

ORESTEIA... dvakrát! Naruby?

Aby byla naplněna tradice, kterou výstižně charakterizuje Eva Stehlíková,¹ měli bychom hned na počátku tohoto exkurzu prohlásit, že Aischylova *Oresteia* se u nás málo hraje. Jenže to není pravda. Hledejmež tedy jiný vhodný začátek.

Podruhé, opět banálně: režiséři se jen zřídka vracejí k dramatům, která už jednou inscenovali. Činí-li tak, podávají většinou odlišný výklad, revidují interpretaci podanou prvním inscenačním pokusem. I u *Oresteie*, která se vskutku nehraje zas tak málo, můžeme tento jev zaznamenat: Miloš Hynšt se pokouší zmocí jedinou dochovanou antickou trilogií poprvé v roce 1962, podruhé 1980. Už jen letmé porovnání archivních materiálů ukazuje, že v některých bodech se oba inscenační koncepty vskutku radikálně rozcházel.

Rekonstrukce a komparace těchto inscenací, o níž se pokusíme, je příspěvkem k bádání o režijní tvorbě Miloše Hynšta, je to ale také zlomek z dosud nenapsaných dějin českého divadla po roce 1945 a snad i dílčí studie k bádání o proměnách inscenačních přístupů k antickému dramatu.

Pro úplnost bychom měli dodat, že Hynšt režíroval ještě jednu antickou tragédii, a to *Oidipa vladaře* v roce 1956 během angažmá ve Státním divadle v Ostravě. Tato inscenace byla řešena ještě v duchu tradičních představ o "bílé", winckelmanovsky monumentální antice: na dochovaném scénickém návrhu spatříme velkolepé schodiště a několik sloupů s dórskými hlavicemi. Hynšt vyložil *Oidipa vladaře* jako "psychologické komorní drama odehrávající se uprostřed vzrušené a vzbouřené thébské polis, které se nad úroveň zkonvenčného realismu povznášelo hlavně melodramatickým řešením vystoupení mnohohlavého chóru reprezentujícího thébský lid: výkony recitátorů, sólistů a recitačního sboru doprovázel v těchto pasážích díla 'živě' malý orchestr." (Srba 1996 : 56) Srba vřazuje tuto režijní práci do prvního - tzv. "předbrechtovského" - období Hynštovy tvorby, které stylově vyznačuje pohyb mezi realismem, případně psychologickým realismem a expresionistickými, někdy i poetistickými tendencemi (Srba 1996 : 236). Jde o jednu z posledních režii tohoto období, v níž je již podle Srby zřejmá snaha "odnaturalizovat" jevištní dění. Jediným pojítkem s koncepčním řešením obou pozdějších inscenací *Oresteie* je Hynštův důraz na hudbu, tendence inscenovat některé pasáže jako melodram.

¹ "Téměř každá kritika nového uvedení Aischylovy trilogie na našich scénách začíná vysvětlením, že jde o významnou součást evropského kulturního dědictví, a pokračuje konstatováním, že se málo hraje. První tvrzení je nesporné. (...) Na jeviště se *Oresteia* vrátila víceméně až ve 20.století. V tomto smyslu nejsme pozadu za jinými zeměmi, dokonce se dá říci, že deset inscenací této trilogie tvoří významnou kapitolu." (Stehlíková 2002 :30) - Dnes dodejme, že onu významnou kapitolu tvoří již 18 inscenací (viz databáze www.olympos.cz).

Porovnejme základní informace o tvůrcích inscenací Aischylovy *Oresteie*:

1962 Činohra Státního divadla Brno	1980 Slovácké divadlo Uherské Hradiště
Překlad: Ferdinand Stiebitz	Překlad: Vladimír Šrámek
Hudba: Josef Berg	Hudba: Zdeněk Pololáník
Scéna: Zdeněk Pavel	Scéna: Vojtěch Štolfa
Kostýmy a masky: Petr Diviš	Kostýmy a masky: Klotilda a Jiří Pitrovi

Na první pohled je jiné vše: faktické rozměry hracího prostoru (jeviště divadla v Uherském Hradišti je oproti tehdejší scéně první brněnské činohry asi poloviční), je zvolen jiný překlad, ostatní tvůrci jsou také odlišní (všichni ovšem patří ke stálým Hynštovým spolupracovníkům). Přesto na sebe inscenace přímo navazují: obě se vyznačují výraznou antiiluzivností, vysokým podílem hudby, zpěvu a stylizovaného přednesu, v obou jsou výrazně užity masky. Leč - a to řekněme ihned - funkce masky je v obou inscenacích přesně opačná a de facto tak vyjadřuje i radikální proměnu, v podstatě převrácení interpretační optiky.

Pro srovnání postací pohlédnout na fotografie obou představitelk Kassandry (viz obr. 1 a 2): zatímco v prvním případě Vlasta Fialová hraje postavu na koturnech a v celoobličejové masce, Milena Marcilisová - ač některé prvky kostýmu jsou dosti podobné - maskována není. Zatímco v první verzi měly masku hlavní postavy, které vystupovaly z chóru, jenž maskován de facto nebyl, ve druhé verzi tomu bylo naopak - živé lidské tváře kontrastovaly s nehybnými maskami sboru a představitelů božských mocností. Než však tento komparativní aspekt vyložíme, zaměřme se na hlubší analýzu inscenace z roku 1962.

Oresteia 1962

Uvedení Aischylovy *Oresteie* spadá do první fáze Hynštova působení v Brně, období, které je dnes charakterizováno jako údobí brechtovské, perioda politického a poetického divadla aj., kdy tuto činoherní scénu společně formovali Hynšt na pozici uměleckého šéfa a kmenového režiséra, dramaturg Bořivoj Srba a Evžen Sokolovský jako další kmenový režisér. Program této skupiny, ponecháme-li stranou všechny manifesty a prohlášení, dosti poznamenané dobovou rétorikou, byl inspirován světovou avantgardou, zejména ruskou, brechtovským divadlem, konceptem tzv. "divadla lidu" R.Rollanda a avantgardou českou, zejména burianovskou.

Oresteia je jediné antické drama uvedené v tomto období tímto týmem - evidentně svými strukturálními rysy i tematizací nejlépe vyhovovala konceptu politického apelativního divadla. Hra umožnila rozvinout inscenaci jako epické divadlo (s jistou nadsázkou bychom mohli říci, že jde o první dochovaný text epického dramatu vůbec), zároveň umožňovala aktivizovat všechny složky divadelního výrazu a směřovat inscenaci k tzv. totálnímu divadlu (role výtvarných prostředků, nejen masek, a hudby je zcela zásadní). V Hynštově pojetí se trilogie zároveň stala organickou součástí dramaturgické linie inscenování her inspirovaných divadelností lidového divadla a kultury (viz např. *Markoltovo šprýmování*, *Komedie o Anešce*, proslulá *Komedie o umučení*, ale také *Po pravici Boha Otce*). Zároveň *Oresteia* vyhovovala tematicky: umožňovala zachytit člověka v historických souvislostech, vzhledem k málo rozvinuté psychologii postav bylo možno Aischylův text interpretovat jako podobenství o obecných dějinných procesech. Toto generální téma nacházíme - nebo je přinejmenším deklarováno - právě v inscenacích první fáze Hynštova uměleckého ředitelování Činohry Státního divadla Brno.

Přehlédneme-li repertoár první brněnské scény v 60.letech, zjistíme, že antický námět se dostane znovu na repertoár až v roce 1968, v Sartrových *Trójankách* (režie Zdeněk Kaloč). Zmínit bychom měli i Uhdeho travestii antigonovského námětu nazvanou *Děvka z města Théby*, která byla sice premiérována v režii Sokolovského již v Národním divadle v Praze (1967, týž rok v Brně v režii Zdeňka Kaloče), ale vzešla z dramaturgické dílny brněnské. Antické látky zjevně nevystupují v rámci dramaturgického myšlení tvůrců tohoto divadla coby univerzální a nadčasová "klasika", ale naopak, voleny jsou jen ty texty, které se mohou stát časovou aktualitou.²

Dramaturgická koncepce

O záměrech tvůrců jsme zevrubně informováni: režisér publikoval v programu k inscenaci studii zvíci 24 tiskových stran formátu A5, která velmi přehledně podává informaci o antickém divadle, o jeho estetických i politických souvislostech a v závěru formuluje velmi jednoznačně inscenační klíč. Tento text, označený v podtitulu jako "přednáška při úvodu do studia hry"³, obsahuje i soupis studijní literatury⁴! Dnes působí již

² V širším kontextu českého divadla je pozoruhodný drobný detail: vedení činohry pražského Národního divadla, vůči němuž se do jisté míry brněnská skupina vyhraňovala, zařazuje v tomto období na repertoár také antické drama. Je to příznačně *Oidipus král* (1963, režie M.Macháček) - protiklad mezi *Oidipem* a *Oresteiou* můžeme chápat jako metaforické vyjádření pozic obou tvůrčích skupin.

³ Podle osobního sdělení režiséra Miloše Hynšta skutečně formou přednášky přednesl hercům po částech na zhruba prvních čtyřech čtených zkouškách výsledky svého bádání.

sama představa, že tvůrce dává takto v plen své inspirační zdroje, riskuje, že bude kritikou usvědčen, že nenaplnil své deklarované záměry, možná trochu naivně. V roce 1962 při diskusi o inscenaci se studenty tehdejší brněnské divadelní vědy ovšem klasický filolog R.Hošek "ocenil v našich poměrech zcela neobvyklé úsilí o postižení a souhrn všech znalostí souvisejících s *Oresteiou*". (-ak-, 1962)

Hynšt shrnul svůj výklad do několika tezí, které vystihují nejen zamýšlené pojetí, leč i obecnější rysy směřování brněnské činohry v tomto období. Uvedme alespoň některé:

1. Oresteia je politické divadlo velkých společenských horizontů.
2. Oresteia je divadlo básnické metafory.
3. Oresteia je neiluzionistické divadlo mimořádných tvarových hodnot.
4. V Oresteie spatřujeme konflikt starého a nového božstva, který je básnickou metaforou starého a nového světa.
5. Smyslem Oresteie je optimistická vize budoucnosti v novém společenském řádu.
6. Škrtneme neorganický přívěsek usmíření Lític, protože staré božstvo nemůže než zmizet v propadlišti dějin.

(Hynšt 1962 : 24)

Zejména první tři teze představují určitý sukses usilování tria Hynšt-Sokolovský-Srba vůbec. Z dnešního hlediska jsou obtížněji srozumitelné teze čtvrtá a pátá, užívající dobový marxistický žargon: do jaké míry na základě těchto deklarací smíme tvrdit, že inscenace byla myšlena jako režimně konformní? Vzhledem k tomu, že politická témata byla - narozdíl od směřování národní činohry pražské - v inscenacích výslovně tematizována, pohybovali se brněnští tvůrci i v době postupného (opravdu jen postupného a relativního) uvolňování režimu na počátku 60.let soustavně na tenkém ledě. Užívání dobové rétoriky tak funguje částečně jako krycí manévr, brechtovské prosazování pravdy lží. Uvědomme si, že do repertoáru budou ve stejnou dobu zařazeni mimo jiné *Vlci* R.Rollanda nebo Weissův *Marat/Sade* - hry, v nichž historický námět francouzské revoluce mohl být velmi snadno metaforicky vztažen na realitu přelomu 50. a 60.let, Rollandovi *Vlci* zřejmě výslovně k politickým procesům 50.let.⁵ Onu "optimistickou vizi budoucnosti" je proto nutno - bez vsí ironie - hledat spíše v tehdejších

⁴ Pouze pro specialisty uvedme některé tituly seznamu: Bachofen: *Mateřské právo*, Engels: *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*, Thompson: *Aischylos a Athény*. Poslední jmenovaná práce představuje podle mého názoru zcela klíčovou inspiraci pro celý koncept, zejména pro důsledné čtení hry jako podobenství politických a historických dějů.

⁵ B.Srba dokonce soudí, že "*Vlci* např. co do svého ideového nasazení představovali přímé a bezprostřední předjetí proslulé Radokovy inscenace Rollandovy *Hry o lásce a smrti*". (Srba 1996 : 71)

snění o možnostech reformování komunismu, touze po "socialismu s lidskou tváří"⁶. Konečně počátek normalizace jednoznačně potvrdil, že politické angažmá Hynštovo nebylo ani v nejmenším prorežimní – režisér byl nucen odejít do divadelního "vyhnanství" v Uherském Hradišti.

Výše naznačený "optimistický" výklad se v textu projevil následujícím způsobem. Erýnie jsou v závěru Athénou vyhnány ze scény - mizí doslova v propadlišti, tedy divadelním, za příslušného Aischylem předepsaného kvílení. Závěrečná oslavná píseň však není škrtnuta, jak by se mohlo zdát z Hynštovy formulace, je pouze přidělena jiným postavám. Otázku: „Nuž pověz, čím tvé zemi žehnat mám?“, kterou mají položit usmířené Lítice patronce města Athéně, klade sama Athéna náčelnici sboru, reprezentujícímu athénskou obec. Text písně byl rozdělen mezi jednotlivé členy sboru - podle dostupných svědectví herci v tuto chvíli odložili masky a společně zpívali radostnou závěrečnou píseň stojíce v řadě na předscéně. (viz obr?) Všechny ostatní škrty jsou podle dochované režijní knihy čistě technické a nemají podstatný vliv na výklad hry (jde zejména o zhuštění epických pasáží v prvním díle trilogie, *Agamemnónovi*).

Recenzenti shodně konstatují záslužnost snahy interpretovat Aischylovu *Oresteiu* z marxistických pozic - nic jiného ostatně v danou chvíli ani napsat nemohli.⁷ K přesvědčivosti výkladu samého však mají často výhrady: několikrát se objevuje výtku, že Hynšt interpretuje závěr hry až přespříliš smířlivě a radostně a tím bagatelizuje neoddiskutovatelný fakt matkovraždy, jako by Orestés vraždil v Klytaiméstře pouze tyranku. Snaha vyložit hru jako velké, jednoznačné podobenství historického vývoje společnosti evidentně naráží na fakt, že hra má také svůj konkrétní lidský příběh, určité neredukovatelné - a při vši smírnosti Aischylova závěru tragické - vnitřní napětí.

Výtvarné řešení

Zásadnějším přínosem než tento poněkud zjednodušující výklad však byla výtvarná a hudební koncepce inscenace. Ta upoutala nejvíce pozornosti a vyvolala různé diskuse. Avantgardní, či brechtovsky ironický přístup se projevil v radikálním rozchodu s konvenční představou bílé monumentální antiky. Scéna je tvarově inspirována řeckým amfiteátre,

⁶ Zhruba v tomto duchu formuluje i dnes Hynšt základní výkladové gesto (viz Osobní rozhovor s Milošem Hynštem).

⁷ Uvedme na okraj alespoň dobových komentářů: "Oresteia je dnešnímu člověku velkým demokratickým vyznáním plným historického optimismu, souznějícím se současným vítězným elánem společnosti vedené dělnickou třídou." (Srna, 1962) - "Marxistické vědě se plně podařilo dešifrovat vlastní společenský smysl "Oresteie"" (Bundálek, 1962)

povrch přitom imituje dřevo.⁸ Masky jsou inspirovány africkými kulturami. Základní barevné ladění odkazuje spíše k mykénské kultuře.

Scéně dominuje velká kruhová hrací plocha vysunutá částečně nad orchestřiště, upomínající na orchestr. Vpravo je pak několik stupňů, které vedou k menší hrací platformě, vlevo stoupá vysoké schodiště (do výše 350 cm) ukončené na vrcholu opět hrací plochou. Schody sestupují i po bocích kruhové "orchestry" dolů do skutečného divadelního orchestřiště. (Půdorys scény viz obr. 3) Scéna není kryta žádnou oponou, horizont je neutrální, podle Srby (1996 : 300) šlo o hnědý jutový závěs.

Tento strohý prostor se proměňuje pouze minimálně. V prvních dvou částech hry (*Agamemnón*, *Oběť na hrobě*) je místo děje dále dourčeno archaickým totemem umístěným v pozadí mezi oběma schodišti (bohužel na fotografiích je téměř nezřetelný), ve třetí části situované do dvou různých chrámů je totem nahrazen archaickou mísou s jednoduchým dekorem. Krom toho se po skončení prvního dílu objeví uprostřed "orchestry" malý kvádr jako znak hrobu zavražděného krále. Posledním užitým dekoračním prvkem je velká mísa (kotel?) opět s primitivním dekorem, umístěná na horní hrací plochu, sloužící jako ona osudná lázeň, v níž zahyne Agamemnón rukou své ženy. Tím končí výčet faktických proměn scény,⁹ jednotlivá dějiště jsou dále konkretizována implicitními odkazy přímo v promluvách postav - tedy zcela v duchu základního čtení *Oresteie* jako epizujícího, antiiluzivního dramatu.

Nedočkáme se tak například jedné z možných vizuálních "atrakcí" hry, totiž Agamemnónova vozu - Hynštovo řešení je velmi radikální: příjezd krále vyznačují pouze fanfáry¹⁰, herci, představující Agamemnáona a Kassandru, si v tu chvíli nasazují masky a vystupují na pódium vpravo, které se tak stává vozem. Když později žádá Klytáiméstra Kassandru, aby z vozu sestoupila, herečka hrající královnu pouze pokleká ve zdvořilém gestu před stupni vyvýšené scény, na níž stále nehybně stojí Kassandra (viz obr.6).

Jevištní prostor vědomě pracující s odkazy na tvarosloví antického divadla má svůj pandán v kostýmní složce. Herci představující jednotlivé postavy nosili celoobličejové masky, v některých případech měli i nízké koturny. Masky ovšem nejsou inspirovány přímo

⁸ Podle svědectví Miloše Hynšta (viz Osobní rozhovor) původně zamýšleli vytvořit skutečně dřevěnou konstrukci, v době socialistického hospodářství se ale nakonec ukázalo jako nemožné pořídit dostatek skutečného dřeva pro takový účel, museli se tedy spokojit s divadelní kašírkou.

⁹ Zda byl použit purpurový koberec (nebo nějaká látka v téže divadelní funkci), který hraje v první části tak významnou roli, se nepodařilo určit. Na fotografiích není zaznamenán, pamětníci jeho přítomnost nepotvrdili ani nevyvrátili.

¹⁰ Podle Hynštovy režijní knihy dva trubači hrající příslušnou fanfáru v tu chvíli vystoupili po schodech vedoucích z orchestřiště a stáli na nich. I hudebníci byli tedy antiiluzivně zjeveni - není však jisté, zda byli kostýmováni jako členové sboru nebo zda byli oděni jako běžní orchestrální hráči a divadelní iluze byla tak narušena vlastně dvojnásobně.

dochovanými maskami klasického řeckého divadla, ale spíše archaickou řeckou kulturou¹¹ a primitivními maskami africkými. I herci sboru byli podřízeni výrazné výtvarné stylizaci - měli tuhé paruky z kaširovaných provázků. Barevnost inscenace byla podle všeho velmi expresivní – základní barvy kostýmů chóru byly okr, hnědá, písková, šedá, což tvořilo v podstatě jednotný celek s "dřevěnou" scénou. Samotné postavy pak se sborem výrazně kontrastovaly: Klytaiméstra byla ostře červená, Cassandra bílá, Athéna zřejmě modrá a zlatá – více však nevíme.¹² Snad můžeme říci, že kostým postavy se vyznačoval vždy jednou dominantní, jednoduchou a nelomenou barvou.

Pokud jde o práci s maskou, základní princip byl následující: na scéně je (přesněji měla být¹³) přítomna většina herců v neutrálních kostýmech sboru (volný šat, tuhá paruka, bez masky!), ve chvíli, kdy má daná postava vstoupit do akce (většinou na ni upozorňuje chór), herec odloží svrchní oděv, pod kterým je skrytý kostým postavy, obřadně, demonstrativně před publikem nasadí masku a začne jednat jako postava. Takto, jak jsem popsal výše, se např. realizuje "příjezd" Agamemnóna, podobně se ale také zjevovaly Lítice na konci druhé části hry. Šílící Orestés zřejmě přebíhal od jedné členky sboru ke druhé a ty se přímo před jeho - a našima - očima proměňovaly v Lítice odhozením svrchního kostýmu a nasazením masky. Erýnie se tedy jako by vynořily přímo z nitra sboru, jako ostatně všechny postavy.

Hudba

Původní, malým orchestrem živě provozovanou scénickou hudbu složil Josef Berg. Dobové recenze shodně konstatují, že Hynšt inscenuje antickou trilogii jako "scénické oratorium". Někdy je to konstatováno jako ocenění, někdy jako implicitní výtky poukazující na přespřílišnou statičnost kusu. Z dochované partitury lze vyčíst, že v inscenaci mohla být až třetina dění doprovázena hudbou. Všechny pasáže sboru jsou bez výjimky zpívané, v případě dialogů Berg předepisuje často alespoň rytmickou deklamaci textu podloženou určitou repetitivní hudební figurou. Do rytmické deklamace nebo zpěvu přecházejí i samy postavy, např. Elektra s otrokyněmi při úlitbě nebo společné motlitbě s Orestem, Cassandra zřejmě celou roli zpívala. Pokud jde o Kassandru, mohl se Hynšt opřít o všestranný talent Vlasty

¹¹ V dodnes dochované masce Agamemnóna (viz obr. ???) lze zahlédnout možnou inspiraci ve známé zlaté posmrtné masce nalezené v Mykénách, která byla naivně připisována údajnému Agamemnónovi mýtickému. U druhé dochované masky (viz obr. ???) nejsme schopni určit, zda měla představovat Posla nebo Aighista v Agamemnónovi.

¹² Dochovaly se jen černobílé fotografie, žádné kostýmní návrhy nemáme, svědectví pamětníků jsou v tomto bodě dosti nejistá.

¹³ Např. B.Srba (1996 : 286) zmiňuje, že se tento princip nepodařilo dodržet. Někteří představitelé hlavních rolí se po odehrání svých výstupů odebírali do zákulisí, místo aby se znovu spojili s masou chóru. Princip divadla na divadle nebyl tedy dotažen do všech nutných důsledků.

Fialové, pokud jde o sbor, byl posílen o členy opery, čtyři zpěváky a čtyři zpěvačky. V souvislosti se zhudebněním nalézáme v textu ještě drobné úpravy: někdy je mírně změněn slovosled, často je v písni sboru několik veršů vyzdvíženo jako navracející se refrén.

Režijní koncepce

Konfrontujeme-li velmi zevrubné záznamy v režijní knize, dochované fotografie a dobové recenze, můžeme vystihnout celkové režijní gesto takto:

Inscenace usiluje o výrazně antiiluzivní stylizaci ve všech složkách. Zjevné je to již při volbě překladu: pro svou první *Oresteiu* volí Hynšt v té době již poněkud archaicky znějící, patetický překlad Ferdinanda Stiebitze.¹⁴ Dále k této stylizaci přispívá téměř všudypřítomná hudba a užití masek. Masky se zároveň ukázaly jako prvek nejproblematičtější. Užití masky pro představitele postav není jen pokusem co nejúplněji navázat na tradici antického divadla (chybí už jen to, aby byli obsazeni vedle chóru jen tři herci ztvárňující všechny postavy), ale zejména nástrojem k potlačení psychologie v hereckém projevu. Tyto masky jsou jakousi esencí divadelnosti, vyžadují herce, který je schopen bez možností obličejové mimiky, výraz vložit do hlasu a gesta celého těla. Krom toho mají herci většinou koturny, které ještě ztěžují pohyb po poměrně strmých schodech. Snaha o celistvý výklad opřený o "archaičnost" hry troskotal na nevyrovnanosti hereckých výkonů.

Jednoznačně je ve všech recenzích vyzdvihována Vlasta Fialová - zdá se, že ona jediná nepocítovala masku jako omezení, ale dokázala kreací téměř taneční představit v jediném výstupu šílenou Kassandru, to vše za téměř soustavného zpěvu.¹⁵ Ostatní herecké výkony jsou hodnoceny rozporně, často je recenzenty zmiňována nesourodost v herectví, nezvládnutí herectví s maskou. Za všechny citujme zřejmě poměrně výstižnou recenzi Z.Srny: "(...) disharmonie v oblasti hereckého projevu. Od maximálně antikisující gestické stylisace Klytimestry – J.Lázničkové, přes umírněnou pohybovou výraznost Elektry J.Kuršové, od sólově expresivní Kassandry V.Fialové přes civilní nenucenost Orestovu J.Husníka až ke krutě popisnému realističtění M.Hájka a St.Hajného jako protagonistů sboru. Od bezvýrazné lhostejnosti Kabíčková posla, Navrátilova Agamemnona až po směšný chór děsivých Lític." (Srna, 1962) Že Erynie působí spíše komicky se shoduje více komentátorů, krom Fialové je

¹⁴ Hynšt údajně využil možnosti, že Stiebitz v té době působil jako profesor klasické filologie v Brně, vyzval ho ke spolupráci a překladatel tedy text hry, v té době již vydaný knižně, pro inscenaci ještě naposled revidoval. Samotné inscenace se už nedožil.

¹⁵ Z jediného, vzhledem k celku hry poměrně krátkého výstupu, se zachovalo snad nejvíce fotografií, dokládajících plastičnost výkonu Fialové. Téměř bychom mohli sestavit z množství fotografií "komix" zachycující tento výstup.

několikrát vyzdvižen J.Husník v roli Oresta. Ostatní herecké výkony byly zřejmě už jen z technického hlediska problematické.

Pokud jde o práci se sborem, tu klíčovou a pro moderní divadlo obtížnou položku, zdá se, že výsledek byl také poněkud rozpačitý. Z porovnání režijní knihy a dochovaných fotografií lze usoudit, že Hynšt se při aranžování sboru řídil zejména výtvarnou logikou scény. Sbor sedí nebo stojí na stupních schodiště, fyzicky do akce vstupuje zřejmě jen málo. Odtud patrně častý názor recenzentů, že sbor je sošný až statický. Nejzásadnější je ovšem to, že přímo z nitra tohoto chóru vystupovaly jednotlivé postavy. I když nebyl princip důsledně dotážen, stával se tím sbor hlavním vypravěčem a hybatelem hry. Hynšt tu usiloval představit sbor jako onu polis, která sama sobě vypráví příběh; příběh vypovídající o jejích hodnotách. Sboristy, sedící na stupňovitém schodišti, bychom zřejmě neměli chápat jen jako bezejmenné postavy příběhu, ale i jako publikum, které podobno skutečnému publiku v divadle drama sleduje. Ono velké schodiště vzestupující v levé části scény k plošině představující palác připomíná totiž dílec hlediště řeckého amfiteátru. Sbor na schodišti sedící může tak být vskutku publikem "zrcadlícím" publikum skutečné. Hynšt tímto rozvržením scény zvýraznil roli sboru jako zástupce divácké obce. Logickým důsledkem tohoto výkladu je řešení posledního výjevu hry: optimistickou vizi šťastné budoucnosti v míru a pokoji zpívá celý sbor, přesněji zpívají v tu chvíli všichni herci, kteří stojí v řadě na rampě, bez masek, tváří v tvář publiku.

Z dochovaných pramenů lze soudit, že inscenace vyvolala spíše rozpaky, ceněny byly záměry a dílčí výkony (vedle herectví je to bezpochyby experimentální Bergova hudba) - nutno ovšem vzít v potaz už jen technickou obtížnost nastudování inscenace této koncepce v rámci běžného repertoáru. Ačkoliv někteří herci už byli zřejmě zvyklí hrát s maskou (celoobličejové masky užil do té chvíle v Mahenově činohře několikrát Sokolovský), zkušenosti nebyly zatím jen neúplné, a během dvouměsíční doby zkoušení se zřejmě nepovedlo masky zvládnout dostatečně. Ke státnosti sboru mohlo přispět i angažování operních pěvců neuvyklým hereckým požadavkům činoherní scény.

Na druhou stranu je tato inscenace v českém kontextu významná přinejmenším tím, jak zásadní prostor je dán hudbě, a užitím masek pro všechny protagonisty příběhu. Těmito rysy by si své místo vydobyla i v kontextu světovém.

Uherské Hradiště 1980

Druhá Hynštova inscenační interpretace *Oresteie* je umístěna do zcela jiného kontextu: regionální divadlo s mnohem menší scénou, divadlo zatížené povinností objíždět se svými kusy kraj. Po optimismu raných šedesátých let hluboká skepse normalizace.

Porovnáme-li návrhy scény a kostýmů, zdá se ovšem, že se mnoho nezměnilo. Na plánu scény sice není velká kruhová "orchestra", obě schodiště včetně schůdků vedoucí z rampy do hlediště zůstávají. Jen je vše změněno v příslušných proporcích podle rozměrů uherskohradišťského jeviště. Scéna je opět proměňována jen několika málo objekty: tmavočervené sloupy, soška Athény nebo velký kotel pro vraždu Agamemnóna. Barevné skicy zachycují náladu scény: hnědé dřevo, sytě modrý horizont, bílé a rudé detaily - tedy vysloveně atmosféra mykénské kultury, archaického Řecka. Vzhledem k výše uvedeným shodám můžeme toto barevné řešení vnímat i jako doklad o barevném ladění verze první. Také barvy kostýmů byly nelomené a výrazné.¹⁶ I když Hynšt přizval jiného hudebníka, Zdeňka Pololáníka, s nímž v té době soustavněji pracoval, základní výzva je stejná: oratorium, melodram. Pouze překlad volí Hynšt jiný - namísto archaického Stiebitze přece jen poněkud civilnější a současnější verzi Šrámkovu.

Pokud tedy jde o stylizační principy, zdá se, že Hynšt vyšel ze stejného konceptu, pouze ho transformoval na míru jinému divadlu (např. jevištní konstrukce byla vytvořena z lešenářských trubek a prken, aby byla snadno převozitelná po plánovaných "štacích", v rozvržení kopírovala scénu z roku 1962). Ve skutečnosti ale došlo ke zcela radikální proměně interpretace.

Už v úvodu jsme zmínili vnější manifestaci této proměny, rozdíl v práci s maskou: v Uherském Hradišti protagonisté nejsou maskováni, škrabošky má výhradně chór a představitelé božských mocností. Nehybná maska kontrastuje se živou lidskou tváří. Zatímco v první verzi Hynšt usiloval o výtvarné sjednocení herectví - členové sboru neměli sice masky, ale alespoň tuhé paruky, výtvarné stylizace byla tedy uplatněna všeobecně, v druhé verzi je zdůrazněn kontrast mezi tváří a maskou. V jistém smyslu je to ústupek k dnes běžnějšímu a konvenčnímu užití masky - maska jako znak pokrytectví, případně stádnosti a konformity. Přitom v první verzi na scéně činohry v Brně měla maska jinou funkci, byla zhuštěním postavy, expresí jejího vnitřního ustrojení, esencí divadelnosti.

Nejvýrazněji v uherskohradišťské inscenaci protiklad masky a tváře fungoval zřejmě v poslední části soudu. Soudcové, kteří na konci rozhodují o osudu matkovraha, jsou ve svých

¹⁶ V tomto případě se dochovaly kostýmní návrhy Ildy Pitrové (viz obr. ???)- bohužel však máme zároveň málo fotografií protagonistů hry, obtížně můžeme konfrontovat záměr a realizaci.

- z výtvarného hlediska krásných - maskách, jen anonymní masou. Masky mají samozřejmě i všichni reprezentanti božských sil - jediná lidská tvář byla v tu chvíli tvář trpícího Oresta.

Bohužel k této inscenaci je jen jediná recenze, která - ač je psána povoláním recenzentem a je velmi vstřícná - nemůže zjevit přesný politický význam Hynšovy interpretace. Svědectví pamětníků potvrzují komentář samého režiséra (Hynšt, 2002 : 4-10), který i podruhé chápe *Oresteiu* jako podobenství působení historických sil. Tentokrát ale vidí dějiny pesimisticky - principy se valí dějinami, protivné strany uzavírají domnělé a skutečné smíry, ale nikomu nesejde na trpících jednotlivcích. Tak byl podle všeho vyložen závěr: Erýnie proklejí Oresta a mizí, Apolón se ztratí s ironickým úšklebkem a Athéna buduje falešný "mediální obraz" celé záležitosti. Takto závěrečnou situaci popsal v režijní knize Hynšt: "Orestés sražený k zemi se upíná k Apolónovi a Athéně. Apolón se ještě naposled zachechtá a zmizí. Orestés je bohy opuštěn: Erynie ho proklely, Apolónovi je lhostejný, Athéna nemá na člověka čas pro samé krásné řeči." (Hynšt, 1980)

Zdá se tedy, že obě inscenace Aischylovy *Oresteie* si byly velmi blízké. Ve zvoleném přístupu k inscenační metodě vlastně identické, i interpretační hledisko bylo totožné: příběh jako metafora historie. Jediný, zato kruciální rozdíl je v tzv. smyslu zobrazovaných dějin - zatímco v 60. letech podle Hynšta dějiny tvoří člověk a tyto lidské dějiny mají smysl a snad i cíl, v 80. letech je jedinec bezmocnou obětí dějinného vývoje. O mnoho dál již nemůžeme ve výkladu pokračovat - bylo by samozřejmě lákavé zevrubněji porovnat herecký styl obou inscenací, k tomu se nám ale zcela nedostává materiálů.

Obě inscenace dokládají význam výtvarné a hudební stylizace pro Hynštův režijní styl, lze na nich také demonstrovat, že Hynšovy režie usilují vždy o jasnost a pregnantnost výkladu, i za cenu jisté jednostrannosti a přespřílišného zjednodušení. Pokud jde o režijní postupy, spadají obě do vrcholné fáze Hynšovy tvorby, ukazují dvě možné varianty jeho pojetí "totálního divadla".

Prameny:

-ak-. 1962. Diskuse nad Aischylovou *Oresteiou*, *Práce*, 12.května 1962.

Bartušek, A. 1962. Inscenace 1961-62. *Acta Scaenographica*. 1962, s.210-213.

Berg, J. 1962. *Scénická hudba k Aischylově Oresteie*, rukopis. Pozůstalost Josefa Berga, Hudební oddělení Moravského muzea, č.?.

Bundálek, K. 1962. Pokus o nový scénický výklad *Oresteie*. *Rovnost*. 12.května 1962.

Fuchs, A. 1962. Přizpůsobený Aischylos. *Divadelní noviny*. r.5. č.22. 23.května 1962.

Hynšt, M. 1962. *Oresteia (přenáška při úvodu do studia hry), program k inscenaci*. Státní divadlo v Brně, Brno 1962.

týž. 1962. *Režijní kniha Aischylovy Oresteie, rukopis*. Soukromý archiv Miloše Hynšta. (Obsahuje i půdorys scény)

týž. 1980. *Režijní kniha Aischylovy Oresteie, rukopis*. Soukromý archiv Miloše Hynšta. (Obsahuje i partituru Zdeňka Pololánika a půdorys scény).

týž. 2002. *Od divadelního eseje k divadelnímu tvaru*. Janáčkova akademie múzických umění. Brno. 2002. 161 s.

Kopecký, J. 1962. Iniciativa a problémy. *Rudé právo*. 3.července 1962.

Osobní rozhovor s Milošem Hynštem, dne 12. dubna 2007.

Osobní rozhovor s Miluší Kudličkovou, dne 20.září 2007.

Pazourek, V. 1962. Proč právě Oresteia?. *Svobodné slovo*, 7.května 1962.

Srna, Z. 1962. Aischylova Oresteia v Mahenově činohře. *Práce*, 25.května 1962.

Srna, Z. 1980. Antika ve Slováckém divadle. *Scéna*. 21.?.1980.

Švrček, J.B. 1962. Antický básník promlouvá k dnešku. *Lidová demokracie*. 3.května 1962.

Fotografie z inscenací jsou uloženy v Dokumentačním oddělení Divadelního ústavu a Archivu Národního divadla v Brně.

Literatura:

Stehlíková, E. 2002. České inscenace Oresteie, in *Aischylos: Oresteia, program divadelní inscenace*, ed. J.Kudláčková. Národní divadlo. Praha 2002.

Srba, B. *Umění režie*. Janáčkova akademie múzických umění. Brno 1996.

Soupis fotografických příloh.

1. Vlasta Fialová jako Cassandra (Brno 1962).
2. Milena Marciliová jako Cassandra (Uherské Hradiště 1980).
3. Půdorys scény (Brno 1962).
4. Maska Agamemnóna.
5. Neidentifikovaná maska z prvního dílu Oresteie.
6. Klytaimnéstra a Cassandra (Brno 1962).
7. Orestés, Elektra a chór otrokyň (Brno 1962).
8. Závěrečná píseň (Brno 1962).

9. Kostýmní návrhy (Uherské Hradiště 1980)
10. Závěrečná scéna (Uherské Hradiště 1980)