou věty, jež mají doznít až v divákovi. Ten v sobě nosí jak Kreonta tak Antigonu a musí se sám mezi nimi rozhodnout – „aby se příběh Antigonin stal otázkou, které nikdo neunikne“. Chór: „A hle. Bez malé Antigony by doopravdy byli docela klidní. Ale teď je po všem. Všichni, kteří měli zemřít, zemřeli. Ti, co věřili jednomu i ti, co věřili opaku – ba i ti, co nevěřili ničemu a byli pojatai do příběhu, aniž z toho něčemu rozuměli. Mrtví jsou stejní, všichni. Jsou úplně nataženi, úplně zbyteční, úplně prohnili. A ti, kteří ještě žijí, začnou zapomínat a začnou zaměňovat jejich jména. Je po všem. Antigona je teď uklidněna a my nikdy nezmíme z jaké horečky. Její úkol jí je vrácen. Velké smutné utěšení padá na Théby a na prázdný palác, kde Kreon začne čekat na smrt... Zbývají jenom strážé. Těm je tohle všechno jedno; mají z toho jen mozoly. Hrají dál karty...“<sup>25</sup>

Kurš však přidává absurdní ideologický přílepek, jímž – podle Roháče (i každého soudného čtenáře či diváka) – hru de facto ničí, ač ji chtěl ideologicky zachránit. Další z režisérových osudových – tentokrát nešťastných – omylů. Chór: „Je tedy konec? Ne. My musíme hrát dál...“<sup>26</sup>

Je typické, že právě touto polopatisticky schematickou větou zakončí svou nepřesvědčivou ideologickou obranu sám Kurš: „Pražská Antigona řeší problém Anouilhovy hry jako boj proti přizpůsobování se starému světovému řádu v jakékoliv formě [...] Není na místě při hodnocení inscenace přenášet na pražské představení měřítko z inscenace pařížské [...] Naše inscenace všemi prostředky podtrhla pozitivní charakter tohoto boje proti tupé konvenci reakčního konformismu. Nikoho nenecháváme na pochybách, co s Kreontem [...] a co s námi, kteří na trumfy jeho nohsledů říkáme NE s přesvědčením, že ‚není po všem‘ a s odhodláním, že [...] ‚my musíme hrát dál‘“<sup>27</sup>

Hořkou pointu celé debatě nakonec nasadí sám režisér: vylekán, co způsobil, nedohranou a hojně navštěvovanou inscenaci předčasně stáhl z repertoáru (obnoví ji dočasně až v březnu

1947). Nakonec mu to nebylo nic platné. Jak připomíná Jindřich Černý, „na jaře 1947 mu vyslovila nedůvěru i komunistická organizace souboru (už tehdy významný činitel v řízení podniků) a vzápětí nato Kurš z divadla odešel...“<sup>28</sup> Přes tyto nevěrohodné přemety a kotrmelce Antonína Kurše pochvalme. Nikoli za přilepený závěr, ale za jeho prvotní a základní omyl, s nímž nerozpoznal potenciální vyznění hry – a také za vysoce produktivní pietu a zdrženlivost, s níž k textu přistupoval a spolu s Gabrielem zvolil až geniálně jednoduché a přitom působivé výtvarné řešení. Jeho největší zásluhou tak zůstává omyl: ze svého hlediska mylně zvolil k inscenování, načež s pokorou inscenoval a dal jako režisér plně vyznít hře, jež de facto popírala jeho vlastní ideologii. Kurš tak pomohl na svět nadčasovým tématům, jež se zcela vymykaly ideologickým záměrům tvůrců komunistické divadelní revoluce, pojmenovaly v předstihu doutnající společenské i etické konflikty a inspirovaly dosud nevídanou a neslýchanou veřejnou debatu. Tato společensky rezonující etická témata povýšila pouhou rutinní inscenací na největší kulturně politickou – tedy nejen divadelní – událost poválečných sezon. Takový omyl snese myslím bez nadsázky označení objev.

## POZNÁMKY

- 1 Srov. Otčenášek, Š.: „Činohra 5. května“, *Divadlo nové doby*, 1990, s. 35.
- 2 Fikar, L.: „Divadlo 5. května, interview s A. Kuršem“, *Mladá fronta*, 10. 6. 1945.
- 3 Roháč, F.: „Do antického příběhu...“, *Náboženská revue* č. 1, duben 1946; též in: Anouilh, J.: *Antigona* (Přehled diskusí a kritik, ed. J. Kopecký). Praha 1948, s. 134.
- 4 Tamtéž, s. 134–135.
- 5 Srov. Just, V.: „Faust a gnose (I)“, *Divadelní revue* 12, 2001, č. 2, s. 30.
- 6 Anouilh, J., op. cit., s. 138.
- 7 Roháč, F., in: *Antigona*, s. 138.
- 8 Kárnet, J.: „Relativismus a tragédie“, *My* 46, č. 8, 22. 2. 1946; též in: *Antigona*, s. 104; „Antigona šestnáctkrát nešťastná“, *My* 46, č. 11, 16. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 117.
- 9 *Antigona*, s. 137.
- 10 Srov. Patočka, J.: *O smysl dneška*. Praha 1969, s. 135–136 aj.
- 11 Černý, J.: „1946“, *Divadelní revue* 14, 2003, č. 4, s. 22.
- 12 Tamtéž.
- 13 Kraus, K.: *Cestou k Antigone*. 1992.
- 14 Jaspers, K.: *Otázka viny (Příspěvek k německé otázce)*. Mladá fronta, Praha 1991.
- 15 *Antigona*, s. 136.
- 16 Hájek, J.: „Na vrcholu divadelní sezóny“, *Rudé právo*, 17. 2. 1946.
- 17 Týž: *Rudé právo*, 1. 3. 1946.
- 18 Kolář, M.: „Anouilhova Antigona“, *Lidová kultura*, únor 46; též in: *Antigona*, s. 112.
- 19 Liehm, A. J.: „Na vrcholu divadelní sezóny?“, *Kulturní politika*, č. 19, 22. 2. 1946; též in: *Antigona*, s. 107.
- 20 Tamtéž.
- 21 Liehm, A. J.: „O Antigonu“, *Kulturní politika*, č. 20, 1946; též in: *Antigona*, s. 116.
- 22 Hájek, J.: „Divadla mezi sebou aneb jak se diskutuje“, *Rudé právo*, 1. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 114.
- 23 J. k.: „Jak se dívat na Antigonu“, *Nedělní noviny*, č. 11, 17. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 125; Friedmannová, C.: „Ještě jednou o Antifoně“, *Nedělní noviny*, č. 13, 13. 3. 1946.
- 24 Kárnet, J.: „Kdyby Hitler uviděl tuto hru, dal by Anouilha bezpochyby zavřít [...] a víme přesně, jak by ji v tom případě nacistický tisk napadl: slovy Liehmovými. Křičel by jako on o zdraví lidu, které musíme střežit, oblíbený fašistický způsob, jak dělat z lidí nemluvnata a obratem ruky jim lichotit; prohlásil by ji za umění zvrhlé a úpadkové [...] Bud' je Antigona fašistický jed nebo je uměleckým dílem a fašistický je jen Liehmův článek o ní.“ Viz „Antigona šestnáctkrát nešťastná“, *My* 46, č. 11, 16. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 117.
- 25 Roháč, F., in: *Antigona*, s. 140.



26 Tamtéž, s. 141.

27 Kurš, A., *Rudé právo*, 23. 2. 1946; též in: *Antigona*; *Tvorba* č. 11, 13. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 122.

28 Viz pozn. 11, s. 23.

### Summary

#### **Vladimír Just: Mistake Which Became The Discovery (Kurš's Antigona 1946 and the following polemics as the second life of staging)**

Though the Czechoslovak premiere of Jean Anouilh's play *Antigona* in Theatre Of 5th May in February 1946 was the event of the season, it was the event full of paradox. We can put in the category "useful" of "productive" mistake. Difficult existential drama where the chorus was substituted by the war in France. In Prague it was directed by orthodox communist and stalinist director Antonin Kurš. Never before and after he met so controversial text – and such inconsistent critical reaction. But never before and never after he achieved so remarkable artistic result. After the premiere the first reaction from the viewers and the press were positive. But polemical article of A. J. Liehm (*Kulturní politika*) invoked great critical debate. Liehm from the orthodox communist point view charged the play with collaborant tendencies (celebration of Kreon, Antigona isn't the equivalent partner for him) and director was charged with diffusion of Fascist poison. It was followed by other reactions (30 together) and wild public debate. Director was frightened by this own work which started to live its own autonomous life on the stage and the society. But we must appreciate him and all the creative team (dramaturg J. Kopecký, scenographer J. Gabriel, actors V. Vejražka, M. Matysová and F. le Breux) that two years before the February putsch they were able to formulate on the stage the timeless topics and conflicts which didn't lose the ethical acceptance till now.

