Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Vít Mrázek

Přehled jevištních interpretací chóru v Sofoklově tragedii Oidipús Tyrannos na českém jevišti

Survey of stage interpretacion of chorus in Sofokles´s tragedy Oidipús Tyrannos on czech stage

2011 Praha PhDr. Barbara Topolová PhD

Poděkování

školitelce **PhDr. Barbaře Topolové PhD** za metodologické vedení bakalářské práce a za trpělivost a vstřícnost při realizaci organizačních kroků vedoucích k jejímu dokončení.

Zvláštní poděkování

odborné konzultantce **prof. PhDr. Evě Stehlíkové** za erudované inspirační podněty a vhled do problematiky jevištní realizace antické tragédie.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V …… Dne ……... podpis

Abstrakta

Práce se pokouší na základě detailní analýzy vybraných inscenací Sofoklovy tragedie Oidipús Tyrannos vytvořit panoramatický přehled interpretačních možností antického chóru v kontextu vývoje českého divadla od konce 19. století do počátku 21. století.

Chronologický přehled interpretací sleduje vývojové tendence od původní podoby sboru starců, převažující v první polovině 20. století, přes varianty antikizujícího lidu, nastupující od padesátých let minulého století, k metaforické transformaci chóru, kterou přinesly některé režijní koncepce z počátku 21. století.

The dissertation is trying to form a panoramic survey of interpretational possibilities of an ancient chorus in the process of the Czech theatre on the basis of the detailed analysis of chosen productions in Sofokles´s tragedy Oidipús Tyrannos from the end of 19th century to the beginning of 21st century.

Chronological summary of the interpretations follows evolutional trends from the original version of the choir of the old men that prevailed in the first half of the 20th century over the variants ancient people that began in the fifties of the last century to metaphorical transformation of choirs that was brought by some stage conceptions from the beginning of 21st century.

Klíčová slova

chór, antická tragedie, Sofokles, Oidipús Tyrranos, české divadlo dvacátého století.

chorus, ancient tragedy, Sofokles, Oidipús Tyrranos, Czech theatre of 20th century.

Obsah

Úvod 5
1. PŘELOM 19. A 20. STOLETÍ 16
1.1. Seifertova wilkenmanovská interpretace chóru 17
2. DESÁTÁ LÉTA 20
2.1. Reinhardtova davová koncepce chóru 20
2.2. Symbolistická interpretace Divadla umění 25
3. DVACÁTÁ LÉTA 28
3.1. Aktualizační chór Neodvislých 29
3.2. Frejkova dadaistická variace 30
4. TŘICÁTÁ LÉTA 33
4.1. Hilarova introspektivní koncepce 37
4.2. Stiborův interpretační záměr sociálně sjednoceného davu 39
4.3. Krškova režijní koncepce 40
4.4. Malíkova loutková koncepce přihlížejících stínů 42
4.5. Královehradecká loutková replika antického chóru 44
5. ČTYŘICÁTÁ LÉTA 47
5.1. Interpretační koncepce terezínského gheta 50
5.2. Pajdarova nulová interpretace 51
6. PADESÁTÁ LÉTA 53
6.1. Daňkův a Hynštův antikizující lid 54
7. ŠEDESÁTÁ LÉTA 56
7.1. Macháčkova režijní koncepce 60
7.2. Maskovaný chór Václava Lohnického. 62
8. SEDMDESÁTÁ LÉTA 64
8.1. Krejčova interpretace chóru 66
8.2. Vildmanův barbarizující rituál 71
8.3. Páskův muzikálový chór 75
9. OSMDESÁTÁ LÉTA 77
9.1. Untermüllerova dětská varianta chóru 79
9.2. Klapkova inspirace Grotovského konceptem chudého divadla 80
9.3. Grossmanova interpretace chóru 80
9.4. Ševčíkův odmaskovaný občanský chór 82
9.5. Hajdova brechtovsky zpředmětňující interpretace chóru 83
9.6. Dudkova koncepce permanentní transformace chóru 86
10. DEVADESÁTÁ LÉTA 90
10.1. Martincova sakrálně rituální interpretace chóru 96
10.2. Pitínského folklórizující rituál 100
11. PŘELOM TISICILETÍ 103
11.1. Diplomatická dvojice choreutů Lucie Bělohradské 112
11.2. Balaďova metaforická vivisekce 113
11.3. Maskovaný chór Václava Martince 118
11.4. Prikotěnkova religionistická interpretace 120
11.5. Korsunovasův freudistický chór 121
Závěr 123
Bibliografie 126

Úvod

Bakalářská práce si klade za cíl pojednat o interpretačních možnostech chóru v Sofoklově tragedii Oidipús Tyrannos [1], jichž bylo dosaženo na jevištích českého divadla dvacátého století. Východiskem jí bude chronologické sledování vývoje inscenační praxe dosud vytvořených produkcí.

Časový horizont sledovaného jevu ve svém důsledku přesahuje hranice dvacátého století. První inscenace Sofoklova O.T. na českém jevišti měla premiéru již 19. listopadu 1889[2], pouhý rok po vůbec prvním uvedením O.T. v Praze Německým divadlem[3]. Zájem inscenátorů o realizaci tohoto titulu neustal ani na počátku dvacátého prvního století [4].

---

[1] Vzhledem k různým překladovým variantám Sofoklovy tragedie Oidipús Tyrannos, budeme české názvy překladů používat výhradně v souvislosti s konkrétní inscenací. Při obecném výkladu o Sofoklově tragedii Oidipús Tyrannos budeme nadále používat zkratku složenou z počátečních písmen jejího názvu – O.T.

[2] *Král Oidipus*, Národní divadlo Praha, prem. 19.11.1889, režie Jakub Seifert.

[3] 11. a 13. září 1888, které bylo zároveň prvním dosud známým nastudováním na území ČR. Soupis repertoáru Německého divadla v sezóně 1888/89 – Soupis repertoáru Německého divadla v sezóně 1888/89 In JAKUBCOVÁ, A. - LUDVOVÁ, J. *Deutschprachiges Theater in Prag*. Spielstatten und Quellen, Divadelní ústav, Praha 2010.

[4] *Oidipus rex*. Studio 2001 Praha, prem. 21.11.2000, režie Eva Pašková. *Oidipús vladař.* Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29.5.2002, režie Lucie Bělohradská. *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED Brno, prem. 30.11.2002, režie František Derfler. *Oidipús Král*. rozhlasová inscenace, Český rozhlas, Vltava, prem. 18.5.2003, režie Hana Kofránková. *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, 13.9.2003, režie Andrej Prikotěnko. *Oidipus*. Městské divadlo Zlín - Studio Z Zlín, prem. 18.4.2004, režie Ivan Balaďa. *Oidipus vladař.* Malé Vinohradské divadlo v Nosticově divadle Praha, prem. 22.11.2004, režie Václav Martinec. *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, 14.9.2005, režie Oskaras Korsunovas. *Oidipus (komplexně)*. Divadlo HoMe – Alfréd ve dvoře Praha, prem. 24.10.2007, režie Horward Lotker. *AGKROIMÉ - Král Oidipus*. AISOFÉR v Kulturním centru Zahrada Praha, prem. 13.7.2008, režie Petr Čížek. *Oidipus rex*, Divadlo Company. cz. Praha, prem. 22.6.2008, režie Jan Novotný; *Oidipus*.

Nechceme-li se vzdát kořenů inscenační tradice O.T. v českém divadle, sahající až do sklonku devatenáctého století, aniž bychom pominuli nejsoučasnější recepci, je třeba posunout počátek sledovaného období do roku 1889 a uzavřít jej koncem roku 2010.

Celkový počet dokumentačně podchycených realizací O.T., v nichž budou sledovány funkční proměny chóru, se tak rozroste ve vytýčeném rozmezí let 1889 až 2010 na téměř šedesát provedení. Vedle divadelních produkcí se O.T. dočkal i dvojího rozhlasového zpracování a dvou adaptací do podoby televizní inscenace.[5] Výčet produkcí O.T. zahrnuje vedle činoherních také oidipovské inscenace loutkového divadla. Takto složitě diferencovaný soubor všech realizací O.T. v oblasti českého divadla, je třeba metodicky utřídit a produkce, jež přesahují rámec divadelní inscenace, ponechat stranou pozornosti diplomové práce.

V prvé řadě je nutno vyčlenit mimo okruh zájmu adaptace oidipovské látky, jakými jsou např. experiment divadla Rámus Hra[6] nebo dramatizace románu Henryho Bauchaua

---

Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 20.6.2009, režie Jan Mikulášek. *Oidipus král*. Městské divadlo Brno Brno, prem. 30.10.2010, režie Stanislav Moša.

[5] *Král Oidipus*. (rozhlasová inscenace) Československý rozhlas, stanice Vltava - Praha, premiéra 25.12.1981, režie Stanislav Vyskočil.; *Oidipús Král*. (rozhlasová inscenace) Český rozhlas, stanice Vltava - Praha, prem. 18.5.2003, režie Hana Kofránková; *Oidipus král*. Státní divadlo Ostrava Ostrava – Televizní studio Ostrava Ostrava, televizní uvedení 16.12.1956, div. režie Miroslav Hynšt, TV režie Ivan Paukert.; *Vládca Oidipus.* – TV inscenace, režie Josef Budský, natočeno v roce 1977 - viz. ČIRIPOVÁ, Dáša. Productions of Greek and Roman Drama on the Slovak Stage, *Eirene* XXXVII, 2001, s.165.

[6] VAŠÍČKOVÁ, Zdena: *Hra*, (na motivy Sofoklova Oidipa) DS Rámus, prem. 2005. „ Hraje se s panenkami (Iocasté) a panáčky (Oidipus), plyšáky (Kreon), Sfinga je velké nafukovací zvířátko (Krokodýl?) scénografie se staví z obarvených papírových krabic. Herci jsou v domácím oblečení, převažují tepláky.(…). Predestinace člověka Oidipa, potažmo jeho hereckého představitele je naznačena už losováním, kdo tuto nešťastnou postavu bude hrát a v klobouku jsou pouze papírky se jménem ‚Vašek´ “. /sine: Šrámkův Písek 2005, URL: http: //www.nipos-mk.cz/clanek.asp?ID=434: /

Oidipova cesta [7], jelikož využívají Sofoklův text klasické tragedie O.T. pouze jako inspirační zdroj vlastní dramatické tvorby. Obsahovým a formálním posunem se ocitají oidipovské adaptace mimo sféru sledovaného zájmu, protože neřeší otázku scénické variability antického chóru v Sofoklově tragédii O.T. .

Bakalářská práce se nebude zabývat podobou rozhlasových inscenací, protože se jedná o produkce jiného typu, používající odlišné vyjadřovací prostředky než divadlo. Byť by bylo možné sledovat styčné body s nimiž se setkáváme i při jevištní realizaci – individualizace chóru, počet jeho členů, věková skladba hlasů, pohlavní diferenciace chóru, způsob deklamace, možnost vázání projevu chóru na hudbu, formou recitativu, či zpěvu apod..

Práce si nebude všímat ani televizních adaptací O.T. Na rozdíl od rozhlasových produkcí, by sice bylo možné sledovat v případě televizní inscenace, kromě akustické podoby hereckého projevu chóru, také vizuální stránku (přes kostým, líčení, používání masek až po gesta a tanec), ale ani zde se nejedná o divadelní produkci, na niž je zaměřena pozornost této práce.

Naopak součástí zůstanou oidipovské inscenace loutkového divadla [8], protože jde o specifickou divadelní produkci, která obzvláště v Malíkově režijní koncepci Krále Oidipa přinesla ve scénografickém pojetí osobité řešení antického chóru.

---

[7] *Oidipova Cesta*. Dobrovolné divadelní družstvo – Gong Praha, prem. 10.5.1999, režie Michael Tarant.

[8] *Král Oidipus*. Studenti Rašínova gymnázia v Hradci Králové 1931, režie prof. Rajdl.; *Král Oidipus*. Sokolské loutkové divadlo Praha – Libeň 1933, režie Jan Malík.

Vyčleněním adaptací a mimo divadelních produkcí se okruh sledovaných realizací O.T. zúžil na divadelní inscenace, vytvořené v uvedeném časovém horizontu let 1889 až 2010, v prostředí českého divadla, jak profesionálními, tak i amatérskými soubory.

Rozhodujícím kritériem pro začlenění nastudované tragedie O.T. do okruhu sledovaného jevu nemůže být báze vzniku. Některé ochotnické projekty, ať již realizované pod záštitou sokolské obce [9] nebo vězni Terezínského ghetta v rámci recitačních večerů[10]jsou svým duchem, okolnostmi vzniku a podmínkami provozování mnohem blíže podstatě antického divadla, vnímaného jako společně prožívaný svátek celé polis – jak účinkujících, tak i diváků - nežli celá řada produkcí profesionálních souborů.

Profesionální podmínky realizace O.T. umožnily vznik mnoha pozoruhodných inscenací, které můžeme označit za vrcholná nastudování tohoto titulu v dějinách českého divadla, jakou byla např. Hilarova inscenace v Národním divadle z roku 1932.

Rozsáhlé oidipovské kompozice [11], snažící se stmelit do souvislého celku O.T. s dalšími tragediemi o členech Labdakova rodu, byly vytvořeny jak na profesionální bázi, tak i v amatérských podmínkách školních představení. Výsledky tvůrčích záměrů však byly přímo úměrné na okolnostech jejich vzniku. Zatímco profesionální inscenace oidipovských

---

[9] plenérové inscenace Václava Kršky: *Oidipus král*. Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň 1932, režie Václav Krška.; *Král Oidipus*. Spolek divadelních ochotníků Blatná - přírodní divadlo v zámeckém parku Blatná, prem. srpen 1936, režie Josef Šilha – Václav Krška.; *Král Oidipus*. Kroužek divadelních ochotníků v Heřmani Heřmaň, prem. 6.7.1936, režie Václav Krška.

[10] 38.recitační večer; ŠORMOVÁ, Eva. Divadlo v Terezíně. *Terezínské listy*, 1985, č.14, s.62.

[11] *Oidipodeia*. Národní divadlo Brno, prem. 9.1.1926, režie Rudolf Walter; *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 11.2.1971, režie Otomar Krejča ; *Oidipus – Antigona*. Státní divadlo Brno Brno, prem. 25.5.1984, režie Alois Hajda.; *Oidipus-Antigona*. Soukromá herecká škola Praha, prem. 3.12.1997, režie Helena Glancová.; *AGKROIMÉ - Král Oidipus*. AISOFÉR v Kulturním centru Zahrada Praha, prem. 13.7.2008, režie Petr Čížek.

kompozic představují výrazné mezníky v inscenační tradici O.T., amatérské produkce zůstaly často ve stínu své didaktické funkce.

Má-li být pojednáno o funkčních možnostech chóru, je nezbytné věnovat pozornost i jeho krajním, formám. Za extrémní případ můžeme označit např. Paidarovo provedení celé tragédie jedním hercem [12], kdy bylo rezignováno na scénografickou podobu inscenace a z hlediska početnosti členů chóru můžeme hovořit o nulové variantě.

Jiným neobvyklým jevem je inscenace O.T. režírovaná českým režisérem v zahraničí s jinojazyčným souborem, který s nastudovanou produkcí nikdy nezavítal do Čech [13]. Přesto patří do sféry českého divadla, stejně jako k ní náleží i oidipovské inscenace jinojazyčného divadla, sehrané na území České republiky.

V souvislosti s termínem české divadlo je třeba podotknout, že je nadále neúnosné omezovat v duchu obrozenské koncepce 19. stol. pojem české divadlo pouze na jazykovou sféru, ale je nutné zohlednit a preferovat teritoriální hledisko. Českým divadlem nerozumíme jen divadlo hrané v českém jazyce, ale veškerou divadelní tvorbu realizovanou na území českého státu.[14] Tudíž sem patří také oidipovské inscenace hostujících jinojazyčných souborů od Reinhardta[15] po Prikotěnka[16], či Korsunovase[17], stejně jako dlouhodobě působící soubory

---

[12] *Král Oidipus*. Divadélko ve Smetanově muzeu Praha, prem. březen 1943, režie Richard Paidar.

[13] *Král Oidipus*. Theater an der Winkelwiese Zürich, Švýcarsko, prem. 13.6.1975, režie Jan Grossman.

[14] STEHLÍKOVÁ, Eva. Productions of classical drama on the czech stage. *Graecolatina pragensia* XVI-XVII, *Acta Universitatis carolinae Philologia* 3 -1998, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, Praha 2000.

[15] *Král Oidipus*. Májové dny Německého divadla Praha, představení 29. a 30.4. 1911, režie Max Reinhardt.

[16] *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) Festival Divadlo, Plzeň 13.9.2003, režie Andrej Prikotěnko.

[17] *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase, Mezinárodní festival Divadlo Plzeň 14.9.2005, režie Oskaras Korsunovas.

Německého divadla v Praze a v Brně, které měly Sofoklova O.T. na repertoáru počátkem dvacátých let minulého století [18].

Problematickým zůstává začlenění slovenských oidipovských inscenací [19], které je třeba diferencovat podle právě platného státního uspořádání. Společné územní teritorium sdíleli Češi a Slováci za Rakousko-Uherska, ČSR, ČSSR a ČSFR. Za druhé světové války, díky existenci fašistického Slovenského státu, a od roku 1992, po rozdělení Československa, se však územní teritorium rozpadlo do dvou samostatných celků.

Základní kritérium pro zařazení inscenace O.T. do okruhu sledovaného jevu - její provedení na území českého státu - by mohlo splňovat pouze Budského nastudování z roku 1965. Inscenace Vládca Oidipus byla sice vytvořena na Slovensku, ale to bylo v dané době součástí společného státního celku s Českou republikou - ČSSR. Navíc byla Budského inscenace, jako jediná ze všech dosavadních slovenských produkcí O.T. dovezena do České republiky v rámci hostujícího představení SND na scéně pražského ND (20.6.1965). Cesta k recepci zbývajících slovenských inscenací O.T. českým divadlem nebyla otevřena ani

---

[18] Na repertoáru Německého divadla v Praze byl O.T. v letech 1920-22. – viz. STEHLÍKOVÁ, Eva. Productions of classical drama on the czech stage. in Acta Universitatis Carolinae – Philologia 3 Graecolatina Pragensia XVI - XVII, 1998, s.115-120.; FREJKOVÁ, Eliška. Dokumentace německých divadel v Praze 1918 -38, rukopis MB 2819 v Divadelním ústavu Praha po roce 1972. (E. Frejková dokládá 2 sehraná představení Konig Oidipus – 19.5.1920 s hostujícím Alexandrem Moissim v titulní roli a 11.6. 1922 s Ottou Soltauem v roli Oidipa.)
V Německém divadle v Brně byl O.T. hrán v roce 1921. – viz. E.S.. Z brněnské činohry, *Lidové noviny* 26. 10. 1921.

[19] *Král´Oidipus*. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 14.12.1941, režie Ján Borodáč.; *Vládca Oidipus*. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 27.3.1965, režie Josef Budský.; *Oidipus*, *Fragmenty*. Štúdio Divadla Josefa Gregora Tajovského Zvolen, prem. 9.10.1976, režie A. Turčan.; *Vládca Oidipus*. Vysoká škola múzických umení Bratislava, prem. 1981, režie (?); *Oidipus*. Vysoká škola Múzických umení Bratislava, prem. 1993, režie (?); *Vládca Oidipus*. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 17.11.2001, režie Lubomír Vajdička.

televizním přenosem, či pořízením a odvysíláním televizního záznamu představení a proto nezbývá než je vyčlenit mimo okruh sledovaného zájmu.

Termín české divadlo je nezbytné vztáhnout i na projekty vytvořené českými tvůrci v zahraničí, jakým byla již zmíněná švýcarská inscenace O.T. režiséra Jana Grossmana [20]. Jde o zajímavý a ojedinělý počin[21] české divadelní režie, uvádějící antickou dramatiku v zahraničí za specifických politických podmínek komunistického totalitního systému. Doma nežádoucímu režisérovi, byl nomenklaturou povolen dočasný tvůrčí exil, o jehož výsledcích však nebyla informována ani divácká obec ani širší odborná veřejnost. Přínos tvůrčího hledání tak byl zúročen pouze v následující práci režiséra po návratu zpět do České republiky. (Jan Grossman se k inscenaci Oidipa - v pozměněné koncepci - vrátil ještě jednou v roce 1984 na tuzemské scéně libeňského DSKN.)

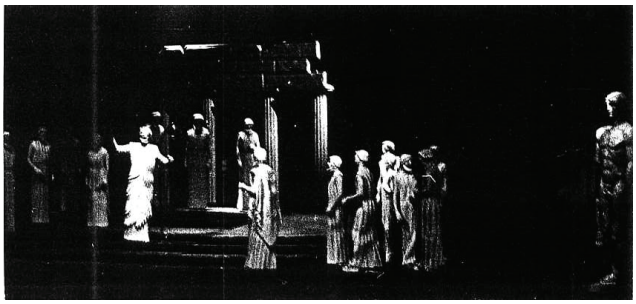
O některých inscenacích se dochovaly jen strohé informace a může o nich být pojednáno jen v rovině statistického výčtu. Tak je tomu například s Kulhánkovou inscenací Krále Oidipa v olomouckém divadle z roku 1946, k níž se nedochovaly žádné archivní materiály [22]. Nedostatek pramenů provází i Seifertovu inscenaci z počátku 19. století, jako i divadelní produkce amatérského divadla. Zúžená je rovněž kapacita dokumentačních zdrojů

[20] Král Oidipus, Theater an der Winkelwiese Zürich, Švýcarsko, prem. 13.6.1975, režie Jan Grossman.

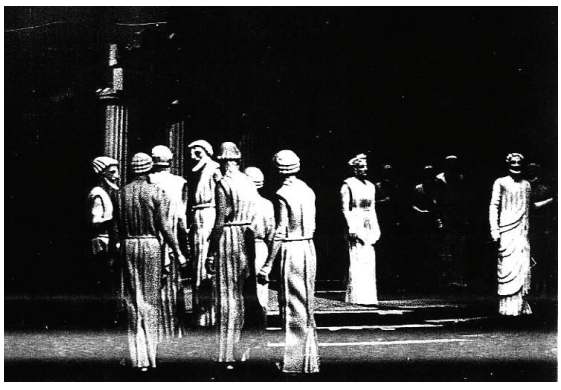
[21] Vedle Jana Grossmana režíroval klasickou dramatiku v zahraničí za podobných okolností ještě Otomar Krejča. *Le Suplicci (Prosebnice),* Teatro Greco di Siracusa, prem. 27.5.1982, režie Otomar Krejča.

[22] Počátkem šedesátých let vyhořel archiv olomouckého divadla (viz. POGODOVÁ, Petra. *Oldřich Stibor a jeho inscenace v plenéru*, Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999, s.8).

k studentským projektům hereckých škol [23], k nimž neexistuje reflexe v odborném tisku, jelikož se jedná o interní projekty prezentované uzavřenému okruhu diváků, nebo jako v případě Rajmontova záměru, nedošlo nakonec ani k jeho realizaci.



Zvláštní případ torzovitého stavu dokumentace představuje soubor fotografií uložených v Divadelním ústavu v Praze pod signaturou FO7163/1-4, který byl náhodou objeven při sběru studijních materiálů pro tuto práci. Jedinou informaci, kterou nám tato série archivalií poskytuje, je údaj na obálce v níž jsou fotografie uloženy. Dozvídáme se z něj, že se jedná nejspíš o inscenaci O.T. litevského souboru Divadlo v Poněževis z roku 1977. Jakou má souvislost s českým divadlem a proč a za jakých okolností byla pořízena, zůstává obestřeno tajemstvím. O hostování souboru není v databazi Kabinetu pro studium klasických studií žádný záznam.



[23] *O Oidipovi*. otevřená hodina DAMU Praha, 19.6. 1998, režie Ivan Rajmont.; *Oidipus - Antigona*, Soukromá herecká škola, Praha, prem. 3.12.1997, režie Helena Glancová.; *Mor (Oidipus Král).* Studenti 3.ročníku JAMU Brno, prem.12.31997, režie Martin Čičvák.

Mnohdy pouhá zmínka o připravovaném, leč nerealizovaném záměru, otevírá úvahy o sledovaném jevu funkčních možností antického chóru v O.T. Proto budou vzaty v úvahu i rozpracované a zamýšlené projekty, které se z nejrůznějších příčin nakonec nedočkaly jevištního zpracování a zůstalo z nich pouze koncepční torzo. (Např. Malíkův „javajkový" Oidipus [24] nebo plenérový Oidipus, kterého chtěl uvést Oldřich Stibor v reinhardtovském duchu před antikizujícím Husovým domem v Olomouci.[25], či výše uvedený Rajmontův oidipovský projekt na DAMU.)

S vytýčeným tématem úzce souvisí metoda výzkumu a prameny s nimiž bude pracováno. Hlavním zdrojem informací jsou reflexe inscenací v dobovém tisku, dále fotografie, z nichž se lze dovědět klíčové poznatky o kostýmování, líčení, případném maskovaní a aranžmá chóru. Přínosné jsou i paměti tvůrců a studie analyzující jejich tvorbu.[26] V některých případech je možno nahlédnout i do režijních knih [27], nebo se seznámit s podobou kostýmních či scénických návrhů.

---

[24] 1939 založil Jan Malík scénu PULS. Zde v roce 1944 připravoval novou inscenaci Krále Oidipa. Premiéru však znemožnil zákaz činnosti divadel, platný od září 1944.

[25] *Král Oidipus*. České divadlo Olomouc, prem. 11.10.1932, režie Oldřich Stibor.

„Ve své první olomoucké sezóně (1931/32) přišel Stibor s myšlenkou inscenovat Sofoklova Krále Oidipa před Husovým sborem v Olomouci, který by svým architektonickým řešením navodil atmosféru antiky. Tento nápad režisér nakonec nerealizoval a uvedl hru pouze na jevišti Českého divadla. Jeho Král Oidipus byl hrán bez použití opony a bez pauzy." POGODOVÁ, Petra. *Oldřich Stibor a jeho inscenace v plenéru*, Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999, s.41.

[26] viz. bibliografie bakalářské práce

[27] Např. Jiřího Frejky, Karla Hugo Hilara. Bohužel k režijním knihám (obzvláště v případě žijících režisérů) je problematický přístup. Stalo se tak poté, co byly režijní knihy autorským zákonem označeny za umělecké dílo a zůstávají po nastudování inscenace ve vlastnictví režiséra, respektive správců jeho pozůstalosti.

Relativně největší možnost získávání poznatků o fungování chóru v inscenaci (aranžmá, kostýmování, recitaci, zpěv) poskytují videodokumentační záznamy inscenací. Proto bude i v diplomové práci vycházeno především z okruhu inscenací, k nimž existuje AV záznam, podpořený u některých z nich také osobním diváckým zážitkem.

Základní zdroj faktografického materiálu bude čerpán z databáze Kabinetu pro klasická studia Filozofického ústavu AV ČR, zahrnující informace týkající se recepce antického dramatu v českém divadle. V digitalizované podobě jsou zde k dispozici přepisy recenzí, programů k inscenacím a skenované fotografie.

Zbývající informace pro potřeby bakalářské práce (fotografie, návrhy kostýmů, scénické návrhy, režijní knihy a další dokumenty) budou doplněny v dokumentačním oddělení Divadelního ústavu a Divadelního oddělení Národního muzea [28] a v archivech posud působících divadel.

Po vymezení okruhu sledovaného jevu – divadelní inscenace Sofoklova O.T. v oblasti českého divadla – a časového rozhraní jímž se budeme zabývat (1889 – 2010), je třeba si položit dvě základní otázky týkající se funkčních možností antického chóru : 1) Čím je chór v Sofoklově tragédii? (tj. jakou v ní plní funkci) a 2) Jak je požadovaného cíle dosaženo? (tj. jakými prostředky).

V dalším výkladu budeme vycházet z předpokladu, že antický chór je zvláštním případem kolektivní postavy, která disponuje v rámci inscenace poměrně značným množstvím textu (zásadní význam volby překladu), který má za úkol nějakým způsobem prezentovat (deklamace nebo zpěv; individualizovaně nebo unisono).

Při prezentaci textu bývá chór situován do určitého scénického prostoru, který má vliv jak na pohybové možnosti (tanec či statičnost), tak na funkční vyznění chóru (schody, lešení,

[28] Pozůstalost Jiřího Frejky, Václava Kršky, Jakuba Seiferta.

prázdný prostor). Stejný význam má i zvolená podoba kostýmu (antikizující, současný, fantaskní), případné používání masky, či stylizovaného líčení.

Rozsah a podoba výše uvedených základních vyjadřovacích prostředků, jež jsou chóru dány inscenátory k dispozici, slouží v duchu vytýčené režijně dramaturgické koncepce k vytváření významotvorných funkčních možností chóru.

1. PŘELOM 19. A 20. STOLETÍ

Počátek inscenační praxe Sofoklovy tragedie O.T. na jevištích českého divadla se nachází na sklonku osmdesátých let devatenáctého století. Dne 19. listopadu 1889 mělo na scéně Národního divadla v Praze premiéru první české provedení O.T. v režii Jakuba Seiferta.[29]

K Seifertovu nastudování dalo nepochybně podnět uvedení téhož titulu Německým divadlem v Praze v předcházející sezóně, které bylo prvním provedením O.T. na území ČR.[30] Seifertova režie O.T. nebyla jeho prvním setkáním s antickou tragedií. Již na počátku téhož roku, konkrétně 9. ledna 1889, uvedl Jakub Seifert v Národním divadle Sofoklovu Antigonu.[31]

V Seifertových inscenacích obou Sofoklových titulů došla naplnění koncepce, v jejímž duchu se již od čtyřicátých let 19. století připravovalo v dramaturgii českého divadla zařazení klasické tragédie na repertoár Národního divadla v rámci procesu osvojování si velkých hodnot světové kultury.

Silným inspiračním podnětem k zařazení Sofoklových tragedií na repertoár Národního divadla bylo uvedení O.T. v Comédii Francoise. Monet-Sully dosáhl v roli Oidipa velkého úspěchu. Kritik Sarcey byl jeho výkonem nadšen a „přimlouval se za renesanci klasických dramat na moderní scéně“[32]. O Sarceově nadšeném volání po inscenování antické tragedie

---

[29] *Oidipus*. Národní divadlo Praha, 19.11.1889, režie Jakub Seifert.

[30] *König Oidipus*. Německé divadlo Praha, prem. 11. a 13. 9.1888, režie (?). Soupis repertoáru Německého divadla v sezóně 1888/89 In JAKUBCOVÁ, A.–LUDVOVÁ, J. *Deutschprachiges Theater in Prag*. Spielstatten und Quellen, Divadelní ústav, Praha 2010.

[31] *Antigone*. Národní divadlo Praha , prem. 9.1.1889, režie Jakub Seifert.

[32] FISCHER, Otokar. *Činohra národního divadla do roku 1900*. Praha : Československý spisovatel, 1983, s.176.

bylo dle svědectví Vojty Slukova – představitele prvního českého Oidipa – „české obecenstvo (…) podrobně zpraveno“[33].

V Seifertově O.T. nešlo ještě o hledání originální režijní interpretace Sofoklovy tragedie, jako tomu bude v průběhu dvacátého století, ale o pietní převod klasického textu do jevištní podoby na základě inscenačních principů soudobého divadla. České divadlo při inscenování O.T. reagovalo na konci minulého století na inspirační podněty evropského divadla, které aplikovalo na tuzemskou inscenační praxi.

Seifertův režijní přístup byl do značné míry eklektický. Svědčí o tom mimo jiné i přenesení velkých celků hudebního doprovodu z operního díla do činoherní inscenace O.T. bez vnitřní logické souvislosti. „Glukova předehra k opeře Ifigenie v Aulidě předcházela Sofoklovu tragédii Oidip král (1889).“[34] Jakub Seifert tím ovšem jen naplňoval dobové inscenační konvence.

1.1. Seifertova wilkenmanovská interpretace chóru

Režisér a zároveň herec Národního divadla Jakub Seifert nabídnul hned na počátku inscenační tradice klasické tragedie na jevišti českého divadla dva základní interpretační klíče pojetí chóru. Paradoxně postavil v krátkém časovém rozpětí dělícím od sebe premiéry Antigony a O.T. do zásadního protikladu vlastní přístup k interpretaci chóru.

V Antigoně vystupoval zpívající osmdesátičlenný operní sbor Národního divadla,[35] zatímco v Králi Oidipovi recitoval chór skládající se z pouhých čtyř členů, doprovázený

---

[33] Op.cit.

[34] ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla III*, Praha Academia 1977, s.113.

[35] „Oidip se kritikům líbil méně než Antigona, zpěv osmdesátihlavého operního sboru lahodil sluchu více než neumělá deklamace skupinky herců.“ Joh.(KUDLÁČKOVÁ, Johana): Oidipús v národním divadle. In *Oidipus vladař.* Eds. Johana Kudláčková. Praha: Stavovské divadlo, 1996, s.55.

pantomimickým sborem thébských starců. Se zásadním rozporem jak inscenovat chór v Sofoklově tragédii se tedy setkáváme již na samém počátku inscenační praxe O.T..

Jakub Seifert ve svém pojetí chóru jako sboru starců[36] zároveň předznamenal interpretační přístup většiny inscenátorů první poloviny dvacátého století, který pociťoval potřebu vyjadřovat prostřednictvím líčení a stylizací hereckého projevu chóru jeho starobu, coby symbol tradované generační moudrosti.

Seifertovo chápání antiky plně korespondovalo se soudobým wilkenmanovským vnímáním idylických rysů apollinského principu klasické kultury. Dionýský prvek barbarizace, která se v inscenační praxi O.T. na jevišti českého divadla začala uplatňovat od třicátých let dvacátého století v režijních koncepcích Karla Hugo Hilara, či Jiřího Frejky, byl Seifertovi cizí. Projevilo se to mimo jiné v kritickém hodnocení nezáměrného projevu obnažení částí lidského těla. Soudobá kritika označila za nežádoucí „zdvíhat ruce tak vysoko, že bylo vidět podpaží.“[37]

Zatímco v inscenacích z konce 19. a počátku 20. století byl výskyt elementárních prvků nahoty považován za problém, v dalším průběhu dvacátého století nebyly náznaky nahoty v kostýmech chóru téměř vůbec reflektovány. Jednak nejspíš proto, že se v nich nevyskytovaly a také z toho důvodu, že s proměnou dobového úzu přestaly být obnažené části hercova těla vnímány jako cosi nepatřičného.

Kromě obnažených paží vytýkala kritika Seifertovu chóru špatnou deklamaci a nepřirozenou gestikulaci. „Chorifejové pp.Vojan, Sedláček, Chlumský a Karbus činili se s různým výsledkem. Dobře nemluvil verše nikdo z nich, poměrně nejlépe p. Vojan. Ale jeho akci vadila jakási ztrnulosť pohybu. Čelo vzhůru, ruce napřažené, prsa vypnutá, tak stál jako

---

[36] LADECKÝ, Jan. Referáty o stálých českých divadlech, Národní divadlo. *Česká Thalia,* 1889, sv.3, s. 392.

[37] joh. (KUDLÁČKOVÁ, Johana): Oidipús v národním divadle. In *Oidipus vladař.* Eds. Johana Kudláčková. Praha: Stavovské divadlo, 1996, s.55.

člověk náhle hypnotisovaný.“[38] Naopak provedení pantomimického sbor bylo hodnoceno kladně. „ Skupiny sboru malebné.“[39] - konstatoval Jan Ladecký .

Režijní koncepce Jakuba Seiferta byla na dlouhou dobu jediným inscenačním opusem O.T. na jevištích českého divadla. Více než dvacet let si pak české divadlo muselo počkat na inspirační stimul Reinhardtova O.T.[40], který podnítil další nastudování titulu Sofoklovy tragedie v průběhu desátých let dvacátého století.

[38] J.Lý (LADECKÝ, Jan). Referáty o starých českých divadlech. Národní divadlo. *Česká Thalia,* 1889, s. 392.

[39] Op. cit.

[40] *König Oidipus*. Nové německé divadlo Deutsches Theater Berlin (hostování) - Maifestspiele Praha, představení 29. a 30. 4. 1911, režie Max Reinhardt.

2. DESÁTÁ LÉTA

Na počátku desátých let dvacátého století došlo k obnovení zájmu o uvádění Sofoklovy tragedie O.T. na jevištích českého divadla. Inspirační podnět přišel ze zahraničí. V roce 1911 byla v Praze uvedena zájezdová verze Reinhardtovy slavné inscenace O.T.. Její vliv na inscenační praxi českého divadla měl vícegenerační přesah. S Reinhardtovým davovým pojetím chóru se musí vypořádat každý další inscenátor Sofoklova O.T., protože dovedlo do krajnosti jeden ze základních interpretačních postupů antického chóru – jeho početnost.

Jako první reagovalo na Reinhardtovu inscenaci v roce 1914 Divadlo umění v symbolistickém nastudování O.T. [41]. V inscenaci Sofoklovy tragedie vyvrcholil symbolistický program Divadla umění. Režijní koncepce P. Schwarze se jednak vymezovala vůči davové interpretaci Reinhardova chóru a zároveň reagovala na Kvapilovy režie Vrchlického recepce antiky ve Smrti Hippodamie. Nastudování O.T. souborem Divadla umění v květnu 1914 představovalo v tehdejším vývoji českého divadla nejvýznamnější snahy „o spojení antické tématiky do okruhu symbolického divadla.“[42]

2.1. Reinhardtova davová koncepce chóru

Diváci v Praze se mohli seznámit s Reinhardtovou inscenací O.T. v rámci tzv. Květnových slavnostních her (Maifestspiele) v roce 1911[43]. Přesto, že se jednalo o zájezdovou verzi, podařilo se zachovat davový ráz. Museli se však smířit s tím, že uvidí

[41] *Oidipus.* Divadlo umění Praha, prem.7.5 a 8.5.1914, režie P.Schwarz.

[42] ČERNÝ, František a kol.. *Dějiny českého divadla III*, Praha Academia 1977, s.335.

[43] OBST,Milan. Max Reinhardt a české divadlo, *Divadelní revue*, č.4, 1990. (česká verze německy publikovaného textu in Max Reinhardt in Evropa, Salzburg 1973. s.17.)

slavné představení v redukované podobě[44] uzpůsobené kukátkovému jevišti Nového německého divadla v Praze „Uvažme, že zdejší divadlo mělo sotva 1/3 stupňů, poloviční komparsy a osvětlení reflektory, umístěnými na galeriích.“[45]

Chór měl v pražské verzi “pouze“ dvě sta členů. Reinhardtova inscenace měla přesto zásadní vliv na interpretaci chóru v inscenační praxi českého divadla. Po pražském zájezdu Reinhardtova Oidipa, už mohli režiséři buď variovat davový ráz chóru (např. Oldřich Stibor v Olomouci) nebo se vůči němu vymezovat individualizačními tendencemi (např. Karel Hugo Hilar v ND).

Reinhardtova interpretace chóru spočívala v jeho početnosti, kterou dokázal sladit do jednotného pohybového a recitačního gesta metodou tzv. **pantomimické dramatizace.** Reinhardt vkládal do Sofoklova textu O.T. pantomimické mezihry chóru, které na diváka působily velmi sugestivním dojmem. „Reinhardtův lid se náhle vřítil všemi vchody hlediště na vysoké, rozlehlé schody. Byla to masa těl, štvaných morem a hladem, hledající v prokletém městě útěchu a pomoc u svého vladaře. Sta vyzáblých rukou se vztyčilo proti těžkým, kovovým vratům, ta se těžce, se skřípotem rozevřela - a vyšel pán nad životem a smrtí těch bezejmenných. (…) - Ihr Kinder! A masa tichne“. [46]

---

[44] „Roku 1911 dávala se v Praze na jevišti Nového německého divadla Reinhardtova davová inscenace Sofoklova Oidipa, přizpůsobená pro tradiční operní prostor.“ ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla III*, Praha Academia 1977, s.382.

[45] HOFMANOVÁ, M.. Otázky moderního divadla, *Divadlo* 9, 1910 – 11, s. 439-442.

[46] ŠRÁMEK, Vladimír. Oidipús vladař na libereckém jevišti. *Divadlo*, 1955, č.11, str.907-910.

Reinhardtova metoda spočívala ve vkládání pantomimických výstupů různého rozsahu do kompozice činoherní inscenace, aplikovaných sem za účelem dramatického ozvláštnění situace. Pantomimická vložka měla svůj základ v logice dané situace a napomáhala k intenzivnějšímu vyznění jejího symbolického významu. Reinhardt vyjadřoval pantomimickou dramatizací beze slov něco o charakteru postav, o situaci, o místě a atmosféře hry.

Metoda pantomimické dramatizace umožňovala Reinhardtovi pracovat s chórem, představovaným několikasetčlennou masou jako s dramatickým útvarem.[47] Pantomimické dramatizace se staly typickým režijním prvkem v Reinhardtově tvorbě a postupně se rozrůstaly až dosáhly podoby samostatných pantomimických inscenací, v nichž pracoval až s téměř dvoutisícovým zástupem účinkujících.[48] V inscenaci Sofoklova O.T. z roku 1910, kterou můžeme označit za dosud nejmasovější oidipovskou inscenaci, Reinhardt ještě "vystačil" se čtyř set členným chórem.

[47] „1/ chór akcentuje a vytvára základnu farbu konania jednotlivcov, 2/ chór je rovnocenný partner hlavných nositeľov deja, 3/ masa posobí sama o sebe". SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie II*. Bratislava: Národné divadelné centrum 1998, s. 302.

[48] Sumurun od Friedricha Freska v Mnichově nebo Mirákulum podle K.Villmoellera, které mělo premiéru v londýnské Olympia Hall s 1800 účinkujícími. In SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie II.* Bratislava, Národné divadelné centrum, s. 310.

Bližší představu o podobě pantomimické dramatizace výstupů chóru v Reinhardtově inscenaci O.T. si můžeme vytvořit na základě reflexe Karla Čapka. „Nejprve vyhrne se do arény chór tří set Thébanů, vrhají se na schodiště a lomí šesti sty rukou; (…) Za zvuků trub vrátí se poselství z Delf . (…) Vystoupí nový chór. toť sto starců, kteří přicházejí sloním pochodem za zvuků vzdálené hudby; tento ošklivý balet sluje dramatickou stylizací a předvádí se ještě jednou hierarchickým pochodem kněží.“ [49]

Detailnější je Čapkův popis pantomimické dramatizace závěru tragédie. „zatímco uvnitř paláce se Iokaste vraždí a Oidipus si vypichuje oči, je scéna okamžik prázdná; náhle vyběhne z postranního východu nahý chlapec s hořící pochodní a běží úprkem přes manéž,

přes schodiště do paláce. Dva ověnčení chlapci vyřítí se tryskem z nitra domu a utíkají se schodů a pryč z arény. Z paláce vyjde služka a pláče na schodech. Stoletý starci vyrazí na scénu a utíkají nahoru dovnitř domu; ale výkřik, a stoleté existence prchají divokým během pryč, a před nimi chór, a po nich zůstanou jen služky pod sloupením a sténají. Nyní veškerý chór se bázlivě schází a čeká v půlkruhu. Na osvětlenou rampu vystoupí král Oidipus, krev mu vytéká z očí, ještě mluví, ještě má co říci, pak jde do vyhnanství; padá, klopýtá, chór ustupuje, a nikdo nepodá ruky slepému králi Oidipovi.“ [50]

[49] ČAPEK, Karel. Oidipus. *Přehled* 27.1.1911. In ČAPEK, Karel. *Divadelníkem proti své vůli*, Orbis, Praha 1968, s. 41-42.

[50] ČAPEK, Karel. Op. cit.

Reinhardtova inscenace O.T. zapůsobila na české divadelníky nesmírně silným dojmem. Její ohlas můžeme shledat již v režijní koncepci O.T. P. Schwarze, realizované souborem Divadla Umění v roce 1914 [51]. Vyrovnávat se s ní musel také Karel Hugo Hilar, který proti davovému pojetí použil metodu eliminace chóru. Potřebu vymezit se vůči oběma – Reinhardtovi i Hilarovi – cítil ještě v padesátých letech Oldřich Daněk. [52]

Nejvýraznější stopu inspirace Reinhardtovým pojetím chóru můžeme však vidět v režijním záměru O. Stibora [53]. „Ve své první olomoucké sezóně (1931/32) přišel Stibor s myšlenkou inscenovat Sofoklova Krále Oidipa před Husovým sborem v Olomouci, který by svým architektonickým řešením navodil atmosféru antiky. Tento nápad režisér nakonec nerealizoval a uvedl hru pouze na jevišti Českého divadla. Jeho Král Oidipus byl hrán bez použití opony a bez pauzy.“[54] Nutno podotknout, že s mnohapočetným chórem.

Reinhardtův inspirační vliv přesáhnul rámec inscenační praxe O.T. a projevil se také mimo sféru jevištní realizace textů antické tragedie – Kvapilova slavnostní scéna Marathón pro VI. Všesokolský slet v Praze v roce 1912, otevření rozlehlého přírodního divadla v pražské Šárce v roce 1913.[55] Davové divadlo se na počátku dvacátého století těšilo značné oblibě a Reinhardt jej dokázal povznést k svrchované dokonalosti. Obdiv za davové provedení O.T. sklidil Reinhardt také od F.X.Šaldy [56], „který ve shodě s berlínským režisérem viděl ideál nového divadla v amfiteátru bez dekorací, s hercem uprostřed davu.“ [57]

---

[51] OBST, Milan. Max Reinhardt a české divadlo. *Divadelní revue* 1, 1990, č.4,. s.17. (česká verze německy publikovaného textu In Max Reinhardt in Evropa, Salzburg 1973).

[52] ŠRÁMEK, Vladimír. Oidipús vladař na libereckém jevišti. *Divadlo* 1955, č.11, str.907-910.

[53] *Král Oidipus*, České divadlo Olomouc, prem. 11.10.1932, režie Oldřich Stibor.

[54] POGODOVÁ, Petra. *Oldřich Stibor a jeho inscenace v plenéru*, Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999. s.41.

[55] OBST, Milan. Op. cit.

[56] ŠALDA, F.X.. Novina 4, 1911, s.543.

2.2. Symbolistická interpretace Divadla umění

Obě doložená představení inscenace O.T. nastudované amatérským souborem Divadla umění se konala v koncertním sále Smetanovy síně pražského Obecního domu 7. a 8. května 1914. Výpravu pro tento specifický prostor vytvořil budoucí režisér Národního divadla Vojta Novák, který zároveň provedl dramaturgickou úpravu Sofoklova textu a byl představitelem hlavní role.

Scénografické řešení Vojty Nováka popíralo malovanou dekoraci a bylo vytvořeno z náznakového použití textilií v duchu symbolistické koncepce Adolfa Apii a Gorgona Craiga. Výprava Vojty Nováka usilovala o „symbolicky formovaný prostor.“[58] Hrálo se na poměrně široké scéně na nízkém třístupňovém schodišti před závěsovým náznakem řeckého paláce.[59]

Z kritických ohlasů se dovídáme, že „V pozadí byl postaven z plátna řecký palác s chrámovým průčelím, držený ve třech barevných tónech, před ním bylo zvýšené místo pro královské osoby tragedie, jež mizely v paláci, ale nesestupovaly mezi chór a nižší postavy do sníženého popředí, jež pro tyto živly bylo dějištěm.“[60] Hanuš Jelínek píše o „třech stupňovitě oddělených plochách“[61], na nichž se pohybovali „protagonisté, představitelé úloh episodních

---

[57] OBST, MILAN. Op. cit.

[58] ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla III*, Praha: Academia, 1977. s.387.

[59] Op. cit.

[60] J.H.(HILBERT, Jaroslav). Divadlo umění, *Venkov* 9.5.1914.

[61] JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 1914, s.380.

a chór“[62]. Novákovo nízké, třístupňové, do šíře rozepnuté schodiště neposkytovalo, tak jako tomu bylo u monumentálního Reinhardtova, prostor pro dynamickou akci, ale bylo využíváno k hierarchické diferenciaci postav.

Vojta Novák vytýčil základní linii svého scénografického řešení v programu inscenace. „Scénicky šlo mi o jakousi modernisaci antického jevištního stylu a ovšem opačně kázalo svědomí, vyvarovati se všech efektních sice, ale pro pojem řeckého dramatu nestylových scén v Reinhardtově provedení. Proto zvoleno podkladem prosté sloupoví řeckého chrámu či paláce, mírně zvýšené, a přece zachovávající výškový rozdíl polohový mezi hlavními osobami a vedlejšími a chory.“ [63]

Scénografické řešení Vojty Nováka plně korespondovalo i s jeho dramaturgickou úpravou textu Sofoklovy tragedie v níž vynechal „vstupní scénu mezi knězem s prosebným průvodem a Oidipem. Jest totiž spíše epickým líčením moru, který zastihl Théby, neobsahuje ničeho, o čem by se v dalším znova nemluvilo, a jest hlavně úvodem diváka do nálady hry. Na jejím místě je úvodní sbor zpěvní (utvořený s prosebných slov druhé strofy a antistrofy parodu), proti němuž na konci stojí opět závěrečný sbor zpěvní (vzatý z první strofy čtvrtého stasima), takže otvírám i zavírám celou tragedii rámcem výkřiků "Oidipus" a zpěvy. Vedle scénické pomůcky (diváka lépe připraví zpívané slovo, než mluvené - divák slyší odkudsi z města pod palácem zpívanou prosbu lidu k Oidipovi a utváří si snadněji ve své fantazii obraz zamořené země) jest mi sborový rámec naznačením původního prvku v řecké tragedii.“ [64]

Režijně dramaturgická koncepce P. Schwarze a Vojty Nováka stavěla do středu divákovi pozornosti básníkovo slovo. Oba inscenátoři se snažili zbavit prostor ilustrativní

[62] Op. cit.

[63] NOVÁK, Vojta. Poznámky k provedení Sofokleova "Krále Oidipa" Divadlem umění. In *Meziaktí.* 1914, s. 27 - 28.

[64] Op.cit.

popisnosti. Herec se nacházel v symbolicky vyznačeném prostoru náznakových textilií. Hereckému projevu dominovala hlasová složka doprovozená stylizovanými sošnými gesty. Režie „dbala v první řadě jasné deklamace a prostých, pokud možno skulpturálních gest.“ [65]

Divadlo umění vidělo svůj úkol v „hereckém provedení a v inscenování co nejmonumentálnějším a nejjednodušším a po způsobu „Komedie Francoise“, kde „Oidipus“ s Monnetem Sullym je repertoární hrou, varovalo se přílišnou režisérskou dekorací rušiti mocně prostý sloh klasického díla.“ [66]

Režisér Schwarz považoval za nezbytné vyjádřit rovněž starobu chóru. Ztvárnění staroby mladými herci muselo být obzvláště působivé, jelikož zaujalo hned dva referenty. „Náčelníci choru i oba staří poslové se zdarem snažili se vyjadřovat jak třaslavou starobu, tak svůj dojatý, nebo poplašený cit.[67] „Sbor měl v sobě cosi podmaňujícího. Působil, hrál věru velmi stylově. Jen bych si přál, aby mladá těla starců nebyla prozrazována známkami, jež možno pouhým zaprášením – zmírniti a přizpůsobiti masce.“ [68]

Osobitým způsobem přistoupil inscenační tým Divadla umění k pojetí chóru. Interpretovali jej jako sbor starců a vedle sborové recitace nechali chór některé pasáže i zpívat. K docílení požadovaného estetického vyznění přizvali ke spolupraci pěvecké těleso Smíchovská Šestnáctka, jejímž prostřednictvím byly prezentovány zpěvy chóru. Sofoklovy verše zhudebnil K.B. Jirák a se Smíchovskou Šestnáctkou je nastudoval dirigent R. Černý.

---

[65] JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 1914, s.380.

[66] J.H. (HILBERT, Jaroslav): Divadlo umění. *Venkov* 9.5.1914.

[67] sine. Král Oidipus. Divadlo Umění. *Čas* 12.5.1914.

[68] r: Divadlo Umění. *Hlas národa* 8.5.1914.

3. DVACÁTÁ LÉTA

Dvacátá léta minulého století přinesla na jejich počátku znovu uvedení O.T. na scénách obou Německých divadel - v Praze v letech 1921 až 1922 a v Brně v roce 1921. Jejich režijní koncepce nepřinesly nový interpretační přístup v pojetí chóru. Byly inscenovány v duchu předcházející tradice a konvenční praxe. V Praze 19.5.1921 při představení O.T. v Německém divadle vystoupil jako host Reinhardtův představitel Oidipa Alexander Moissi, zatímco 11.6.1922 hrál hlavní roli při dopoledním představení O.T. v Novém německém divadle stálý člen souboru Otto Soltau.

Východiskem plzeňské inscenace O.T. režiséra Josefa Fišera z roku 1923 [69] bylo tradiční pojetí deklamujícího sboru thébských starců. Díky pozoruhodným hereckým výkonům protagonistů došlo 20.června 1923 k hostování plzeňského souboru v Praze na scéně Vinohradského divadla.

„Nehledejte v jejich provedení revise, ani zpětných výbojů, ani měření ducha. Provedli "Oidipa" docela prostě a konvenčně. Ale tato jejich konvenčnost je uctivá, pečlivá, dokonalá až čítankově. Je sebezapíravá, tlačí své výrazové prostředky ke zdi, aby všude ustupovala slovu básníkovu. Herci hrají tak málo a tak šetrně hospodaří posuňky i pohyby, že skoro nehrají, takřka jen recitují. Divadlo mlčí, básník mluví."[70]

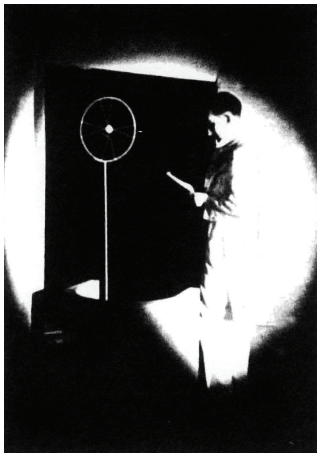
Konvenční inscenace O.T. z počátku dvacátých let byly v jejich druhé půli zastíněny trojicí invenčních

[69] *Oidipus.* Městské divadlo Plzeň, prem. 30.1.1923, představení ve Vinohradském divadle v Praze hráno 20.6.1923, režie Josef Fišer.

[70] M.M.(MAJEROVÁ, Marie). Plzeňští na Vinohradech, Rudé právo 22.6.1923.

režijních koncepcí. V lednu 1926 měla premiéru scénická koláž textů několika antických tragedií propojených dramaturgicky v jeden celek na scéně brněnského Národního divadla v režii Rudolfa Waltera pod názvem Oidipodeia [71] a v roce 1928 byly uvedeny dvě experimentální inscenace O.T., které zásadně ovlivnily interpretační možnosti chóru – Horákova aktualizační interpretace Sofoklovy tragedie přesouvající děj O.T. prostřednictvím soudobých kostýmů do současnosti a Frejkova dadaistická režijní koncepce[72], která otevřela chóru cestu ke groteskní hyperbole fantaskního zakřivení a poprvé použila metodu voice bandu na přednes veršů Sofoklovy tragedie.

3.1. Aktualizační chór Neodvislých



V lednu 1928 došlo k významnému nastudování O.T. divadelní skupinou Neodvislí pod názvem Oidipova aféra. [73] Režijní koncepce J. Horáka poprvé v inscenační tradici českého divadla zrušila kánon antikizujících chitonů a nechala herce vystupovat v současných kostýmech. Poprvé bylo použito soudobého společenského obleku pro kostýmování O.T. - Oidipus vystupoval v bílém fraku[74] a promlouval k Thébám prostřednictvím rozhlasového mikrofonu. Horákova inscenace tím dosáhla nesmírně silného aktualizačního vyznění klasické tragédie do současných společenských poměrů.

---

[71] *Oidipodeia.* Národní divadlo Brno, prem. 9.1.1926, režie Rudolf Walter.

[72] *Král Oidipus*. Divadlo DADA Na SLUPI Praha, prem.11.4.1928, režie Jiří Frejka.

[73] *Oidipus (Oidipova aféra).* Neodvislé divadlo, Praha 25.1.1928, režie Horák.

[74] Nemáme nic proti tomu, aby král Oidipus v bílém sakovém obleku proklínal vraha prostřednictvím radiového vysílacího aparátu. PAULÍK. Sofokles: Král Oidipus *: Rozpravy Aventina* 3,1927/28, č.10, s.125.

3.2. Frejkova dadaistická variace

Frejkova avantgardní inscenace Oidipa s Cocteauovým prologem v divadle Dada z roku 1928 představila jedno z nejoriginálnějších řešení identity chóru. Jiří Frejka proměnil chór v pětičlenný sbor červených břicháčů, který se stal „sborem jakýchsi vymáhavých, potměšilých, škodolibých věřitelů, kteří divoce tlukou do země, aby probudili bohy ke své službě, a pak zákeřně číhají, dotírají, podupávají, vyzývavě a šklebně popichují, neustávajíce, dokud svého dlužníka neuštvou..“[75]

Celkový sarkasticky parodický výraz byl doplněn nalíčením obličeje do podoby šklebící se klaunské masky. Výtvarná stylizace tváří herců byla natolik razantní, že je dokázala zbavit i jejich pohlavní polarity. Výsledná podoba bizardního výrazu byla označena za bezpohlavní masku.[76] Představitelé chóru dokázali podržet základní mimické gesto v takové míře strnulosti, až recenzenti dospěli k závěru, že „ tvářím herců v Dada je dána líčidlem maska téměř nehybná“.[77]

Frejkovo zpracování O.T. optikou avantgardního divadla dvacátých let minulého století přineslo inscenační praxi Sofoklovy tragedie na jevištích českého divadla nový,

[75] j.v.(Jindřich VODÁK). DADA na lepších cestách. *České slovo* 13.4.1928.

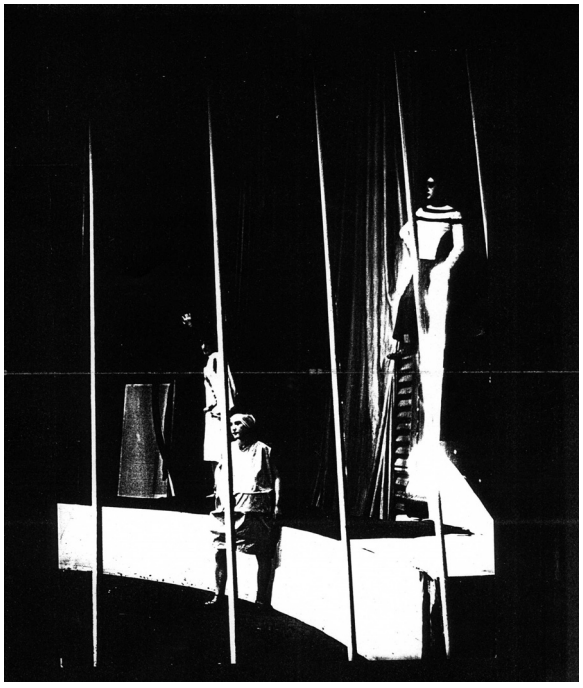
[76] M.M. (Marie MAJEROVÁ). Dada. *Rudé právo* 13.4.1928.

[77] I.F.. Sofokles, Hans Sachs a Reverdy v Dada. *Národní osvobození* 13.4.1928.

originální, dosud nevyužitý prvek - **fantaskní kostýmy**. „Kostým chóru tvořily soudečkovité červené šaty vyztužené několika obručemi, na hlavách měli chóristé šátky a na nich barety, v rukou drželi masivní hole.“[78]

Fantaskní kostýmy měly abstraktní ráz. Modelovaly geometricky těla představitelů chóru do nepřirozených homolovitých tvarů. Kostýmem byl tvarován pouze trup pětice chóristů. Ruce a nohy zůstaly deformačního zásahu ušetřeny a byla jim ponechána volnost pro pohybově taneční projevy a gestikulaci. Výtvarně stylizována byla naopak hlava chóru. Výrazné líčení mělo charakter klaunské masky. Temeno a týl hlavy včetně uší bylo zahaleno zvláštní pokrývkou - ovinuto šátkem a překryto baretem.

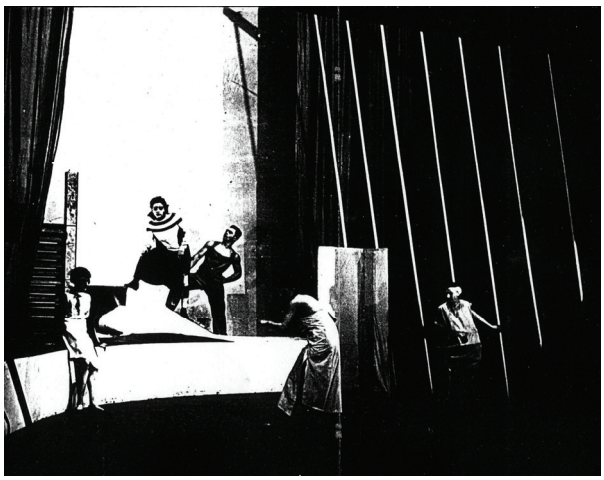
Výsledný vjem z kostýmní deformace činil z chóru podivné bezpohlavní bytosti, které ztrácely parametry lidského těla. Čišelo z nich cosi hmyzího. Snad jimi chtěl Frejka poukázat na hmyzí rysy lidské povahy. Každopádně však chór ve své tělesné deformaci zaznamenal proměnu v nepřirozená stvoření disponující obrovským břichem, nad nímž se bez použití mimiky za všech situací široce usmívá klaunsky nalíčená tvář. Z oduševnělého sboru starců se stala agilní skupinka parazitujících žroutů. Pro takto stylizovaný chór nebyl podstatný duchovní rozměr tragédie, ale zpředmětněná materie jeho břicha.



[78] TSCHORNOVÁ, Barbora: *Jiří Frejka v divadle Dada a Moderním studiu.* Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1996.

s.159.

Chór doznal prostřednictvím fantaskních kostýmů hyperbolického zakřivení klaunského šklebu. Už nepůsobil tragicky, ale komicky, či spíše tragikomicky – groteskně.



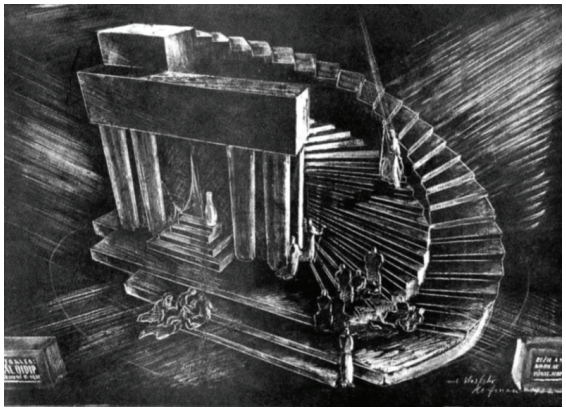
Soudobá kritika psala o „nepříjemně hračkářských kostýmech“[79] Frejkova chóru. Důsledně neidentifikovatelný Frejkův chór byl do jisté míry abstraktní a zároveň poněkud absurdní. Kostýmy dodávaly chóru snově bizarní - surrealistický ráz. Kostýmy Frejkova chóru byly zároveň hravě infantilní a při tom agresivní - zkrátka byly dada.

Frejkův chór červených břicháčů vnesl do Sofoklovy tragedie sarkastické prvky a otevřel cestu fantasknímu kostýmování chóru. Zároveň byla ve Frejkově inscenaci otevřena možnost voicebandového přednesu veršů Sofoklova O.T..

[79] PAULÍK: 3hry skupiny Dada. *Rozpravy Aventina* III, 1927/28, č.16, s.200.

4. TŘICÁTÁ LÉTA

Ve třicátých letech dvacátého století se dočkala Sofoklova tragedie O.T. nejrozsáhlejšího počtu nastudování. Většina inscenací byla ovlivněna jednou z nejpronikavějších interpretací O.T. v inscenační praxi českého divadla – režijní koncepcí



Karla Hugo Hilara z roku 1932.[80] Hilar na scéně Národního divadla předestřel nový pohled na antiku. Fátum osudových sil posunul do lidského nitra. Chór individualizoval, zredukoval a zintimnil. Ve scéně morového průvodu si pak vypomohl pantomimickým sborem nemocných a šílenců.[81]

Ostatní inscenátoři na to nemohli nezareagovat. Zcela ve stínu Hilarovy inscenace z roku 1932 zůstala její obnovená verze z roku 1936[82], kdy se Jiří Frejka pokusil po Hilarově smrti o pietní znovuobnovení Hilarovy režijní koncepce.

Hilarova inscenace O.T. sehrála ve třicátých letech stejnou roli, jako na počátku desátých let hostování Reinhardtova souboru v Praze. Stala se inspiračním stimulem pro další nastudování.

Vůči Hilarově intimní koncepci individualizovaného chóru se jako jeden z mála režisérů vymezil Oldřich Stibor hned v roce 1932 v Českém divadle v Olomouci,[83] který svým mnoho početným chórem připomenul Reinhardtovo davové pojetí.

---

[80] *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 4.4.1932, režie Karel Hugo Hilar.

[81] PAULÍK: Sofokles: Král Oidipus. *Rozpravy Aventina* VII, 1931/32, s.247.

[82] *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, obnovená prem. 18.3.1936, režie Karel Hugo Hilar – Jiří Frejka.

[83] *Král Oidipus*. České divadlo Olomouc, prem. 11.10.1932, režie Oldřich Stibor.

Početný chór měl ve svých plenérových inscenacích O.T. také režisér Václav Krška.[84] Neinterpretoval ho ovšem ve Stiborově levicově sociálním duchu. Václav Krška vložil do pojetí chóru apollinský ideál řecké polis, jejíž odraz hledal v základech sokolské obce. Krškův chór byl prodchnut estetickou adorací přírodní sil, nacházejících svůj obraz v harmonizující malebnosti krajiny.

Při představení Krškovy inscenace O.T. došlo jednou dle svědectví Eduarda Kohouta k nahodilé konstelaci povětrnostních podmínek, jejichž prostřednictvím nabylo přirozené denní světlo nezáměrných symbolických významů. Na závěr představení se v přírodním divadle v Heřmani vytvořila na obloze duha. „Celá příroda totiž hrála s sebou. Červencové slunce pálilo a na obzoru houstly černé mraky. Asi tam sprchlo, protože ve chvíli, kdy se Oidipus objevil oslepen, se na obloze rozklenula duha.“[85]

Hilarův inspirační vliv připomínalo ve všech Krškových inscenacích realizovaných s místními ochotníky obsazení hlavní role Hilarovým Oidipem Eduardem Kohoutem.

Třicátá léta vzbudila zájem o inscenování Sofoklovy tragedie O.T. také na jevišti loutkového divadla. Již rok před Hilarovou premiérou v Národním divadle uvedli v tradičním duchu loutkového divadla marionet Sofoklovu tragedii O.T. studenti Rašínova gymnázia v Hradci králové.[86] Jejich inscenace měla sloužit pedagogickým účelům, režie profesora Rajdla byla proto vedena snahou o vytvoření co nejvěrnější kopie antického divadla.

---

[84] *Oidipus král.* Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň, prem. 1932, režie Václav Krška. *Král Oidipus*. Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň, prem. 6.7.1936, režie Václav Krška. *Král Oidipus*. Spolek divadelních ochotníků - přírodní divadlo v zámeckém parku Blatná, prem. srpen 1936, režie Josef Šilha –Václav Krška. *Král Oidipus*. Všestudentský spolek Jihočeští Akademici - Kino Sokol Písek, prem. 28.4.1937, režie Václav Krška.

[85] KOHOUT, Eduard. *Divadlo aneb snář.* Praha: Odeon, 1975, s.124-125.

[86] *Král Oidipus.* Studenti Rašínova gymnázia Hradec Králové, prem. 1931, režie prof. Rajdl.

Dva roky poté využil nových inscenačních možností loutkového divadla k originální interpretaci O.T. režisér Jan Malík v Sokolském loutkovém divadle v Praze.[87]

Malíkův chór byl proveden plošnými loutkami v podobě černých siluet thébských starců, které vystupovaly v těsné blízkosti klasických trojrozměrných marionet, představujících postavy protagonistů. Jan Malík přesunul ve své koncepci do centra dění také světelné řešení scény: „ jako aktivního činitele užil režisér světla, které "hrálo" s jednajícími osobami.[88] Malíkova režie O.T. neměla na rozdíl od Hilarovy převratný dopad na inscenování antiky na českém divadle, ale měla zásadní význam pro další vývoj loutkového divadla.

V roce 1932 byla uvedena Sofoklova tragedie O.T. ochotnickým souborem v Táboře.[89] O režijní koncepci ani o podobě chóru nemáme bohužel k dispozici potřebné informace.

Interpretační klíč k inscenaci O.T. v brněnském Městském divadle z ledna 1937[90] vložil režisér Josef Skřivan do scénografického řešení. Tragický zlom Oidipova života byl vyjádřen dekorací zborceného antického sloupu, dominujícího jevištní výpravě Zdeňka Rossmanna vedle spirálovitého zákrutu točitého schodiště. Nebylo možné v něm nerozpoznat inspiraci Hilarovým schodištěm.

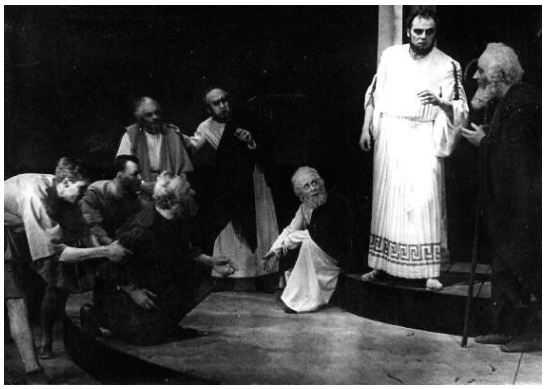
---

[87] *Král Oidipus*. Sokolské loutkové divadlo Praha – Libeň, prem. 22.4.1933, režie Jan Malík.

[88] DH. Antická tragedie na loutkovém divadle. *Národní listy* - večerník 27.4.1933.

[89] *Král Oidipus*. Intimní scéna Tábor, prem. 1932, režie Stanislav Dvořák.

[90] *Král Oidipus*. Zemské divadlo Brno, 14.1.1937, režie J.Skřivan.



Skřivanův chór byl komorní, sošně nehybný a deklamující, což mu dodávalo antickou vážnost. Dynamický kontrapunkt k strnulé nehybnosti pětice recitujících choreutů představoval ve Skřivanově inscenaci baletní sbor v choreografii Ivo Váni Psoty. Přesný popis pohybového aranžmá tančícího chóru se v recenzích nezachoval. Choreografie ale použitím moderních výrazových prostředků iritovala konvenční představy některých kritiků o pojetí patosu antické tragedie.

Podle Čestmíra Jeřábka „výjimala se davová komparserie se svými ornamentálními prostocviky přímo trapně. Byly chvíle, kdy divák zrovna cítil, jak si režie neví s komparsy rady - hlavně tam, kde je nechávala po skončených tanečních evolucích sedět v pozadí scény jako nedělní výletníky na trampu. Škola brněnské rytmiky na půdě antického tragična obstát nemůže a taky neobstála, byť se baletní sbor za vedení J. Váni - Psoty činil sebe víc.“[91]

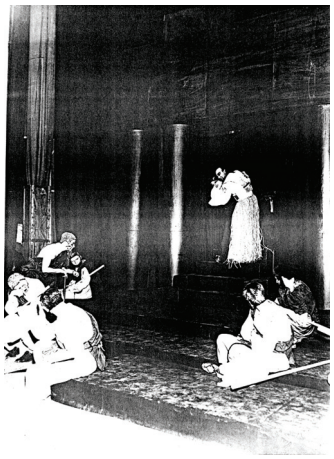
Nezvykle vysoký počet nastudování O.T. v průběhu třicátých let dvacátého století uzavírá jevištní provedení Sofoklovy tragedie Středočeskou činohrou Josefa.Burdy [92] na podzim roku 1937. Režie T. Boka se s největší pravděpodobností zaměřila na zvládnutí deklamační techniky a interpretaci hlavních postav.Vyšší cíle si jakožto zájezdová herecká společnost nemohla ani klást. Chór byl nejspíše pojednán komorně v deklamačním stylu.

[91] Č. J. (Čestmír, JEŘÁBEK). Král Oidipus v Brně. *Lidové noviny* 16. 1. 1937.

[92] *Král Oidipus*. Středočeská činohra Josefa Burdy Poděbrady, prem.14.10.1937, režie T.Bok.

4.1. Hilarova introspektivní koncepce

Ohlédneme-li se za dlouhou řadou inscenací O.T., nastudovaných v rámci českého divadla dvacátého století, musíme konstatovat, že vrcholu režijní interpretace, který dosud nebyl překonán, dosáhl K. H. Hilar na scéně Národního divadla v roce 1932[93]. Hilarova interpretace chóru zaujímá pomyslné prvenství nad ostatními koncepcemi komplexností průniku jeho pohledu do podstaty Sofoklovy tragedie.

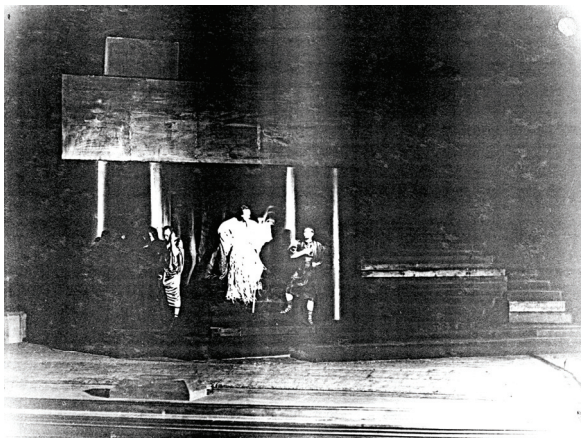


Hilar dokázal správně rozpoznat tajemství reflektivní funkce chóru v O.T. a nalézt pro ně relevantní formální vyjádření, plně vystihující pocity moderního člověka ve třicátých letech dvacátého století. Způsob jakým eliminoval počet choreutů a přesunul reflektivní pasáže veršů, určených původně chóru, do Oidipových promluv, učinil z chóru obraz Oidipova rozpolceného nitra.

V Hilarově koncepci O.T. je znát, že je dílem výjimečné režisérské osobnosti, která byla zároveň promovaným klasickým filologem. Hilar tedy nebyl nucen si cestu k proniknutí do zákonitostí antické tragedie teprve hledat, jako to museli činit mnozí jeho následovníci, ale byl v ní fundovaným odborníkem. Připočteme-li k tomu ještě fakt, že Hilar bezpochyby promítnul do koncepce inscenace i svůj osobní titánský souboj s osudem (v podobě zápasu se zákeřnou chorobou a permanentním rozporem mezi možným, tj. lidskými silami dosažitelným účinem inscenační tvorby a nezkrotně se rozpínající silou Hilarovi až hybridní obrazotvornosti) není divu, že došel v interpretaci chóru, ale i celé Sofoklovy tragedie tak daleko, a že ji učinil natolik živoucí pro své současníky.

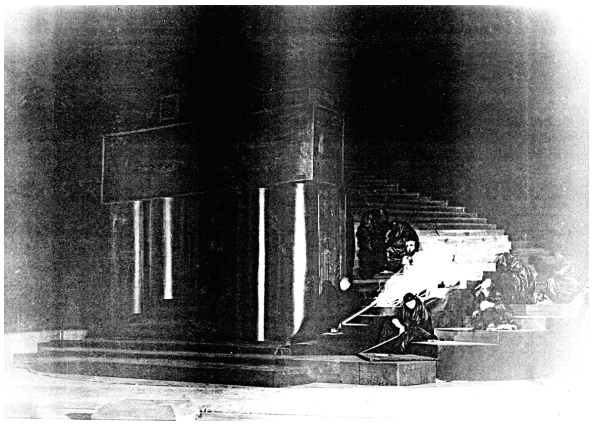
[93] *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, 4.4.1932, režie Karel Hugo Hilar.

Obdobně komplexní interpretaci O.T., důsledně vycházející z ducha textu Sofoklovy



tragedie přineslo až Krejčovo nastudování v roce 1971 v Divadle za branou[94]. Krejča však neakcentoval hledisko klasického filologa jako Hilar, ale divadelního režiséra pečlivě rozkrývajícího významy, ukryté ve verších a struktuře hry. Zatímco Hilarův chór měl v sobě úzkost a hrůzu z poznání pravdy, Krejčův byl již prostoupen skepsí, vyplývající z relativizace obecně platných hodnot lidské existence. Hilarův chór se děsil, ale Krejčův se už dokázal hrozbám osudu pošetile smát.

Srovnáme-li vizuální stránku obou chórů, pak Hilarův se halil do temnoty černých



splývajících plášťů a Krejčův prostřednictvím výtvarné stylizace čelových masek doplňujících antikizující kostýmy jakoby vystupoval z vyobrazení antických váz.

S Hilarovým originálně pojatým chórem se pak musela vyrovnávat celá další generace divadelních režisérů. Někteří se Hilara snažili epigonsky napodobovat, což byl úděl např. pelhřimovských ochotníků[95], jiní se zase snažili jít proti jeho koncepci. Většinou ale zůstávali u řešení jedné, dílčí složky. Protože nebylo v jejich silách přinést nový komplexní vhled do interpretace chóru, potažmo celé inscenace O.T..

[94] *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem.11.2.1971, režie Otomar Krejča.

[95] *Král Oidipus*. Ochotnický spolek Rieger Pelhřimov, prem. 1942, režie?.

Hilarův chór má s největší pravděpodobností ještě jednu výjimečnost. V roce 1932 došlo, dle odkazu v 16. čísle Československého filmového týdeníku[96] z téhož roku, ke zfilmování některých scén z Hilarova O.T.na otáčecím jevišti. Pokud by se potvrdilo dochování záznamu z filmového týdeníku, jednalo by se o první audiovizuální záznam chóru v inscenační praxi českého divadla.

V roce 1936 připravil Jiří Frejka na počest Hilarova úmrtí pietní rekonstrukci původní inscenace z roku 1932. Obnovená premiéra se v Národním divadle konala 18. března 1936.[97]

4.2. Stiborův interpretační záměr sociálně sjednoceného davu

Vůči Hilarově eliminaci počtu choreutů se hodlali vymezit plenérovými inscenacemi O.T. s mnoho početným pojetím chóru například Oldřich Stibor v Olomouci[98], z jehož realizace O.T. před antikizující architekturou Husova domu nakonec sešlo, či V. Krška v Heřmani[99], který ve své koncepci paradoxně počítal s Hilarovým představitelem Oidipa Eduardem Kohoutem. Mnoho početností chóru s plenérovým provedením se však oba režiséři daleko spíše vyrovnávali s inspiračním vlivem Reinhardtova O.T.. Každý z nich ovšem hledal ve sborovém pojetí chóru jiné konotace - levicově orientovaný Stibor sílu sociálně sjednoceného davu, zatímco Krška religiozitu božího řádu.

---

[96] Viz. složka s Hilarovou inscenací O.T. z roku 1932 v Archivu Národního divadla.

[97] *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, obnovená prem.18.3.1936, režie Karel Hugo Hilar – Jiří Frejka.

[98] *Král Oidipus*. České divadlo Olomouc, prem. 11.10.1932, režie Oldřich Stibor.

[99] *Král Oidipus*. Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň, prem. 1932, režie Václav Krška. *Král Oidipus*. Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň, prem. 6.7.1936, režie Václav Krška.

4.3. Krškova režijní koncepce

Krškovi se podařilo zasáhnout samu podstatu antického divadla, která nespočívá v hraní v amfiteátrech, ani ve stavění antických sloupů, ani v krokových variacích spartakiádního charakteru, ale v náboženském duchu antické tragédie, který představoval transcendentní reflexi etických hodnot celé obce, herců i diváků,v rámci společně prožitého aktu divadelního představení.[100]

Můžeme říci, že se Krškovi podařil bezprecedentní počin zrození tragédie z ducha víry. Jeho záměr se bude jen stěží opakovat. Krška aktivoval a inicioval rituál reflexe obecní pospolitosti, skrze akt tvorby. Výjimečnost a neopakovatelnost Krškova provedení byla dána jeho schopností oživit zašlý koncept antického divadla, započatý v antické polis a naroubovat jej na malou, uzavřenou komunitu české vesnice počátku dvacátého století, která představovala velmi osobitý fenomén.

Naposled ve svém vývoji byla totiž česká vesnice spojena v organický celek na bázi křesťanské spirituality. Integrační religiózní princip začal být po únoru 1948 likvidován nejprve ateistickou ideologií nastupujícího komunismu, který posléze přerostl do konzumního materialismu (jak normalizačního, tak i tržně ekonomického typu). Vesnice za časů Václava Kršky představovala jakýsi mikrokosmos – svět integrovaný sám do sebe. Jednotící princip křesťanské religiozity se nacházel ve stádiu stagnace – tzn. již nevykazoval rysy ortodoxní

[100] „Jen v antickém dramatu, nikoli v mystériích se stává tvarem boj člověka s mocí bohů, která rýsuje jeho kontury. Jen zde získávají nadindividuální řády, jako je stát, říše bohů a rodina, transparenci a plastičnost, jíž nemohlo dosíci ani smyslově zaměřené divadlo ani abstrakce mysterijních her. Tím, že se bohové jako inkarnace duchovna smyslově manifestují v realitě polis, dodávají společenství signum zavazující hodnoty. To znamená: ten, kdo hájí polis, hájí bohy. Zbožný člověk je nutně také vlastenec. Zahyne však ten, kdo se pokusí stvrdit sebe sama a ztotožnit pohnutky svého vlastního jednaní s přikázáními obce. Polis není než realizovaná transcedence. Kdo je zakotven a setrvává v oblasti společenství, ten se podílí na samotném božství.“ JENS,Walter. Přestrojení bohové, s.17.

výlučnosti, ale ještě nepozbyl platnosti. Tohoto stavu využil Krška ve své plenérové inscenaci Krále Oidipa.

Dlužno podotknout, že se Krška rozhodl inscenovat Sofoklovu tragédii na správném místě ve správný čas. Vedle doznívajícího životadárného ducha religiozity vrcholila ve třicátých letech tyršovská koncepce sokolských obcí, usilujících o obrodu ideálu antické kalokagathie a není bez významu, že Krška byl hejtmanem heřmaňského Sokola! Možnost osobně interesované angažovanosti do společného díla, nebyl ve druhé polovině dvacátého století již představitelný. Se ztrátou religiozity pozbyla vesnice i ráz jednotného kolektivu. V Krškových časech ho ještě měla a Krška mu dokázal dát konkrétní obraz v podobě zapojení se do kolektivního díla divadelní inscenace. „Divadlo v přírodě se stávalo velkou lidovou slavností jako v dobách antiky. Bylo zcela přirozené, že tady ochotníci provedli klasickou Sofoklovu tragédii Král Oidipus. Hlasy šedesátičlenného sboru tu zněly upřímným vzrušením, s jakým celý příběh prožívali diváci.“ [101]

Krška Sofokla poetizoval. Vytvářel na základě přírodní scenérie české krajiny koloraturní ornamenty, ozvláštněné antikizujícími prvky, které odpovídaly harmonizující interpretaci antické tragedie v duchu winckelmannovské koncepce. Krškův Oidipus byla emotivně podaná klasika, která dokázala přítomné diváky dojmout a okouzlit , „takže se ke konci z hlediště ozýval hlasitý pláč.“[102]

[101] SEKERA, Jiří - DVOŘÁK, Josef. *Ochotnické divadlo v Blatné*, Blatná: Městské muzeum Blatná 1991, s.38.

[102] KOHOUT, Eduard. *Divadlo aneb snář.* Praha: Odeon, 1975, s.124-125.

Disharmonicky musel v Krškově koncepci působit expresivní projev Kohoutova Oidipa, který byl hrán podle Hilarova exaltovaně vášnivého výkladu, jež zjevně nekonvenoval idylickým obrazům dívek nivě vijícím věnce, či mladíků popírajících se zády o monumentální sloupy, upírajíce při tom zasněné pohledy do dáli. Bizarní spojení diametrálně odlišných přístupů spočívá zřejmě na jedné straně v Krškově literárním zájmu o antiku[103], opřeném na straně druhé o silný divácký zážitek z Hilarovy inscenace v Národním divadle. Poeticky lyrizující Krška však bezpochyby nemohl vytvořit oidipovskou inscenaci v intencích Hilarova barbarského pojetí, ale zjevně se stal Eduard Kohout v jeho očích jediným možným představitelem Oidipa. [104]

4.4. Malíkova loutková koncepce přihlížejících stínů

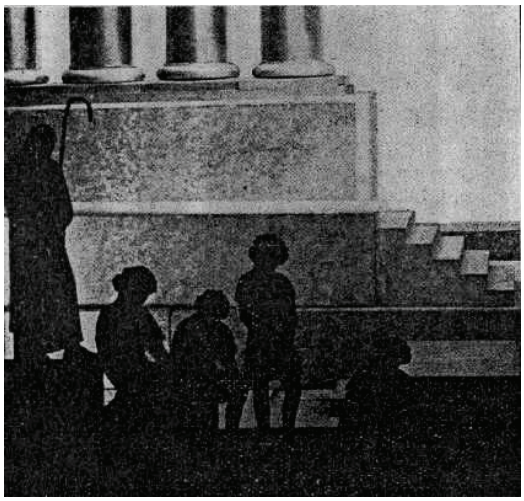
Jan Malík se sokolskou scénou v Libni se v roce 1933 rozhodl pro moderní náznakové řešení scénického prostoru, akceptující soudobé reformy loutkového jeviště. Malíkův přístup projevil značnou míru invence. Jeho dynamická práce se světlem, horizontálně členěná plocha jeviště a hlavně originální řešení chóru jako plošných siluet asociujících představu přihlížejících stínů, to vše výrazně přispělo k rozvinutí dramatického účinku inscenace a k jejímu symbolickému vyznění.

[103] PUTNA, Martin.C.. Antika v díle Václava Kršky. *Listy filologické* 1-2(122)/1999, s.64 -74.

[104] Svůj vliv na Kohoutovo Hostování v Heřmani, Blatné, ale třeba i za okupace na Kladně, je třeba vnímat jako jistou alternativu nerealizovaného záměru vedení Národního divadla pokračovat v provozování Hilarovy inscenace Krále Oidipa, obnovené u příležitosti prvního výročí Hilarovy smrti.

Jan Malík, prostřednictvím sloupů a jejich disproporční dominanci vůči figurám loutek, docílil metaforického zobrazení centrálního tématu O.T. – nepatrnosti lidské existence vůči vyššímu transcendentnímu řádu osudu. „ Levé straně, kde se pohyboval Oidipus, dominovaly vysoké sloupy, které se ztrácely v sufitách. Svou mohutností působily jako

symbol moci antických vládců, ale v závěru hry, kdy se hroutí Oidipovy jistoty, působila právě jejich nepoměrná velikost k proporcím loutek – ohromné sloupy podtrhovaly nepatrnost lidského údělu thébského vládce, zatímco chór si na pozadí prostoru otevřeného do dálky, zachoval majestátnost.“[105]



Zároveň se Malíkovi prostřednictvím architektonického prvku sloupů v součinnosti s dynamizujícím použitím světla podařilo vytvořit metaforu vinou postižené lidské duše.

„Když se ve slovech ozývá vina kdysi kdesi kýmsi spáchaná, objevují se na nebi obláčky, které houstnou v příšerná mračna, jež

[105] DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. Praha: AMU 2004, s. 218.

dusí, - osoby hrající se stávají v hrůzné smršti mračen hříčkami něčeho tajemného, co je nad námi a mimo nás, symboly. (…) Když promlouvá věštec věštbu, proti níž je člověk malomocnou třtinou, jsou jeho pohyby střídmé, nábožensky posvátné, ale postava jeho jest oblévána proudem paprsků z reflektoru, paprsky ty si pak pohrávají sugestivně jeho předlouhými vousy. (…) A když vina odhalována, sloupoví mění barvu jako lidé, usvědčení z hříchu, - sloupoví zčerná, - příšerně krásný dojem, drsný, až rozpláče, - a ti bývalí mocní tohoto světa se hroutí jako červi a jako loutky, ovládané loutkářem.“ [106]

V inscenační praxi O.T. v rámci českého divadla dosáhl Jan Malík v práci se světlem, zacílené na vytváření jevištních metafor nejvýraznějších úspěchů. Proměnil světlo ve „vševládnoucí dramatis persona“[107]

4.5. Královehradecká loutková replika antického chóru

Královehradecké nastudování studentů Rašínova gymnázia z roku 1931 se vydalo cestou rekonstrukce modelu antického divadla, zatímco Jan Malík se sokolskou scénou v Libni v roce 1933 se rozhodl pro moderní náznakové řešení scénického prostoru, akceptujícího soudobé reformy loutkového jeviště.

Královehradecká inscenace měla sloužit pedagogickým účelům. Tím byly dány limity její koncepce. Zatímco scénografie libeňské inscenace loutkového Oidipa byla dílem zkušeného divadelníka Jana Malíka, královehradeckou připravil vzdělavatel sokolské jednoty prof. Rajdl, který se v ní snažil vytvořit co nejvěrnější kopii antického divadla.

---

[106] VESELÝ, Jindřich. *„Jak moderní dědičky antických herců prováděly antické hry“*. Otisk 39. výroč. Zprávy čsl. Gymnázia v Praze XII. Za školní rok 1932/33.

[107] MALÍK, Jan. Osvobozené loutky, *Česká osvěta* XXIX, 1932/33, s.145.

„Scéna měla pokud možno věrně zachovati ráz řeckého divadla V. století př. Kr., aby představení hodilo se i k názornému učení. To znamenalo ovšem postaviti do orchestry chor, který z technických důvodů volili jsme dvanáctičlenný (místo patnáctičlenného), a rozšířiti proto podstatně hloubku jeviště: toho jsme docílili odstraněním malé loutkové opony, posunuté o 1 m za velkou oponu našeho divadla, takže jsme pak disponovali dvoumetrovou

hloubkou jeviště.

Těsně za oponou zavěsili jsme 5 m dlouhý trám, který nám tvořil přední vodící můstek, s něhož byl sedícím loutkovodcem veden chor v orchestře. Skénu jsme nemohli ovšem zvednouti úměrně nad orchestru, přes to však naznačili jsme ji zvýšením o 25 cm nad úroveň orchestry: Pozadí tvořil řecký palác se třemi vchody. Po straně jsme jen vynechali paraskenia a periakty. Tím, že orchestru jsme ohraničili půlkruhovitě nízkou zídkou, sahající ve středu k přední rampě, a do jejího středu postavili malý oltář, přiblížili jsme se výpravou (navrženou akad. malířem prof. K. Štěrbou) klasickému řeckému divadlu. - Ježto však proscenium mělo šíři 5 m a zadní vodící můstek je široký jen 4 m, musili jsme boky vykrýti černými závěsy, které tvořily i horizont.“[108]

Důsledná popisnost Rajdlova řešení ubírala inscenaci na dynamice a neumožňovala

[108] VESELÝ, Jindřich. Antické hry na českých loutkových divadlech. *Loutkář* 1932-3, s.70-73.

využít metaforické zkratky, na rozdíl od Malíkova pojetí. Projevilo se to zejména v realizaci chóru. Zatímco Malík odlehčil prostor tím, že proměnil chór v plošné siluety, předsunuté do portálového rámu, jež byly oživovány občasným pokynutím rukou, Rajdl zaplnil prostor orchestry figurami dvanácti marionet s omezenou možností pohybu i ovládání.

„Vedení choru jsme řešili tak, že jsme spojili vždy 3 loutky na jedno společné vahadélko pomocné, podložené pod naše válečková vahadélka. Tím usnadnil se nástup choru, který přišel na scénu se dvou stran vždy po 3 loutkách najednou. Po zavěšení choru (4x3 loutky spojené) na vyvážené závěsy zůstal chor statický a omezil se jen na mírnou gestikulaci rukama. Ježto pak tyčkami spojili jsme poblíž společného závěsu i nitě od pravých a levých rukou celé trojice loutek, mohli obstarati vedení celého souboru jen dva loutkovodiči.“ [109]

[109] Op. cit.

5. ČTYŘICÁTÁ LÉTA

Počet nastudování O.T. ve čtyřicátých letech dvacátého století oproti předcházejícímu desetiletí značně poklesl. Důvodem byl nástup dvou destruktivních politických systémů k moci – fašismu a komunismu, které přinesly rozpoutání kolektivních celonárodních a celospolečenských tragedií, v nichž osud jednotlivce – ústřední téma Sofoklova O.T. - neznamenal nic.

Divák oidipovské téma na jevišti českého divadla za druhé světové války ani neočekával. Navíc režiséři meziválečného období, které Sofoklova tragedie oslovila, stačili k nastudování O.T. přistoupit ještě před začátkem okupace. Poválečná generace inscenátorů O.T. ke svým interpretacím v protektorátním období teprve dospívala - např. Otomar Krejča, významný inscenátor O.T. na počátku sedmdesátých let, hrál v průběhu čtyřicátých let roli Oidipa nejprve v amatérském souboru pelhřimovských ochotníků[110] a později v profesionálním kladenském divadle.[111]

V kladenské inscenaci z roku 1943 akcentoval režisér Novotný v interpretaci chóru především jeho stáří. „Sbor starců nevyzněl nakonec plně. Potřeboval většího rozjasnění a sladění hlasů, tak důležitých jako pojítko hry.“[112] „Miloš Havlín jako Diův kněz a Viktor Očásek jako náčelník sboru starců (R.Kulhánek, J.Kropáček, J.Hejduk, K.Sedláček a O.Schart) svoje pasáže místy přefasírovali, i když celkový jejich výkon i ve sboru starců

[110] *Král Oidipus*. Ochotnický spolek Rieger Pelhřimov, prem. 1942, režie (?).

[111] *Král Oidipus*. Městské divadlo Kladno, prem. 9.2.1943, režie Jaroslav Novotný.

[112] KMŽ: Sofoklův Oidipus byl velkou premiérou. Antická tragedie v režii Novotného. *Večerník České slovo*, *Kladno* 12.2.1943.

zapadal dobře.“ [113]

Počátkem čtyřicátých let mělo na území toho času separovaného Slovenského státu v Bratislavě premiéru první slovenská inscenace O.T.[114], interpretovaná v tradičním antikizujícím duchu.[115]

V roce 1943 se pelhřimovský spolek ochotníků dočkal uvedení O.T. v titulní roli s Eduardem Kohoutem.[116] Oidipus byla Kohoutova životní role a hostování v ochotnických souborech mu nabízelo možnost prodloužit její životnost.

Pelhřimovští ochotníci se měli pokusit napodobit koncepci Hilarovy inscenace. „Píše se nám z Pelhřimova, že tam ochotníci provedli Sofoklova "Oidipa" a že při tom použili - podle svých sil a možností - inscenačního plánu Hilarova. Jistě tu nebyl oživen Hilar, i když si pozvali Eduarda Kohouta.“[117]

Na rozdíl od recenzenta bychom mohli vkládat určité naděje do Kohoutovy přítomnosti na pelhřimovském jevišti a očekávat, že se místní ochotníci vynasnaží co nejvíce přiblížit hilarovskému aranžmá, jaké znal Eduard Kohout z pražského Národního divadla. Určitě měli

---

[113] HLOCH,Vl.: Sofoklův „Král Oidipus“ na Kladně. *Venkov* 12.2.1943, s.6.

[114] *Kráľ Oidipus*. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 14.12.1941, režie Ján Borodáč.

[115] „Kedže sme boli v tomto ohľade „o hľade“, bez tradicie, je pochopitelné, že Borodáč režíroval prvého slovenského Sofokla, drámu Antigona (1940) tradične. Tak však kritika označila jeho inscenáciu Antigony, ako aj Kráľa Oidipa (1941, opäť v přebásnění Andreja Žarnova), odvolávajúc sa na inscenačný evropsky štýl antických hier koncom 19.storočia.“ MISTRÍK, Miloš a kol.. *Slovenské divadlo v XX.storočí*, Veda, Bratislava 1999, s.136.

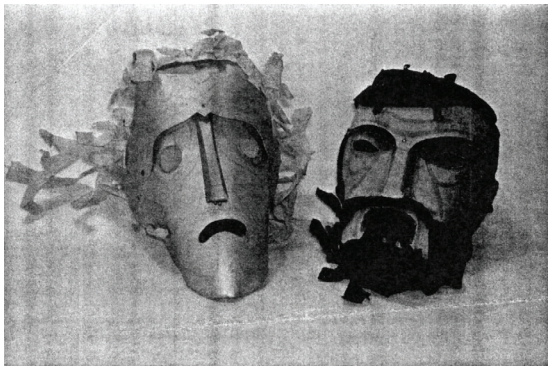
[116] Vystoupení na Jiráskově Hronově s Eduardem Kohoutem v titl.roli 25.4.1943.

[117] J. K.. Ochotnická připomínka jednoho dluhu. *Lidové noviny* (?).5.1944.

v Pelhřimově k dispozici od roku 1935 točnu[118], na níž by se dalo postavit otáčivé schodiště. Také se mohli přidržet vzoru z Národního divadla ve výtvarné podobě kostýmů a hlavně v pojetí chóru.

V Pelhřimově, stejně jako v Praze mohl být použit Hilarův princip individualizace chóru. Nedostává se však důkazů, které by to mohly potvrdit nebo vyvrátit. Inscenaci ochotnického souboru z okresního města pochopitelně nebyla v dobovém tisku věnována taková pozornost, jako Hilarově v Národním divadle. Musíme se smířit s pouhým konstatováním, že se pelhřimovští ochotníci pokusili v roce 1943 inscenovat Sofoklova Oidipa podle vzoru Hilarovy inscenace z roku 1932.

V polovině čtyřicátých let se pokusil Jan Malík o nové loutkové provedení O.T. se souborem PULS. Premiéru však znemožnil zákaz činnosti divadel, platný od září 1944. O koncepci jeho nového nastudování víme jen tolik, že chtěl použít spodem voděných loutek wajangového typu s použitím antických masek, které hodlal aplikovat na tváře loutek. Došlo by tak k zajímavému jevu, při němž by loutky, které sami o sobě vykazují určité rysy masky[119], byly navíc, jakoby duplicitně, vybaveny snímatelnou maskou.



Dominantní postavení ochotnických produkcí v počtu uvedených inscenací O.T. v průběhu čtyřicátých let dotvrzuje pacovská inscenace J. Tomana z června 1944.[120]

---

[118] LIPSKÝ, Vilém. 50 roků Jednoty divadelních ochotníků "Rieger" v Pelhřimově, Pelhřimov 1945.

[119] „Masky dřevěných herců byly pěkně upraveny a přizpůsobeny, takže i "líčení" odpovídalo hře." JH.. Sofokleův Král Oidipus v loutkovém divadle. *Věstník sokolský* 34, 1932, č. 21.

[120] *Král Oidipus*. Jednota divadelních ochotníků Pacov, prem. 11.6.1944, režie J.Toman.

O Kulhánkově režii O.T. v Městském divadle Olomouc z června 1946[121] se nemůžeme dovědět nic bližšího, protože dokumentace k inscenaci shořela spolu s jinými dokumenty při požáru divadelního archivu olomouckého divadla. Jediné co máme k dispozici je programový leták k inscenaci, z kterého můžeme o interpretaci chóru zjistit, že režisér Rudolf Kulhánek použil ve své inscenaci O.T. na jevišti olomouckého divadla v roce 1946 sedmičlenný sbor[122], v součinnosti s komparsem prosebného poselstva.

Výjimečné společenské podmínky života za okupace ovlivnily vznik dvou recitačních provedení O.T. v první polovině čtyřicátých let. Paidarovo sólové nastudování O.T. v roce 1943[123] bylo realizováno na hranicích oficiální sféry protektorátní kultury, zatímco 38.recitační večer[124] byl v roce 1943 odehrán vězni za zdmi terezínského gheta. V obou případech byl položen důraz na hlasovou interpretaci Sofoklova textu, zatímco na jevištní konkretizaci zahrnující v sobě výtvarnou a pohybovou složku bylo rezignováno. Nestandardní doba přinesla nestandardní řešení, které umožnilo inscenační tradici O.T. zakusit krajní, specifické, možnosti interpretace Sofoklovy tragedie.

5.1. Interpretační koncepce terezínského gheta

Čtyřicátá léta přinesla významově silně nabité provedení Sofoklovy tragedie za zdmi terezínského gheta ve formě recitačního večera[125]. O produkci se nedochovaly téměř žádné

[121] *Král Oidipus*. Městské divadlo Olomouc, prem. 13.4.1946, režie Rudolf Kulhánek.

[122] Sbor starců thébských : Josef Koláček, Alois Krmela, Věkoslav Krejzlík, Jiří Maršálek, Karel Novák, Alois Ostr, Stanislav Křenek.

[123] *Král Oidipus*. Divadélko ve Smetanově muzeu Praha, prem.1943, režie Richard Paidar.

[124] *Oidipus.* 38.recitační večer - Terezínské gheto Terezín, prem. 1943, režie Zdeněk Jelínek.

[125] *Oidipus.* 38.recitační večer - Terezínské gheto Terezín, prem. 1943, režie Zdeněk Jelínek.

dokumenty, kromě zmínky v soupisech repertoáru terezínského divadla.[126] Z nich se můžeme dovědět jen tolik, že se představení uskutečnilo v režii Zdeňka Jelínka v roce 1943. Vzhledem k okolnosti, že šlo o recitační večer, nepředpokládáme, že by byla jakkoliv rozvíjena výtvarná složka inscenace.

Význam recitačního večera spočívá v navození atmosféry pospolitosti známé z antického divadla, přenesené za zdi terezínského gheta, která však měla jeden podstatný rozdíl: v Athénách sledovali osudovou tragedii svobodní občané, zatímco zde vězni odsouzení k deportaci do koncentračního tábora. Terezínští diváci měli možnost zakusit bezmocnost vůči doléhající síle determinujícího osudu z bezprostřední blízkosti. Vnímali fátum Sofoklovy tragedie ve stínu smrtelné úzkosti doslova na vlastní kůži. Chór tudíž ani nepotřeboval žádné vnější vyjadřovací prostředky k přímé identifikaci s diváky – spoluvězni - terezínského provedení O.T., ta byla nasnadě již jejich vnitřní sounáležitostí.

5.2. Pajdarova nulová interpretace

Paidarovo okupačního provedení Oidipa v sálku Smetanova muzea.[127] představuje nulovou variantu početního složení chóru. Paidar v ní rezignoval na scénickou podobu díla a nabídl divákům provedení Sofoklova Krále Oidipa v interpretaci divadla jednoho herce, respektive recitátora. Paidarova produkce vyvolala nečekaně rozpolcené reakce u kritiky. Zatímco jednou byl zatracován jako diletantský zoufalec [128] podruhé byl oceňován jako začínající mladý nadšenec.[129]

---

[126] Hermannova sbírka upomínkových programů v Památníku Terezín.

[127] *Král Oidipus*. Divadélko ve Smetanově muzeu Praha, prem. 1943, režie Richard Paidar.

[128] „Je nasnadě, že v druhé polovině vyzněla pak místa, kdy se v králi všecko láme a sesouvá, nepřesvědčivě a falešně. Byla maskována křečí a pláčem nebo nehorázně překřičena.“ LF. Recitace Sofoklova Oidipa. *Lidové noviny* 25.3.1943.

Paidadrův pokus o sólovou prezentaci celé tragedie prokázal neschůdnost takovéhoto řešení. V jistém smyslu zde šlo o aplikaci principu permanentní transformace, který použil např. režisér Martinec v roce 1994, ale v opačném směru. Nikoliv jako metodu, v níž všichni hrají všechno, nýbrž jako princip, kdy jeden hraje všechny. Paidarův příklad jasně prokázal, že podobná interpretace se ocitá na tenkém ledě nepřirozeného patosu, který se snadno může zvrtnout ve svůj pravý opak. Může v divácích vyvolat nechtěné smíchové reakce a proměnit se v parodii sebe sama..

Nevíme do jaké míry byl krácen a upravován text chóru v Paidarově Oidipovi. Z referencí o recitačním večeru v dobovém tisku můžeme pouze usuzovat na pietní přístup k Sofoklově tragédii. Žádný z recenzentů se nezmiňuje ani o způsobu, jakým od sebe Paidar odlišoval jednotlivé postavy, včetně chóru. Zda svůj přednes např. "zcizoval" vystupováním z role, za účelem ohlášení jména další postavy. Můžeme si být jistí jen tím, že Paidarovo řešení nevyčnívalo z plynulého toku deklamovaných veršů natolik, že by kritici byli vyprovokováni k potřebě o něm referovat.

Bylo-li tedy o počtu členů chóru v Paidarově interpretaci konstatováno, že se jedná o nulovou variantu, nešlo o vyjádření faktu, že by se chór v produkci nevyskytoval vůbec, ale že se neobjevil v konkretizované podobě samostatného subjektu. Chór v Paidarově provedení zůstal součástí amorfní zvukové matérie recitátorova hlasu. Nestal se ani partnerem, ani oponentem některé z postav, ale byl jen součástí pomyslné recitační štafety, spočívající v předávání replik, určených k verbální prezentaci jediným interpretem.

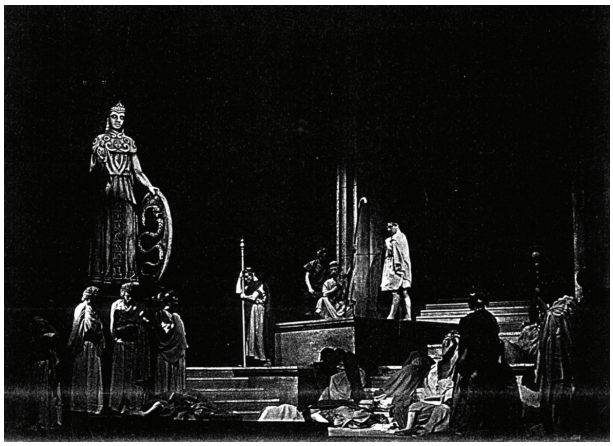
---

[129] H. „Oidipus král" Rich. Paidara. *Venkov* 28.3.1943, s.8.

6. PADESÁTÁ LÉTA

V padesátých letech dvacátého století představovalo zařazení inscenací O.T. Oldřicha Daňka[130] a Miroslava Hynšta[131] do dramaturgického plánu divadla únik z povinného kodexu budovatelských her. Chór byl interpretován jako antikizující lid.

Daněk, stejně jako Hynšt, se ve svých inscenacích programově odklonili od Hilarova introspektivního pojetí chóru směrem k politiku. Podle interpretační glosy v programu k Hynštovu nastudování O.T. pronikaly do dramaturgické koncepce Sofoklovy tragedie dokonce ideje třídního boje. „Otrokářský systém, který se mocně rozvinul právě za Sofokleova života, nachází odraz i v „Oidipovi“, v němž se setkáváme se vztahem člověka k osudu, jako s poměrem otroka k otrokáři. Oidipus je sice vladař, ale před osudem pouhý otrok.“[132]



Obě režijní koncepce pracovaly s chórem jako s reprezentantem hlasu thébského lidu. Projevilo se to i ve způsobu použitých vyjadřovacích prostředků. Akcentovala se především zvuková složka projevu chóru, zatímco výtvarná zůstala v nevýrazné antikizující stylizaci.

V roce 1956 byl pořízen a odvysílán televizní záznam Hynštovy ostravské inscenace O.T[133]

---

[130] *Oidipus Vladař*. Severočeské divadlo Liberec, prem. 3.9.1955, režie Oldřich Daněk.

[131] *Oidipus Vladař*. Státní divadlo Ostrava, prem. 28.6.1956, režie Miroslav Hynšt.

[132] sine: *Ještě všelicos o hře*. In. Program k inscenaci, Eds. Helena Šimáčková, Státní divadlo v Ostravě, 1956.

[133] *Oidipus Vladař*. Televizní studio Ostrava (Státní divadlo Ostrava) Ostrava, televizní uvedení 16.12.1956, režie Ivo Paukert, Miroslav Hynšt.

6.1. Daňkův a Hynštův antikizující lid

Daňkova liberecká inscenace Oidipa vladaře z roku 1955 a Hynštova ostravská z roku 1956 v sobě nesou shodný rukopis scénografického řešení Jiřího Procházky. Bořivoj Srba jej označil za princip „vypravování scény pomocí kulisových elementů - jakýchsi znaků reálného prostředí: zde jím bylo prostředí královského paláce v Thébách.“[134]

V obou případech je použito architektonického korpusu schodiště, který tvoří dominantu scény. Schodiště je v nich centrálním místem, kde je rozvíjena herecká akce protagonistů i chóru. V obou inscenacích je scénografie doplněna trojicí masivních sloupu, tyčících se až do provaziště. Čím se obě scény liší je jednak horizont – u Daňka světlé nebe,

zatímco u Hynšta černý samet – a také proporčnost – na libereckém jevišti zabírá schodiště pouze jednu třetinu scény, v Ostravě už se rozpíná po celé šíři jeviště. V Daňkově inscenaci je schodiště orientováno ve směru úhlopříčky vedoucí od levého zadního rohu horizontu k pravému portálu, u Hynšta je tomu zrcadlově naopak. Procházkova scénografie v Liberci se jeví méně plastická díky své přílišné světlosti, zatímco Ostravě ponechává potemnělé scéně, v níž se noří konce architektonických prvků do tmy, dojem velkého prostoru.

[134] SRBA, Bořivoj. *Umění režie. K tvůrčí metodě Miloše Hynšta.* Brno: JAMU 1996. s.351 .

Daňkova liberecká inscenace z roku 1955 měla pro další vývoj inscenační praxe O.T. přelomový význam. Také zde v chóru vystupovali starci, ale byli začleněni do smíšeného sboru, interpretovaného depatetizujícím – zcivilňujícím přístupem. „Daňkův Oidipús začíná zticha. Šeří se, snad jitrem. Schoulené postavy starců a žen jako by přenocovaly před palácem, aby, sotva se rozbřeskne, volaly po lidské i božské spravedlnosti. Není to antický sbor, jak si ho do nedávna u nás mnozí představovali: skandující starci, jen starci, s vysokými pastýřskými holemi, bradatí, třebas i v nehybných, rozšklebených škraboškách. (…) Jeho chór jsou žijící lidé, kteří se jen náhodou na programu nejmenují zvláštními jmény. Ale jsou živoucí částí svého prostředí, složkou, která svými bolestmi i radostmi představuje člověka

své doby a společnosti. A z bolestí těchto lidí roste bolest masy. Není to mechanická stafáž, která musí být, protože se na profesorské konferenci odhlasovalo, že tak vypadala.“ [135]

Daňkova inscenace se tím blížila i původní podobě chóru, v jaké byl chór prezentován za časů klasického Řecka, kdy byl „většinou tvořen nejen muži a nebo starci, ale také ženami nebo mladými dívkami“.[136]

Od druhé půle padesátých let již inscenátoři upouští od zobrazování chóru v podobě thébských starců a hledají v jednotlivých inscenacích buď zcela originální interpretační klíč anebo se uchylují k prezentaci chóru jako blíže neurčeného zástupu občanů Théb.

[135] ŠRÁMEK, Vladimír. Oidipús vladař na libereckém jevišti. *Divadlo,* 1955, č.11, s.907-910.

[136] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Univerzita Karlova 2005. s.133.

7. ŠEDESÁTÁ LÉTA

Režijní interpretace chóru v O.T. v šedesátých letech dvacátého století na jedné straně dále rozvíjely téma odhalování problémů moci[137] a na straně druhé začali rozvíjet prvky rituálu.

Téma vztahu jedince a moci se projevilo především v Macháčkově nastudování na scéně Národního divadla v Praze v roce 1963, kde k jeho vyjádření použil monumentální korpus schodiště.

Schody zaujímaly celý prostor jeviště: „doširoka otevřenou scénu protíná po celé šířce i výšce obrovité schodiště. Začíná kdesi hluboko v orchestřišti a v strmém úhlu vybíhá až po střechu divadla. Když scénu zvrství a první postavy pomalým krokem vystoupí na jeviště příběhu, zmocní se tě pocit prostoru, který nezačíná ani nekončí a sahá od podsvětních propastí až kamsi k nedohledným výšinám - z dávného mýtu až do časů, které jsou ještě před námi.“ [138]

Stěžejní bod, v němž došel interpretační záměr inscenátorů naplnění, spočíval v závěrečné scéně, v níž Oidipus „odchází a jako velký černý brouk se potácivě šplhá vzhůru po schodišti, nasvíceném v tu chvíli do podoby obrovské sítě. Jeho závěrečný monolog přednáší Chór. Na úpatí schodiště leží červený plášť - symbol hodnosti.“ [139]

---

[137] PÁSEK, Milan. Sofoklův Oidipus na scéně Divadla bratří Mrštíků. *Rovnost* 27.1.1973.

[138] KOPECKÝ, Jan. Povinnost a hrdinství pravdy. *Rudé právo* 19.1.1963.

[139] SUCHAŘÍPA, Leoš. Vladař. *Divadelní Noviny* 20.2.1963.

Prvky rituálu začaly na sklonku šedesátých let vstupovat při používání masek. Václav Lohnický v DSKN v roce 1969 aplikoval masky chóru v rozsahu celé inscenace, který svěřil zcela mimořádnou roli „železným, zlatočerným maskám, zachycujícím s expresionistickou výrazností základní rysy jednotlivých charakterů“[140]. V maskách vystupoval nejen sbor, ale všechny postavy Sofoklovy tragedie. Pro inscenaci navrhl a vytepal sochař Vladimír Janoušek celkem 36 masek.

V celoobličejových maskách Václava Lohnického došlo k prolnutí obou základních interpretačních linií O.T. , které představovali politikum a rituálnost. Maskovaný chór se vyskytl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let také v již zmiňované inscenaci Otomara Krejči. Zdá se, jakoby téma nasazování masek a zakrývání tváří, četností svého výskytu, odráželo celospolečenskou atmosféru ČSSR po osudovém vpádu okupačních vojsk v srpnu 1968.

V polovině šedesátých let získala inscenační praxe O.T. na jevištích českého divadla ojedinělou příležitost konfrontace s inscenačními principy slovenského divadla. Dne 20. června 1965 hostovalo na scéně Národního divadla v Praze Divadlo P. O. Hviezdoslava s inscenací Vladár Oidipus.[141]

[140] ČERNÝ, František. Na pomezí mýtu a reality. *Rudé právo* 7.3.1969.

[141] *Vládca Oidipus*. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 27.3.1965, režie Josef Budský.

O podobě chóru v Kubátově inscenaci z roku 1966 ve Slezském divadle v Opavě [142] nejsou k dispozici téměř žádné informace. V tisku vyšla jen krátká zpráva se stručnou poznámkou na adresu chóru, jemuž „chybí jasnější dikce a plnější herecká akce.“[143] Z programu k inscenaci můžeme ještě vydedukovat, že chór byl interpretován jako sbor starců.

Na rituální interpretaci O.T., která se v českých inscenacích Sofoklovy tragedie začala objevovat v šedesátých letech dvacátého století měl vliv zájezd řeckého divadla **Piraikon theatron,** hostující v Praze ve Smetanově divadle 11.4.1965 se Sofoklovou Elektrou a 12.4.1965 s Euripidovou Médeiou.[144]

Hlavní přínos zájezdu řeckého divadla spočíval v konfrontaci použitých hereckých prostředků, které se diametrálně lišily od způsobu interpretace klasické řecké tragedie na scénách českého divadla. „Jisto je, že to, co předvedli řečtí umělci, se pronikavě liší od všeho, co se vytváří na našich jevištích a od všeho, co jsme mohli vidět, anebo o čem máme zprávy z evropského divadelního dění.“ [145]

Diváci i kritika byli zaskočeni nečekanou mírou pathosu, jímž byla prostoupena deklamace řeckých herců.

[142] *Oidipus*. Slezské divadlo Opava, 13.3.1966, režie J.Kubát.

[143] CV. Antická tragédie v Opavě, *Svobodné slovo* 22.3.1966.

[144] KRÁL, Jaroslav. Piraikon theatron v Praze. *Divadlo*, 1965, s.71-74.

[145] Op. cit.

Kritici se nezdráhali psát o „teatrální bezostyšnosti omračujícího entuziasmu“, „herecké křeči“, „hysterii“, „vybičovaném sebeúchvatu“ a „všeobecné naddimenzovanosti“. Jaroslav Král shrnul své odmítavé stanovisko k hereckým prostředkům řeckého divadla Piraikon do konstatování, že „řečtí umělci učinili se svými klasiky totéž, co s nimi už kdysi udělalo helénistické divadlo, pěstující spíše teatrálnost než divadelnost. Postavilo je na koturn (…). Hlava herce se dostala o kousek výš nad podlahu a herec nabyl na velikosti – falešně ovšem, neboť vzdálenost hlavy od pat zůstala stejná.[146] Chór představovalo patnáct hereček, které tančily, zpívaly a deklamovaly v technicky dokonale propracovaném voicebandu.

Pro inscenační praxi českého divadla přineslo vystoupení řeckého divadla Piraikon theatron provokativní lekci o možnostech stylizovaného projevu a jeho dopadu na vyznění inscenace, kterého není prostřednictvím civilního hereckého projevu možno dosáhnout. Extatická sborová recitace otevírá sakrální významy Sofoklova textu a dodává mu rituální konotace. Inspirační podněty z představení divadla Piraikon jsou nejpatrnější v libeňské inscenaci O.T. v režii Václava Lohnického z roku 1969, který doplnil sborovou deklamaci chóru maskami na tvářích všech herců, čímž přiměl herce ke změně hereckých vyjadřovacích prostředků, blízkých těm, jichž používali herci divadla Piraikon. Podobně koncipoval podobu chóru ve své inscenaci Oidipus – Antigona Otomar Krejča v Divadle za branou v roce 1971.[147]

[146] Op.cit.

[147] *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem.11.2.1971, režie Otomar Krejča.

7.1. Macháčkova režijní koncepce

Miroslav Macháček dovedl k dokonalosti používání schodů ve scénografii O.T.[148] tím, že scénu tvořilo jedno nekonečně dlouhé schodiště, rozpínající se od hloubky orchestřiště do výšky černého horizontu, které nabízelo celou řadu významových konotací. Svobodovo schodiště se stalo metaforou lidského osudu.

Svobodova scéna se otevírala celé řadě transcendentních výkladů. Autor scény přiřkl ve své monografii[149] monumentálnímu schodišti stejný význam, jaký v sobě nesou Jákobův žebřík nebo Ikarova křídla.

Miroslav Macháček ve spolupráci s výtvarnicí Ester Krumbachovou usilovali o antikizující stylizaci kostýmů chóru, aniž by tyto působily archaickým dojmem.[150] Vytýčeného cíle však lze jen stěží dosáhnout, jelikož právě antikizující kostým jednoznačně posouvá vyznění chóru do archaického období. Tvarové, barevné a materiálové variace mohou pouze ovlivnit, zda chitóny chóru budou mít ráz historické repliky nebo zda budou odkazovat do mytologického bezčasí.

Chór rozdělil Macháček do několika specializovaných skupin. Jednu část chóru tvořil mnohapočetný operní sbor Národního divadla, ukrytý pod perforovaným schodištěm, doprovázející svým litaniovým zpěvem deklamaci Emila Kopečného.

Druhá - mimující - skupina rozvíjela pantomimické akce, jakou byla například scéna morového průvodu v prologu tragédie. Miroslav Macháček nechal po Svobodových bílých schodech stoupat hned několik černých pohřebních průvodů s rakvemi.[151]

---

[148] *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10.1.1963, režie Miroslav Macháček.

[149] SVOBODA, Josef. *Tajemství divadelního prostoru.* Praha: Odeon 1990. s.66.

[150] MACHONIN, Sergej. Ztracená příležitost?. *Literární noviny* 2.2.1963.

[151] CÍSAŘ, Jan. Antika pro antiku. *Kulturní tvorba* 17.1.1963.; SUCHAŘÍPA, Leoš. Vladař, *Divadelní Noviny* 20.2.1963.

Další těleso chóru tvořil baletní sbor s vložkami dynamických tanečních intermezz. Taneční projev chóru se v české inscenační praxi O.T. nesetkal příliš často s příznivým přijetím. Neuspěl s ním ani Miroslav Macháček. O taneční produkci baletu Národního divadla v Macháčkově inscenaci O.T. se s despektem vyjádřil např. Jan Císař, když napsal, že „ vrcholem je taneční vložka - jakýsi antický twist - která snad má být chvilkou oddechu v představení hraném bez přestávky; je však nanejvýš rušivým momentem.“ [152]

Kritika dále vyčítala Svobodově scénografii, že příliš omezovala pohyb herců: „ scéna neslouží hercům - herci musí sloužit scéně. Nadvláda výtvarné složky je tak silná, že některé herce nutí k málem akrobatickým výkonům (…) a pohyb i hru ostatních silně ovlivňuje pomyšlením na následky jediného chybného krůčku. A diváci (…) po většinu hry trnou obavami o údy umělců.“[153]

Formálně velmi originálně strukturované řešení chóru, nepřineslo stejně invenční řešení obsahové. Chór zůstal v Macháčkově inscenaci thébským lidem, stiženým morovými ranami Oidipových vin, ale nešel dál, než za tuto sociální funkci chóru, otevírající téma moci v O.T..

Na rozdíl od Hilarova chápání chóru jako reflektivní součásti Oidipovy psýchy, zůstal Macháčkův chór vně Oidipova nitra, byl jeho protihráčem. Nevyužita tak zůstala dispozice chóru otevřít transcendentní rovinu Sofoklova O.T.. V porovnání s metaforickým vyzněním Svobodova schodiště, zůstal Macháčkův chór pouze na úrovni přehledně i funkčně skvěle strukturované, ale přece jen ilustrace thébského lidu.

[152] CÍSAŘ, Jan. Antika pro antiku. *Kulturní tvorba* 17.1.1963.

[153] KOPECKÝ, Jan. Povinnost a hrdinství pravdy. *Rudé právo* 19.1.1963.

7.2. Maskovaný chór Václava Lohnického.

V inscenaci O.T. režiséra Václava Lohnického z roku 1969 v libeňském DSKN[154] byl poprvé v inscenační praxi Sofoklovy tragedie použit chór, který byl důsledně maskován v rozsahu celé inscenace. Výjimečnost Lohnického chóru spočívala i v tom, že šlo zároveň také o jediný případ chóru vystupujícího v maskách, vedle obdobně maskovaných postav protagonistů Sofoklovy tragedie.

V několika málo dalších inscenacích O.T[155], využívajících maskovaného chóru, šlo už vždy o konfrontaci maskami unifikovaných tváří členů chóru, vedle odhalených obličejů ostatních postav. Rozhodnul-li se režisér zakrýt jak tváře chóristů, tak i protagonistů maskami posouval tím interpretaci chóru k rituálu. Pokud vystupoval v maskách pouze chór vedle odhalených civilních výrazů obličejů protagonistů, byl chór divákem vnímán jako zvláštní nadpřirozená postava, transcendentální povahy.

Václavu Lohnickému se použitím masek podařilo přiblížit celou tragedii O.T. a nejen jednu její složku – chór k rituálnímu vyznění inscenace. Chór sice zůstal ještě lidem, ale masky dodávali jeho projevu metafyzickou a magickou dimenzi.

V Lohnického koncepci bylo maskám přisouzeno centrální postavení. Nebyly pouhým antickým ornamentem na lemu inscenace. Zároveň však nebyly prostoupeny ani

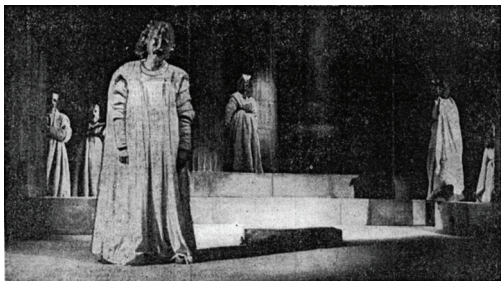
---

[154] *Oidipus Vladař*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 14.2.1969, režie Václav Lohnický.

[155] *Oidipus vladař*. Divadlo J.K.Tyla - ALFA Plzeň, prem. 19.11.1983, režie Oto Ševčík.; *Oidipus – Antigona*. Státní divadlo Brno, prem. 25.5.1984, režie Alois Hajda.; *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, 26.2.1994, režie Václav Martinec.; *Oidipus*. Městské divadlo Zlín - Studio Z Zlín, prem. 18.4.2004, režie Ivan Balaďa.

symbolickým významem jako tomu bylo v inscenacích Baladi, či Korsunovase. Masky byly maskami ve smyslu základního stylotvorného prostředku inscenace. Zásadním způsobem se podílely nejen na její vizuální podobě, ale určovaly také způsob hereckého ztvárnění postav a v neposlední řadě též posouvaly inscenaci k jejímu interpretačnímu záměru – přenesení Oidipova příběhu „na rozhraní reality a mýtu“.[156] V Lohnického pojetí měl být O.T. podán jako očistný rituální obřad antické obce.

Režisér byl zjevně veden snahou o znovuobnovení autentické síly upřímného patosu, jímž jsou prostoupeny verše Sofoklova O.T.. Lohnický si byl vědom, že chce-li rozeznít verše chóru a vůbec všech postav tragedie patosem, musí potlačit drobnokresbu hereckého projevu nejen v gestech, ale především v mimice. Rozhodl se proto skrýt hercům jejich tvář a vybavit je pouze hlasem doprovázeným gestikulací těla. Herci byli přinuceni změnit svou hereckou techniku. „Studujeme Oidipa v maskách, které nám očistí základní lidské situace, o něž jde především, od psychologické kresby a citového vzrušení.“ [157]



Vedle unifikačního charakteru, který byl chóru nasazením masek určen, dodávaly mu Janouškovy masky navíc ještě rituální a magický ráz. Zlatočerné kovové masky odhalovaly v chóru prvek mýtické nadpřirozenosti jak formou, tak i materiálem zpracování. Tradiční představa bíle kašírované masky by i s expresivním mimickým výrazem asociovala spíše projekci přízraků z hlubin lidského nevědomí, než přítomnost mýtické persony na scéně.

---

[156] ČERNÝ, František. Na pomezí mýtu a reality. *Rudé právo* 7.3.1969.

[157] ŠT. Oidipus v maskách aneb O hledání pravdy. *Večerní Praha* 13.2.1969.

8. SEDMDESÁTÁ LÉTA

Od sedmdesátých let se prohlubovalo v inscenacích O.T. hledání rituálu. Patetickou strnulost výrazu masek nahradila syrová autentičnost barbarské animálnosti. Projevilo se to zejména ve Vildmanově režijní koncepci O.T.[158]

Vildmanova inscenace vykazovala zjevné rysy inspirace konceptem chudého divadla polského reformátora divadla Jerzyho Grotovského, který se snažil obnovit rituální kořeny herecké tvorby. Vildman zároveň vnesl do režijní koncepce O.T. silný prvek sexuality. Chór v královehradeckém nastudování v sobě ukrýval také dobové politikum – skrze taktizující ustrašenost chóru odhaloval postoj malého českého člověka k moci.

V únoru 1971 uvedl Otomar Krejča v Divadle za Branou inscenaci Oidipus – Antigona.[159] Krejčova režie představovala důmyslně prokomponovanou kompozici mnohovrstevnatých motivů a postupů. Přičemž interpretační klíč vycházel důsledně z rozboru textu Sofoklovy tragedie. Krejča detailně analyzoval významy ukryté za jednotlivými verši, aby je po té transponoval do metaforické partitury jevištní komunikace.

Dominantní postavení v Krejčově koncepci měla recitace verše. Dalo by se říct, že Krejča se pokusil v Divadle za branou vzkřísit tragedii z ducha verše. Použil k tomu metodu Burianova voicebandu a rytmická deklamace Sofoklových veršů rezonovala ve struktuře inscenace mohutným účinkem. Slovo se klenulo od básníka přes herce až k divákovi jako mohutný oblouk viaduktu usilující spojit antický včerejšek s aktuálním dneškem.

Ač měl na sobě Krejčův chór antikizující kostýmy působil spíše než klasickým dojmem evokací archetypální podstaty. Chór vykazoval zároveň rysy ironické skepse – klamné přísliby šťastného konce tragických peripetií komentoval cynickým smíchem.

Osobitým způsobem se pokusil individualizovat chór počátkem sedmdesátých let

---

[158] *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9.2.1970, režie Miroslav Vildman.

[159] *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 11.2.1971, režie Otomar Krejča.

Milan Pásek ve své dvojdomé, či spíše dvojjediné brněnské a gottwaldovské inscenaci Oidipa, kdy měl dle svědectví recenzentů aplikovat tutéž koncepci oidipovské inscenace nejdříve v brněnském Divadle bratří Mrštíků [160] a poté v bezprostředně následující sezóně v gottwaldovském Divadle pracujících [161]. Beze změny zůstal celý realizační tým, vyměnil se jen herecký soubor.

Režisér Pásek sice také hodlal prostoupit Sofoklovu tragedii barbarským pojetím, leč na rozdíl od sugestivní inscenace Vildmanovy, zůstal Pásek spíše jen u povrchní proklamace. Relevantním označením Páskova přístupu k O.T. je Oidipus muzikálový, ale rozhodně nenese stopy barbarského rituálu. Pásek se zdá být ve své koncepci přímo posedlý hledáním obrazu současného mladého člověka v postavě Oidipa. Není divu, že i chór v jeho představě bere na sebe podobu Oidipova souputníka – kamaráda – a čtyř partnerských dvojic – party přátel.

V roce 1975 režíroval Jan Grossmann ve švýcarském Zürichu svou první inscenaci O.T.[162] Použil v ní specifické scénografické řešení, které neobsahovalo antikizující prvky. Jan Grossman vytvořil archetypální prostředí vázané na přítomnost přírodního materiálu. „Curyšské jeviště představovalo poušť – Jan zvolil půdorys arény – a postavy se bořily do písku.“ [163] Můžeme předpokládat, že vedle protagonistů se pískem brodily také skupiny chóristů.

---

[160] *Vladař Oidipus*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 27.1. 1973, režie Miroslav Pásek.

[161] *Vladař Oidipus*. Divadlo pracujicích Gottwaldov, prem. 15.6.1974, režie Miroslav Pásek.

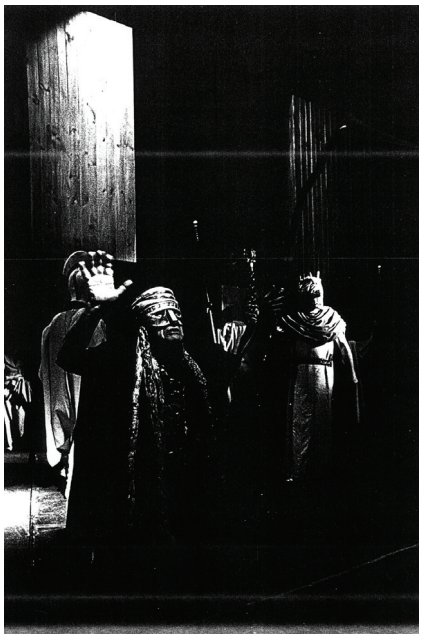
[162] *Král Oidipus*. Theater an der Winkelwiese Zürich, Švýcarsko, prem. 13.6.1975, režie Jan Grossman.

[163] MÁLKOVÁ – GROSSMANNOVÁ, Marie. Na zahraničních scénách v letech 1968 – 1975. In *Jan Grossman 1, Svědectví současníků*. Eds. Marie Boková, Miloslav Klíma. Praha: Divadelní ústav, 1996. s.80.

Scénografie se otevírala symbolickému výkladu: písek asociuje poušť spalující touhy. Zakomponování přírodního materiálu, v daném případě písku, do výpravy O.T. stimuluje zásadním způsobem pohyblivost chóru a otevírá cestu k vytváření metaforických obrazů.

8.1. Krejčova interpretace chóru

Krejčova dramaturgická interpretace Sofoklova O.T. byla poznamenávána skepsí moderního člověka, vědomého si ambivalence hodnot. Krejča se proto pokusil vložit tento pocit i do pathetického projevu chóru, který byl nečekaně prostoupen momenty propuknuvšího smíchu. „Když chór pronesl v Krejčově interpretaci své ze všeho, co budí závrať, nejzávratnější je člověk, rozperlil se tichým pomrkávajícím smíchem, než se sebral k dalšímu sborovému verši.“ [164]



Masky chóru v Krejčově koncepci je třeba vnímat v kontextu masek, jimiž zahalil téměř celé obličeje hlavních postav. Nezakryta zůstávají jen ústa a brada protagonistů. Proč Krejča volil tuto disproporční variantu? Dalo by se předpokládat, že individuální rysy budou vykazovat spíše představitelé hlavních postav, na rozdíl od anonymního chóru.

Vzhledem ke koncepční práci Otomara Krejči s maskami v dalších inscenacích Divadla za branou[165], lze vysledovat souvislost v takto postavené situaci. Režisér se rozhodl vyjádřit míru ztráty individuálních rysů postav, danou přijímáním sociální role, jíž je v případě Oidipa funkce vladaře, na úkor potlačení vlastní osobnosti. Vladař je

[164] VANGELI, Nina. Byl jednou jeden Oidipús. J. A. Pitínský inscenuje Sofokla. *Lidové noviny* 25.2.1999.

[165] RAPOŠ, G.. Krejčova inscenácia antických tragedií, *Práca* 9.3.1971.

nucen státnickou povinností oprošťovat se ve svých rozhodnutích od osobních přání a tužeb. Oidipus ukrývá za maskou vladaře tvář Oidipa člověka.

Jinak je na tom chór. Ten si může dovolit ponechat si svou tvář, jelikož je do příběhu

antické tragedie včleněn toliko olemováním horní části obličeje čelovou polomaskou, jako komentátor dění. Chór není bez masky, protože není vně příběhu, mimo zůstává pouze divák, jehož tvář by měla zůstat (v přeneseném významu) odhalena po skončení představení.

Krejčova režijní koncepce přinesla důkaz možnosti docílit zdařilého provedení bakchického reje činoherci. Chór se dá po příchodu Korinťana do bakchického křepčení plného euforické radosti. Za doprovodu píšťaly se chór slučuje do párů. Dívky vlají závoji na svých předloktích a točí se dokola kolem své osy, rozpoutá se **bakchický tanec**. Bujaré, opojné veselí. Náznaky sexuálních spojení. Chór po vyprchání dionýského veselí vydává intenzivní vzdechy. Krejčovi se tak podařilo poukázat na erotickou rovinu chóru.

Díky pečlivé práci s pohybovou složkou, Krejčův chór neposunčinuje, ale používá stylizovaných gest. Pozvedá ruce k modlitbě nebo se jen celým tělem obrací k mluvícím

protagonistům.

Krejčova koncepce pracovala se zvláštním způsobem aranžmá gest a tělesných konfigurací, které bychom mohli ve výsledném účinku na diváka označit jako **rozkladný pohled.** Chór i protagonista se každý dívají

jiným směrem, aniž by se k sobě otočili čelem, ale ve výsledné kompozici jevištního obrazu nabývá divák dojmu, že jsou jejich pohledy spojeny, jako by si vzájemně hleděli do očí. Princip známý z kompozice filmového obrazu.

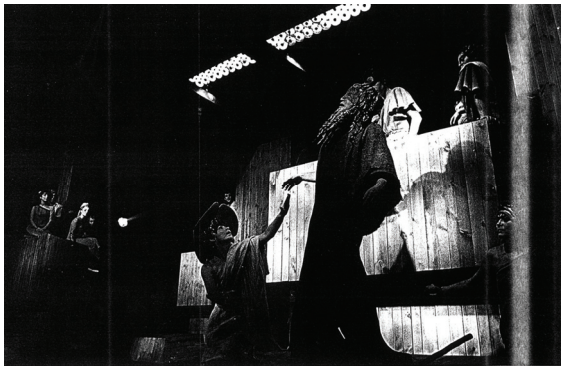
V gestu modlitby se Krejčovi podařilo vytvořit působivou metaforu. Chór stojí zády k divákům jakoby byl jedním z nich a stál v jejich čele, jakoby diváci vytvářeli thébskou polis a byli pro tuto chvíli chórem.

V Krejčově režii zazněla z úst chóru perfektní rytmizovaná deklamace, přednášená dvěmi smíšenými polosbory. Chóristé recitovali většinu veršů unisono, neindividualizovaně. Jen občas byla recitace střídavě rozdělena mezi mužskou a ženskou část chóru a vyústila pouze do přednesu ženských hlasů. Specifickým rysem Krejčovy práce s hlasovým projevem chóru bylo opětovné opakování koncovek veršů přednášených protagonisty, jež vyznívalo jako přitakání chóru právě pronášenému sdělení. V případě Oidipových promluv pak chór vytvářel echo Oidipových pocitů a slov.

Otomar Krejča s bravurní precizností rozvinul neartikulované zvuky chóru do široké škály nuancí. Jednak na chór útočili agresivní a blížící se nebezpečí ohlašující zvuky, jakými byly např. nápory skřehotajících krkavců a jiný neidentifikovatelný hlomoz. Jednou znějící jako temný hukot blížící se bouře, který přerostl ve zpomalený a zoufalý křik chóru. Jindy zase jako při slovech Oidipovy kletby, měl tajemný zvuk podobu zlověstného vrčení šelmy, při němž lid vzdychal, zaklekal a skláněl se čelem k zemi. Krejčův chór pak sám vyluzoval nejrůznější expresivní výkřiky a vzdechy - óóch! áách!!! apod. Při náčelníkově líčení průběhu moru chór hlasitě úpěl. Krejča se nezdráhal použít pro chór ani intimní vzdechy ozývající se po skončení bakchického reje spojeného s náznaky sexuálního spojení.

Josef Svoboda vytvořil pro Otomara Krejču v Divadle Za branou v inscenaci Oidipus – Antigona kinetickou scénografii. „Veliké dřevěné bloky scény se sunuly prostorem, symbolizovaly, vnucovaly řád.“[166] Vedle metaforického významu jež mohly sunoucí se kvádrové korpusy evokovat – hrnoucí se sílu nezvratitelného osudu – dokázaly svou abstraktní flexibilitou sloužit i k vytvoření neprodyšně uzavřeného kolosu městských hradeb. Univerzálního rázu scény bylo zapotřebí k propojení tří (respektive čtyř) samostatných tragédií odehrávajících se v různých prostředích v jednotný celek. Svobodovy průběžně přeskupované kvádrové korpusy členily prostor v jeho horizontální i vertikální linii.

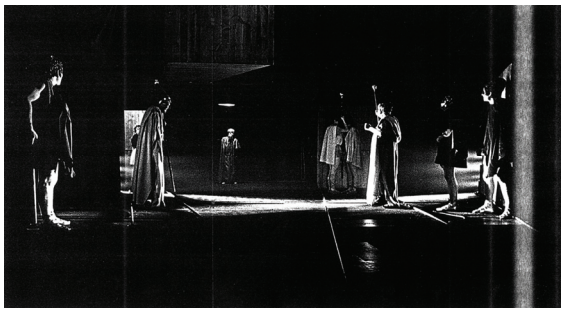
Svoboda se nesnažil asociovat scénografickým řešením antickou architekturu, ale prostřednictvím geometrických těles formoval prostor do konfigurací vyjadřujících atmosféru dramatického napětí. Podstatné bylo pochopení principu scénografického řešení chóru, situovaného na odděleném místě od protagonistů jako tomu bylo v klasickém řeckém divadle. Chór v Krejčově inscenaci vystupoval před kvádrovými kubusy v pomyslné orchestře, odkud vzhlížel k činům protagonistů, kteří byli vyzdviženi na piedestal pomyslné skéné.



Variabilnost Svobodovy scény reagovala i na proměnlivost postavení hlavních postav, takže došlo v průběhu děje k výměně pozic mezi protagonisty a chórem, který zaujal místa na kvádrových kubusech. Zároveň tím byla v chóru umocněna

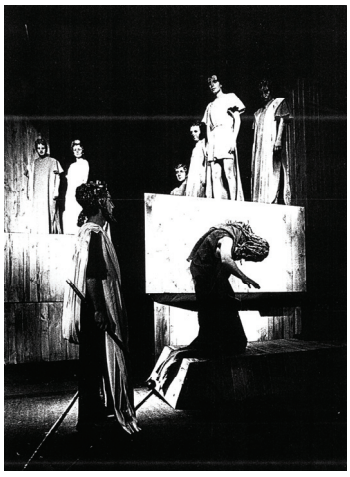
[166] VANGELI, Nina. Byl jednou jeden Oidipús. J. A. Pitínský inscenuje Sofokla. *Lidové noviny* 25.2.1999.

interpretace ironizujícího komentátora nesoucího v sobě pečeť vědomí pomíjejícnosti lidského snažení.



Scéna působila dojmem prázdnoty a opuštěnosti. Byla vymezením existenčního prostoru postav a chóru, jimž jakoby vytvářela mantinely, kam ještě mohou jít ve svém rozletu , ale i bolesti a zoufalství. Postavy byly determinovány svým výskytem v daném scénickém prostoru, vymezeném sunoucími se kubusy, jako neúprosným osudem. Každý z těch, kdož se ocitly mezi kubusy, jedno zda v roli protagonisty, či chóru, musel zakusit svíravý pocit rozpětí lidské existence, jednou provždy se odvíjející mezi geometrickými tvary kubusů, symbolizujícími boží řád nepřekročitelných norem etického kodexu, jímž jsou ustanoveny hranice lidskosti. Jejich překročení je hybris. Kdo se ho dopustí, jedná nelidsky.

Stěny kubusů slouží zároveň jako opěrný bod, k němuž se můžou postavy, včetně členů chóru přitisknout, jako k poslední jistotě uprostřed rozpínající se beznaděje. Zejména ženská část chóru se k nim tiskne čelem i celým tělem, nebo je k němu naopak metaforicky přitláčena hrůzou událostí, když se o zdi kubusů opírá zády z rozpaženýma rukama, jakoby do stěny kubusu chtěly vrůst. Tento postoj však asociuje spíše křesťanskou ikonografii, působí jakoby postavy byly přibíjeny svým zoufalstvím na pomyslný kříž.



Otomar Krejča využil v Divadle za branou v roce 1971 určité prvky transformačního principu, když některé "protagonisty"- Vlastu Chramostovou (Iokasté), Milenu Dvorskou (Isméné), Vladimíra Matějčka (Polyneikes, Eteokles), včetně Jana Třísky (představitele Oidipa) - po té co

se naplnil osud jimi ztvárňovaných postav, nechal vplynout zpět do nerozlišené masy chóru a začlenil jejich hlasy do rytmické deklamace anonymního sboru.

Docílil tím zajímavé metafory poukazující k metafyzické podstatě chóru – jakoby ústy unifikovaného zástupu chóru promlouval k dnešku i hlas mrtvých, kteří sice pozbyli své individuality, ale jejichž hlas, jako empirická zkušenost lidské existence, pokračuje dál v pokorném odevzdání se anonymitě jednohlasého chóru, apelativně varujícího před nebezpečím hrozícím současné polis, čímž dosáhl chór odhalení svých transcendentních kořenů.

8.2. Vildmanův barbarizující rituál

Ve Vildmanově inscenaci z roku 1970 vytvářel osmičlenný chór „rituální barbarské pásmo“ [167] při němž prováděl „ve smyslovém opojení bacchický tanec kolem oltáře.“ [168]

Kritika v něm viděla „fallický tanec, radostný výraz erotického osvobození z jakékoli prudérie.[169] Z Vildmanova chóru vyzařovala sexualita, „výbušná životní energie, vášnivost.“[170]

Miroslav Vildman vložil do projevu chóru dionýskou hektičnost. Zkoncentroval napětí inscenace do závratného rytmu,

---

[167] SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipús vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999.

[168] Op.cit.

[169] RYDLO, Otakar. Uvidíte divadlo ... *Pochodeň* 12.2.1970.

[170] Op.cit.

v němž během představení nedopřál oddechu hercům ani divákům. Pro docílení dramatické gradace se hrálo v prudkém tempu bez přestávky hodinu a půl.

Pulsující rytmus jevištnímu dění dodávala hudební složka inscenace, která byla „založena na rytmických nástrojích“.[171] Diktátu bicí soupravy podléhal i chór, který byl s hudbou Petra Mandela přímo "synchronizován"[172] .

Královehradecká inscenace O.T. si v sobě nesla stigma osobní výpovědi všech jejích tvůrců. Přitahováni tématem a ještě víc zaujati režijní metodou, rozhodli se dobrovolně podstoupit proces vzniku inscenace, která byla připravována mimo dramaturgický plán Východočeského divadla. Herci obětovali svůj volný čas mezi dopolední zkouškou a večerním představením přípravě studiového projektu.

Zaujetí herců pro kolektivní tvorbu, hledání nových inscenačních postupů nezapře inspiraci Grotovského konceptem chudého divadla. Miroslav Vildman se s metodami jeho práce mohl seznámit během svého studijního pobytu v Polsku. Ve Vildmanově režijní práci však nešlo o naplňování, či rozvíjení Grotovského principů herecké tvorby. Vildman zůstal inscenátorem dramatického textu a neopustil sféru literárního divadla, narozdíl od Grotowského, který postupně přenesl své výzkumy do oblasti antropologie.

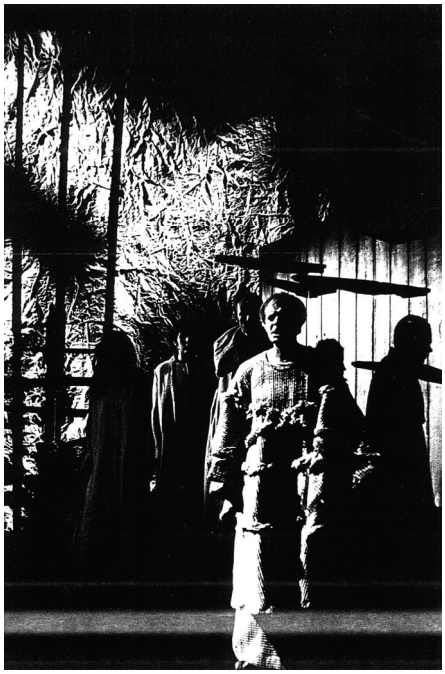
[171] RYDLO, Otakar. Osvobozené tělo herce. *Pochodeň* 13.2.1970.

[172] Op. cit.

Miroslav Vildman využil vnější stránky Grotowského metody a skloubil ji zejména s plastičností pohybových dispozic představitele hlavní role Jiřího Štěpničky. Štěpničkův Oidipus vykazoval znaky vnějškové shody s postupy Grotowského herce – „není nalíčen, vytváří svůj výraz pomocí svalů. Obnažuje tělo (proti tradičnímu kostýmování v antické hře) a počíná si s ním jako s nejvlastnějším nástrojem svého umění. (…) Hercovo tělo vyjadřuje bolest. Úpí. Vzpírá se, vzpouzí. Je fyzicky namáháno. Tělo se uvolňuje, jedná v rovnocenní shodě s mluvou, které se organicky přizpůsobuje pohybu. Projev není stylizován.“[173]

Chór byl hrán mladými herci, kteří se nesnažili evokovat představu sboru starců. Vildmanův mladý chór se stal thébským lidem. Neprojektoval však do sebe sociální rovinu lidu Daňkovy koncepce z padesátých let, nebyl to zástup lidu, ale skupina lidí, kteří se jakoby každý sám za sebe účastnili barbarského rituálu očisty morem infikované polis.

Ve Vildmanově režijní koncepci obsahoval barbarizující prvky již kostým chóru.



Členové chóru „vystupovali v přepásaných režných kytlích různé délky, někteří z nich měli zahalenou hlavu nebo vlasy přes obličej. Na nohou měli všichni herci sandály přivázané provázkem nad kotníky.“ [174] Královehradecký chór vystupoval bez masek a nepoužíval ani výrazného líčení.

Herecký projev chóru byl nesen dvěma základními principy. Na jedné straně záměrnou výtvarnou stylizací postojů a gest, v níž „diktátem aranžmá není psychologická pravděpodobnost, ale

[173] Op. cit

[174] SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipús vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999.

podřízení výtvarnému ornamentu, jevištní metafoře.“[175] Na druhé straně byla výtvarná stylizace rozbíjena autentičností až animálního prožitku. „Ornament aranžmá naplňují herci výrazovou spontaneitou, která jde místy až na pomezí divadla. Herecký projev je chvílemi tak autentický, že se stává skutečností“.[176]

Chóru byla přidělena ve Vildmanově barbarizující koncepci důležitá funkce. Choreuté prováděli obětní rituály. Přinášeli nádoby se zrny obilí, které Iokasta vrhala na oltář. „Nejpůsobivějším efektem spjatým s působením chóru na jevišti bylo obětování krve, kterou herci šplíchali na papírový horizont.“ [177]

Precizní popis aranžmá chóru vytvořila ve své práci Zita Sündermanová. „Během první písně přichází chór zleva a mířil směrem k oltáři, odkud se po krátké zastávce vracel stejnou cestou zpět. Na nosítkách nesli zemřelého - loutku v životní velikosti. Stařec jdoucí poslední v řadě držel mrtvé dítě v náručí. Byla to skutečná čtyřletá holčička, která byla narežírována do naprosté strnulosti -muž ji nesl tváří k divákům, jedna ruka se jí volně kývala.

Druhý zpěv měl strukturu dialogu - dvojice se střídaly v přednesu jednotlivých veršů. Celá píseň byla vystupňována do významu v závěru, pronášeném unisono.

---

[175] DI. Oidipús vladař. *Nové Hradecko* 18.2.1970.

[176] Op. cit.

[177] SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipús vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999.

Ve třetí, nejsugestivnější písni se jednalo o přímý apel na publikum. Celý chór zde zpíval unisono v ostře pravidelném rytmu, jednotlivé nástupy byly vždy o půl tónu výš, text byl strukturován po významu. Herci přicházeli ze zadu a končili v kleče s rukama nataženýma do publika, po posledním verši sklopili hlavu.

Ve čtvrtém zpěvu, kdy probleskuje naděje, provozoval chór ve smyslovém opojení bacchický tanec kolem oltáře. Pátá píseň chóru nabyla charakter planktu, opět byl využit princip dialogu a ozvěny. Závěr písně byl vygradován z pouhého ševelení do křiku.“ [178]

8.3. Páskův muzikálový chór

„Chór býval v různých inscenacích kamenem úrazu. Pásek má jednoho představitele

chóru - Miloš Kročil jednání postav věcně a uměřeně provází, mluví přitom na mikrofon a jeho slova často přecházejí v song. Čtyři páry sboru (účinkují posluchači JAMU) se připojují jak výrazovým tancem, tak zpěvním projevem, který našel jeden ze svých vrcholů ve zvířené scéně oslavy Kithairónu.“[179]

Režisér Pásek chór výrazně individualizoval násilně modernizujícím přístupem. Na rozdíl od Hilarovy introspektivní motivace k individualizaci chóru, byl Pásek veden snahou o co nejsilnější aktualizační dopad svého modernizujícího výkladu. „Hrdinu pojímá jako

[178] Op.cit.

[179] ZÁVODSKÝ, Artur. Antická tragédie v Divadle bratří Mrštíků. *Rovnost* 30.ledna 1973.

revolucionáře, a to nikoliv z antické, ale daleko dávnější barbarské doby, zatímco jeho chór je náš současník s moderními šansony a songy.“ [180]

Režisér chtěl, aby se s chórem mohl identifikovat současný mladý divák. „Vytvořil hlučné expresionistické představení, v němž pod oslnivým leskem výpravy a kostýmů, pod decibely hřmotící hudby se ukázala bezradnost.“[181]

Milan Pásek nevycházel totiž při interpretaci z vnitřní potřeby Sofoklova textu, ale snažil se na pojetí chóru zvnějšku naroubovat svou utkvělou potřebu aktualizující modernizace. Zbavil tak Sofokla vertikálního přesahu a vtěsnal jej do přímočaré horizontály. Tím se liší od Hilara, který nezobrazoval na jevišti vnější podobu současného Oidipa, ale jeho vnitřní dimenzi. Kohoutův Oidipus nabízel divákům obraz hrdinovy fátem drásané duše. K této introspekci uzpůsobil Hilar také individualizační pojetí chóru. Tři sólové hlasy jednotlivých chóristů korespondovaly s osamělostí Oidipa v jeho konfrontaci s nezvratným osudem.

Hilar vyšel z interpretace textu a skrze odhalení jeho podstaty zasáhl mocně i diváka. Pásek vyšel z interpretace diváka, z jeho domnělé aktualizační potřeby, ale nedosáhl tak přetlumočení obsahu Sofoklova textu. Individualizace chóru v Páskově pojetí mělo sloužit k prvoplánové vnější projekci diváka do identity chóru.

---

[180] SRNA, Zdeněk. *Půlstoletí městského divadla v Brně*. Brno: MDB-DBM 1996, s.52.

[181] Op. cit.

9. OSMDESÁTÁ LÉTA

Na počátku osmdesátých let se inscenátoři O.T. mohli společně s posluchači rozhlasové stanice Vltava seznámit s rozhlasovým nastudováním Sofoklovy tragedie.[182]

V inscenacích O.T. z osmdesátých let dvacátého století je přítomnost rituálu takřka neodmyslitelnou součástí, jako i opakované použití masek. Pokaždé však jde jen o dílčí využití jednoho prvku v určitém významově nosném momentu, který se záhy opouští a inscenátoři se k němu již nevracejí zpět. Mám na mysli očistný rituál chóru v čase moru vykonávaný kolem ohně nebo odložení masek hned po scéně prologu, respektive jejich programová ignorace, coby vykročení chóru z vlastního stínu unifikace.

Motiv odkládání masek se na počátku osmdesátých let opakoval ve více inscenacích O.T.. Kromě Jana Grossmana[183], tak učinil například i Ševčík v Plzni[184], či Hajda v Brně [185]. Zdá se, jakoby v soudobém společenském kontextu cítili inscenátoři potřebu strhávání masek ze tváří představitelů hlasu obce. [186]

Oidipus se v režijních interpretacích osmdesátých let zcivilňuje. Vztah vládce – lid spojený s tématem moci je na ústupu. Pro osmdesátá léta je typický příklon k vnímání

[182] *Oidipus vladař*. (rozhlasová inscenace) Československý rozhlas, stanice Vltava - Praha, premiéra 25.12.1981, režie Stanislav Vyskočil.

[183] *Oidipus*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 17.1.1984, režie Jan Grossman.

[184] *Oidipus vladař*. Divadlo J.K.Tyla – ALFA Plzeň, prem. 19.11.1983, režie Oto Ševčík.

[185] *Oidipus – Antigona*. Státní divadlo Brno, prem. 25.5.1984, režie Alois Hajda.

[186] LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

Oidipa jako člověka drceného ranami osudu. Politikum nahrazuje privátní sféra.

Originální způsob interpretace chóru přinesla inscenace amatérského souboru DKJ z České lípy.[187] Amatérský soubor prodělal v krátké době velmi intenzivní vývoj pod uměleckou supervizí pedagogů DAMU Jaroslava Vostrého a Josefa Vinaře. V nastudování českolipských divadelníků se nejintenzivněji naplnil inspirační vliv Grotowského koncepce chudého divadla na inscenační tradici O.T.. Klapkův chór využíval vyjadřovací prostředky pohybového divadla a funkčně rozvíjel rituální interpretaci inscenace.

Mimo všechny výše uvedené kategorie stojí ztvárnění chóru v karlovarské inscenaci O.T.[188]. Režisér Jiří Untermüller nechal v roli chóru vystupovat šestičlenný dětský sbor. K inscenaci se nepodařilo dopátrat téměř žádný dokumentační materiál[189], takže můžeme o motivaci takového přístupu jen usuzovat z indicií vyplývajících z programového letáku a referencí o inscenační praxi karlovarského divadla.

S dětským nastudováním celé Sofoklovy tragedie O.T. se mohli diváci v osmdesátých letech setkat v inscenaci chomutovského souboru Tabu v režii Petra Tomana.[190] Z dochovaných fotografií a programového letáku lze usuzovat, že režijní koncepce vycházela z inspiračních podnětů Grotovského chudého divadla. O podobě chóru se z dostupných materiálů nedá zjistit nic bližšího.

---

[187] *Oidipus podle Sofokla*. Divadelní klub Jirásek Česká Lípa, prem. 11.4. 1983, režie Václav Klapka.

[188] *Oidipus vladař*. Divadlo za oponou Karlovy Vary, prem. 6.6.1982, režie Jiří Untermüller.

[189] Ve složce k inscenaci v DU jen list A4 formátu - cyklostylová rozmnoženina - snad program k inscenaci, či pozvánka na představení.

[190] *Oidipus.* Tabu Chomutov, prem. 18.2.1986, režie Petr Toman.

Na sklonku osmdesátých let přichází Jaroslav Dudek ve vinohradské inscenaci O.T.[191] s originálním řešením chóru prostřednictvím principu permanentní transformace. Náčelník chóru usedá v hledišti, čímž má být dosaženo pocitu identifikace diváka s rolí chóru, zatímco chóristé se průběžně mění v ostatní postavy Sofoklovy tragedie.

Dochází k vytváření situace hry ve hře – herci hrající členy chóru průběžně rozehrávají role ostatních postav. Princip permanentní transformace chóru v Dudkově inscenaci nemá jiné ambice, než zdůraznit v divákově povědomí pocit divadelnosti. Nesnaží se mu vsugerovat pocit přítomnosti tajemnému antickému rituálu, ani rozkrývat hlubší (transcendentní), či širší (sociální) významy. Jaroslav Dudek divákovi principem permanentní transformace zdůrazňuje, že se nachází v hledišti divadla, kde je svědkem hry na Oidipa.

9.1. Untermüllerova dětská varianta chóru

Obsazení chóru dětskými herci nemohlo přinést žádný hlubší interpretační smysl. Deklamace Sofoklova textu dětskými hlasy mohla působit spíše nepatřičným dojmem a v divácích musela vyvolávat do značné míry pochybnosti, zda jsou dětští interpreti schopni pochopit smysl recitovaného textu. Untermüller nebyl zcela jistě veden k použití dětské podoby chóru vnější honbou za efektní originálností, ale jeho rozhodnutí pro dané řešení vyplývalo spíše z tradiční spolupráce karlovarského profesionálního divadla s amatéry.

Jiří Untermüller svěřil role chóru žákům karlovarské LŠU z literárně dramatického oboru. Jeho rozhodnutí bylo podmíněno spíše technicko provozními možnostmi. Dá se předpokládat, že pro potřeby dětského chóru mohl být text chórových pasáží výrazně krácen a hlavní akcent mohl být přenesen do mimetické složky vyjadřovacích prostředků.

[191] *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 5.11.1988, režie Jaroslav Dudek.

9.2. Klapkova inspirace Grotovského konceptem chudého divadla

Soubor Divadelního klubu Jirásek se pod režijním vedením Václava Klapky snažil posunout v duchu Grotowského "Laboratoře" hranice vnímání fenoménu divadla od produkce k rituálu. Herectví pro ně nebylo vnějším ilustrováním postavy, ale vnitřním sdílením autenticity konkrétního člověka, do které byl zapojován i divák. Interpretačním východiskem byla Klapkovi rozporuplná situace člověka „stojícího mezi svou touhou po rozumném, logickém, tedy lidském světě a mezi svou vázaností na pudy, emoce, davovost."[192]

Klapkova inscenace O.T. byla hrána v prázdném prostoru kruhové arény. Zásadní úprava Sofoklovy tragédie, která je zmiňována v kritických reflexích, je patrná i v programu inscenace, v němž je uveden pouze jmenný seznam herců bez konkrétního přidělení rolí. Českolipský chór vykazoval s největší pravděpodobností rysy permanentní transformace, v níž mohl být tělesem anonymního davu pohlcen kdokoliv z protagonistů, pokud nebyl vydělen aktuální konkretizací dané dramatické situace.

9.3. Grossmanova interpretace chóru

V Grossmanově libeňské inscenaci z roku 1983 bylo použito barbarizující pojetí kostýmů. „Tam, kde jsme vídali splývavé bílé tógy, spatříme dnes rozervané kostýmy

[192] Nesignovaný text v programu k inscenaci.

z různobarevných kusů hadrů (…) plavná gesta nahradil divoký, přerývaný pohyb a harmonii veršovaného přednesu nezkrotná dynamika. Rozvášněná pololidská, polozvířecí smečka - to jsou Oidipovy Théby.“ [193]

V případě Grossmanovy inscenace se recenzenti nebyli schopni shodnout, byl-li chór individualizovaný nebo ne. Zatímco referent Lidové demokracie tvrdí, že „Jednotliví členové sboru, zástupci thébské obce, nejsou individualizováni. Jejich obřadná gesta a nehybné tváře s nápadnýma očima navozují pokleslou náladu Théb, zasažených morem…“ [194] Milan Lukeš připouští, že „v sedmičlenném sboru Divadla S.K. Neumanna střídá tendenci dostředivou směřování odstředivé, pospolitost se co chvíli rozpadá v soubor málo sourodých jednotlivců; a je mu dáno stupňovat tragickou ironii projevem groteskním a parodickým. [195]

Jan Grossmann vybavil chór v libeňské inscenaci O.T. zvířecími maskami. Nevytvářel jimi složitou paralelu k antické mytologii, ale použil je k evokování karnevalové atmosféry v době moru, známé ze středověku. Chór se objevil ve zvířecích maskách pouze na samém počátku hry „v groteskním bakchickém reji“.[196] Motivace k aplikaci zvířecích masek nevyplývala z poetiky inscenace, ale z potřeby zobrazení děje – Milan Lukeš ji označil za realistickou.[197]

V Grossmanově pražské inscenaci tvořilo zadní prospekt scénografického řešení šest rozestupujících se skalních korpusů, takže přímo neovlivňovalo akce chóru, ale vytvářelo vnější významový rámec pojetí O.T. jako obrazu přechodu lidského společenství od barbarství k civilizovanosti. „Hledali jsme obraz člověka, který se vymaňuje ze své

---

[193] ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Člověk – Zvíře Oidipus. *Mladá fronta* 9.2.1984.

[194] SINE. V Libni hrají Sofokla. *Lidová demokracie* 31.1.1984.

[195] LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

[196] Op. cit.

[197] Op. cit

zvířeckosti, z řetězu zel plodících další zla, a prodírá se k opravdovému člověčenství a civilizaci. Hledá cestu za cenu neporozumění, utrpení i smrti.“ [198]

V libeňské inscenaci masiv skály puká jako jistoty Oidipova života.V závěru musí slepý tápající Oidipús projít úzkou průrvou opět se uzavírajícího skalního masivu pomyslné Skylly a Charybdy jako branou do jeskyně poznání. Vstupuje do ní vnějšně slepý, ale vnitřně vidoucí.

9.4. Ševčíkův odmaskovaný občanský chór

Chór v plzeňské inscenaci Oto Ševčíka byl interpretován jako sbor thébských občanů, který „větší část svého partu nezpívá ale recituje, netvoří anonymní dav: hned na začátku zbavený masek působí jako zástup konkrétních lidí, kteří neustále váží jednání svých vládců.“[199]

Oto Ševčík jakoby navázal na Daňkovo pojetí chóru jako antikizujícího lidu z roku 1955. Na počátku osmdesátých let, v době vrcholící normalizace a všeprostupujícího konformismu, však byl chór zasazen do jiného společenského kontextu. Už to nebyl ideologický proletariát, ale zástup občanů zbavený společenských masek.

[198] KLÍMA, Miroslav, DVOŘÁK, Jan, JINDROVÁ, Zuzana. *Jan Grossman 5, Texty o divadle - druhá část*. Praha: Pražská scéna 2000. s.232.

[199] JKO. Z první řady, *Květy* 8.3.1984.

Oto Ševčík zakomponoval do režijní koncepce zvláštní užití masek členy chóru, jako scénografický prvek, který zůstal herci záměrně ignorován. Masky byly na jevišti „doslova vystaveny jako možnost, totiž jako doplněk v paravánové řadě zavěšených kostýmů, clonících divákovi výhled na jeviště před započetím hry; herci si pak rozebírají kostýmy a odklizují věšáky, masky však, bezpochyby záměrně a s nepatrnou dávkou nepřímé provokace, ponechávají nepoužité.(…) Členové chóru zůstávají (…) nelíčení - rozumím-li dobře, i v přeneseném smyslu toho slova, dávajíce tak najevo, že zůstávají mimo role, tak trochu vně jeho historického času, nicméně jako pozorovatelé a účastníci starého příběhu.“ [200]

9.5. Hajdova brechtovsky zpředmětňující interpretace chóru

K individualizaci chóru přistoupil v roce 1984 také režisér Hajda[201] při inscenování sofoklovsko – brechtovské koláže Oidipus – Antigona v brněnském divadle. „Na jevišti (…) je jednak pětičlenný ženský sbor, jednak Náčelník chóru mužů (J.Karlík), První a Druhý chór (P.Leicman a J.Zvoník): ti všichni dohromady si rozebírají upravený, silně krácený, ale také právě v chórických částech rozšířený text. Individuální chórické postavy (jakože tak je přesnější o nich hovořit) osloví nejprve publikum mottem inscenace, apostrofujícím nezlomnou a do krajnosti napjatou lidskou vůli po poznání, chtění dovědět se pravdu a přijít věcem na kloub poté seznámí diváka s tím, co by měl znát z textové prehistorie (to je hned také v karikaturní zkratce živě znázorněno) a dále komentují děj, vstupují do něj jako jeho aktéři: když servilně aplaudují Kreóntovi, rozvalenému na trůně, vystavují se, záměrně a okatě, divákově kritice.“[202]

---

[200] LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

[201] *Oidipus – Antigona*. Státní divadlo Brno, prem. 25.5.1984, režie Alois Hajda.

[202] LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

Z podrobného popisu Milana Lukeše si můžeme udělat jasný obraz o vstupní expozici chóru v Hajdově inscenaci. Chór byl tvořen vedle náčelníka, dvojicí individualizovaných chóristů a pětičlennou skupinkou ženského chóru. [203] O pohybovém aranžmá se Milan Lukeš nezmiňuje.

Nabízí se otázka, co sledoval Alois Hajda použitím individualizace chóru. Hilarův introspektivní záměr je zřejmý, stejně jako Páskova modernizující snaha, ale co vedlo režiséra Hajdu k jeho pojetí zůstává obestřeno nejasnostmi, stejně jako snaha dobrat se příčiny spojení Sofoklova Oidipa s Brechtovou Antigonou. Vždyť hodlal-li panoramaticky zachytit komplexní vývoj naplnění Labdakova rodu, mohl čerpat ze Sofoklovy tvorby, jehož volná trilogie byla ostatně již dvakrát scénicky zpracována.[204]

Odpověď můžeme nalézt v kritických ohlasech na Hajdovu inscenaci. Z.Srna bez skrupulí označil, v první ze svých dvou recenzí, Hajdovu neorganickou koláž za dramaturgický hybrid: „v němž zaznívá v silném zkrácení nový básnický překlad Oidipa z pera Jana Skácela, druhou půli pak vyplňuje Kunderův převod Brechtovy úpravy Hölderlinova překladu Sofoklovy Antigony.“[205]

Ani v druhé recenzi Z.Srna své zamítavé stanovisko k spojení Brechta se Sofoklem nezměnil. „Už spojení dvou samostatně koncipovaných Sofoklových tragédií (připomíná i v programu L.Kundera) je "ozlomkrk", třebaže se napájejí z jednoho mýtického proudu báje rodu Labdakovců. V našem případě však nejde o spojení dvou tragédií téhož autora, jak je tento večer nepřesně nazván - ale o spojení dvou naprosto odlišných her.“[206]

---

[203] Arnošta Moselská, Nataša Kalousová, Zora Muchová, Natálie Mukařovská, Blažena Faltusová.

[204] *Oidipodeia*. Národní divadlo Brno, prem. 9.1.1926, režie Rudolf Walter; *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 11.2.1971, režie Otomar Krejča.

[205] SRNA, Zdeněk. Stá sezóna - činohra Státního divadla. *Brněnský večerník* 7.8. a 8.8.1984.

[206] SRNA, Zdeněk. S kloboukem v ruce - i v rozpacích. *Brněnský večerník* 19.6.1984 .

Oproti rozhorlenému Z.Srbovi M. Lukeš věcně konstatoval: „Málo platné, Oidipus je tu pouze první díl, takřka prolog tragédie, která vrcholí v Antigoně; Oidipus je z její perspektivy nazírán a pojednáván.“ [207]

Z návaznosti Brechtovy Antigony na Sofoklova Oidipa můžeme také zpětně vyvodit Hajdovy motivační impulsy k jeho individualizujícímu řešení chóru. Předně Brecht nepoužívá kolektivní chór. Hajda tedy musel řešit proporční disharmonii chóru v Oidipovi a v Antigoně.

Navíc je v Brechtově Antigoně položen důraz na politikum a z reakcí recensentů můžeme vyčíst, že Brecht pohltil Sofokla. Jediný, kdo spatřoval v Hajdově inscenaci převahu Sofokla na Brechtem byla J.Suchomelová. „Opravdu jsou v této Antigoně místa naléhavě současná, ale jinak to původní Sofokles v této konfrontaci na celé čáře vyhrává. Brechtova didaktická analýza je chudobná ve srovnání s obsahovým a básnickým bohatstvím tragického osudu Oidipova (a Antigonina).“[208]

Naopak Milan Lukeš nejprve připouští, že „výsledek je přece jen přesvědčivější v Antigoně než v Oidipovi[209] a posléze dodává, že: „Hajdova inscenace kontaminuje v Oidipovi antické pojetí chóru s brechtovským - to druhé je nezbytné, má-li se po přestávce hrát Antigona, která není Sofoklovou, ale Brechtovou.“[210]

Zpředmětnění, či v daném případě výstižněji zcizení chóru se projevilo v Hajdově inscenaci i ve scénografickém ztvárnění sboru thébských občanů, který byl doposud vždy, vyjma loutkových produkcí O.T., představován nejrůznějším způsobem kostýmovanými, maskovanými nebo i bez masek vystupujícími herci. Alois Hajda nečekaně nahradil tělo herce

[207] LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

[208] SUCHOMELOVÁ, J.. Dvojí Sofokles v Brně. *Zemědělské noviny* 30.6.1984.

[209] LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

[210] Op. cit.

zpředmětněnou materií scénického artefaktu. „Kolektivní ráz řecké tragédie symbolizoval skloněnými skulpturami, představující thébský lid, rozmístěnými po obou stranách proscénia.“[211]

Milan Lukeš přisoudil takto ztvárněnému sboru thébského lidu symbolické vyznění. „V Hajdově inscenaci je úloha sboru podtržena scénografickými prostředky, totiž sochami sedících postav s hlavami schýlenými k zemi, jakýchsi karyatid nesoucích břímě nehmotného času.“[212] Sbor Thébanů se proměnil v nehybný mlčící objekt, za nějž mluví a jednají jiní.

Alois Hajda se k použití maskovaného chóru kromě prologu ještě několikrát sporadicky vrací. Návraty mají ráz citátu ze starého pramene, „po němž se dále vypravuje ve zmodernizovaném slohu“.. [213]

9.6. Dudkova koncepce permanentní transformace chóru

Dudkův chór byl v inscenaci O.T. z roku 1988 na jevišti Vinohradského divadla oblečen do kostýmu představující variaci chitonu v symbolizujících barvách.[214]

[211] BUNDÁLEK, Karel. K nastudování Sofoklových tragédií. *Rovnost*, Brno 6.6.1984.

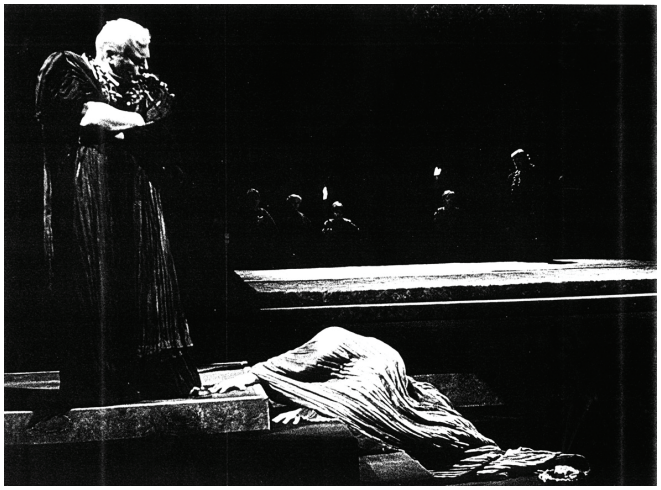
[212] LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

[213] LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

[214] HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna*, 1988, č.25-26, s. 6.

Výtvarník scény Zbyněk. Kolář v Dudkově inscenaci prázdný prostor mírně zvrstvil nízkými pódii a schůdky a doplnil jej modifikací Craigových screens – panelem obdélníkového tvaru, volně zavěšeným v prostoru, který sloužil k projekci abstraktních barevných motivů asociujících východ slunce, či vrcholky hor nebo zatmění Oidipova osudu.

Abstraktní řešení prostoru umožnilo režiséru Jaroslavu Dudkovi novou interpretaci chóru, jako bytostí vystoupivších z kolektivního nevědomí mýtů, které vstupem do reality jeviště, berou na sebe identitu herců hrajících příběh individualizovaných postav Oidipova osudu. Nezvyklé pojetí chóru je v Dudkově inscenaci exponováno již v úvodní scéně. Nahoru vyjíždí černá opona, pod níž probleskuje světlo poznání. Jakoby se s ní zvedla hráz věků a otevřela se brána zapomnění, dělící nás od dávných civilizací, od světa mýtů.V kontralightu nastupují černé siluety chóru …



Ve snaze překlenout rozpor mezi pathosem chóru a civilním vnímáním současného diváka, se Jaroslav Dudek rozhodl inscenovat Sofoklovu tragedii za využití metody divadla na divadle – řečeno slovy recenzenta vinohradské inscenace Bohuše Štěpánka - jako hru na Oidipa.[215]

Vedle variabilní účasti představitelů hlavních postav v chóru, opíralo se Dudkovo pojetí ještě o nezvyklé usazení Náčelníka chóru do hlediště mezi diváky představení.[216]

[215] „Hrají vlastně hru na Oidipa, s plnou zaujatostí pro žánr tragédie, nicméně s herci, kteří se mění v chór a ten se zas podle potřeby mění ve velebné postavy této tragédie přímo před očima diváka.“ ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Úryvek ze slepecké knihy života, *Práce* 2.8.1988. Jiří Sommer neváhal použít ve své kritice v souvislosti s proměnami rolí hereckých interpretů (z protagonistů v chór a zase zpět) termínu „převtělování“.“ SOMMER, Jiří. Svár víry a rozumu. *Rudé právo* 20.5.1988.

Z reflexí v dobovém tisku je patrné, že recenzenti zůstali vůči tomuto řešení ostražití a vzbudilo v nich spíše rozpaky. [217]

V souvislosti s principem permanentní transformace působí občasné začlenění náčelníka chóru do prostoru hlediště jako jistý pokus o transformaci chóru do role diváka a zpětně diváka do role chóru. Záměr režijní koncepce je zjevný – postavit most mezi antickým příběhem a dnešním světem. Náčelník chóru svou ambivalencí náleží do obou světů – lokalizován je do současnosti hlediště, ale kostýmem zůstává pevně ukotven ve světě antické tragédie. Z příběhu Sofoklova Oidipa náčelník chóru jen vystoupí přes rampu portálu, jako z rámu obrazu, aby provedl diváky „nezvyklým příběhem" , a zase se do něj vrací, aby mohl inscenaci uzavřít přibásněným epilogem od Jana Skácela. Překladatel jej původně určil k interpretaci Teiresiovi, ale režie jej připsala náčelníkovi chóru, což je další krok Dudkovi koncepce usilující o zpřítomnění antiky současnému divákovi. Poslední slova o nespravedlnosti osudu vyřčené proti bezcitnosti bohů, nepronáší věštec – boží prorok, ale náčelník chóru – zástupce hlasu obce, který se během představení několikrát identifikoval s řadami diváků.

Otázkou zůstává proč nedosáhl tento postup náležitého účinku na diváka, jak můžeme usuzovat z odměřeného přijetí dobovou kritikou. Jan Hyvnar přímo poukazuje na určitý rozpor „vycházející z kontrastu Náčelníka v roli vypravěče na jevišti a roli diváka v hledišti. Jeho přítomnost na jevišti je adekvátnější zvolenému stylu a repliky z temna

---

[216] „Náčelníka chóru hrál I. Racek, kterého po prázdninách vystřídal V. Fišar." HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna*, 1988, č.25-26, s.6.

[217] J.Tvrzník: „náčelníka hraje Ilja Racek, který co chvíli vstupuje do hlediště, což působí neobvykle, ale ne nově." TVRZNÍK, Jiří. Dávný příběh, nezvyklý tvar.; L.Kopáčová: „Velice dobře působí také Ilja Racek jako náčelník chóru. Jeho umístění většinou do obecenstva má zřejmě zvýšit aktualizaci inscenace." KOPÁČOVÁ, Ludmila. Sofoklův Oidipus na Vinohradech. *Lidová demokracie* 28.05.1988.

hlediště spíše ruší podle mne potřebnou kontemplaci hry.“[218] Nesoulad se podle Jana Hyvnara odrážel také i v obsazení alternací této role. „I.Racek je citovější a jakoby mu víc seděla role v hledišti, zatímco vznešený odstup V.Fišara patří víc na jeviště.“[219]

Problém byl nejspíše v osamoceném postavení náčelníka mezi masou diváků. V anonymní tmě hlediště musel náčelník chóru, nenápadně se přesouvající mezi diváky, působit jako zbloudilý solitér. Jeho promluvy představovaly jen zlomek celkového partu chóru a tak není divu, že mohly na diváky působit spíše nahodilým a rušivým dojmem. Hlas náhle promluvivšího náčelníka uprostřed sálu divák opravdu nemohl očekávat.

[218] HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna*, 1988, č.25-26, s. 6.

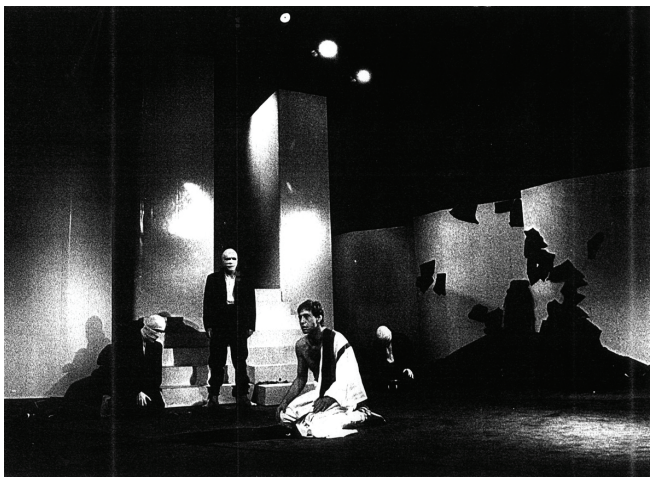
[219] Op.cit.

10. DEVADESÁTÁ LÉTA

Devadesátá léta přinesla inscenační praxi českého divadla široké spektrum interpretačních koncepcí Sofoklova chóru. V režijním přístupu se projevil silný vliv postmoderního vidění, který dosáhl svého vrcholu v Pitínského rituálně folklorním pojetí klasické tragedie. Bezbřehá imaginace inscenátorů byla určujícím kritériem jevištní realizace. Na scéně se mohlo objevit cokoliv, co inscenátory napadlo, nač stačil potenciál jejich fantazie.

V postmoderních režiích docházelo k míšení stylů. V Pitínského inscenaci O.T. se souběžně uplatňovaly postupy orientálního divadla vedle folklórních prvků. Celá řada scén byla prostoupena vícevrstevnatými odkazy aluzí a citací, které divák nestačil v překotném chodu představení ani dešifrovat. Postmoderní inscenační postupy se projevily již v první inscenaci O.T devadesátých let – v režii Ivana Misaře.

V Misařově inscenaci O.T. v Divadle bratří Mrštíků v roce 1991[220] vystupoval konfekčně unifikovaný chór v černých oblecích (sako, kalhoty, bílá košile), jehož anonymní beztvářnost byla dovršena celohlavovou obvazovou maskou.



Jednotliví členové chóru měli omotány obvazem celé hlavy, s výjimkou otvorů pro oči nos a ústa. Takto pojatá celohlavová maska jednak evokovala představu mokvajících hlíz pod ochranou vrstvou obvazu a zároveň unifikovala choreuty do signifikantní

[220] *Oidipus Vladař*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 19.10.1991, režie Ivan Misař.

pozice jedinců, kteří nejenže pozbyli svou individualitu v tělese chóru, ale navíc prostřednictvím společenského zla v podobě morové epidemie, která zachvátila Théby, ztratili i svou vlastní tvář.

Inscenace O.T. ve Východočeském divadle v Pardubicích[221] představuje konvenční výjimku interpretace Sofoklovy tragedie. Režisér František Laurin použil klasického antikizujícího chóru v chitonových kostýmech.

Diametrálně odlišná byla režijní koncepce Václava Martince v českobudějovickém provedení O.T. Divadlem M v roce 1994.[222] Martincův chór rozkrýval transcendentní rovinu Sofoklovy tragedie za pomocí principů pohybového divadla.

V Martincově inscenaci vystupovali na téměř prázdné scéně pouze čtyři herci v neantikizujících černých civilních kostýmech, s bíle nalíčenými obličeji, kteří se pomocí náznakových kostýmů a symbolických rekvizit střídavě proměňovali v postavy tragédie a v těleso chóru.[223]

Prostřednictvím vnějších charakteristických postupů – stylizovaného pohybu a formalizované deklamace vycházející z principu Burianova voicebandového přednesu se před očima diváků jednotlivé postavy Sofoklovy tragédie opakovaně vydělují z unifikovaného

[221] *Oidipus*. Východočeské divadlo Pardubice, prem. 4.11.1992, režie František Laurin.

[222] *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26.2.1994, režie Václav Martinec.

[223] HULEC, Vladimír. Chudé divadlo z Českých Budějovic. *Mladá Fronta Dnes* 10. 5. 1994.

chóru „ a zase se do něho vracejí jako součásti nedělitelného celku všehomíra, který se ocitl v nebezpečí, neboť se hroutil jeho řád.“[224]

Režisér Miroslav Krobot nastudoval v roce 1996 po více než třiceti letech od Macháčkova provedení O.T. na scéně Národního divadla.[225] Situováním chóru do vertikální osy lešení a zhudebněním textového partu , nabýval chór podoby hlasů nesoucích se shůry, čímž byla umocněna jeho transcendentní funkce. Krobotovu režijní interpretaci chóru můžeme označit za oratorní.

Miroslav Krobot nechal činoherce v Národním divadle s úspěchem zpívat hudební pasáže chóru. Dokládá to vedle recenzí pochvalně se vyjadřujících o pěveckých výkonech chóru také hodnocení Evy Stehlíkové, v němž autorka uvádí, že „zpívaný chór je (…) dokonale srozumitelný“.[226]

V Krobotově inscenaci v Národním divadle byla použita k situování statického chóru konstrukce lešení, vykrývající celý prospekt horizontu, předsunutého tím téměř až k portálu. Konstrukce byla stylizována do podoby antikizující architektury. Měla ráz jakéhosi tribunovitého objektu okrové barvy.

Recenzenti v ní drtivé většině případů spatřovali palác předmykénského období, přesto v několika málo z nich asociovala scéna ke Krobotově inscenaci spíše podobnost

---

[224] STEHLÍKOVÁ, Eva. Řecká tragédie Divadla M. *Lidové noviny* 24. 5. 1994.

[225] *Oidipus vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 22.2.1996, režie Miroslav Krobot.

[226] Nemyslím tím jen to, že obsazení herci opravdu umějí zpívat - příjemným překvapením pro mne byly báječné hlasy Zuzany Šavrdové a Jitky Smutné, o Oldřichovi Vlčkovi nemluvě, neuvěřitelně muzikální recitace Miroslava Doležala, jehož lítostivé vokály slyším ještě teď, i ukázněnost dalších, Barbory Kodetové, Milana Stehlíka a posluchačů DAMU. Nemyslím ani to, že mohutný sbor rekrutovaný z externistů, mezi nimiž obzvláště něžně zní dětské hlásky, se postupně lepší. Jde mi především o skladatele, který Sofoklovy chóry dokonale přečetl. Díky Vyšohlídově hudbě nelze dva a půl tisíce let starému partu chóru nerozumět.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. Zpráva pro Václava (o Krobotově inscenaci Oidipa). *Kritická příloha Revolver revue*. 1996. s 96-100.

s felliniovským římským činžákem z filmu Satyricon.[227] Svým rázem má vskutku blíže k římskému divadelnímu prostoru než k řeckému. Vychází spíše z principů fronces scenae. Chóru v tomto řešení byla přisouzena role statického pozorovatele.[228]

Miroslav Krobot docílil v inscenaci Oidipa vladaře na jevišti ND v roce 1996 originální tvarové stylizace antikizujících kostýmů, inspirovaných Feliniho Satyriconem[229], což se projevilo v podobě kostýmů ženské části choru, jejichž splývavá antikizující roucha byla doplněna bizarními pokrývkami hlavy, jimiž bylo docilováno optického prodloužení postav. [230]

O podobě chóru v inscenacích hereckých škol z druhé poloviny devadesátých let (SHŠ a DAMU) se v případě Soukromé herecké školy[231] nedaří dohledat potřebné informace a projekt studentů DAMU v režii Ivana Rajmonta nakonec nebyl realizován. Završen měl být otevřenou hodinou v rámci klauzurních přehrávek 19.6.1999.[232] Inscenační záměr Ivana Rajmonta nám však zůstává neznámý, stejně jako si nemůžeme udělat představu ani o interpretační koncepci chóru režisérky Heleny Glancové.

Lépe na tom nejsme s dostupností dokumentačních materiálů ani u sokolovské inscenace O.T. z roku 1998, kterou nastudoval amatérský divadelní soubor

---

[227] Mohutná, několikapatrová stavba Oidipova paláce, členěná mnoha vchody a plošinami, připomene něčím "mrakodrap" Insula felicles z Felliniho Satyriconu - vš. Oidipús spíš ve stylu Stravinského nežli Sofokla. *ZN Noviny* 12.3.1996 .

[228] „Před jeho tváří se koná vše. Je všudypřítomný, vynořuje se z oken, dveří, děr obrovité pískově žluté ruiny, kterou Malina zastavěl celou scénu.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. Zpráva pro Václava (o Krobotově inscenaci Oidipa). *Kritická příloha Revolver revue*. 1996. s 96-100.

[229] VŠ. Oidipús spíš ve stylu Stravinského nežli Sofokla. *Zemské noviny* 12.3.1996.

[230] HRDINOVÁ, Radmila. Oidipús vladař jako monumentální oratorium. *Právo* 28.2.1996.

[231] *Oidipus-Antigona*. Soukromá herecká škola Praha, prem. 3.12.1997, režie Helena Glancová.

[232] *O Oidipovi.* Řetízek – otevřená hodina studentů 2.ročníku DAMU Praha, 19.6.1999, režie Ivan Rajmont.

Prozatímního sokolovského divadla.[233] Způsob jakým ztvárnil chór režisér Bohumil Gondík nám zůstává nepoznán.

Jan Antonín Pitínský v druhé půli devadesátých let znovu objevoval rituálnost v Sofoklově tragédii O.T.. V inscenaci brněnského Hadivadla[234] se pokusil otevřít zapomenutou podobu antického rituálu živoucí tradicí rituálu folklórního. Pitínský však zůstal pouze u proměny vizuální podoby chóru, který vybavil prvky lidových krojů a nechal jej intonovat horňácké nápěvky. Deklamaci Sofoklových veršů prokládal Pitínského chór folklórním zavýsknutím a doprovázel univerzálním gestem rituálního rozhazování zrní a prstovými znaky – gestem vypůjčených z orientálního divadla. Kód použitých symbolů a gest ve vyjadřovacích prostředcích chóru se vzájemně tříštil a pro diváka byl nesrozumitelný.

Daleko víc než koláž nesourodých rituálních prvků mohla diváka zasáhnout závěrečná proměna chóru, který odložil rituálně divadelní kostýmy a vrátil se ke své civilní identitě odličujících se herců před zraky diváků. Oidipovský mýtus tak nabyl možnosti aktualizačního přesahu do dnešních dnů. „Příběh počínající se v temnotě věků, v předurčené osudové nepřízni boha, je završen nyní a teď. Herec už ztvárňuje herce po představení, přešlapuje na scéně v bundě a s batohem v rukou, aby vykročil do ulic. Děsivost prožitého a poznaného je tak vsazená do nových kontur. Oidipův příběh nekončí v poslední scéně, leč má mu být dáno vkročit mimo koncentrovaný svět divadla.“ [235]

Pitínského pojetí O.T. bylo paradoxně nejpůsobivější mimo proklamovaný rámec folklórní rituálnosti - ve schopnosti vytvářet jevištní metafory. Projevilo se to i v kreativitě chóru, který Pitínský použil mimo jiné také k vytvoření metafory chaosu v Oidipově nitru.

---

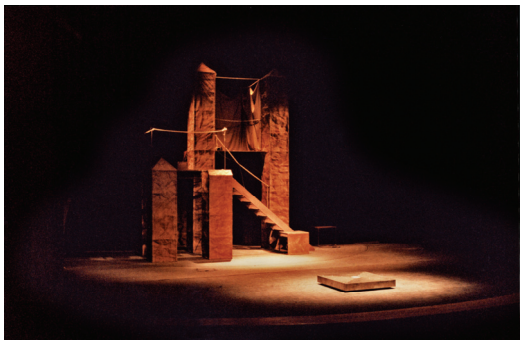
[233] *Oidipus Vladař*. Sokolovské prozatimní divadlo Sokolov, prem. duben 1998, režie A. Gondík.

[234] *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem.11.7.1998, Hadivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15.2.1999, režie Jan Antonín Pitínský.

[235] VANČURA, Martin. Příběh antického Oidipa stojí mimo čas. *Lidové noviny* 9.11.1998.

Chór nabýval podoby personifikovaného Oidipova svědomí, jeho zmatené psýchy, vedoucí až k vyhřeznutí nevědomí. Chaos v Oidipově nitru vyjadřuje chór nejzřetelněji ve scéně Oidipova oslepení. Členové chóru si přetahují přes obličej černé roušky, tleskají se do stehen, nadskakují ve stále zběsilejším tempu. Jejich pohyby postupně přerůstají v dupání a běh na místě a vpřed a vzad.

Výčet inscenací O.T. z devadesátých let uzavírá nastudování Sofoklovy tragedie souborem Horáckého divadla v Jihlavě v roce 1999.[236] Režisérka Kofránková se pokusila



v jihlavské inscenaci O.T. chór individualizovát pantomimickou hrou gest, které měly za účel rozmělnit patetickou monumentálnost chóru v civilní projev zástupu občanů Théb. Herci se však po vymanění z domnělých pout stylizace uchýlili k prvoplánové posunčině. Na rozbředlost takového řešení shodně poukázaly ve svých kritikách Barbara Mazáčová[237] a Eva Stehlíková.[238]

Celá řada režisérů se v inscenační praxi O.T. rozhodla využít pohybové složky chóru k evokaci propuknuvší morové nákazy v Thébách. Ne každý z nich jí dokázal rozvinout v náležité časové a symbolické šíři. Režisérka Kofránková v jihlavském provedení O.T. vystačila s krátkým balábile pobíhajících chóristů v záblescích chaotického blikotu reflektorů.

---

[236] *Oidipus.* Horácké divadlo Jihlava, prem.13.3.1999, režie Hana Kofránková.

[237] „Chór je tak trochu stylizovaným jednotným tělesem, tak trochu individualizovaným, bezmála realisticky pojatým „lidem". MAZÁČOVÁ, Barbara. Někdo se spletl. *Divadelní Noviny* 8, 1999, s.6.

[238] Režisérka Kofránková „Vsadila na chór domáhající se pomoci u svého vladaře. Ke své škodě však jej proměnila v jakýsi "lid obojího pohlaví", který se marně snaží tu symbolicky, tu realisticky vyjadřovat svůj poměr k obci a jejímu vládci a degraduje sympatického náčelníka chóru (Miroslav Večerka) na krotitele vášní mocných i bezmocných.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. Jakub Škrdla hraje Oidipa, *Svět a divadlo*, 1999, č.4, s. 177-179.

Světelná složka patří v jihlavské inscenaci k nejpropracovanějším. Na pomezí metaforického využití a estetizujícího ornamentu se nachází světelný efekt, kterým začlenila Hana Kofránková Oidipův příběh do kosmického řádu světa .„Na pomyslném nebi se rozzáří desítky hvězd a zvuková kulisa simuluje narození dítěte.“[239]

Originálním způsobem za pomocí světla vytvořila režisérka Hana Kofránková na jevišti jihlavského divadla fiktivní orchestru. Použila k tomu stropního kužele světla, který na ploše jeviště vykreslil světelný kruh, jehož okraje jasně vymezovaly hrací prostor pro akce chóru.

10.1. Martincova sakrálně rituální interpretace chóru

Martincův chór byl tajemný ve své proměnlivosti i ve způsobu stylizovaného hereckého provedení. Před divákem se odvíjel symbolický rituál determinace lidského života, vůči metafyzickým silám osudu. Transcendentní rovina inscenace, která se prolínala i do pojetí chóru, je patrná již v prologu.

Za svistotu větru a střídání světla a tmy se chór stylizovanými tanečními pohyby zmocnil makety glóbu zavěšené nad malým praktikáblem – jediným scénografickým prvkem v jinak prázdném

[239] MAREČEK, Luboš. Jihlavský Oidipús sází především na magii slova. *Mladá fronta Dnes* 16.3.1999.

jevištním prostoru, asociujícím divákům představu obětního oltáře. Chór se svíjí po zemi a předává si magický rituální předmět - glóbus - jakoby nesl obětní dar nebo se snažil uchopit „svět“.

Pozvolna se z chóru vydělí představitel Oidipa. Ponechá si v rukou globus a vystoupí s ním na oltář – praktikábl. Ostatní členové chóru se kolem něj přeskupují v různých gestických konfiguracích a za využití voicebandu zpívají – recitují invokace Apollóna a Athény. Chór se svíjí po zemi, kroutí se, zvedá se a napřimuje – víří, unášen rytmem deklamovaného slova a zároveň deptán strachem z tajemných sil.

Oidipus třímá glóbus vysoko nad hlavou, zatímco ostatní se ustrašeně krčí u jeho nohou a napřahují k němu ruce. Nakonec Oidipus jakožto úspěšný řešitel hádanky – tajemství všehomíra - zavěsí glóbus nad praktikábl a hodí pergamen s věštbou na divadelní obětní stůl.

Martincův chór necítí potřebu ilustrovat morovou epidemii ani pohřebním průvodem s rakvemi, ani kvílícím zástupem nakažených. Martinec nechal chór rozvinout symbolickou akci. Chór vzývá mysteriózním hlasem boha Apollóna. Z útrob deroucí se zpomalený hlas je doprovázen stylizovaným pohybem přes sebe se valících a přeskupujících lidských těl chóristů. Chór nabývá podoby hrnoucí se archaické prahmoty, která volá po oživujícím doteku božských sil.

Martincův chór se vyděloval z unifikovaného tělesa do jednotlivých rolí ostatních postav uchopením symbolické rekvizity. Chór byl v Martincově režijním pojetí postaven do role demiurga scénické akce

a zároveň sám podléhal diktátu jeho kolektivního hlasu. Fungoval na principu archetypálního obrazu Urobora z Jungovy hlubinné psychologie.

Režisér Martinec v inscenaci O.T. v divadle M. pracoval s maskou chóru v podobě líčidla. Na rozdíl od Frejkova pojetí líčidlové masky jako prostředku k podržení jednoho základního mimického gesta, kterým karikoval tváře choreutů do klaunského šklebu, vycházel Martinec z abstrahující funkce neutrálního bílého líčení celého obličeje.

Takto nalíčené tváře představitelů chóru na jedné straně tlumily individuální rysy obličejů jednotlivých herců a spojovaly je do unifikovaného tělesa chóru. Na druhé straně

právě takovéto řešení otevíralo možnost variabilní proměnlivosti chóristů do jiných postav. Potlačením možností detailní mimické charakteristiky postav se stává dominantním vyjadřovacím prostředkem hereckého projevu stylizovaný pohyb a hlasová charakteristika. Neutrální, bíle nalíčená, tvář působila v Martincově inscenaci jako bílý, nepopsaný list papíru, na nějž může být vykreslen libovolný počet mimických výrazů tváře.Martinec využíval pohybové složky chóru k rozehrávání pantomimických misanscén, odvíjejících se od práce se symbolickou rekvizitou. Chór tak vnášel do inscenace transcendentní rovinu. Martincova snaha je patrná již v úvodním vzývání antického božstva. V Martincově pojetí vycházel symbolicky stylizovaný pohyb chóru z rytmu voicebandové deklamace. Pohyb chóru byl zároveň podmíněn principem permanentní transformace, jejímž prostřednictvím se z tělesa chóru vydělovaly jednotlivé postavy Sofoklovy tragedie. Stačilo jim k tomu uchopení symbolické rekvizity : Oidipus převzetím náznakové makety globu, Kreont dotekem pergamenu s věštbou, Teiresias se vydělil z chóru rekvizitou dřevěné hole, kterou pak používal jednak jako stařeckou oporu, ale zároveň jako slepeckou hůl.

Symbolická rekvizita nesloužila chóristům pouze k jednorázovému vydělení se z chóru, ale bylo s ní nadále pracováno. Oidipus sebere při hádce Teiresiovi hůl slepce a Teiresias hraje, že bez ní nevidí. Teiresias se však chopí pergamenu věštby s nímž je opět vidoucí.Oidipus atakuje Teresia holí. Svírá jej do ní, míří na něj holí jako oštěpem. Nakonec Teiresias zabodne svou věšteckou -slepeckou hůl do země těsně před první řadou diváků.

Martinec dokázal prostřednictvím symbolického gesta odhalit v pohybové složce chóru i její magickou funkci. Oidipus například zaklíná Teiresia pergamenem údery do čela, do prsou a do břicha. V jiné situaci Teiresias složí prsty a dlaně rukou do jakéhosi magického průzoru božího vědoucího oka a tímto gestem za sípavého šepotu zatlačí náhle vidoucí Teiresias Oidipa až k zemi.

Kostýmy, které použil Václav Martinec v roce 1994 v inscenaci Oidipa se souborem divadla M, mají charakterizační funkci potlačenou na minimum. Vycházejí z prvků soudobého odívání a jejich hlavním cílem je nivelizovat individuální rysy těl herců představujících chór.

Neutrální kostýmy mají unifikační ráz, aniž by rušily pohlavní diferencovanost smíšeného chóru. Zároveň posouvají inscenaci do abstraktního bezčasí. Jsou tvořeny z oděvních komponent různých typů, variant a střihů (kalhoty, sukně, trika), které jsou však sjednoceny do univerzální linie prostřednictvím barevného ladění. Černá barva, kterou zvolil v českobudějovické inscenaci Václav Martinec, dokázala kostýmy jednotlivých členů chóru sladit do anonymního korpusu, majícího ráz pohybujících se stínů.[240]

[240] „Na téměř prázdné scéně, v černých civilních kostýmech a s bíle nalíčenými obličeji, vystupují čtyři herci.“ HULEC,Vladimír. Chudé divadlo z Českých Budějovic. *Mladá Fronta Dnes* 10.5.1994.

10.2. Pitínského folklórizující rituál

V Pitínského inscenaci O.T. není chór obrazem přihlížející obce, stává se metaforou Oidipova pochybnostmi drásaného nitra. Není výrazem reflektujícího kolektivního vědomí, ale naopak tápajícího nevědomí.

Pitínský se snaží hledat odpověď na otázku. Kým je člověk – Oidipus – pro diváka dvacátého století. Dobírá se jí odhalováním archetypálních kořenů. Východiskem je mu zasazení antického příběhu do mýtického časoprostoru. Folklórními prvky v kostýmování chóru, symbolickým líčením obličejů a částí těl, stylizovanými, ale jen nejasně dešifrovatelnými pohyby, tím vším posouvá Pitínský Sofoklův příběh do roviny archetypálního bezčasí.

Režijní koncepce předkládá divákovi antickou tragédii o Oidipově osudu jako pokus o evokaci očistného rituálu lidské psýchy od zaslepujícího egoismu. Zrod očistného rituálu iniciuje chór. Snově zpomalenými pohyby vchází do scénického prostoru zahrnujícího řadu rituálních konotací.

V pražské verzi inscenace, hrané v divadle Archa, diváci přicházeli ke svým sedadlům kolem sošky maličké nasvícené sfingy.[241] Další dvě sošky sfing se nacházeli v rozích čtvercového prostoru, kolem nějž arénovitě ze tří stran usedali diváci. Čtvercový prostor byl vymezen nízkým praktikáblovým rámem, v jehož bočních stěnách prosvítali stínové siluety antické architektury. Uprostřed čtvercového prostoru ležela bezvládně dvě těla. muže a ženy – Oidipa a Iokasty.

Takto abstraktně vymezený prostor, asocioval v divákovi řadu představ (od arény přes hrob, pohřebiště, po pitevnu, či lože), jejichž společným jmenovatelem však byl vjem rituálního prostoru – místa, kde se stýkají dva světy – svět mrtvých a živých, časnost s věčností – smysly poznatelné s nadpřirozeným.

[241] MAZÁČOVÁ, B. Slovácký Oidipús a veselý Bernhard, Dvě únorové premiéry J. A. Pitínského, Respekt, s.17.

Zde probudil chór tajemným zaklínáním postavy Oidipa a Iokasty k životu. Nejprve si členové chóru zuli boty a do rituálního čtverce vstoupili bosýma nohama. Po té rozhazovali kolem sebe plnými hrstmi zrna obilí(?). Vše činili zpomalenými pohyby symbolického, leč nedešifrovatelného rázu a mluvčí chóru se tleskal do stehen prudkým připažením rukou.

Již v této úvodní scéně je znát rituální půdorys celé inscenace. Čerpá evidentně z několika zdrojů. Jednak je jím jakýsi „divošský“, či animální rituál – vzdechy, rytmické dýchání, pohyb v kruhu, tělesnost, prvky nahoty, barevné líčení obličeje a těla. Chór např. vytváří kruh, uprostřed rituálního čtverce, klečí a poplácává se po ramenech v pevném sevření paží a synchronizovaně rytmicky dýchá a deklamuje.

Dominantní je inspirace folklórním rituálem – viz. prvky lidových krojů v kostýmech chóru – vestičky, zástěrky, kokardy a holubičky; zpěv lidových písní a prostoupení promluv některých postav moravským dialektem. Zajímavé je zejména hledání styčných bodů folklórních obřadů s rituály odvíjejícími se z antické mytologie, které mají společné archetypální kořeny. Rozhazování zrní asociuje rituál plodnosti, odkazující k tzv. svaté svatbě a eleuzínským mystériím. Výchozím momentem mohla být Pitínskému esej Milana Kundery o antických kořenech moravského folklóru z jeho románu Žert, v němž rozvíjí úvahu o antické múzičnosti Moravské Hellas.

Pitínský se pokusil „otevřít“ antickou tragédii vnímání dnešního diváka rituálním klíčem jiných kultur. Vedle horňáckého folklóru použil také inscenačních principů orientálního divadla**.** Symbolická gesta rukou, předváděná členy chóru, symbolické líčení

obličeje a části těla, ozvučné dupání Oidipa odkazují k inspiračnímu vlivu japonského divadla Nó.

Vzájemnou symbiózou prvků horňáckého folklóru, orientálního divadla, textu antické tragédie a znalosti inscenačních principů antického divadla se Pitínský snaží dobrat společných kořenů těchto kultur. Vytváří pro ně svébytný časoprostor – mýtického bezčasí, který je zrušen až v samotném závěru inscenace, kdy chór „vystupuje“ ze svých postav. Členové chóru se stávají herci v civilu – odkládají své kostýmy, odličují si masky… to vše před zraky diváků a přesouvají příběh z archetypálního bezčasí do aktuální současnosti. Člověk – Oidipus - je i dnes, po nahlédnutí ubohosti své existence, stejně slepý a tápající ve tmě nejistoty a hledá průvodce na cestě životem.

Znakovost inscenace, využívající prvků orientálního divadla, vede herce k hledání nových vyjadřovacích prostředků v jejich hereckém rejstříku. V nepsychologickém vyjadřování emocí, stylizovaných pohybech a sborové deklamaci nelze vystačit s výrazivem civilního herectví.

Recepce Pitínského inscenace však naráží na zásadní problém - divák není schopen dešifrovat význam jednotlivých znaků, symbolických gest a metafor. Orientální divadlo, stejně jako folklórní obřady, předpokládá poučeného diváka, znalého systému jejich vyjadřovacích prostředků. Divák dnešního divadla jej ale nezná.

11. PŘELOM TISICILETÍ

První inscenaci O.T. na počátku milénia uvedlo Studio 2001 v listopadu 2000 pod názvem Oidipus rex.[242] Inscenace se hrála jen krátce. V interpretační tradici O.T. nezanechala výraznou stopu. Přišla a odešla s otištěním jediné recenze v tisku.[243] Vzhledem k nedostatku zpráv – mlčení kritiky má rovněž svou výpovědní hodnotu - můžeme jen usuzovat, že ani pojetí chóru nebylo natolik invenční, aby vzbudilo divácký interes. Z programu k inscenaci můžeme zjistit, že počet členů chóru byl zredukován na dva choreuty: ženu – Chór 1 (Magdalena Weigertová) a muže - Chór 2 (Stanislav Kvapil). Jediná dostupná fotografie otištěná spolu s výše zmíněnou recenzí ukazuje, že bylo pro chór použito variace antikizujících kostýmů.

Z režijní koncepce Lucie Bělohradské v Divadle pod Palmovkou v roce 2002 [244] vyplynula redukce chóru na pouhé dva členy. Opírala se o interpretaci chóru jako dvou diplomatických poradců vládce Oidipa. Splňovala tím základní podmínku kolektivnosti a zároveň v sobě zahrnovala pohlavní diferenciaci na mužský a ženský element, vytvářející ve svém spojení kompletní obraz člověka – v daném případě odosobněné individuality manažerského profesionála. Početnost chóru zde byla nositelem symbolického významu.

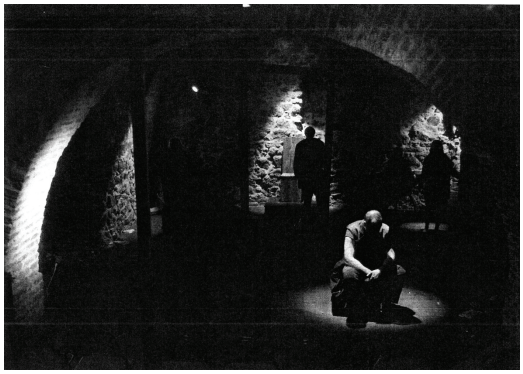
[242] *Oidipus rex*. Studio 2001 Praha, prem. 21.11.2000, režie Eva Pašková.

[243] GRUND, Čestmír. Oidipús Rex v Redutě. *Kladenský deník* 15.1.2001.

[244] *Oidipús vladař*. Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29.5.2002, režie Lucie Bělohradská.

František Derfler dal chóru v inscenaci O.T. v Divadle u stolu podobu generačně diferencované skupiny zahrnující v sobě symbolické zástupce jednotlivých kategorií lidského věku – stáří, dospělost a dětství, [245]

Neshledáme se zde s unifikovaným zástupem příslušníků antické obce. Chór je



generačně rozčleněn do několika hlasů (stařec, mladík, žena a dívka), v nichž se režisér snaží sklenout do archetypálního obrazu lidské existence Oidipovu odpověď na hádanku Sfingy - člověk je zároveň dítětem, mužem i starcem. Problémem brněnské inscenace je ovšem v neschopnosti takto diferencovaného chóru se harmonicky sladit do plynulého přednesu.

Kostýmy chóru představovaly kombinaci prvků antikizujících kostýmů s komponenty současného odívání – dlouhé kabáty, připomínající princip brechtovského kostýmu pro inscenace shakespearovských adaptací.

Balaďa učinil ve zlínské inscenaci O.T.[246] z chóru sbor chirurgů (či snad přímo patologů?), asistujících při léčení (nebo už jen přihlížejících pitvě?) otřesných následků morové epidemie dvacátého století , podmíněné a projevující se ve formě společenského zla – fašismu, s jeho

[245] *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED, Brno, prem.30.11.2002, režie František Derfler.

[246] *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio Z Zlín, prem. 18.4.2004, režie Ivan Balaďa.

vyhlazovacími koncentračními tábory[247]. Pohroma, jež zasáhla v minulém století celou Evropu, stejně jako kdysi Théby mor.

Balaďa zvolil za kostýmy chóru chirurgické pláště nahrazující antické chitony a proto oblékl „všechny bezbranně bosé do chirurgických plášťů, jimž svícení dodává krutou barvu krve nebo šeď a čerň, jimiž nás ušpiní život.“ [248]

Balaďovy masky můžeme označit za symbolické, stejně jako masky, které nasadil chóru Oskara Korsunovas[249] . V obou případech byl použit obdobný princip. Masky – výtvarný artefakt stylizující tvář herce do určitého strnulého výrazu – nebyly jen přímočarou aplikací klasické divadelní masky, známé z řeckého divadla klasické doby, ale naopak měly konfrontační charakter a to nejen vůči inscenační tradici používání masek, nýbrž také vůči tradiční interpretaci obsahu O.T..

Nebyly koloritem, ani ilustrací, ale byly metaforou, která aspirovala na to, stát se klíčem k interpretaci režijní koncepce O.T.. Divákově empirické zkušenosti důvěrně známý obraz – pojem, byl nečekaně včleněn do pro něj nezvyklých souvislostí (hybridní hlavičky panenek byly nasazeny na ramena racionálně reflektujícího chóru, chirurgické roušky s otvorem na ústa nezakrývaly tváře operujících lékařů, ale chóristů v antické tragedii atd.). Způsobem, jakým nabyla známá podoba klasické antické masky nečekané výtvarné podoby, významově vyprázdněná forma mohla nabídnout nový,

---

247 „…chór drží plynové masky, a když vysype obsah odřených kufrů na scénu, vrší se tu osvětimské hromady bot, hraček a brýlí.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhýbat před poznáním. *Divadelní noviny* 13, 2004, č.4., s. 6.

248 STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhýbat před poznáním. *Divadelní noviny* 13, 2004, č.4., s. 6.

249 *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14.9.2005, režie Oskaras Korsunovas.

aktuální obsah – disneyovská zvířátka otevírala cestu freudovské psychoanalýze a plynové masky historickému politiku dvacátého století.[250]

Dva ročníky **plzeňského festivalu** Theatre 2003 a 2006 přinesly inscenační praxi českého divadla možnost konfrontace s postmoderními pojetím chóru v O.T. zahraničním divadlem, hostujícím na území ČR.

V roce 2003 se v Plzni uskutečnilo festivalové představení litevské inscenace O.T. v režii Andreje Prikotěnka.[251] Režijní koncepce kombinovala patos religiózní interpretace chóru s komikou jeho parodických transformací. Celou inscenaci hráli jen tři herci – dva muži a jedna žena, kteří byli zároveň protagonisty i chórem. V jejich podání nebyl chór postavou, ale spíše amorfním tělesem , do nějž se herci vraceli ve chvílích religiózního vytržení.

Prikotěnko nechával přes tříčlenný chór přehazovat rituální roucho písčitě okrové barvy, se třemi otvory pro hlavy jeho troj jediných představitelů. Chór tak působil dojmem hlasu znějícímu uprostřed pouště, do níž jakoby byla zakleta duše Théb, usilující dovolat se zpěvem řeckých pravoslavných písní, boží pomoci a milosrdenství.

Značnou pozornost vzbudila na plzeňském festivalu inscenace O.T. režiséra Oskarase Korsunovase v roce 2006.[252] Korsunovas v duchu freudistické koncepce přesunul děj O.T. prostřednictvím kostýmů a scénografického řešení do Oidipova dětství. Sofoklův chór proměnil v bizarní skrumáž dětských postaviček s celohlavovými maskami, které bylo možno interpretovat buď jako gigantická batolata – hybridní děti, nebo jako obživlé panenky - hračky. Náčelník chóru se proměnil v obrovitého medvěda – plyšového důvěrníka

---

[250] „ chór drží plynové masky, a když vysype obsah odřených kufrů na scénu, vrší se tu osvětimské hromady bot.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhýbat před poznáním. *Divadelní noviny* 13, 2004, č.4., s. 6.

[251] *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) Festival Divadlo Plzeň, 13.9.2003, režie Andrej Prikotěnko.

[252] *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, 14.9.2005, režie Oskaras Korsunovas.

Oidipových traumat, majících počátek v jeho dětství. Vzbudila –li Pitínského inscenace O.T. rozporuplné ohlasy, pak Korsunovasova se setkala přímo s nepříznivým přijetím. „Tato radikální a poněkud svévolná interpretace text neobohacovala, spíše znásilňovala a drtila omezujícími prostředky.“[253]

V roce 2003 zúročila zkušenosti se Sofoklovou tragedií z Horáckého divadla režisérka Hana Kofránková při natáčení rozhlasové inscenace O.T. v hlavní roli s Ivanem Trojanem. [254]

O rok později přistoupil podruhé k režii Sofoklova O.T. také Václav Martinec. [255] Vědom si Herakleitova pravidla o nemožnosti vstoupit dvakráte do téže řeky, realizoval novou inscenaci v jiných podmínkách s jiným souborem a s jinými vyjadřovacími prostředky. V Českých Budějovicích konzistentně rozvíjel v inscenaci O.T. metodu pohybového divadla. V Malém vinohradském divadle pracoval s absolventy Vyšší odborné školy herecké se záměrem uvést je do specifické problematiky interpretace antické tragedie. Interpretace chóru proto využívala aplikace obličejových masek.

Inscenační praxe loutkového divadla druhé poloviny dvacátého století neprojevila o Sofoklovu tragédii O.T. zájem. První dekáda nového tisíciletí přinesla dva rozporuplné loutkové experimenty. Volnou adaptaci O.T. divadelního souboru RÁMUS s názvem

[253] VICENÍKOVÁ, Dora. Divadlo 2005 - nejasné „skóre“. *Literární noviny* 26.9.2005.

[254] *Oidipus král*. Rozhlasová inscenace - Český rozhlas Vltava Praha, prem.18.5.2003, režie Hana Kofránková.

[255] *Oidipus vladař*. Malé Vinohradské divadlo v Nosticově divadle, prem. 22.11.2004, režie Václav Martinec.

Hra z roku 2005,[256] který vycházel z premis freudistického výkladu a inscenoval oidipovský mýtus v duchu infantilní interpretace. „Hraje se s panenkami (Iocasté) a panáčky (Oidipus), plyšáky (Kreon), Sfinga je velké nafukovací zvířátko (Krokodýl?) scénografie se staví z obarvených papírových krabic. Herci jsou v domácím oblečení, převažují tepláky.“[257] Problematika chóru zde nebyla vůbec řešena a transformace loutek do podoby animovaných hraček se jeví být, na základě Malíkova oidipovského loutkového opusu ze třicátých let minulého století, téměř degradující.

Parodický ráz měla v roce 2009 také loutková inscenace dětského souboru ZUŠ Není to, ani to z Turnova, která Sofoklovu tragedii pojala v duchu prvoplánové komiky.[258] Loutky měly karikující stylizovaný výraz , který se zjevně snažil napodobit výtvarné ztvárnění postaviček známého animovaného seriálu Simpsonova rodina.

Oidipus (komplexně) Divadla Home z roku 2007 [259] mění radikálně tradiční model divadelního představení. Divákovi je od počátku produkce odňata role pasivního přihlížitele.

Divák se stává aktérem dění, ať už se ocitá v roli pomocné komparsie chóru, vybízené k vydávání lkavých nářků, či se účastní terapeutických debatních kroužků s představiteli hlavních rolí Oidipova příběhu na téma láska, zdraví, kariéra.

---

[256] *Hra*. RÁMUS Malá scéna Divadla Karla Pippicha Chrudim, uvedení na Loutkářské Chrudimi 5.6.2004, režie Soubor.

[257] SINE. Šrámkův písek.(online). (cit.30.6.2006) URL:<http://www.nipos-mk.cz/clanek.asp?ID=434>.

[258] KOSOVÁ, Petra. Loutkářská Chrudim 2009 - Oidipus. Amatérská scéna 2009, č.4, s.27-30.

[259] *Oidipus (komplexně)*. Divadlo HoME - Alfréd ve dvoře Praha, prem. 10.9.2008., režie Howard Lotker.

Děj Sofoklovy tragédie je v jiné části traktován jako variace televizních reality show typu Pošta pro tebe. Aktivní role demiurga probíhajícího dění je divákovi vrácena v závěrečném vyústění Oidipova příběhu, který je herci dohrán podle návrhů přítomného obecenstva, „což připomíná divadelní verzi Kinoautomatu. Záměrem však je ověřit teorii o nevyhnutelnosti tragédie.“ [260]

Divák se tak de facto stává chórem. Z hlediska interpretace Sofoklova textu je takto pojímaný chór krajně disfunkční. V celkové destrukci formy klasické tragedie, k níž dochází v režijní koncepci Howarda Lotkera, má ovšem nezastupitelné místo a logické opodstatnění.

V roce 2008 sehráli studenti gymnázia ve Voděradské značně zkrácenou úpravu O.T.[261] jako součást scénické kompozice Agroimé [262] . Chór byl pojat jako antikizující lid.

---

[260] BOHUTÍNSKÁ, Jana . Báseň, strach a tragedie. In *A2*, s.9.

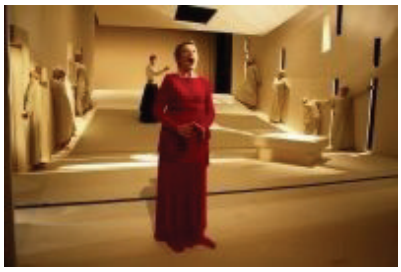
[261] *AGKROIMÉ - Král Oidipus*. AISOFÉR v Kulturním centru Zahrada Praha, prem. 13.7.2008, režie Petr Čížek.

[262] „Projekt Aisofér - Agroimé vznikl během minulého roku, kdy jsme se ve třídě na návrh naší profesorky literatury rozhodli sehrát ve zkrácené formě tři slavná antická dramata - Agamemnóna, Krále Oidipa a Médeiu. Odtud, z jejich prvních písmen, pochází i název představení. A pozornější čtenář už jistě uvažuje, kde se tu vzal „autor" - Aisofér. Jde o složeninu Aischyla, Sofokla a Euripida.“ NOVÁKOVÁ, Julie. Z divadelního zákulisí aneb operace Aisofér. (online).(cit.16.6.2006.) URL:< http://www.novakova.blog.idnes.cz/r/10114/Aisofer-Agkroime.html >.

Moderní interpretace O.T. v Strašnickém divadle v roce 2008 divadelního souboru Divadlo Company cz.[263] zredukovala početní složení chóru na jednoho jediného člena. Režisér Novotný prezentuje chór od jeho prvního vstupu, který začíná z hlediště, jako obyčejného muže z lidu. Zvolená interpretace však má jistá úskalí, na něž upozorňuje Eva Stehlíková.

„Z počátku to dokonce vypadá, že je opravdu zástupcem nás všech, protože svou první promluvu adresuje Oidipovi z auditoria. Ale jsme my opravdu obec? Kdež, jsme pouhé obecenstvo, protože mocní, jak Oidipus, tak Kreon, si mohou sednout mezi nás a dát nám najevo, že jsou nejen protagonisty, ale i sami sobě obcí. Chór je tak nejen zjednodušen, ale jeho role je přímo marginalizována. Jeho představitel Kryštof Nohýnek sice využije beze zbytku každou repliku, která mu zbyla, scénické dění však svědčí o tom, že do běhu obce nemá co mluvit, a to i když mu dovolí sedět na pódiu vedle Oidipa a promluvit téměř důvěrně s Iokastou.“ [264]

Jan Novotný do inscenace navíc připsal výstup s primabalerínou, jejíž taneční produkci Oidipus na začátku sleduje jako divák baletního představení až do chvíle, než tanečnice padne k zemi smrtelně zasažena propuknuvším morem.



Jan Mikulášek zkrátil ve své úpravě Sofoklovu tragedii na hodinu hracího času. Ostravská inscenace O.T.[265] se hraje ve strhujícím tempu bez přestávky. Režijní koncepce vrství ve výstavbě inscenace celou řadu metafor, ústící do symbolického závěru, v němž je Oidipus zdrcen tíhou tragického osudu v podobě antického sloupu dopadajícím na jeho hlavu. Text chóru byl vázán na hudbu, kterou

[263] *Oidipus rex*. Divadlo Company cz - Strašnické divadlo Praha, prem.26.9.2008. režie Jan Novotný.

[264] STEHLÍKOVÁ, Eva. Oidipus král upravený. Další zpráva o stavu obce. *A2*, 2008, č.45, s.2.

[265] *Oidipus.* Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 20.6.2009, režie Jan Mikulášek.

zkomponoval režisér inscenace Jan Mikulášek. Chór úspěšně interpretoval složité a náročné pěvecké pasáže Mikuláškovy oratorní skladby.

Chór měl na sobě béžověbílé antikizující košile splývající podél těla až ke kotníkům, které znemožňovaly choreutům dělat dlouhé kroky a stimulovaly jejich pohyb do sošně stylizovaných gest. Barevná sladěnost kostýmů chóru s pozadím scény dodávalo v součinnosti s použitím celoobličejového líčení choreutů a zahalením vlasové části hlavy do shodně zbarveného pruhu textilie postavám chóru unifikující amorfní ráz. Členové chóru působili jako součásti Oidipovy trýzněné duše.

Mikuláškův chór významotvorně působil „především svými pohybovými kreacemi, sošnými seskupeními a vytvářením obrazů – symbolů.“[266]

Zatím poslední nastudování Sofoklovy tragedie přinesla inscenace O.T. Stanislava Moši v Městském divadle Brno v říjnu 2010.[267] Chór hraje třináct členů v sněhově bílých antikizujících kostýmech a je rozdělen na dva polosbory mužský a ženský. Oba chóry „ vytvářejí kulisu hudby, a to pomocí pobrukování a rytmizovaného šepotu. Nápomocna jim při tom je flétna nebo bubínky,“ [268]

Chór zůstává po celou dobu přítomen na jevišti jako svědek veškerého dění. Sugestivním dojmem působí začlenění chóru do příšeří hlediště, odkud na začátku chór

[266] PATEROVÁ, Jana. Oidipus je vinen. (online). (cit. 16.6.2011). URL: <*http*://www.host.*divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=20963.*>.

[267] *Oidipus král*. Městské divadlo Brno Brno, prem. 30.10. 2010, režie Stanislav Moša.

[268] STUHLÍROVÁ, Markéta. Král Oidipus hledá krutou minulost. (online). (cit. 16.6.2011). URL: <*http://www.brnensky.denik.cz/.../kral-oidipus-hledа-krutou-minulost20101103...*>.

nastupuje a na závěr se zase vrací za ztišené recitace veršů. [269] Moša tím otevírá možnost identifikace diváků s chórem.

Režijní koncepci se Stanislav Moša rozhodl ozvláštnit ironizujícími vstupy tančícího fauna, v podání baletky Simony Šeligové, který „ sleduje z povzdálí příběh a pohrává si s osudy představitelů. Někdy se jim vysmívá, v situacích, ve kterých už ví, jak to dopadne.“[270] V celkové struktuře inscenace však působí faun(ka) jako nepatřičný nonsens. Je to bytost z římské a ne z řecké mytologie, která navíc v ženském provedení vykazuje zjevné známky zmatenosti pohlaví. Především však není zřejmé spojení faunotvora s obsahem tragedie.

11.1. Diplomatická dvojice choreutů Lucie Bělohradské

Lucie Bělohradská dala chóru v libeňské inscenaci O.T. z roku 2002 [271] podobu dvojice individualizovaných diplomatických poradců stylizovaných do podoby managerských asistentů vládce Oidipa.

Bělohradská tím navázala na aktualizační akcent současných kostýmů ve stejném duchu, v jakém je použila skupina Neodvislých v roce 1928 [272]. Zároveň vrátila do interpretace O.T. téma moci – vztah vladaře a jeho lidu - odvíjející se tentokrát prostřednictvím mediální komunikace televizní obrazovky. (Opět je možné vidět paralelu k použití rozhlasového mikrofonu v inscenaci Neodvislých.) Redukcí chóru na počet pouhých dvou členů navázala Bělohradská na Hilarovu koncepci eliminace chóru, kterou obohatila o archetypální konotace polarizací dvojice choreutů podle pohlaví na muže a ženu.

---

[269] SLADOWSKI, Marcel. Slohové cvičení z antiky. Divadelní noviny. (online). (cit. 16.6.2011) URL: *<http://www. divadelní noviny. cz stahováno dne 16.6.2011.>*

[270] ŠMIKMÁTOR, Jan.U šálku kávy Simona Neligová s Honzou Šmikmátorem, In *Dokořán*. 2011. (online). (cit. 16.6.2011) URL: < *http://www.db.olympos.cz/antika_rec/OT2010Mosa/OT_2010_Moša.pdf>*

[271] *Oidipús vladař*. Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29.5.2002, režie LucieBělohradská.

[272] *Oidipus (Oidipova aféra).* Neodvislé divadlo Praha, prem. 25.1.1928, režie Horák.

Režisérka Lucie Bělohradská použila audiovizuální technologie k live přenosu Oidipova proslovu k Thébanů z klidného příšeří jeho vládní kanceláře. Docílila tím silného aktualizačníhoúčinku. Prostřednictvím adorujícího přikleknutí dvojice chóristů a ozdobení televizního přístroje hořícími svícemi, vytvořila z něj novodobý oltářiček. Poukázala tím na současný přesun sakrální funkce lidské existence do sféry médií, jejichž zbožštění však přináší jen pseudoduchovní hodnoty.

11.2. Balaďova metaforická vivisekce

Ivan Balaďa hojně využíval metaforičnost chóru, který chór oblékl do chirurgických plášťů a zahalil mu tváře střídavě do sterilních chirurgických roušek a plynových masek, čímž jej proměnil v zástup pomyslných chirurgů, či spíše patologů hledajících příčiny morové nákazy společenského zla dvacátého století. Nejvýraznější metafory dosáhl Balaďa symbolickou proměnou chóru do postav Oidipových dcer, když k němu bezmocně napřahoval ruce, odevzdávajíce se do Oidipovy otcovské – ochranitelské náruče.

Chór byl symbolickými maskami proměněn v atypické bytosti, pozbývající rysy své lidské přirozenosti, jakoby tím bylo poukazováno k degradující deformaci člověka a lidské společnosti, k níž došlo v průběhu dvacátého století. Balaďovy masky kladly divákovi otázku, jaký má (a zda vůbec má) smysl zabývat se individuálním osudem jednoho člověka-Oidipa, když v průběhu dvacátého století bylo v celosvětových válkách a koncentračních táborech vyvražděno tolik lidí, že hodnota lidského života nabyla v daném kontextu takřka nulových hodnot..

Symbolické masky – plynové masky a chirurgické roušky, jimiž vybavil chór ve zlínské inscenaci O.T. Ivan Balaďa , evokovaly v divácích jasné konotace. Chór držel v rukou napřažených k Oidipovi plynové masky, coby symbol své ztracené tváře sociální jistoty, jako prostředek své ochrany. Nejsou to masky, za nimiž by chór skrýval svou tvář, plynové masky jasně poukazují na zachvácení morovou infekcí, před níž se musí chránit a zároveň jsou výzvou k Oidipovi, že je od něj očekáváno, že převezme a naplní tuto ochranitelskou funkci.

Balaďa vnesl do interpretace O.T., prostřednictvím vizuální (plynové masky, chirurgické pláště) a pohybové složky chóru, historické politikum dvacátého století. Nejvýrazněji se mu to podařilo hned v úvodní mizanscéně.

Pomalu se blíží morový průvod. Zpočátku slyšíme jen kvílivé disharmonické tóny píšťal a smyčců. Co krok, to zakvílení, pak pauza a poté další krok, doprovázený opětovným zakvílením. Působí to jako stereotypní vyzvánění zvonu, nikoliv vnější zvukovou podobou, ale vnitřní podstatou, střídáním přízvučné a nepřízvučné doby s mezifází klidu uprostřed.

Chór nastupuje v kápích, připomínajících ku-klux-klan, stejně jako hábity pobělohorských inkvizitorů, asociující atmosféru zmanipulovaných procesů, jak je sugestivně podal O.Vávra v Kladivu na čarodějnice. Chór opakuje při svém nástupu v morovém průvodu klíčové slovo Mor! Mor! Mor! a seřadí se v jednolitém zástupu. Chóristé stojí za sebou, rameno na rameni, na vyvýšeném pódiu. Je slyšet ženský hlas jedné z chóristek , popisující průběh moru. Promluvami chóru otřásají disharmonické údery do piána.

Poté co chór nastoupí v těsném zástupu na vyvýšené pódium jako morový průvod, otevřou dva chóristé v pódiu poklop, z nějž se derou vzhůru proudy rudého světla, jakoby se před členy chóru otevřela bezedná jáma, či propast, nebo též obrovská pec, do níž jsou v rytmických intervalech vhazovány figuríny morových mrtvol.

Chór zůstává při deklamaci skloněn nad jámou, zády k divákům a vytáčí se k nim čelem pouze na krátký okamžik, když na něj v rámci individualizace chórových promluv vyjde řada se sólovým přednesem. Prolog vyústí ve sborový zpěv chóru, během nějž si chóristé sundávají kukly a vytáčejí se čelem do publika.

Náčelník bere kufr, dojde s ním pomalu do popředí, tam ho vyklopí a vysype z něj hromadu bot, sundaných ze spálených mrtvol. Zjevná asociace hrůz z koncentračních táborů. Postupně se přidávají další a další členové chóru. Každý z nich dojde až před první řadu diváků a tam mechanicky vyklopí obsah bot ze svého kufru. Mizanscéna působí svou syrovostí - před diváky se vrší stále větší a větší hromada bot. Po vyklopení kufru jde každý chórista stranou , kde je mu obřadně, jako na operačním sále- v dané situaci spíše na pitevně- nasazena plynová maska.

Ozve se výkřik chóristky – rodičky. Rázem je utnut zpěv. Ostatní členové chóru se k ní vrhnou v chirurgických pláštích, aby jí asistovali při těžkém porodu! Krátce se ozve křik novorozeněte. Chóristé si rychle předávají panenku jako mimino zabalené v igelitu. Dítě se narodilo mrtvé. Další metafora ničivé síly morové epidemie: nejen že jsou všude hromady mrtvol, po kterých zůstává ještě větší hromada zbytečných věcí, ale nerodí se ani další děti, rodí se mrtvé děti - nerodí se život – rodí se smrt! Smrt dolehla na celé Théby, město je zasažené morem, prorostlé smrtí, rozkládá se a spěje k zániku.

Paralela s koncentračními tábory a fašismem naznačená vstupním aranžmá chóru, poukazuje ke vzniku společenského zla, které povstává z porušení, ve smyslu překročení, nepsaných božích zákonů lidského rodu a vede ve svém důsledku k totální zkáze zasažené společnosti. Je přitom lhostejno zda je příčinou smrtelné epidemie otcovražda s incestem, fašismus, či komunismus anebo současná globalizace společnosti. Drtivý dopad morových ran, ptačích chřipek, rakoviny, či aids je alarmující. Režijní koncepce Ivana Baladi otevřela toto téma vděčným a velmi působivým klíčem asociace praxí vyhlazovacích táborů -

morovou ranou dvacátého století. Tak by se dala interpretovat rozsáhlá vstupní mizanscéna zlínské inscenace O.T., vytvořená pohybovou kreativitou chóru.

Z pohybové složky chóru, kromě široce rozvinuté mizanscény vložené do prologu Sofoklovy tragedie, využíval Balaďa ještě hojně synchronizovaného kolektivního gesta. Chór jím cíleně reagoval na konkrétní narážku v textu. Všichni choristé v mžiku provedli výměnu jednoho strnulého gesta za druhé, jakoby vyměnili diapozitiv v projektoru cvaknutím spouště dálkového ovládání, a opět strnuli v jiné póze jako sochy. V některých momentech, když došlo k prudšímu sledu střídání gestických proměn, nabýval projev chóru až stroboskopické kadence. Takto prováděná gesta neměla složitou strukturu, většinou se jednalo o napřažené ruce, zahalení tváří apod.

Smysl takto volených gest a jejich razantních proměn spočíval v rytmizaci probíhající akce a zároveň sloužil k vyjádření momentálního emočního postoje chóru k Oidipovi – chór se jimi utíkal k Oidipovi s prosbou o pomoc, nebo se k němu obracel zády, či mu dokonce hrozil. Náhlé poklesnutí rukou chóru, provedené na principu synchronizovaného kolektivního gesta, měla za následek, že si Oidipus poprvé uvědomil, či alespoň pocítil, svoji vinu.

Balaďa zakomponoval princip kolektivního gesta také do tanečního projevu chóru. Jeho provedení můžeme označit za gestický tanec. Nejprve byla na nosítkách celým chórem vyzvednuta vzhůru nad mnohohlavý zástup, do výše jeho napřažených rukou, maketa antického chrámu, jakoby tím byla zároveň vyzvednuta i autorita božích zákonů. Invokace Apollóna. Po té jsou nosítka odnesena stranou a následuje kolektivní gestický tanec - unisono prováděný.

Napřažená ruka a pohled upřený týmž směrem, kam ruka ukazuje, po té přeběhnutí za zpěvu další sloky k levému portálu. Pohled obrácený vzhůru - invokace Artemidy. Vytočení s gestem napřažené ruky a přeskupení do frontální formace. Vzývání Dionýsa, na nějž navazuje rozfázovaný tanec, probíhající se synchronizovaným nakrčením ruky a zakopnutím

nohou, který vyvolává asociaci divošského dionýsovského tance. Členové chóru zakopávají nohama a rozhazují rukama v pravidelném synchronizovaném rytmu, ale každý v jinak zakřivené figuře - působí to jako rozstroboskopované postavičky namalované na antických amforách.

Balaďa dokázal využít mimetické funkce pohybové složky projevu chóru dokonce i k symbolickému ztvárnění postav Oidipových dětí - dcer Antigony a Ismeny - ve scéně loučení s oslepeným Oidipem. Originální metaforou se mu tak současně podařilo vyjádřit i dětsky bezbrannou odevzdanost chóru, jakožto reprezentantu thébské obce, do otcovské náruče svého vládce. Chór přistoupí před Oidipa, stojícího s rukama napřaženýma před sebe, zaklekne před ním do houfu a bere na sebe roli Oidipových dětí. Členové chóru se tisknou k sobě a přes sebe, leží a klečí ve strnulé skrumáži těl. Po Oidipově výkřiku: „Neber mi je!“ Se hlouček stmelených těl chóristů rozpadne a chór leží roztroušeně na pódiu.

Ivan Balaďa využil v režijní koncepci také stínohry, kterou situoval pod plachtu vykrývající čelo konstrukce kovového vyvýšeného pódia, tvořeného asi metr vysokým a hlubokým praktikáblem, dlouhým asi šest metrů .Uprostřed tohoto pódia se spouští malé, pouze deset schůdků čítající, schodiště, ústící do centrálního hracího prostoru. Po obou stranách tohoto schodiště byla rozehrána stínohra, doprovázející skon Iokasty. Ouverturu k ní tvořil zpěv chóru, během nějž se chór rozdělil do dvou skupin, doprovázejíce toto přeskupování gesty stroboskopově střídavého zděšení.

Členové chóru pak roztáhli nad svými hlavami napnutou rudou plachtu vinoucí se k rámu vyvýšeného pódia a po dozpívání písně se pod ni zahrnuli. Následoval disharmonický předěl. Plachta byla po chvíli zezadu prosvícena rudým světlem, v němž bylo možno pozorovat stínohru siluet postav chóru, strnule naslouchajícího poslovu klidnému vylíčení Iokastiny smrti.

Zlínská inscenace Ivana Baladi měla ve své scénografii funkčně zakomponovanou miniaturní plechovou maketu antického chrámu. Miniaturizace odkazovala k zmenšení vlivu sakrálních prostor na dnešního člověka. Současně umožňovala skrze hereckou akci konkretizovat proměnlivý vztah aktérů Sofoklovy tragedie k respektování božího řádu veškerenstva. Jejich víra, či beznaděj byly demonstrovány buď adorováním makety chrámu, při jejím zdvihání na nosítkách vysoko nad hlavy důvěřujícího chóru, nebo zoufalým bušením Oidipových pěstí na rezonující plechovou střechu chrámové miniatury. V obou případech však byl chrám pouhým nástrojem v rukou lidí.

11.3. Maskovaný chór Václava Martince

Václav Martinec se v inscenaci Malého vinohradského divadla, která měla premiéru 22.listopadu 2004 v Nosticově divadle, rozhodl přistoupit podruhé ve své režijní tvorbě k nastudování O.T.[273]. Zde však již pracoval s jinými herci, pozměněnými vyjadřovacími prostředky a princip permanentní transformace chóru nebyl aplikován v takovém rozsahu, jako tomu bylo u předcházející inscenace. Vědom si faktu, že nelze dvakráte vstoupit do stejné řeky, použil, namísto symbolické řeči pohybového divadla známé z předcházející režijní koncepce, nový interpretační klíč pojetí chóru – obličejové masky, které vyjadřovaly postižení morovou nákazou.

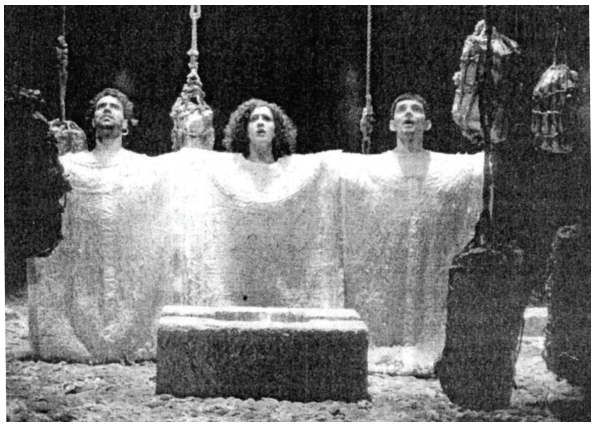
[273] *Oidipus vladař*. Malé Vinohradské divadlo v Nosticově divadle Praha, prem. 22.11.2004, režie Václav Martinec.

Jednalo se o bílé kašírované masky zakrývající sotva polovinu obličeje, které měly celistvý tvar pouze kolem očí, ale na tvářích již přecházely do poničených cárů, z nichž zbyli jen nesouvislé otrhané zbytky. Byť byli všichni choreuté vybaveni unifikujícími morovými škraboškami, přesto nesla každá z nich jiný stupeň poničení – zjevný poukaz na různé stádium rozpadu morem zasažených těl.

Chór měl vyhrazeno místo v pomyslné orchestře – prázdném prostoru mezi prvními řadami diváků a přibližně metr vysokým praktikáblem, táhnoucím se podél horizontu, jež byl vykryt černým sametem jako pomyslná skéné. Chór zde setrvával anonymizován nasazenými polomaskami, stigmatizujícími obličeje chóristů výrony morových hlíz, do chvíle než došlo k vydělení některého z členů chóru v individualizovanou postavu (Iokasty, Kreona, Teiresia, posla, sluhy ale také Oidipa). Postupnou transformací procházeli všichni členové chóru, až na jedinou chóristku, Hanu Mathauserovou, která zůstávala konstantní členkou chóru.

K proměně anonymního – malomocného chóristy v konkretizovanou postavu stačilo uchopení náznakové rekvizity (slaměný klobouk, hůl, srolovaný list s poselstvím), nebo přehozením kostýmního doplňku (rudý plášť) přes ramena, či nasazení obličejové masky (Teiresiás a posel). Náznakové propriety byly od začátku představení zavěšeny na černém závěsu vykrývajícím zadní horizont. Transformující se člen chóru musel k jejich převzetí vystoupit na vyvýšený praktikábl – onu pomyslnou skéné – a po dokončení své proměny už na tomto místě, vyhrazeném individualizovaným postavám Sofoklovy tragédie, zůstal až do skončení svého výstupu.

11.4. Prikotěnkova religionistická interpretace



V roce 2003 mohli v Plzni diváci vidět zahraniční Prikotěnkovu inscenaci O.T.[274], která využívala principu permanentní transformace chóru k odkrývání mytologické roviny Sofoklovy tragedie. Sofoklovu tragédii hrál divadelní soubor, čítající "pouze" tři členy – dva muže a jednu ženu. Jeden herec byl výhradním představitelem Oidipa, zatímco druhý se střídavě proměňoval prostřednictvím kostýmních doplňků , náznakových rekvizit a hlavně změnou hereckého výrazu, v další mužské postavy O.T. Třetí členka Prikotěnkova hereckého tělesa se průběžně proměňovala v některé vedlejší postavy tragédie, ale především byla představitelkou Iokasty.

Prikotěnkova režijní koncepce v sobě mísila různé žánry. Sofoklova tragedie byla v jeho pojetí prostoupena ironizující tendencí. Patos tragédie byl srážen parodickými vstupy, jakým byl například nástup Korinťana, který byl charakterizován bizardním kostýmním doplňkem – vlekl na zádech maketu třímetrového korintského sloupu. Komický prvek, ale zároveň signifikantní rys prvoplánově charakterizující postavu a navíc parodie obligátního scénografického prvku, hojně nadužívaného při inscenování O.T..

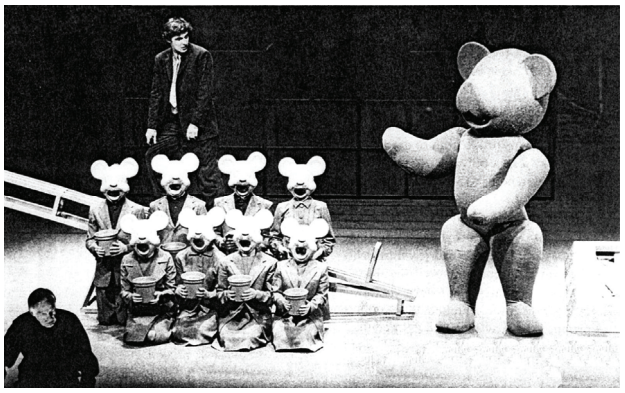
Zároveň je zpředmětněním kostýmu, odsuzujícím hereckého představitele do roviny chodícího předmětu, volně asociována metoda Kantorových bioobjektů. Vladimír Just

[274] *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, představení 13.9.2003, režie Andrej Prikotěnko.

poukazuje, při takovéto aplikaci scénografického komponentu sloupu, na uplatnění principu Brechtova zcizovacího efektu.[275]

Prikotěnkovo pojetí bylo tak trochu klaunerií, či spíše groteskou ve stylu Frejkovy koncepce O.T. v divadle DADA[276]. V interpretaci chóru však přesto zůstala s hlubokým respektem zachována sakrální rovina. Chór při prezentaci řeckých pravoslavných zpěvů zaklekl, zahalil se textilií, asociující liturgický plášť, který unifikoval vizuální stránku chóru do jednolitého amorfního tělesa, a začal extaticky zpívat. Prikotěnkovu interpretaci chóru můžeme označit za religiózní.

11.5. Korsunovasův freudistický chór



V roce 2005 provokovala festivalové diváky plzeňského festivalu **Korsunovasova freudistická inscenace O.T.** [277] s celohlavovými maskami hybridních batolat, nevidomých Mickey Mousů a naddimenzovaným kostýmem náčelníka chóru – plyšovým medvědem. Korsunovasova fantasmagorická režijní koncepce se snažila vtěsnat děj Sofoklovy tragedie do obrazu traumatizované Oidipovy dětské duše. Bizardní koncepce byla Sofoklovi těsná. Přesto Korsunovas ukázal českému divadlu možnost

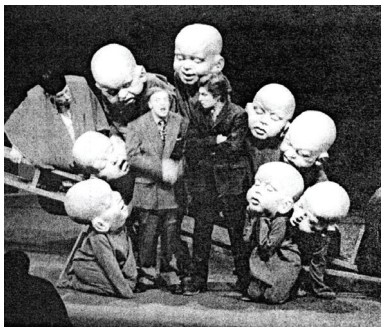
[275] JUST,Vladimír. Jedenadvacet pohlednic z divadelního města Plzně.Oidipus král, *Divadelní noviny* 12, 2003, č.16, s.6.

[276] *Král Oidipus*, Divadlo DADA Praha, prem. 11.4.1928, režie Jiří Frejka.

[277] *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň,14.9.2005, režie Oskaras Korsunovas.

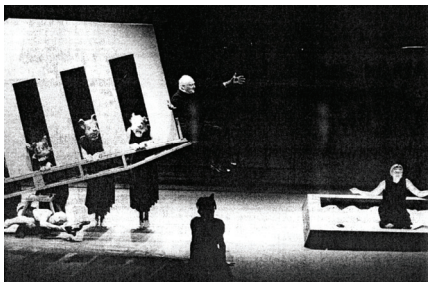
použití celohlavových masek a zejména smělost v uplatňování nekonformních interpretací chóru a jeho prostřednictvím i celé inscenace O.T..

Chór byl v hostující inscenaci Oskarase Korsunovase celohlavovými maskami



stylizován do podoby gigantických batolat, či hybridních panenek v duchu freudistické interpretace O.T.. Náčelník chóru byl dokonce proměněn v naddimenzovaného plyšového medvěda, který měřil přes tři metry – Oidipovu hračku – důvěrníka jeho traumat. Obří celohlavové masky deformovaly tělesné proporce herců a sloužily k přetavení Sofoklovy tragedie do bizardní stylizace psychoanalytického dětského hřiště.

Kromě dětských maxihlaviček nasadil Korsunovas představitelům chóru také zvířecí masky, které byly prostoupeny infantilní stylizací, stejně jako výše uváděné obří hlavy. Chóru tak byla nasazením celoobličejové masky přisouzena podoba tu sboru nevidomých



Mickeymousíků, ondy zase myšky či prasečího rypáčku. Zoologické rysy Korsunovasových masek byly transformovány infantilní stylizací do podoby traumatizujícího dětského snu. Chór se jejich prostřednictvím proměnil v bizarní fantomy Oidipovy psýchy zasažené komplexem viny.

Problematické na jejich použití nebylo jejich nepřirozené, vpravdě až fantasmagorické zabarvení, ale nesourodost s vlastním obsahem Sofoklovy tragedie. Dalo by se říci, že Korsunovas nasadil O.T. masku své vykonstruované koncepce, která Sofoklovy nesedla. Byla mu příliš těsná a dusila ho. „Důmyslný systém, podle kterého zvířecí masky korespondují s antickou mytologií, zůstal současnému divákovi nejasný.“ [278]

[278] ČECHLOVSKÁ, Magdalena. Divadelní fata morgana uprostřed Plzně. Klasika aktuálně. (online).(cit.19.9.2005). URL: <*http://www.hn.ihned.cz/c1-16851560-divadelni-fata-morgana-uprostred-plzne*>.

Závěr

Scénická interpretace chóru se jeví být oidipovskou hádankou Sfingy, stavící se před inscenátory Sofoklovy tragédie. Režisér, který dokáže uhádnout v čem spočívá tajemství chóru, proniká blíž k podstatě antické tragedie, jíž je chór součástí. Kdo neuhádne, respektive nerozpozná, podstatu jevištního řešení chóru, mine se cíle se svou interpretací chóru a je vržen do propasti zapomnění. Naopak ti, co odhalí tajemství sfingy, nalézají cestu k úspěšné inscenaci antické tragédie, která osloví současného diváka.

„J. Kopecký kdysi vyslovil o Králi Oidipovi krásné přirovnání – že je to balvan, valící se již téměř 3 tisíce let dějinami divadla. Má-li být tento balvan postaven na scénu je nutno jej pozvednout a spustit shora, jinak zavalí scénu i herce a všechno rozdrtí.“ [279]

Chór zaujímá v antické tragedii významné postavení. Bez reflektivních promluv chóru by Sofoklův O.T. ztratil sociální a transcendentní rozměr. Zůstalo by z něj pouze rodinné drama s incestem a detektivním hledáním vraha. Chór je pro inscenaci O.T. nepostradatelný. Je nezbytnou součástí vazby spojující text antické tragedie s dnešním světem. Jakoby v chóru byla obsažena variabilní, vždy další novou generací inscenátorů obroditelná, složka antické tragedie. V moderním divadle neexistuje závazný kánon způsobu hraní klasické tragedie. Na rozdíl od orientálního divadla, kde byl tento tradiční model zachován v takřka nezměněné podobě. Navíc zůstal v orientálním divadle znám zasvěceným divákům čitelný a jasně srozumitelný jazyk symbolických gest a dalších složek inscenace. V případě antické tragedie tomu tak není. Režiséři musí pokaždé znovu hledat novou podobu chóru a přisoudit mu význam, který bude v rámci inscenace nabývat.

Chór může v Sofoklově tragedii plnit různé funkce. Často bývá režiséry využívána funkce **aktualizační** - skrze současný kostým se inscenátoři snaží přiblížit Oidipa dnešnímu

---

[279] R.K. (Rudolf KULHÁNEK). *Oidipus král*. In program k inscenaci, Olomouc 1946.

diváku. Používání masek, fantaskních kostýmů a tanečních kreací, otevírá možnosti **rituální funkce** chóru. Volba překladu předjímá akcentací určitých motivů na jedné straně **politickou funkci** chóru (chór je reprezentantem polis a není bez významu, bere-li na sebe podobu sboru starců, či dětí, je –li chór diferencován generačně, nebo zda je smíšený, či zda je rozdělen dle pohlaví na muže a ženy) a na druhé straně v sobě chór nese **funkci náboženskou** (chór je tím, kdo se modlí, vzývá bohy a naslouchá jejich hlasu, odevzdává se do vůle osudu).

Již z textu Sofoklovy tragedie je patrné, že chór neplní v její výstavbě funkci dramatickou, ale lyrickou – **reflektivní funkci**. V neposlední řadě je třeba upozornit na důležitou úlohu, kterou chór v Oidipovi má. Hned v úvodu se chór zásadním způsobem podílí na vytvoření atmosféry morové epidemie, která ovládla Théby. Využití funkčních možností chóru může při invenčním přístupu vést až k metaforickému vyjádření jiné postavy. I.Balaďa ve zlínské inscenaci použil kolektivní postavy chóru k ztvárnění postav Oidipových dětí - dcer Antigony a Ismeny - ve scéně loučení s oslepeným Oidipem. Originální metaforou se mu tak současně podařilo vyjádřit i dětsky bezbrannou odevzdanost chóru, jakožto reprezentantu thébské obce, do otcovské náruče svého vládce. Lze tedy hovořit o **mimetické funkci** chóru, která má zásadní dopad na interpretaci celé tragédie.

Inscenační praxe českého divadla dvacátého století dokazuje, že byť je každý režisér nucen řešit zásadní otázku týkající se podoby chóru – tj. zda chór bude mluvit, zpívat, či tančit, nebo zda bude vystupovat v unifikované podobě, či se bude individualizovat a v neposlední řadě zda bude mít masky a zda jeho kostýmy budou mít antikizující, či aktualizační nebo dokonce symbolický ráz – je tato otázka v pořadí důležitosti dopadu na úspěšnost provedení inscenace až druhořadá. Na prvním místě stojí interpretační řešení chóru, tedy rozhodnutí čím, respektive kým, je chór v inscenaci Sofoklova O.T. nyní a zde, v tomto konkrétním případě. Formální podoba chóru pak přirozeně vyplyne z dané odpovědi.

Troufám si tvrdit, že i klasický filolog bude ochoten akceptovat diametrální odlišnost neobvyklého ztvárnění chóru, které bude takřka nepodobné jeho dávné podobě, pokud bude tato změna vycházet z důkladné interpretace textu Sofoklova O.T. a nebude na chór zvnějšku nesourodě naroubována, jak se stalo např. v případě Korsunovasovy freudistické koncepce, ale bude funkčně zapojena do koncepce inscenace.

Inscenační praxe moderního divadla dvacátého století prokázala, že klíč k úspěšné realizaci antické tragédie je dán osobitou interpretací fenoménu jejího chóru. Režisér inscenace antické tragédie musí i dnes počítat s výraznou hudební, pohybovou a výtvarnou stylizací hereckého projevu představitelů chóru, danou už samotným textem antické tragédie, která však vyplývá i z inscenační tradice antického divadla.

Před současnými inscenátory antické tragédie vyvstává se stejnou naléhavostí otázka, kterou si v roce 1915 položil Karel Hugo Hilar: „ Jak vzkřísiti tragické gesto v jeho zapomenuté a dávno mrtvé primitivnosti, dekorující a podpírající tíži slova, a jak učiniti by rozněcovalo a dojímalo nábožensky nezaujatého a mravně nepřipraveného diváka moderního?“ [280]

[280] HILAR, Karel Hugo. *Divadelní promenády*. Praha: Fr.Borový 1915, s.17.

Bibliografie

1/ *Oidip král*. Národní divadlo Praha, prem. 19.11.1889, režie Jakub Seifert.

J.Lý (LADECKÝ, Jan). Referáty o starých českých divadlech. Národní divadlo. *Česká Thalia,* 1889, s. 392.

š (KUFFNER,J.). Feuilleton. *Národní listy* 10.12.1889.

ter. (FOERSTER,J.B.). Oidip Král. *Národní listy* 21.11.1889.

2) *König Oidipus*. Nové německé divadlo Deutsches Theater Berlin (hostování) - Maifestspiele Praha, představení 29. a 30. 4. 1911, režie Max Reinhardt.

HOFMANOVÁ, M.. Otázky moderního divadla. *Divadlo* 9, 1910 – 11, s. 439-442.

KŘIČKA, Jaroslav. Májové hry Německého divadla. *Hudební revue*, sv. 4, rok 1911, č.390, s.390-391.

OBST, Milan. Max Reinhardt a české divadlo. *Divadelní revue*, 1990, č.4, s. 12-25.

3) *Oidipus.* Divadlo umění Praha, prem. 7.5 a 8.5.1914, režie A. Schwarz.

ALAP. Divadlo umění. *Moderní revue* 1914, s. 434.

J.H.(HILBERT, Jaroslav). Divadlo umění. *Venkov* 9.5.1914.

JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 1914.

NOVÁK, Vojta. Poznámky k provedení Sofokleova "Krále Oidipa" Divadlem umění. In *Meziaktí.* 1914, s. 27 -28.

R. Divadlo Umění. *Hlas národa* 8.5.1914.

SINE. Král Oidipus. Divadlo Umění. *Čas* 12.5.1914.

SINE. Sofokleův Král Oidipus. *Scéna* 2, 1914, č.1, s. 29.

4) *König Oidipus*. Německé divadlo Praha, představení 19.5. 1921, režie (?).

STEHLÍKOVÁ, Eva. Productions of classical drama on the czech stage. in Acta Universitatis Carolinae – Philologia 3 Graecolatina Pragensia XVI -XVII, 1998, s.115-120.

5) *König Oidipus*. Německé divadlo Brno, 1921, režie (?).

E.S.. Z brněnské činohry. *Lidové noviny* 26.10.1921.

***6)Oidipus.* Městské divadlo Plzeň, prem. 30.1.1923, představení ve Vinohradském divadle v Praze 20.6.1923, režie Josef Fišer.**

B.P.(Bohumil Polan). Sofoklův "Král Oidip". *Nová doba* 4.2.1923.

IV. Z městského divadla v Plzni. *Národní listy* 14.2.1923.

JAGO. sine.Venkov 22. 6. 1923.

M.M.(MAJEROVÁ, Marie). Plzeňští na Vinohradech. *Rudé právo* 22.6.1923.

NV. Pohostinské hry Městského divadla plzeňského na Vinohradech. *Právo lidu* 22. 6. 1923.

T (TILLE, Václav). Sophocles Koenig Oidipus (Gesamgastspiel des Pilsner Stadt theater). *Prager Presse* 22.6.1923.

7) *Oidipodeia.* Národní divadlo Brno Brno, prem. 9.1.1926, režie Rudolf Walter.

E.S. (Elgart SOKOL). Sofoklova Oidipodeia. *Lidové noviny* 12.01.1926.

8) *Oidipus (Oidipova aféra).* Neodvislé divadlo, Praha 25.1.1928, režie Horák.

JP. (J. PETR). Neodvislí v Umělecké besedě. *Československé divadlo* 11, 1928, č.6, s.25.

PAULÍK, J. . Sofokles: Král Oidipus . *Rozpravy Aventina* 3,1927/28, č.10, s.125.

9) *Král Oidipus*. Divadlo DADA Praha, prem. 11.4.1928, režie Jiří Frejka.

FISCHEROVÁ, Irma. Oidipus Sofokles, Hans Sachs a Reverdy v Dada. *Národní osvobození* 13.4.1928.

IF. Večer dramatických studií v divadle Dada Na Slupi. *Venkov* 13.4.1928.

J.V. (JINDŘICH VODÁK). Dada na lepších cestách. *České slovo* 13.4.1928.

KOLÁTOR, Vladimír. Poválečný Oidipus, *Nezávislá scéna*, Kroměříž,1932, s.104-106 .

KONRÁD, Ed. Dada mixed-pickles. *Cesta* 10, 1928, č.29.

M.M. (Marie MAJEROVÁ). Z divadel. *Rudé právo* 13.4. 1928.

PAULÍK, J. . Tři hry skupiny Dada. *Rozpravy Aventina 3,* 1928, č.16, s.200.

RÁDL, B.. Z divadla Dada (Oidip Král). *Rozpravy Aventina 3*, 1928, s.246 .

SKRBKOVÁ, Lola. Od bubeníka k režisérovi. *In. Sborník JAMU 7,* Brno 1980, s. 159-161.

10) *Král Oidipus.* Studenti Rašínova gymnázia v Hradci Králové 1931, režie prof. Rajdl.

VESELÝ, Jindřich. Antické hry na českých lout.divadlech. *Loutkář* 1932-3, s.70-73.

VESELÝ, Jindřich. „*Jak moderní dědičky antických herců prováděly antické hry*“. otisk 39. výroč. Zprávy čsl. Gymnázia v Praze XII. Za školní rok 1932/33.

11) *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 4.4.1932, režie Karel Hugo Hilar.

HILMERA, Jiří. Hilarův a Hofmanův Král Oidipus*; In Philosophica et historica 4, AUC 1988, 97-100.*

J.P. (J. PETR). Provedení Sofoklova Oidipa. *Československé divadlo,* 1932, s. 117.

J.T. (Josef TROJAN). Oidipus drama dneška?. *Právo lidu* 6.4.1932.

JELÍNEK, Hanuš. Sine. *Lumír*, 1932, s. 349.

KOLÁTOR,Vladimír. Poválečný Oidipus. *Nezávislá scéna*, 1932, s. 107.

MILNÝ (NOVOTNÝ, Miloslav). Sofoklův Oidipus král. *Lidové noviny* 6.4.1932 .

PAULÍK. Sofokles. Král Oidipus. *Rozpravy Aventina*, 1931/32, 247.

SINE. Oidipus na Národním divadle . Rozhovor s K. H. Hilarem o chystaném provedení Oidipa. *Národní listy* 27.3.1932.

SINE. Sine. *Československý filmový týdeník*, 1932, č.16.

ŠORMOVÁ, Eva. Karel Hugo Hilar: Point sof Departure, Pre-history, and Kontext. In Eirene 2001. s 62-70.

TILLE, Václav. Sophokles tschechisch. *Prager Presse* 6.4.1932.

12) *Král Oidipus*. České divadlo Olomouc, prem. 11.10.1932, režie Oldřich Stibor.

A.S.(Aloys SKOUMAL). Olomoucká činohra. *Rozpravy Aventina*, 1932/33, s.46-47.

13) *Oidipus král.* Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň, prem. 1932, režie Václav Krška.

PUTNA, M.C.. Antika v díle Václava Kršky. *Listy filologické* 72, 1999, č.1-2, s. 64 -74.

15) *Král Oidipus*. Sokolské loutkové divadlo Praha – Libeň 1933, režie Jan Malík.

JH. Sofokleův Král Oidipus v loutkovém divadle. *Věstník sokolský* 34, 1932, č. 21, 26.5.1932.

MALÍK, Jan. *Loutky v pražském klubu umělců*, Klub umělců 1937 – 1947, s. 15–17.

MALÍK, Jan. Prostorové proměny loutkového jeviště, *Acta Scaenographica*, 1965, č.1, s.18.

MALÍK, Jan. Osvobozené loutky, *Česká osvěta* XXIX, 1932/33, s.145.

E. Loutky ve službách humanity. *Čech* 26.1.1916.

LF. Loutkový Král Oidipus. *Národní osvobození*. 25.4.1933.

SINE. Tragedie "Plektra" od Sofoklea na lout.divadle. *Večer* 26.1.1916.

DH. Antická tragedie na loutkovém divadle. *Národní listy* 27.4.1933.

16) *Král Oidipus.* Národní divadlo Praha, prem. 18.3. 1936, režie Karel Hugo Hilar – Jiří Frejka.

B (Eduard BASS). Tryznu nejpamátnější… . *Lidové noviny* 20.3.1936.

FISCHER, Otokar. *Za K. H. Hilarem.* (text projevu předneseného 1.3.1936 v rozhlase) – uloženo v Archivu Národního divadla.

HIBERT, Jaroslav. Král Oidipus. *Venkov* 6.4.1936.

J.P. (J.PETR). Premiéry (Pražská zrcadla). *Československé divadlo* 20.4.1936.

JELÍNEK, Hanuš. Vrchol sezóny II. *Lumír*, 1936, s. 361.

KV (K. Koval). Národní divadlo in memoriam K.H.Hilar. *Venkov* 20.3.1936.

RUTTE, Miroslav. *Stín Karla Huga Hilara*. (úvodní řeč k Hilarově inscenaci) – uloženo v Archivu Národního divadla.

SINE. Vzpomínka na K. H. Hilara. *Rudé právo* 20.3.1936.

17) *Král Oidipus*. Zemské divadlo Brno, 14.1.1937, režie J.Skřivan.

Č. J. (Čestmír JEŘÁBEK). Král Oidipus v Brně. *Lidové noviny* 16. 1. 1937.

íŠ. Premiéra Sofoklova Krále Oidipa... *Lidové noviny* 12. 1. 1937.

19) *Oidipus.* 38.recitační večer - Terezínské gheto Terezín, prem. 1943, režie Zdeněk Jelínek

KRYL, Miroslav. Recitační a divadelní činnost českých vězňů terezínského koncentračního tábora ve světle sbírky Karla Heřmana. In. *Terezínské listy,* 1985, č.14, s.62 - 64.

SRBA, Bořivoj: Divadlo za mřížemi, *Divadelní revue,*1995, č. 1, s. 9-27.

ŠORMOVÁ, Eva. K problematice divadla v Terezíně 1941 – 45, *Divadelní revue,* 1995, č.2, s.65-72.

20) *Král Oidipus*. Divadélko ve Smetanově muzeu Praha, prem. 1943, režie Richard Paidar.

H. „Oidipus král“ Rich. Paidara. *Venkov* 28.3.1943.

LF. Recitace Sofoklova Oidipa. *Lidové noviny* 25.3.1943.

21) *Král Oidipus*. Městské divadlo Kladno, prem. 9.2.1943, režie Jaroslav Novotný.

AFŠ. Kohoutův velký král Oidipus. *A-Zet Praha Jihových*. 4. 3. 1945.

HLOCH,Vl. Sofoklův Král Oidipus na Kladně. *Venkov* 12. 2. 1943.

J. K.. Velká kladenská premiéra (Sofoklův Král Oidipus). *Lidové noviny* 12.2.1943.

KMŽ..Sofoklův Oidipus byl velkou premiérou. Antická tragedie v režii Novotného. *Večerník České slovo Kladno* 12.2.1943.

OT. Lidové noviny 23.1.1943.

SINE. Druhý únorový týden... . *Nedělní české slovo Praha, Kladno* 7.2.1943.

SINE. Eduard Kohout znovu do Kladna. *Večerník České slovo Kladno* 9.3.1943.

SINE. Jaroslav Vevera (...) onemocněl... *Nedělní národní práce - Praha, venkovské vydání* 14.2.1943.

SINE. Nová inscenace Krále Oidipa. *A-ZET Praha. Jihových*. 13.2.1943.

SINE. Pozoruhodnou premiérou... . *Národní práce Praha* 2.2.1943.

SINE. Před premiérou Oidipa prijede... .*Večerník České slovo Kladno* 3.2.1943.

SINE. Sofoklovým Oidipem vyvrcholí... . *A-ZET Praha, Hradec králové* 6.2.1943.

VĚT.Vyvrcholení kladenské činohry. *Polední list Praha* 12.2.1943.

Z.Z.. Antická tragedie na kladenské scéně. Sofoklův Král Oidipus v překladu F. Stiebitze. *Národní práce Praha - Kladno* 13.2.1943.

22) *Král Oidipus*. Ochotnický spolek Rieger Pelhřimov, prem. 1942, režie (?).

(Vystoupení na Jiráskově Hronově s Eduardem Kohoutem v titl. roli 25.4.1943.)

J. K.. Ochotnická připomínka jednoho dluhu. *Lidové noviny* (?).5.1943.

23) *Oidipus Vladař*. Severočeské divadlo Liberec, prem. 3.9. 1955, režie Oldřich Daněk.

ŠRÁMEK, Vladimír. Oidipús vladař na libereckém jevišti. *Divadlo,* 1955, č.11, s.907-910.

24) *Oidipus Vladař*. Státní divadlo Ostrava, prem. 28.6.1956, režie Miroslav Hynšt.

SINE. *Ještě všelicos o hře*. In. Program k inscenaci, Eds. Helena Šimáčková, Státní divadlo v Ostravě, 1956.

SKOUMAL, Aloys. Sofokles se vrací na jeviště. *Divadlo,* 1956, č.9, s.75O-753.

25) *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10.1.1963, režie Miroslav Macháček.

CÍSAŘ, Jan. Antika pro antiku. *Kulturní tvorba* 17.1.1963.

ČERNÝ, Jindřich. Sofoklův Oidipus v Národním divadle. *Lidová demokracie* 16.1.1963.

GABRIEL, Vladimír. Planá inscenace. *Práce* 15.1.1963.

KOHN, Pavel. Sláva a pád Oidipa vladaře. *Mladá fronta* 19.1.1963.

KOPECKÝ, Jan. Povinnost a hrdinství pravdy. *Rudé právo* 19.1.1963.

MACHONIN, Sergej. Ztracená příležitost?. *Literární noviny* 2.2.1963.

OBA. Antické drama na scéně ND. *Svobodné slovo* 18.1.1963.

RYCHLÍK, J.. Dopis o nutnosti terapie jednoho odvětví hudby. *Literární noviny* 9.3.1963.

SINE. Kráľ Oidipus v pražskom ND. *Ľud* 18.1.1963.

SINE. Schůzka přes staletí. *Zemědělské noviny* 3.2.1963.

SUCHAŘÍPA, Leoš. Vladař. *Divadelní Noviny* 20.2.1963.

ŠIMKOVÁ, H.. Tragédie 24 století stará. *Večerní Praha* 14.1.1963.

TRÄGER, Josef. Rozpaky nad tragickým hrdinou. *Plamen 2,* 1963, s. 140-142.

26) *Vládca Oidipus*. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 27.3.1965, režie Josef Budský. (20.6.1965 v ND v Praze)

DEDINSKÝ, M.M.. Thébsky vládca jako hľadač pravdy. *Kultúrny život* č.14, 2.4.1965.

HRABOVSKÁ, K.. Samovládca bez masky. *Práca* 3.4.1965.

LEHUTA, E.. Vládca Oidipus. *Pravda* 7.4.1965.

MRLIAN, R.. Výstupy a pády. *Predvoj* 8.4.1965.

RAMPÁK, Z.. Vládca a člověk Oidipus. *Film a divadlo* 24.4.1965.

27) *Oidipus*. Slezské divadlo Opava, 13.3.1966, režie J.Kubát.

CV. Antická tragédie v Opavě. *Svobodné slovo* 22.3.1966.

28) *Oidipus Vladař*. Divadlo SK Neumanna Praha, prem. 14.2.1969, režie Václav Lohnický.

BENEŠ, Jiří. Oidipus vladař. *Práce* 18.02.1969.

ČERNÝ, František. Na pomezí mýtu a reality. *Rudé právo* 7.3.1969.

DOLANSKÁ, Slávka. Oidipus člověk. *Politika* 6.3.1969.

GRYM, Pavel. Tragické divadlo masek. *Lidová demokracie* 18.2.1969.

KK. Divadelní zápisník. *Pravda* 7.3.1969.

KŘOVÁK, M.. Divadlo S.K.Neumanna. *Svoboda* 1.2.1969.

KŘOVÁK, Miroslav. Výrazný Oidipus v Libni. *Zemědělské noviny* 19.2.1969.

OBST, Milan. Dva pokusy v antice. *Divadlo,* 1969, č.4, s.5-10.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Vladař hledá pravdu. *Zítřek* 12.3.1969.

SINE. Aktualisovaný Král Oidipus *Svobodné slovo* 13.8.1968.

SINE. Koho, čeho, čí. *Svět v obrazech* 25. 3. 1969.

SMETANA, Miloš. Chci vědět pravdu. *Mladá fronta* 7.3.1969.

STRÁNSKÁ, Alena. Oidipus vladař. *Svobodné slovo* 12.03.1969.

ŠT. Oidipus v maskách aneb o hledání pravdy. *Večerní Praha* 13. 2.1969 .

29) *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9.2.1970, režie Miroslav Vildman.

DI. Oidipús vladař. *Nové Hradecko* 18.2.1970.

DRBOHLAV, B.. Jarmila Smejkalová jako host. *Pochodeň* 7.3.1970.

OR. Oidipus - premiéra mimo plán. *Pochodeň* 5.2.1970.

PROCHÁZKA, Jan. Současný Oidipús v Klicperově divadle. *Lidová demokracie* 24.2.1970.

RYDLO, Otakar. Uvidíte divadlo... . *Pochodeň* 12.2.1970.

RYDLO, Otakar. Osvobozené tělo herce. *Pochodeň* 13.2.1970.

SINE.Večer s vladařem. *Nové Hradecko* 11.2.1970.

STOLZOVÁ, K.. Nesplněný dětský sen. *Lidová demokracie* 18.7.1970 .

30) *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem.11.2.1971, režie Otomar Krejča.

ARS. Antický odkaz. *Svobodné slovo* 23.3.1971.

KRČMÁŘ, Zdeněk. Mýtus je živý. *Mladá fronta* 10.3.1971.

MACHALA, Drahoslav. Nová brána divadla. *Večerník* 4.11.1971.

MIK. Velkolepý antický mýtus. *Lidová demokracie* 16.3.1971.

PROCHÁZKA, Vladimír. Sofokles, Oidipus, Antigone. *Tvorba* 14.4. 1971.

RAPOŠ, G.. Krejčova inscenácia antických tragédií. *Práca* 9.3.1971.

VINOHRADSKÁ, Helena. Krejčov Oidipus a Antigona. *Ľud* 10.3.1971.

31) *Vladař Oidipus*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 27.1. 1973, režie Milan Pásek.

ČECH, Vladimír. Oidipus - bojovník současnosti. *Brněnský večerník* 30.1.1973.

FB. Oidipus u Mrštíků. *Směr* 26.1.1973.

JTJ. Oidipus netradiční. *Svobodné slovo* 15.2.1973.

PÁSEK, Milan. Sofoklův Oidipus na scéně Divadla bratří Mrštíků. *Rovnost* 27.1.1973.

SRNA, Zdeněk. Tragédie nevědomosti. *Rovnost* 9.2.1973.

ZÁVODSKÝ, Artur. Antická tragédie v divadle bratří Mrštíků. *Rovnost* 30.1.1973.

32) *Vladař Oidipus*. Divadlo pracujicích Gottwaldov, prem.15.6.1974, režie Milan Pásek.

VRČ. Proč Oidipus když ... . *Brněnský večerník* 24.6.1974.

33) *Oidipus vladař*. Divadlo J.K.Tyla – ALFA Plzeň, prem. 19.11.1983, režie Oto Ševčík.

KOLÁŘ, Jan. K činoherní premiéře Divadla J.K.Tyla - Oidipús, náš současník. *Pravda* 22.12.1983.

LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

JKO. Z první řady. *Květy* 8.3.1984.

34) *Oidipus podle Sofokla*. Divadelní klub Jirásek Česká Lípa, prem.1983, režie Václav Klapka.

BEDNÁŘ, Ivan. Potvrzení známých zkušeností (Osmý Českolipský divadelní podzim). *Amatérská scéna*, 1983, č.12, s. 6-7.

VEDRAL, Jan. Přehlídka ve vývoji (26.Šrámkův Písek). *Amatérská scéna*, 1984, č.8, s.3-5.

35) *Oidipus –Antigona*. Státní divadlo Brno, prem. 25.5.1984, režie Alois Hajda.

BUNDÁLEK, Karel. K nastudování Sofoklových tragédií. *Rovnost* 6.6.1984.

K.B.. Člověk proti osudu. *Rovnost* 28.5.1984.

LIK. Sofokles v Brně. *Svobodné slovo* 29.5.1984.

LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

SINE. Kdo je Oidipus? Kdo je Antigona?, In *Program k inscenaci*. Brno 1984.

SKÁCEL, Jan. Proč Oidipus? (zeptali jsme se Jana Skácela). In *Program*. 1984, s. 399.

SRNA, Zdeněk. S kloboukem v ruce - i v rozpacích. *Brněnský večerník* 19.6.1984.

SRNA, Zdeněk. Stá sezóna I. *Brněnský večerník* 7.8.1984.

SRNA, Zdeněk. Stá sezóna II. (dokonč.). *Brněnský večerník* 8.8.1984.

SUCHOMELOVÁ, J.. Dvojí Sofokles v Brně. *Zemědělské noviny* 30.6.1984.

TEŠ, Jiří. Oidipus a Antigona. *Svobodné slovo* 27.6.1984.

36) *Oidipus*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 17.1. 1984, režie Jan Grossman.

LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.316.

37) *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 5.11.1988, režie Jaroslav Dudek.

GEROVÁ, Irena. Oidipús na Vinohradech. *Svobodné slovo* 1.7.1988.

HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna*, 1988, č.25-26, s. 6.

KOPÁČOVÁ, Ludmila. Sofoklův Oidipus na Vinohradech. *Lidová demokracie* 28.05.1988.

RICHTER, Josef. Nebojte se antiky (rozhovor s režisérem). *Večerní Praha*. 2.6.1988.

RICHTER, Josef. Tisíciletí platné poselství. *Večerní Praha*. 19.5.1988.

SOMMER, Jiří. Svár víry a rozumu. *Rudé právo* 20.5.1988 .

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Úryvek ze slepecké knihy života. *Práce* 2.8.1988.

TVRZNÍK, Jiří. Dávný příběh, nezvyklý tvar. *Mladá fronta* 7.7.1988.

38) *Oidipus Vladař*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 19.10.1991, režie Ivan Misař.

DOLEŽEL, Pavel. Zpráva o Oidipově případu. *Brněnský večerník* 4.11.1991.

S.J. (Stanislav, JABŮREK). Opravte si dějiny. In *Program k inscenaci*. Brno 1991.

SRNA, Zdeněk. Skácelův Oidipus. *Rovnost* 2.11.1991.

TŠ. Rozpaky nad Oidipem. Rudé právo 11.11.1991.

39) *Oidipus*. Východočeské divadlo Pardubice, prem. 4.11.1992, režie František Laurin.

VELEHRADSKÁ, Milada. Hledání řádu a štěstí. *Práce* 19.5.1992.

VELEHRADSKÁ, Milada. Hledání řádu v člověku a v kosmu (rozhovor s režisérem). *Práce* 8.4.1992.

VELEHRADSKÁ, Milada. Šťastný návrat k Oidipovi. *Pochodeň* 28.04.1992.

40) *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26.2.1994, režie Václav Martinec.

HRDINOVÁ, Radmila. Oidipus opět v Praze. *Večerní Praha* 2.6.1994.

HULEC,Vladimír. Chudé divadlo z Českých Budějovic. *Mladá fronta Dnes* 10. 5. 1994.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Řecká tragédie Divadla M. *Lidové noviny* 24.5.1994.

TUNKOVÁ, Hedvika. Divadlo M opět žije, *Rudé Právo* 16.3.1994.

VŠ.. M jako Martinec. *Zemské noviny* 12.5.1994.

41) *Oidipus vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 22.2. 1996, režie Miroslav Krobot.

ČÍK. Oidipús vladař IV.. *Dobrý večerník Praha* 22. 2. 1996.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Éra vlažnosti v Národním divadle. *Svět a divadlo,* 1996, č. 5, s. 34- 41.

HRDINOVÁ, Radmila. Oidipús vladař jako monumentální oratorium. *Právo* 28. 2. 1996.

JUST, Vladimír. Oidipús redivivus (I). *Literární noviny* 13.2.1996.

JUST, Vladimír. Oidipús redivivus (II). *Literární noviny* 27.3.1996 .

KŘÍŽ, Jiří P. Znovu prokletý antický hrdina. *Český týdeník* Praha 27. 2. 1996.

KŘÍŽENECKÝ, J.. Úspěch Sofoklova Oidipa vladaře v pražském Stavovském divadle. *Expres* 24.2.1996.

MAZÁČOVÁ, Barbara. Sofoklova tragédie v Národním divadle. *Týden* 4. 3. 1996.

SINE. Poznej sebe sama, říká moudrost. *Hospodářské noviny* 24.5.1996.

SINE. Třikrát poprvé. *Týden* 19. 2. 1996.

SLOUPOVÁ, Jitka. Oidipús selfmademan. *Lidové noviny* 28. 2. 1996.

SOPROVÁ, Jana. Oidipovská tragédie civilně. *Večerník - Praha* 28.2.1996.

STANISLAVČÍK, Tomáš. Johanna Tesařová před premiérou ve Stavovském divadle: Trému mám pořád. *Dobrý večerník Praha* 22. 2. 1996.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Zpráva pro Václava (o Krobotově inscenaci Oidipa). *Kritická příloha Revolver revue*. 1996, s. 96-100.

STRNAD, Jiří. Oidipús trochu vladař, trochu detektiv, a poměrně rozpačitý. *Telegraf* 4.4.1996.

SUCHAŘÍPOVÁ, Helena. Vladař. *Divadelní noviny* 5, 1996, č.7, s.4.

SVOBODA, Luděk. Sofoklův Oidipús po 33 letech na scéně Národního divadla. *Svobodné slovo* 27. 2. 1996.

ŠMERALOVÁ, Eva. Sofoklův Oidipus vladař ve Stavovském divadle. *Haló noviny* 5. 3. 1996.

ŠRÁMKOVÁ, V.. Národní divadlo ke kořenům antiky a řádu. *Práce* 1.3.1996.

TICHÝ, Zdeněk A.. Oidipús, který je moderním vladařem ve staré říši. *Mladá Fronta Dnes* 24. 2. 1996.

TICHÝ, Zdeněk A.. Postránecký věří v osud nejen jako Oidipús. *Mladá Fronta Dnes* 22. 2. 1996.

VŠ. Oidipús spíš ve stylu Stravinského nežli Sofokla. *Zemské noviny* 12.3.1996.

42) *Oidipus Vladař*. Sokolovské prozatimní divadlo Sokolov, prem. duben 1998, režie A. Gondík.

BZ. Sokolovské prozatimní divadlo má za sebou další premiéru. *Týdeník Sokolovska* 22.4.1998.

43) *Oidipus vladař* . HaDivadlo Brno, prem. 11.7.1998, režie Josef Antonín Pitínský.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Krále obklopil divoký chór. *Rovnost* 9.11.1998.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Pitínský režíruje Sofoklova Oidipa. *Rovnost* 5.11.1998.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Radost z ocenění je krátká. *Rovnost* 20.11.1998.

BURIÁN, R. . V Městském divadle Brno se podruhé rozdávaly ceny. *Rovnost* 16.12.1998.

JENÍKOVÁ, Eva. Pitínského Oidipus hledá kořeny ve folkloru. *Zemské noviny Praha* 3.3.1999.

JUNGMANOVÁ, Lenka. Oidipús na dvě doby. *Literární noviny* 10.3.1999.

KŘÍŽ, J.P.. Pitínský věnoval Oidipa i Moravě. *Právo* 16.12.1998.

MAREČEK, Luboš. V Brně nevývratně zazpívá Pitínského náčelník Zpuchlonoh. *Mladá fronta Dnes* 5.11.1998.

MLEJNEK, Josef. Antický Oidipús na moravském poli. *Svět a divadlo*, 1999, č.1, s. 50 - 54.

MLEJNEK, Josef. Sestup Oidipův. Divadelní noviny 1999, č.8, s.7.

MLK, HaDivadlo cestovalo a zkouší Oidipa. *Mladá Fronta Dnes* 16.9.1998.

MR. Pitínského nový pohled na klasiku. *Právo* 9.11.1998.

PAVELKA, Z.. Antické drama na Pitínského způsob. *Úspěch* II, 1999.

POLCAROVÁ, Simona. Král Oidipus nepostrádal špetku folkloru. *Jihomoravský den* 10.11.1998.

PROCHÁZKA,Vladimír. My, kteří umíme počítat do čtyř. *Divadelní noviny 7,* 1998, č.21, s.5.

PUTNA, Martin C.. Básníkův a filologův křik k Apollónovi. *Mladá fronta Dnes* 27.3.2000.

SPG. HaDivadlo ožije atmosférou Řecka. *Jihomoravský den* 7. - 8.11.1998.

SPG. J.A.Pitínský oceňuje překlad Oidipa. *Jihomoravský den* 4.11.1998.

TICHÝ, Zdeněk A.. Básnická stylizace i barbarsky divoká akcelerace vášní a citů. *Mladá fronta Dnes* 19.2.1999.

TOF. Pitínský stvořil Oidipa. *Hospodářské noviny* 27.11.1998.

ZÁVODSKÝ, Vít. Oidipús jako drásavá nadčasová vize. *Týdeník Rozhlas,* 1999, č.9, s.4.

ZBOŘILOVÁ, L.. Pitínský připravuje Sofoklova Oidipa. *Rovnost* 17.9.1998.

ZEN. Publicisty oslovilo hostování režiséra J.A.Pitínského v HaDivadle. *Mladá fronta Dnes* 25.11.1998.

44) *Oidipus.* Horácké divadlo, Jihlava, prem.13.3.1999, režie Hana Kofránková.

MAZÁČOVÁ, Barbara. Někdo se spletl. *Divadelní Noviny* 8, 1999, č.9, s.6.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Jakub Škrdla hraje Oidipa, *Svět a divadlo*, 1999, č.4, s. 177-179.

MAREČEK, Luboš. Jihlavský Oidipús sází především na magii slova. *Mladá fronta Dnes* 16.3.1999.

JV. Dramaturgie HDJ přinese frašku i klasické drama. *Jihlavské listy* 19.3.1999.

JV. Nadělila jsem si Oidipa k padesátinám, říká režisérka Kofránková. *Jihlavské listy* 19.02.1999.

ZBOŘILOVÁ, Libuše. Jihlavský Oidipús je koncert. *Rovnost* 20.03.1999.

TOF. Solidní cesta k divákovi. *Hospodářské noviny* 23.04.1999.

VARHANÍK, Jiří. Režisérka ctí v Oidipovi příběh. *Jihlavské listy* 22.3.1999.

45) *Oidipus rex*. Studio 2001 Praha, prem. 21.11.2000, režie Eva Pašková.

GRUND, Čestmír. Oidipús Rex v Redutě. *Kladenský deník* 15.1.2001.

46) *Oidipús vladař*. Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29.5.2002, režie Lucie Bělohradská

BAF. Sofoklovo drama v Divadle pod Palmovkou. *Moravskoslezský deník* 29.05.2002.

BAF. Sofokles: Oidipús vladař. *Plzeňský deník* 29.5.2002.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Cesty k Oidipovi. *Divadelní noviny* 25.6.2002.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Jak rozlousknout mytický ořech : *Týden* 9, 2002, č.27, s.75.

HOSNEDLOVÁ, Hanka. Oidipovy návraty tentokrát s Divadlem pod Palmovkou. *Českobudějovické listy* 21.11.2003.

JUST, Vladimír. Oidipus jako manažer. *Literární noviny* 10.6.2002.

KERBR, Jan. Divadlo *Reflex,* 2002*,* č.21, s. 52.

47) *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED Brno, prem. 30.11.2002, režie František Derfler.

BARTOŠOVÁ, Kateřina. Otcovrah ze sklepení. Brněnské Divadlo U stolu oživilo krále Oidipa. *Respekt* 13, 2002, č.52, s. 22.

BARTOŠOVÁ, Kateřina. Základem je světlo. *Reflex* 14, 2003, č.1, s.49.

BOKOVÁ, Marie. Tragédie je učitelkou dospělých. *Lidové noviny* 21.1.2003.

HAVLÍČKOVÁ. Margita. Dávno není osamělost jen údělem králů. *Divadelní noviny* 12, 2003, č.2.

JMC. Brněnský Král Oidipus ve Švandově divadle. *LN* 28.4.2003.

KERBR, Jan: Sofokles. Král Oidipus. *Reflex* 13, 2002, č.49, s.(?).

MLEJNEK, JOSEF. Král Oidipus. *Mladá fronta dnes* 17.12.2002.

ZÁVODSKÝ, Vít. Divadlo U stolu zpřítomnilo antický mýtus. *Rozhlas* 13, 2003, č.5, s.4.

48) *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, představení 13.9.2003, režie Andrej Prikotěnko.

GRUSKOVÁ, Anna. Premaĺby divadelnej klasiky, *Domino fórum* 11, 2003, č. 41, s.25.

JUST, Vladimír. Jednadvacet pohlednic z divadelního města Plzně - Oidipus král. *Divadelní noviny 12*, 2003, č.16, s.6.

MATĚJKA, Ivan. Divadlo nabídlo srovnání s Evropou. (Nejrozpornější reakce vyvolal Oidipus petrohradského souboru) *Hospodářské noviny* 15.9.2003.

MATĚJKA, Ivan. Plzeňský festival Divadlo mířil i do ulic. *Mosty* 23.9.2003.

MAZÁČOVÁ, Barbara. Divadlo se živí svou krví. *Týden* 10, 2003, č.39, s. 82-83.

PATEROVÁ, Jana. Klasika jako zpráva o stavu současného světa, *Lidové noviny* 17.9.2003.

SINE. 11.Medzinárodný divadelný festival Divadlo, *Javisko 35,* 2003, č.6, s. 25.

SINE: Co vám kazí náladu? *Reflex,* 2003, č.40, s.54.

ŠALDOVÁ, Lenka. O klasice na plzeňském festivalu, *Rozhlas* 13, 2003, č.42, s.4.

49) *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio Z Zlín, prem. 18.4.2004, režie Ivan Balaďa.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhýbat před poznáním. Divadelní noviny 13, 2004, č.13, s.6.

50) *Hra*. RÁMUS Malá scéna Divadla Karla Pippicha Chrudim, uvedení na Loutkářské Chrudimi 5.6.2004, režie Soubor.

KOS. K Oidipovi našel Rámus podobný klíč jako Litevci. *Mladá fronta Dnes* 3.9.2005.

SINE. Šrámkův písek.(online).(cit.30.6.2006).URL:

<http://www.niposmk.cz/clanek.asp?ID=434>

51) *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase, Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, 14.9.2005, režie Oskaras Korsunovas.

ČECHLOVSKÁ, Magdalena. Divadelní fata morgana uprostřed Plzně. Klasika aktuálně. (online).(cit.19.9.2005). URL: <*http://www.hn.ihned.cz/c1-16851560-divadelni-fata-morgana-uprostred-plzne*>.

ČECHOVSKÁ, Magdalena. Divadelní fata morgana uprostřed Plzně. *Hospodářské noviny* 19.9. 2005.

FRAJTOVÁ, Marie. Září? Zpátky do divadla! *Instinkt*, 2005, č.36, s.44.

KOS. K Oidipovi našel Rámus podobný klíč jako Litevci. *Mladá fronta Dnes* 3.9.2005.

MIKULKA, Vladimír. Divadlo 2005 Plzeň. Domácí porazili hosty. Oidipus král. *Divadelní noviny* 14, 2005, č.16, s.4.

TO. Západočeská metropole dnes ožívá divadelním děním. *Haló noviny* 14.9.2005.

PATEROVÁ, Jana. Výjimečný byl britský Macbeth, *Lidové noviny* 22.9.2005.

VICENÍKOVÁ, Dora. Divadlo 2005 – nejasné „skóre“. *Literární noviny* 26.9.2005.

52) *Oidipus (komplexně).* Divadlo HoMe Alfréd ve dvoře Praha, prem. 24.10.2007, režie Howard Lotker.

BOHUTÍNSKÁ, Jana . Báseň, strach a tragedie. In *A2*, s.9. (online). (cit. 16.6.2011). URL: < *http://db.olympos.cz/antika_rec/OT2007Lotker/Fredy.pdf*>.

PATEROVÁ, Jana. Oidipus je vinen. (online). (cit. 16.6.2011). URL: <*http*://www.host.*divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=20963.*>.

53) *Oidipus rex*. Divadlo Company cz - Strašnické divadlo Praha, prem. 26.9.2008. režie Jan Novotný.

SINE. Strašnické divadlo má novinku: Oidipa. *Mladá fronta Dnes* 25.9.2008. (online). (cit. 16.6.2011). URL: < http://db.olympos.cz/antika_rec/OT2008Novotny/MF250808.pdf>.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Oidipus král upravený. Další zpráva o stavu obce. *A2*, 2008, č.45, s.2. (online). (cit. 16.6.2011). URL: <*http://db.olympos.cz/antika_rec/OT2008Novotny/ESA2.pdf*>.

ŽÁČEK, Ivan. Antický mramor odolal náporu strašnických. *Divadelní noviny* 2008. (online). (cit. 16.6.2011). URL: < *http://db.olympos.cz/antika_rec/OT2008Novotny/Mramor.pdf*>.

54) *Oidipus.* Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 20.6.2009, režie Jan Mikulášek.

HOLÁ, Markéta. Os-tra-var: den druhý. Prozření temnoty. (online). (cit. 16.6.2011). URL: <*http://www.rozrazilonline.cz/clanky/280-Ost-ra-var-den-druhy - Archiv*>.

PATEROVÁ, Jana. Oidipus je vinen. (online). (cit. 16.6.2011). URL: <*http*://www.host.*divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=20963.*>.

VRCHOVSKÝ, Vladislav. Oidipus – antická tragedie v moderním pojetí v Ostravě. *Moravskoslezský deník.cz* 22.6.2009. (online). (cit. 16.6.2011). URL: <*http://moravskoslezsky.denik.cz/kultura_region/20090622_oidipus_divadlo_tragedie_ova.html*>.

55) *Oidipus král*. Městské divadlo Brno Brno, prem. 30.10. 2010, režie Stanislav Moša.

SLADOWSKI, Marcel. Slohové cvičení z antiky. Divadelní noviny. (online).(cit. 16.6.2011) URL: <*http://www. divadelní noviny. cz stahováno dne 16.6.2011.*>

ŠMIKMÁTOR, Jan.U šálku kávy Simona Neligová s Honzou Šmikmátorem, In *Dokořán*. 2011. (online). (cit. 16.6.2011) URL: <*http://www.db.olympos.cz/antika_rec/OT2010Mosa/OT_2010_Moša.pdf*>

STUHLÍROVÁ, Markéta. Král Oidipus hledá krutou minulost. (online). (cit. 16.6.2011). URL: <*http://www.brnensky.denik.cz/.../kral-oidipus-hledá-krutou-minulost20101103...*>.

Monografie:

ARNOTT, P.D.. *The Ancienit Greek and Roman theatre,* New York 1971.

BERANOVÁ, Marie. *Divadlo umění*. Diplomová práce. Praha:Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1973.

BOJAR, Karel: *Oldřich Stibor a jeho přínos pro české divadelnictví*, 1970.

BOKOVÁ, Marie - KLÍMA, Miloslav. *Jan Grossman 2, Inscenace*, Praha 1997.

BOKOVÁ, Marie – KLÍMA, Miloslav. *Jan Grossman 1, Svědectví současníků*, Praha 1996.

BORODÁČ, Janko. *O Slovenské národné divadlo, Bratislava*1953.

BURDA, Josef. *Aby se nezapomnělo*, Praha 1958.

CÍSAŘ, Jan a kol.. *Cesty českého amatérského divadla,* Praha 1998.

ČAPEK, Karel. *Divadelníkem proti své vůl,* Praha 1968.

ČERNÝ, František a kol.. *Dějiny českého divadla III*, Praha 1977.

ČERNÝ, František a kol.. *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983.

ČERNÝ, František. *Theater – divadlo*, Praha 1965.

ČERNÝ, Jiří. *Intimní divadlo Václava Kršky*, České Budějovice 1999.

ČIRIPOVÁ**,** Dáša. *Cesta vládcu Oidipa na Slovensku. Preklady Vládcu Oidipa a interpretácie Jozefa Budského,* Bratislava 1997/98.

DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství,* Praha 2004.

DVOŘÁK, Jan - JINDROVÁ, Zuzana - KLÍMA,Miloslav. *Jan Grossman 3, Interpretace*, Praha 1998.

FISCHER, Otokar. *Činohra národního divadla do roku 1900*, Praha 1983.

FREJKOVÁ, Eliška. *Dokumentace německých divadel v Praze 1918 -38*, Rukopis MB 2819 v Divadelním ústavu Praha po roce 1972.

HILAR, Karel Hugo. *Divadelní promenády*, Praha 1915.

HILAR, Karel Hugo. *O divadle,* Praha 2002.

JAKUBCOVÁ, A. –LUDVOVÁ, J. *Deutschprachiges Theater in Prag. Spielstatten und Quellen,* Praha 2010.

KAIMIO, M.. *The chorus of Greek drama within the light of Person and Numbers Used*, Helsinky 1970.

KAVANOVÁ, Eva Marie. *O českém divadle v Terezíně trochu jinak*, Rukopis MB 2550 v Divadelním ústavu Praha 1985.

KLÍMA, Miloslav - DVOŘÁK, Jan - JINDROVÁ, Zuzana. *Jan Grossman 4, Texty o divadle/ první část*, Praha 1999.

KLÍMA, Miloslav - DVOŘÁK, Jan - JINDROVÁ, Zuzana. *Jan Grossman 5, Texty o divadle/ druhá část,* Praha 2000.

KLÍMA, Miloslav a kol.. *Jan Grossman 6*, *Post skriptum*, Praha 2001.

KOHOUT, Eduard. *Divadlo aneb snář*, Praha 1975.

KRAUS, Karel**.** *Divadlo ve službách dramatu,* Praha 2001.

KREMSA, Jan. *Almanach k 25.založení Intimní scény v Táboře 1921-1946,* Tábor 1946.

KUNDERA, Ludvík. *Různá řečiště,* Brno 2005.

MALÍKOVÁ, Nina. *Jan Malík - osobnost a tvůrce,* Praha 2004.

MISTRÍK, Miloš a kol.. *Slovenské divadlo v XX. Storočí*. Bratislava 1999.

OBST, Milan. *Max Reinhardt und das Tschechische Theater, In. Max Reinhardt in Evropa,* Salzburg 1973.

POGODOVÁ, Petra. *Oldřich Stibor a jeho inscenace v plenéru*. Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999.

RÁDL, BEDŘICH. *Vzpomínky na avantgardu.* Červené album fotografií č.1, Rukopis 3665/1 v Divadelním ústavu Praha 1976.

Rutte, Miroslav. *K.H.Hilar. Čtvrt století české činohry,* Praha 1936.

Rutte, Miroslav. *K.H.Hilar: člověk a dílo,* Praha 1936.

SEKERA, Jiří - DVOŘÁK, Josef. *Ochotnické divadlo v Blatné,* Blatná 1991.

SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie II*, Bratislava 1998.

SCHORSCH,G: *Nevyúčtován zůstává život*, Praha, 1948.

SINE. *50 roků jednoty divadelních ochotníků Rieger v Pelhřimově*, Pelhřimov 1945.

SINE. *Meziaktí Divadla umění pro představení Sofokleova Oidipa ve prospěch pomníku Bedřicha Smetany*, Praha 1914.

SKRBKOVÁ, Lola. Od bubeníka k režisérovi. *In. Sborník JAMU 7,* Brno 1980.

SOFOKLES, *Oidipus.* Strojopis s MS poznámkami JF. Pozůstalost Jiřího Frejky - Režijní knihy, archiv NMd. sign. Č-10962, A–14095.

SOFOKLES, *Oidipus.* Strojopis s MS poznámkami JF. Pozůstalost Jiřího Frejky - Režijní knihy, archiv NMd. sign. Č-10962, A-14095.

SOFOKLES. *Oidipus vladař*. (program k inscenaci ND) Eds. Johana Kudláčková. Praha 1996.

SRBA, Bořivoj. *Umění režie. K tvůrčí metodě Miloše Hynuta,* Brno 1996.

SRNA, Zdeněk. *Půlstoletí městského divadla v Brně,* Brno 1996.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo,* Praha 2005.

STEHLÍKOVÁ, Eva.. *Řecké divadlo klasické doby*, Praha 1991.

STEHLÍKOVÁ, Eva.. *Productions of Greek and Roman drama on the Czech stage*, Eirene XXXVII, Praha 2001.

STYAN, J.L.. *Max Reinhardt*, Cambridge 1982.

SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipús vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999.

ŠEVČÍKOVÁ, Hana. *Oldřich Stibor, Malá bibliografie k 80.výr. naroz.*, Olomouc 1981.

ŠORMOVÁ, Eva. *Divadlo v Terezíně 1941/45*, Ústí nad Labem 1973.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava - VALENTA, Jiří. *Místopis českého amatérského divadla I,* Praha 2001.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava - VALENTA, Jiří. *Místopis českého amatérského divadla II,* Praha 2002.

TICHÝ,Z.. *Ivan Rajmont*, Praha 2005.

TRÄGER, Josef. *Divadelní zápisník*, Praha 1946.

TSCHORNOVÁ, Barbora: *Jiří Frejka v divadle Dada a Moderním studiu.* Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1996.

URBANOVÁ, Alena. *Vítězslav Vejražka*, Praha 1963.

WEBSTER, T.L.B.. *Greek Theatre Production*, London 1970.

WILES, D.. *Tragedy in Athens*, Cambridge 1997.

WILES, D.. *Greek Theatre Performance*, Cambridge 2000.