

Závodský, Artur

České přepracování Aischylovy Oresteie

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. E, Řada archeologicko-klasická. 1969, vol. 18, iss. E14, pp. [249]-258

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/109887>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ARTUR ZÁVODSKÝ

ČESKÉ PŘEPRACOVÁNÍ AISCHYLOVY ORESTEIE

1

Oresteia, mohutná, jediná úplně zachovaná trilogie starořeckého dramatika Aischyla, těšila se v českém kulturním prostředí značné pozornosti. Trvalo však několik desetiletí, nežli se někdo rozhodl toto dílo přetlumočit.

R. 1827 přeložil František Šír stovku veršů z Eumenid. R. 1897 podal česky ve zkrácené podobě první část trilogie — Agamemnona — V. Kočvara.

Na všechny tři díly Oresteie odvážil se r. 1883 H. Mejsnar. Leč jeho časoměrný překlad, handicapovaný nepochopením textu, zůstal značně nejasný. Profesor klasické filologie na Karlově universitě Josef Král, poučen cizími vydáními Aischylovy trilogie a využiv volného německého překladu Wilamowitzova, splnil tento úkol r. 1902 na svou dobu znamenitě. Převedel antické časoměrné rozměry verši v prozódii přízvucně, promluvy postav zpravidla dvanáctislabičným veršem jambickým, partie lyrické vhodně upravil a přeložil v různých metrických řadách. O imponantní dílo Královo mohl se opřít Ferdinand Stiebitz. Dokládá to jeho příznání v rozsáhlém úvodě k vlastnímu překladu, vydanému r. 1944. Stiebitz rovněž překládá přízvucně: repliky postav obvykle desetislabičným veršem jambickým, úseky chóru diferencovanou fakturou veršů jambických, která má leckde sklon k verslibrismu.

2

Aischylova Oresteia se dočkala v Čechách také první adaptace, již můžeme do značné míry považovat za nové dílo. Je to *Nová Oresteia* Arnošta Dvořáka. Tento autor (1881—1933) měl už za sebou významné hry s tematikou historickou — *Kníže* (1908), *Král Václav IV.* (1910) a zástupové drama *Husité* (1919), které o tři léta později přepracoval na slavnostní hru pro divadlo v přírodě —, když se odhodlal nově ztvárnit trilogii Oresteiu. Stalo se tak na podzim r. 1922.

Arnošt Dvořák byl tehdy předsedou spolku Vselidová scéna, který vznikl přejmenováním Socialistické scény (byla založena v závěru r. 1920).¹ Socialistická scéna organizovala velkolepým způsobem návštěvnickou obec do pražských divadel a koncertů. Její zásluhou dostávaly se široké masy za jednotné, velmi nízké vstupné na nejlepší představení té doby. Tato demokratická akce ušlechtilých záměrů se

¹ O založení a poslání Socialistické scény viz v článku *Artura Závodského* K historii Socialistické scény (Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university 1968, D 15, 115—122).

den Aufbau des griechischen Tragikers, die Konflikte der Gestalten sind bei ihm jedoch schärfer. Von den wichtigeren Veränderungen gegenüber Aischylos ist zu betonen, dass er Orest und Elektra bereits im ersten Akt auftreten lässt. Ganz anders als Aischylos stellt Dvořák die Beziehungen Elektras zum Vater und Orests zur Mutter dar: beide Beziehungen werden im Geiste der Anschauungen S. Freuds mit allen Zügen der Liebe zwischen Mann und Frau gezeigt. Im dritten Akt entfernte sich der tschechische Dramatiker von seiner antiken Vorlage am meisten; er versuchte hier eine eigene Lösung. Dvořáks Orest lehnt sich gegen die übernatürlichen Kräfte auf und beginnt die Erinnyen zu würgen. Die letzte Erinnye ist eigentlich seine ermordete Mutter, die ihn hetzt, um ihm zu zeigen, dass er kein Recht hatte sie zu ermorden — das menschliche Leben sei nämlich zugleich heilig und widerlich. Nachdem Orest vergeblich die Entscheidung des gesamten Menschheitstribunals über seine Schuld oder Unschuld abwartete, geht er ins Weltall. Hier versöhnt sich der Schatten seiner toten Mutter mit ihm wie auch mit Elektra. Diese Mystik führte bei Dvořák zu einem Bruch in der Logik der Gestalten, die leidenschaftliche Tragik von Blut und Schicksal ging in eine Familienversöhnung über.

Bei all ihrer Widersprüchlichkeit stellt die „Neue Orestie“ Arnošt Dvořáks einen bedeutsamen Versuch dar, die Trilogie des Aischylos modern umzugestalten. In der Anwendung von Freuds Theorie bei der Motivierung der Taten Orests und Elektras ist Dvořák dem berühmten amerikanischen Dramatiker Eugene O'Neill um einige Jahre zuvorgekommen (dessen Stück „Trauer muss Elektra tragen“ ist im Jahre 1931 beendet worden).

Dvořáks „Neue Orestie“ ist von Architekt Jiří Kroha am 13. April 1923 auf der Bühne im Prager Ausstellungsgelände in monumentaler Weise als Massentheater in Szene gesetzt worden. Diese Inszenierung gehört zu den bedeutendsten tschechischen Theaterschöpfungen dieser Art, wie sie in den ersten Jahren nach dem ersten Weltkrieg aufgeführt worden sind.

Übersetzt von Pavel Petr

potkávala u publika s ohromným zájmem. Leč nadšení činovníků Všelidové scény neodpovídaly příjmy spolku. Když zklamali mecenáši, s jejichž podporou se počítalo, hrozil Všelidové scéně finanční krach. Dluhy byly zaplacený teprve tehdy, až prezident republiky T. G. Masaryk velkoryse věnoval 100.000 Kč. Za částku, která poté zbyla, rozhodla se Všelidová scéna realizovat další etapu svých plánů: vybudovat divadelní scénu a nastudovat na ní hry vlastními silami. Prvním činem tohoto záměru měla být inscenace Aischylovy Oresteie. Že výběr padl právě na tuto trilogii, stalo se nepochybně z iniciativy Arnošta Dvořáka, který hru miloval. Zprvu se pomýšlelo na to, že by Dvořák Oresteiu přeložil a jen dramaturgicky upravil. Leč původní úmysl přerostl Dvořákovi brzy v novou podobu. Záhy se rozhodl Oresteiu nikoli přeložit, ale mytickou látku v ní zpracovanou proměnit v nový tvar. Důvody, které ho vedly k tomuto rozhodnutí, osvětlil Dvořák o šest let později takto: „Ale jaký je rozdíl mezi pocity pouhého čtenáře, neb diváka a pocity dramaturga, jenž má presentovati hru k provedení! Má stará láska mne začala udivovat, jak dovede být místy pro moderního diváka nudnou, a když jsem dospěl k vrcholnému bodu aischylovského řešení, již s krutou jasností jsem viděl řešení své, neodbytné, nepřemožitelné, krátce pro mne a pro můj úkol jediné možné.“² Dvořák si tedy dal za cíl Aischylovu trilogii přebásnit. Designovanému režiséru inscenace ing. arch. Jiřímu Krohovi slíbil, že mu přinese vlastní text za čtyři neděle. „A tu se stalo, že se rozzářily oči Krohovy, a jeho ruce, ač v té chvíli zjevně ležely nehybně na kamenné desce kavárenského stolku, zcela určitě mne objaly, když řekl: Ano! Tak! ... Nová Oresteja!“³

Svůj slib Dvořák splnil. Za měsíc byl se svým přebásněním hotov.

3

Arnošt Dvořák charakterizoval Novou Oresteiu v poměru ke trilogii Aischylové takto: „Je to improvisace. Stará láska v ní zápasí s novou visí. Ale nová vise s úctou a něhou přijímá od staré lásky vše, co se kdysi vtisklo nezapomenutelně v paměť. Snad je to svatokrádež, — říkal jsem si. Ale nemohl jsem jinak. Vypočítavost našeptávala dábelky do ucha, abych na thema Aischylovy Oresteje — na thema, zpracované přec už třináctkrát před Aischylem! — napsal drama ve zcela moderním prostředí. Ale vzdal jsem se vypočítavosti ve prospěch jiných autorů. Protože jsem nemohl jinak.“⁴

Myslím, že Dvořák sám dobře vystihl přechodný a namnoze rozporný charakter své transkripce Oresteie, když napsal, že „stará láska v ní zápasí s novou visí“. Dvořák usiloval přiblížit události a základní problém Oresteie myšlenkové i citové atmosféře člověka po první světové válce. Přejal z Aischyla osnovu děje, ale snažil se antičkou osudovost a tragiku Oresta i Elektry motivovat psychologicky; mytická látku o prokletí, které lpí na Atreově rodě a které se projevuje přiřazováním jedné vraždy k druhé, tragický konflikt mstitele otcovy smrti, jenž byl vlastně trpným nástrojem vůle bohů a jehož jako matkovraha pronásledují litice, chtěl Dvořák osvětlit vnitřními dispozicemi Oresta. Tím měl být snesen konflikt z výše heroického zápasu člověka uprostřed sporu mezi antickými bohy do polohy každodennější.

² Arnošt Dvořák, Ke druhé premiéře „Nové Oresteie“. Čin, r. I, č. 9 (26. prosince 1929), str. 194.

³ Tamtéž.

⁴ Tamtéž.

Sledujme nyní, jak si při naplňování tohoto úkolu Arnošt Dvořák vedl.

V podstatě shodně s Aischylem zachoval Dvořák tři díly Oresteie. Ovšem u něho jde o tři akty, zatímco u Aischyla o tři dramata. Už tímto faktem je dáno, že český dramatik musil celou látku a široký dějový tok starořecké trilogie zhustit.

První jednání se dějově kryje s Aischylovým dramatem Agamemnon. Ale expozici podává Dvořák osobitě. Ve scéně hostiny, kterou pořádá Klytaimestra s Aigisthem a v níž první a druhý zpěvák oslavují jednak matku Zemi, jednak královnu s Aigisthem, dává vystupovat Orestovi a Elektře, kteří, jak známo, v Agamemnonu nevystoupí. Orestes se vyznává matce z odporu k Aigisthovi a vyčítá jí, jak mohla zaměnit tímto milencem skvělého Agamemnona:

„— — — můj otec
je nejjasnější z mužů, je slunce, na němž ani padouch
si nedovede vymyslet poskvrny, je zlatý lev,
plný síly a krásy — a moje matka
se objímá s podlým, prašivým, zbabělým vlkem!“

Klytaimestra, zmámená smyslnou láskou, po prudkém konfliktu s Orestem rozkáže ho vyštvat psy do vyhnanství a jeho plachou sestru Elektru uvrhnout do žaláře. Pak odchází do ložnice s Aigisthem, který je znepokojen tím, že syn sice byl odstraněn, ale že hrozí příchod jeho otce. Miroslav Rutte dobře připomněl, že Orestův odchod se tím časově nebezpečně přiblížil návratu Agamemnona.⁵ Dvořák si touto věcí zřejmě nelámal hlavu — vždyť také Aischylos dal přijít Agamemnonu z velkých dálek nedlouho potom, co hlídač spatřil oheň oznamující dobytí Tróje. Scény Agamemnonova příjezdu Dvořák vcelku z Aischyla přejal. Důležitou změnu nacházíme v rozmluvě manželů o Orestovi a Elektře. Dvořák tento motiv proti Aischylovi dramaticky vyostřil. U něho se Agamemnon ptá, kde je Orestes a Elektra. Klytaimestra licoměrně odpovídá. Lid, znalý situace, je Klytaimestřiným sdělením, že Orestes je skryt u Agamemnonova přítele, nespokojen a mručí. Aischylos umístil vysvětlení o nepřítomnosti Oresta (o Elektře není u něho zmínky) hned do Klytaimestřina uvítacího projevu. V Nové Oresteii přivedou na rozkaz Agamemnona Elektru. Otec shledá na jejich rukou krvavé pruhy po poutech a pojme podezření; přesto však — stejně jako Elektra — Klytaimestře odpouští. U Dvořáka se na rozdíl od Aischyla Klytaimestra setká s Kasandrou a vmete jí do tváře vyhrůžku, že ji zkrátí. Scénu vraždění Agamemnona, tlumočenou vizí Kasandřinou, i závěr prvního Aischylova dramatu Dvořák zhruba převzal, snad jen s tím rozdílem, že více vyhrotil konflikt Aigistha s představiteli sboru, kteří nejenom volají po pomstě za zločin, ale chystají se jí provést, a že dal zaznít hlasu dvou dosud na scénu nevystoupivších litic. Jak vidíme, Dvořák usiluje značně epické podání Aischylovo oživit předvedením dílčích střetnutí postav.

Druhý akt Nové Oresteie dějově objímá druhé drama Aischylovy trilogie — Choefory (Oběť na hrobě). Dvořák zapojil osobní osudy Aigistha a Klytaimestry na jedné straně a osudy Oresta a Elektry na druhé straně více nežli řecký dramatik do širší souvislosti událostí v Argu. Aigisthos vzpouru krvavě potlačil. Ale zmítá se (stejně jako Klytaimestra, poděšená snem) ve strachu před Orestem, který nebyl dosud dopaden. Objevivším se liticím Klytaimestra praví, že je chce usmířit oběti; proto vyslala

⁵ Miroslav Rutte, Nová Oresteia. Národní listy 15. dubna 1923.

⁶ Tamtéž.

obětovat dceru Elektru, která milovala svého otce Agamemnona víc nežli vřele. Jinak Dvořák — mimo přeskupení výstupů (např. u Aischyla Orestes přichází s Pyladem hned na začátku dramatu) — zachovává sled scén řeckého originálu: očistnou oběť Elektrinu, výstup anagnorise, zabití Aigistha.

Zcela jinak nežli Aischylos podává Dvořák vztahy Elektry k otci a Oresta k matce. Oba ukazuje v duchu domněnky Sigismunda Freuda o oidipovském komplexu jako zamilované do svých rodičů; tento vztah má všechny rysy lásky milenecké. U Aischyla je Orestes vcelku pasívním nástrojem božského zákona, který mu poručí pomstít smrt otce. Jestliže váhá před usmrcením matky, není tu veden láskou k ní, ale zdržuje se vykonat pomstu z obavy, že by vyvolal hněv matčiny litie. Matka v řeckém dramatu prosí Oresta o smilování a snaží se ho obměkčit připomínkami výjevů z jeho dětství. Dvořákův Orestes miluje „hříšnou a svatou“ Klytimestru vášnivou láskou mileneckou. Blouzní o kráse jejího prsu. Sestře Elektře praví:

„— Já jednou
jsem spatřil její prs ...
a zkameněl jsem! Štěstím
i hrůzou svatokrádeže!
A ještě v tisíci snech mě mámil opojením
i z rouhání vinil ten bílý, něžný znak ženství,
jenž částí byl mé matky!“

Orestův odpor k Aigisthovi se živí žárlivostí k sokovi, který mu přebral milenku. Často býval v souvislosti s rozporem Oresta pomstít smrt otce a zabít matku srovnáváno dilema, před nímž stanul Shakespearův hrdina Hamlet. Např. divadelní kritik Miroslav Rutte připomněl, že Dvořák Oresta citově rozdvojlil a tím do jeho bytosti vnesl hamletovský rozpor. Domnívám se, že rozdíl, který leží mezi dilematem Orestovým a Hamletovým, dobře určil Ferdinand Stiebitz. Napsal: „— — — mravní problém je u obou hrdinů podstatně jiný. Hamletovi velí duch otcův zabít strýce Claudia, svého vraha; matky, jež nevražďila, výslovně mu zakazuje se dotýkat. Nestojí tedy Hamlet před strašnou nutností stát se matkovrahem. Orestovo svědomí však netíží zabití Aigistha. >Smrti Aigisthovy nedbám“, praví; „on cizoložil, a byl potrestán, jak velí zákon. < Orestův osudový problém je zavraždit matku vražedníci; a pod tím nakonec klesá.“⁷ Daleko spíše je možno již najít obdobu mezi Hamletovým a Orestovým vztahem k matce. Oba chtějí matku v posledním okamžiku zachránit, jestliže se zrekne nechodné lásky. Dvořákův Orestes třikrát opakuje k matce prosbu, aby poplivala mrtvé tělo Aigisthovo:

„Matko, má svatá kdys, ó, buď jí zas
a jako na svou ohyždnou, mrtvou minulost
ty plivni na něho!“

Když tak Klytimestra neučiní, Orestes ji probodne mečem. V závěru druhého aktu vítí se na scénu sbor litie. Orestes v nich poznává litice své matky. Zděšen prorazí posléze jejich kruh a odchází hlásat do všech krajů světa svůj čin. Je rozhodnut svolat na jeho posouzení soud světa.

⁷ Ferdinand Stiebitz, Aischylova Oresteia — úvod ke knižnímu překladu Oresteie (Praha 1944, str. 43).

Dvořákův přepis prvních dvou částí Aischylovy Oresteie je celkem zdařilý. Český dramatik jim dal rychlejší spád, prudčí konfliktové vyostření, opravdovou scénickou plasticitu. Velké změny doznal u Dvořáka sbor. Antický chór, jak víme, glosuje události, většinou do děje nezasahuje. Rozsáhlé pasáže chóru, napsané Aischylem ve složitých útvarech strofických, obsahují dramatikovy mravní a filosofické stanovisko, překypující mytologickými narážkami a často epickým způsobem vysvětlují různé okolnosti. Šíří v projevech sboru divák 20. století dobře nesnáší. Proto Dvořák úlohu sboru, zejména komentátorskou a vyprávěcí, omezil. Na místech, kde u něho vystupuje, stal se sbor účastníkem dění, dramatickou osobou, aktérem.

Nejvíce se Dvořák odlišil od Aischyla v závěrečné, třetí části Nové Oresteie.

Řecký dramatik představuje Erinye hrozíci Orestovi v delfské věštírně. Spor se pak dostává do Athén, k bohyni Athéně. Ta zřídí areopag a sama soudu předsedá. Spor je exponován jako boj mezi principy práva otcovského a mateřského. Athéna přidá svůj hlas ve prospěch Oresta a prohlásí ho rovností hlasu za zproštěna viny. Otcovské právo zvítězilo nad mateřským. Na usmíření ducha Klytáimestřina jako by se zapomnělo. Aischylos, představitel zdravé národní síly, oslavil rodné Athény, jejich zřízení a Eumenidy. Litice, mstitelky prolité příbuzenské krve, se proměnily v bohyně milostivé. Velký mravní konflikt končí smírem, Orestes se očistuje v životě.

Arnošt Dvořák dává v třetím aktu, který je ze všech nejvolnější, nejsvobodnější variací tématu řeckého i Eumenid, řešit spor člověku: samému Orestovi. Sejde se — na rozdíl od bohů a athénských starců v řeckém dramatu — sbor, v němž mluví hlas Země, hlas Vesmíru spolu s velkými soudci světa, učiteli národů, proroky, světci, zákonodárci a básníky. Leč Orestovi se nedostane odpovědi na otázku, zdali je vinen či nevinen. Proto se odhodlá vypořádat s liticemi sám. Zde se Dvořák nejvíce vzdálil od své antické předlohy. Orestes v hrdé, prometheovské vzpouře rdousí jednu litici po druhé. Poslední litice je Orestova zavražděná matka. Štvala ho výčitkami jen proto, aby pochopil, že ji zavraždil bezprávně. Měl ji milovat, jak byla, „velká i v hříchu i v svátosti“. Orestes, uvědomiv si, že se matkovraždou provinil proti životu a že je z něho vyvržen, rozhodne se odejít ze světa:

„— — — *Jen další život,
ten tvůj, má matko, je pro mne. A já
se těším již naň ...*“

Orestes prosí matku, aby ho objala. Také Elektra je připravena odejít za otcem. V matčině objetí pak oba sourozenci umírají. Země přijala do svého lůna prach matkovraha, jeho vinu i trýzeň, a odevzdá jej Vesmíru. V něm se všechno zlo a dobro rozplynou. Nová Oresteia končí mohutným hymnem; zpívají ho všichni lidé, Země a Vesmír.

„*Malý je člověka prach,
velké jsou člověka trýzně a touhy.
Těžká a krutá i přemilostivá
je Matka Země.
Však Vesmír
je věčný, nezměrný, nekonečný!*“

Tato mystika v závěru Nové Oresteie zlomila Dvořákovi předchozí logiku postav, starořecká tragika rodu přešla tu v rodinný smír.

Domnívám se, že Dvořákovi se podařilo vyhmátnout dramatické jádro orestovské

látky, že je znamenitě, snad až operně vyostřil, nicméně pravdu měl patrně A. M. Píša, když o konci Nové Oresteie napsal: „Výjev, jenž má vyvážit smírný konec původního znění a v němž se stín zavražděné matky smíruje s Orestem i Elektrou, má jímavou příchut' rodinné důvěrnosti a jeho humanistické evangelium nutně láme sílu předchozí vášnivé tragiky krve a osudu.“⁸

Dvořák napsal Novou Oresteiu verši značně uvolněnými. Jejich široký proud (počet slabik ve verších kolísá od 8 až k 18) vyrůstá ze složité výstavby větné, která mu dodává rysů monumentálních, výrazně využívá kvantity slov a tenduje k metru jambickému. Dvořákově fantazii bychom však vytkli některá plakátově zjednodušená, nepřilíš vynalézavá klišé obrazová (přirovnává Agamemnona ke zlatému lvu, Aigistha k prašivému psu, Kasandru k šelmě právě lapané apod.)

Při vši své rozpornosti představuje Nová Oresteia Arnošta Dvořáka významný pokus o moderní přepis Aischylovy trilogie. V uplatnění Freudovy teorie při motivaci činů Orestových a Elektriniých předešla slavné drama E. O'Neilla. Americký autor zobrazil v trilogii Smutek sluší Elektře (Morning Becomes Elektra) — byla dokončena r. 1931 a poprvé inscenována dvě léta poté — lidi uvězněné do vášní a pudů, rozvrácené po válce, donucené zodpovídat za své činy a smýt viny neúprosným, drtícím poznáním. Dvořák zůstal při své transkripci Oresteie na půdě Řecka; hrdiny nepřenesl do současné doby. Jen problém Orestovy a Elektriny katarse řešil nově. Ovšem nikoli s plným uměleckým zdarem. Nic na tomto soudu nemění fakt, že kritik té jasnozřivosti, jakou vynikal F. X. Šalda, napsal Dvořákovi v dopise: „Na pilířích Oresteje Aischylovy jste sklenul novou kopuli, vzornější i objemnější: kopuli harmonie kosmické. Tam je to menší klenba národně náboženská. Slovo *nová* není vzato nadarmo.“⁹

4

Tragédii Nová Oresteia režíroval Ing. architekt Jiří Kroha. Navrhl také scénu a kostýmy. Jevištní hudbu napsal hudební skladatel K. B. Jiráček. Choreografickou část nastudoval Joe Jenčík. Hrál symfonický orchestr železničních zřízenců za řízení J. Malého. Premiéra se konala 13. dubna 1923 v levém křídle Průmyslového paláce na pražském Výstavišti (dnes sjezdový palác Parku kultury Julia Fučíka).

Kroha pojal Dvořákovu dramu v monumentálních rozměrech jako davové divadlo. V představení účinkovalo několik set lidí. Scénu, využívající jessnerovského principu schodů i detailů kubistických, popsal Emil Pacovský takto: „Krohovo jeviště, jehož podlaha je zdvižena 4 metry nad hlediště, je čirá architektura, která svým rozčleněním nahrazuje nejen kulisy, ale i všechno zařízení potřebné každému jednotlivému dějství. Je stabilní a nedějí se na něm žádné změny a proměny. Je rozčleněno četnými schodišti, několika průchody, opatřeno je pevnými sloupci a podstavci. Dva jednoduché „praktikáble“ jsou v pozadí scény. Jevišť takto upravené umožňuje reliéfní scenaci děje, to jest celá scenerie vystupuje plasticky z obrazového proscénia, ven do hlediště. Jako kulisy k jednotlivým výstupům a výjevům je užito velkých sborů a komparsů — stále aktivních — které se staví na schodištích do potřebné výšky a šířky. Jejich rozvrstvení dává určité formy dekorativní, jejich pohyby ornamentaci, jejich ústroj strukturu a zabarvení, jejich sborový, kolektivní projev dynamiku.“¹⁰ Svěst všechny složky inscenace — architekturu, kostýmy, herce,

⁸ A. M. Píša, *Stopami dramatu a divadla. Studie a referáty*. Praha 1967, str. 27.

⁹ Citováno z článku *Arnošta Dvořáka, Ke druhé premiéře „Nové Oresteie“*. Čin r. I, č. 9.

¹⁰ E. P., Dvořáková „Nová Oresteia“ v úpravě a režii Jiřího Krohy. *Veraikon*, 1923, sešit 3—4.

hudbu a tanec — do souladného celku nebylo snadné. Kroha tu prokázal velkou fantazií a schopnost stylotvornou. Miroslav Rutte popsal dynamiku představení takto: „[Tříposchodové jeviště] poskytlo mu [Krohovi, A. Z.] s dostatek příležitosti, aby davové scény rozvinul skutečně do prostoru a aby při jednotné scéně měl neustále možnost bohatého pohybu a výtvarného přeskupování a odstupňování. Davy, proudící z podzemí a kupící se hned v masivní kvádry lidských těl, hned zase ve vysoké jehlance, řinoucí se širokými proudy a zase rozvíjející prosté jednostupové nebo dvojestupové linie, ztrnulé a zase rozvíjející kolektivním pohybem, v němž sta nahých rukou se zdvihalo v jakémsi rytmickém chaosu jako chapadla obrovitého polypa, tyto davy svědčily nejen o bohaté tvárné vynalézavosti, ale i o bystré režiséřské schopnosti.“¹¹ Jisté výhrady měli kritikové ke kostýmům, světlu a k maskování. Rutte připomněl: „Jen kostymy byly trochu neklidné a zbytečně obtížené podrobnostmi, jež tříštily dojem massivu lidských těl a nebo opět neodrážely s dostatek hlavní postavy od jejich okolí. Také světelné harmonie mohly být účinnější v barvách, a litice, jež jsou přece přízraky, měly být nějak odhmotněny proti ostatnímu davu.“¹² Podle Karla Engellmüllera, který jinak vysoko ocenil Krohu jako „neohroženého a smělého stavitele a režiséra“, „některé maskování neodpovídalo sic vzdálenosti a velikosti scény a mnohý detail působil proporcionálně groteskně, tak malé hlavy a krátká těla proti zdůrazněným jiným tělesným částem (zapomnělo se na antické kothurny, masky a larvy).“¹³ Začátek a konec inscenace můžeme si dobře představit podle líčení Stanislava Loma. Kritik napsal: „Začínalo se jakýmsi prologem vášní, kde orgie se splétaly v pestrý obraz rukou a těl, kde milenci si leželi v náručí a mezi nimi tančily jakési příšery hrůzy a smrti. Nahá žena je povznášena nade všemi. Pak klidný nástup starců, jemná reakce sborů na jevištní děj, stálé vlnění do výše i šíře, až po závěrečné dějství, kde Velcí soudcové celého světa povznášejí mlčky své krvavé ruce. Toto rozestavení i s nástupem byly z nejmohutnějších, jež jsme kdy viděli na jevišti.“¹⁴ Rutte poznamenal, patrně nikoli správně, protože jeho výtky by patřila spíše autorovi hry, že režie pomohla ke směšnosti závěrečné scény, „neboť udělá do matky, jež pomocí propadliště vyrostla do nadpozemské velikosti, dole dvířka, jimiž Orestes a Elektra se vrátili zpět do jejího lůna.“¹⁵ Hudbu K. B. Jiráka Rutte kladně ocenil pro její silnou dramatickou výraznost, „jež měla svou osudovou tíhu a umožňovala šťastně dojem z dramatu, aniž se kdekoliv snažila vyžít se na jeho účet.“¹⁶

Rozsáhlý prostor Průmyslového paláce kladl na hlas interpretů rolí značné nároky. Hlavní představitelé postav je vcelku splnili. Klytáimestru vytvořila Marianna Hellerová „s výraznou a ostrou plasticitou v pohybech i deklamací. Její hlas, jenž někdy dovedl přímo plasticky vykrajovati slova, rozvíjel se od ztlumené úsečnosti až do plného fortissima, aniž ztratil svou zvukovou rovnováhu a melodičnou barvitost“ (Miroslav Rutte). „Vztyčení malé hlavy této nevěrné a věrné královny, výbušné pohyby vášnivého těla, a na konec usmířená moudrost, jíž přijímá své děti do věčného náručí, byly herecky i výtvarně dokonalejšími projevy“ (Stanislav Lom). Oresta ztělesnil Bedřich Karen; přednášel ho „zaníceně a skvěle“ (Karel Engellmüller), avšak podle Miroslava Rutteho mu místy vadilo „příliš skandované zpívání

¹¹ Miroslav Rutte, *Nová Oresteia*. Národní listy 15. dubna 1923.

¹² Tamtéž.

¹³ Karel Engellmüller, *Nová Oresteia*. Národní politika 15. dubna 1923.

¹⁴ Stanislav Lom, *Nová Oresteia*. České slovo 15. dubna 1923.

¹⁵ Miroslav Rutte, *Nová Oresteia*. Národní listy 15. dubna 1923.

¹⁶ Tamtéž.

a prodlužování slabik“. Elektra Anny Ibové měla „křehkou něhu i výbušnou vášnivost, ale při fortissimu její hlas často distonoval“ (Miroslav Rutte). Agamemnona hrál Vladimír Majer, Aigistha P. Neri a Kasandru Božena Pálpánová. „Sborové deklamace rytmicky dobře členily a stupňovaly, avšak byly téměř nesrozumitelné, pokud se neměnily v hudební recitativ“ (Miroslav Rutte). Podle Karla Engelmüllera dosáhlo představení úspěchu; dramatik, režisér i skladatel byli za bouřlivého potlesku vyvoláni na scénu.

Autora Nové Oresteie Arnošta Dvořáka, který se neúčastnil studia své hry, velkorysost Krohova režijního pojetí nadchla. K inscenaci vyslovil toliko negativní připomínku: „Jediné mi vadilo: ve III. dějství nebylo nade všecku pochybnost zřejmo, že poslední z litic, škrcených vrahem, je duch zabité matky, zjevující se synu — vrahovi přesně v bývalé tělesné kráse, a proto také nebylo scénicky zřejmo, že vrah umírá uštváním, v němž sám žádá a dosahuje smrti.“¹⁷

Dvořákova hra i Krohova režie se u soudobé divadelní kritiky setkaly s rozdílným míněním. Karel Engel Müller psal o dramate i jeho nastudování téměř bez výhrad pochvalně. Marie Majerová mluvila o skvělém uměleckém úspěchu „dobře pochopené kolektivní práce všech činitelů“. ¹⁸ Miroslav Rutte, jak jsme viděli, měl sice některé kritické poznámky, ale v podstatě považoval hru (zejména její první dva akty) i provedení za zdařilé. Stanislav Lom v připomenuté již recenzi poznamenal významně: „Posuzujeme-li ‚Novou Oresteiu‘ jako umělecký celek a čin, přiznáme prvenství Jiřímu Krohovi ...“ Negativně se o Nové Oresteii vyslovili Zdenka Hásková a Josef Kodíček. Kritička odsoudila dílo Dvořáko a Krohovo jako mluvenou operu nebo melodram s baletem — také poukazem na Nerudův soud o Meiningenských. Nevhodný byl prý již tunelovitý prostor Průmyslového paláce, který překážel slyšitelnosti. Ironicky zlobný referát Háskové, který odmítal ve jménu myšlenky divadlo zaměřené jenom na velikou podívanou, odhalil svoje ledví tam, kde autorka s despektem, ale nesprávně mluví o „důmyslně hračkářsky sestaveném jevištětku“. ¹⁹ Josef Kodíček platil dlouho za příznivce Socialistické scény; chtěl se stát dokonce jejím dramaturgem. ²⁰ Když nemohl svůj záměr realizovat, změnil se v jejího odpůrce. V recenzi nazvané Mamutí nesmysl odsoudil nejprve velkou reklamu, která inscenaci Nové Oresteie předcházela. Představení pokládá jenom za napodobení Reinhardtových snah o masové divadlo. Kodíček odsoudil výpravu i režii Jiřího Krohy pro jejich „zcestný názor a realizační neschopnost“. Doslova napsal: „Celý podnik jest paškvil k tahání peněz divákům, tím rozhodněji odmítnutelný, že jest halen ve fráze lidovosti, nového dramatu a nové režie, velikých evolucionárních a hudebních a v ostatní balast, o němž zodpovědným podnikatelům musilo být předem jasno, že jest pouhým bombastem. Jeho odmítnutí jest povinností esthetickou a mravní.“ Dvořákův text považuje Kodíček za lepší, nežli byla jeho divadelní interpretace, ale i tak v něm vidí jen zbanalizování Aischylovy tragédie, „jež by dnes musila býti přenesena zcela do moderních šatů, nebo by se musila spokojiti pouhou dramaturgií.“ ²¹ Jak patrně, uhodil v těchto posledních slovech Kodíček hřebík na hlavu: poznal polotvar Dvořákovy transkripce. Víme, že teprve O'Neill vytvořil na Aischylovu trilogii mohutnou tragédii, zcela situovanou do moderní doby.

Na plakátech se ohlašovalo, že Nová Oresteia se bude na pražském Vystavišti hrát

¹⁷ Arnošt Dvořák v článku Ke druhé premiéře „Nové Oresteie“. Čin r. I, č. 9.

¹⁸ Marie Majerová, Nová Oresteia. Rudé právo 15. dubna 1923.

¹⁹ Zdenka Hásková, Nová Oresteia. Československá republika 15. dubna 1923.

²⁰ Podle ústního sdělení národního umělce prof. ing. Jiřího Krohy.

²¹ Josef Kodíček, Mamutí nesmysl. „Nová Oresteia“. Tribuna 15. dubna 1923.

čtyřikrát. Při třetím představení však došlo ke skandálu. Účinkující se po prvním aktu dožadovali smlouveného honoráře. Když ho nedostali, musilo být představení předčasně ukončeno.

Inscenace Nové Oresteie skončila finančním deficitem 120.000 Kč. Nato byli čtyři funkcionáři Všelidové scény žalováni, že zavinili úpadek z nedbalosti. Soud je však 28. prosince osvobodil.

Události při druhé repríze Nové Oresteie poskytly Vaškovi Vránovi příležitost, aby se v časopise Divadlo vysmál způsobu, jak herci odmítli ve hře pokračovat, i způsobu, jak pořadatelé „zmizeli s bojiště“. Svůj článek končí Vrána dramatickým pamfletem Nová Ostudeia, v němž si vzal sarkasticky na mušku Arnošta Dvořáka i Jiřího Krohu.²²

Inscenace Nové Oresteie ukončila v Čechách éru davových představení, jak byla zde pořádána nejvíce po vzoru berlínských inscenací režiséra Maxe Reinhardta, který uvedl Oidipa vladaře a Oresteiu v prostředí cirkusu. Doba obliby těchto inscenací zřejmě s odlivem revoluční vlny přešla. Přesto přese všechno byl to velký divadelní čin. A nestalo se jistě náhodou, že obávaný divadelní kritik Jindřich Vodák napsal v souvislosti s ním vyčítavě: „Pocit nesmírné hromadnosti, který s divadlem nejtěsněji souvisí, měl tu vyrůst na největší možnou míru, aby se dosáhlo představy o skutečném vzorném divadle lidovém v Gémierově smyslu. Bylo to něco špatného a bláznovského? Nezasloužil podnik, aby byl podporován všemi, kterým trochu záleží na divadelním pokroku?“²³

DIE TSCHECHISCHE UMARBEITUNG VON AISCHYLOS' „ORESTIE“

Die Trilogie des Aischylos „Orestie“ erfreute sich grosser Aufmerksamkeit der tschechischen Kultur. Es dauerte jedoch verhältnismässig lange, bis dieses Werk vollständig in tschechischer Übersetzung vorlag.

Die erste, nicht besonders gelungene Übersetzung im Zeitmass stammt von H. Mejsnar (1883). Josef Král, Professor für Klassische Philologie an der Prager Karlsuniversität, erfüllte diese Aufgabe im Jahre 1902 in vorbildlicher Weise, belehrt von ausländischen Ausgaben der Trilogie und unter Zuhilfenahme der freien deutschen Übersetzung von Wilamowitz-Moellendorff. Auf dieses imposante Werk von Král konnte sich dann Ferdinand Stiebitz stützen, wie er selbst in der ausführlichen Einleitung zu seiner im Jahre 1944 erschienenen Übersetzung bekennt.

Die „Orestie“ des Aischylos erlebte auch ihre erste tschechische Bearbeitung. Es ist die „*Nová Orestieá*“ des Dramatikers Arnošt Dvořák (1881—1933). Zu dieser Umgestaltung der altgriechischen Trilogie kam es Ende 1922, als sich der Verein „Všelidová scéna“ (Die Bühne des gesamten Volkes), der sich bisher mit der Organisation der Besuchergemeinde der Prager Theater und Konzerte befasst hatte, dazu entschloss, eine Bühne aufzubauen und dort mit eigenen Kräften Stücke einzustudieren. Die erste Tat innerhalb dieses Vorhabens sollte eine Inszenierung der „Orestie“ von Aischylos darstellen. Zuerst plante man eine Übersetzung und blosse dramaturgische Bearbeitung der „Orestie“ durch Arnošt Dvořák. Bald entschloss sich Dvořák jedoch dazu, das Werk umzuformen.

Den Übergangscharakter seiner Umgestaltung der „Orestie“, die auch vielfach widerspruchsvoll war, hat Arnošt Dvořák selbst gut erfasst, indem er schrieb, dass seine „alte Liebe darin mit einer neuen Vision ringt“. Dvořák war bestrebt, die Handlung und die Problematik der „Orestie“ der Gedanken- und Gefühlsumsphäre des Menschen nach dem ersten Weltkrieg nahezubringen. Im grossen ganzen im Einklang mit Aischylos hat er die drei Teile der „Orestie“ beibehalten, bei ihm handelt es sich allerdings um drei Akte eines Stückes. Aus diesem Grunde musste Dvořák die Handlung der antiken Trilogie zusammendrängen. Das wirkte sich unter anderem besonders in den Partien des Chors aus. In den ersten zwei Teilen des Dramas verfolgte Dvořák im Ganzen

²² Vašek Vrána, *Nová Ostudeia*. Divadlo r. 1923, č. 11.

²³ *ib.*, *Nová Orestieá*. Čas dne 12. května 1923.