

ROMAN SIKORA: SMETENÍ ANTIGONY – POKUS O TRAGÉDII

(1998)



Roman Sikora (* 1970) patří ke generaci autorů, kteří debutovali v polovině devadesátých let, avšak programově do jisté míry polemizuje s estetikou postmoderny – hlásí se k tzv. politickému divadlu šedesátých let a k „brechtovským“ východiskům. Ve své dramatické tvorbě opakovaně těží z apokryfních motivů a historických paralel (*Sodoma-gomora!*, 1996; *Smetení Antigony*, 1998), ovšem nevyhýbá se ani současným námětům (*Tank*, 1996; *Vlci*, 1997; *Ne-hybnost*, 1999; *Opory společnosti*, 2001), které přetavuje do alegorických podobenství, v nichž tematizuje svět krize

přírozených hodnot v situacích, kdy jsou přírodní či civilizační katastrofou likvidovány a vykořeňovány ze své podstaty. Dramatický konflikt přitom směřuje k zobrazení některých aktuálních etických či politických témat, jejich vyznění je ovšem krajně skeptické až katastrofické. Žánrově jeho hry oscilují mezi krutě ironickou satirou a moralitou, některé se přibližují žánru tragické frašky.

Určitá autorská pochybnost, kterou v sobě nese podtitul Sikorovy hry *Smetení Antigony*, implikuje starou dürrenmattovskou otázku možnosti vzniku tragédie v kontextu relativistického hodnotového systému moderní společnosti, v níž původní pravidla přestala platit a nová jsou praxí znehodnocena dříve, než stačila být definována a vejít ve známost. Pro tragicky vyhocený patos tohoto dramatu je proto příznačné, že se střetává s krutou situační komikou, která klasický mýtus a jeho tragické vyznění profanuje ostrým sarkasmem. Dramatický účín hry je opakovaně převrácen z tragického do komického elementu, tudíž se drama ve svém celku žánrově přibližuje k tragické frašce či grotesce.

Sikora námětově čerpá z antického mýtu o Labdakovcích, především pak ze Sofoklových tragédií, avšak jeho dramatický text je autorsky rozvolněnou hrou intertextuálních odkazů na jiné řecké mýty (o Héfaistovi, Iásonovi a Médece aj.) a jejich pozdější literární interpretace.

Děj pojednává o dvou hlavních hrdinkách: o starší Antigoně a její sestře Ismeně, osiřelých dcerách krále Oidipa, jehož vláda se před lety zhroutila v chaosu bratrovražedných bojů mezi jeho syny Eteoklem a Polyneikem, kdy se vlády ujal Oidipův švagr Kreon. Sestry žijí na královském dvoře v dekadentním prostředí přepychu pod stálou kontrolou tajných služeb (věštec Teiresias a jeho družina). Obě udržují milost-

ný poměr s Kreontovým synem Haimonem. Zatímco naivní Ismena svého milence nekriticky zbožňuje a doufá v brzký sňatek, a tím i návrat do nejvyšších královských kruhů, pro Antigonu je nepřiliš bystrý mladík objektem permanentního ponižování a nástrojem emocionální pomsty na vládci Kreontovi, jehož podezřívá, že kdysi inicioval střet mezi jejími bratry, z něhož vyšel nakonec jako jediný vítěz.

Milenecký trojúhelník Antígona – Haimon – Ismena se stává hlavní složkou dramatického konfliktu. Vztahy mezi dvěma sestrami se vyostřují úměrně tomu, jak se současně stupňuje Antigonino nepřátelské chování k vládci Kreontovi. Dramatický zápas vrcholí poté, kdy Antígona, stržena zoufalou potřebou autentického vztahu ke komukoliv blízkému, vyhrabe ostatky svého bratra Polyneika, což si vládce vykládá jako politické gesto vzdoru a připomenutí společensky tabuizovaných a choulostivých událostí, které jej přivedly před lety k moci. Obě sestry jsou mu tak stále více na obtíž, proto zavrhne možnost sňatku Haimona s Ismenou. Zdrčená a nešťastná Ismena v afektu svou sestru zavraždí.

Drama je složeno z dvaceti výstupů (+ jeden, který je možno zařadit „kam libo“) do dramaticky otevřeného celku, v jehož rámci autor velmi volně zachází s prostorem (odehrává se na různých místech královského dvora, v soukromí vládců, na reprezentativních místech i mimo samotný palácový komplex). Dramatickou fabuli Sikora rozehrává prostřednictvím zadržené expozice, kdy je přítomný příběh o vztahu dvou sester a o společnosti kolem nich provázen postupným odhalováním minulých událostí (krize a pád Oidipovy vlády, Kreontovo uchopení moci, postavení sester u dvora). Výrazným sémantickým prvkem je prolnutí dramatického času s reálným časem inscenace, který třikrát připomínají poznámky vedlejšího textu („*Žár z Héfaištovy výhně zapálí divadlo. Oheň se rychle šíří. Panika. Zbytek hry už nikdo nezhlédne.*“ 175), zdůrazňující autorský záměr zobrazit svět „na konci“, svět právě probíhající katastrofy (ostatně sama Antígona ve druhém výstupu zvolá: „*Svět potřebuje funkční vypínač.*“ 172.).

Zatímco obecnou charakteristikou odpovídá dramatický děj, prostředí, postavy a jejich jazyk nekonkrétnímu určení – mytologickému „bezčasí“, v jednotlivých motivech a některých replikách postav se výrazně uplatňují aktualizace (společenské a politické, ale rovněž technické), jež dramatický obraz stylizují do současnosti.

Domyšlená a dramaticky nosná je u Sikorova „pokusu o tragédii“ úloha chóru. Autor se důsledně drží významové struktury klasické tragédie tím, že i v jeho hře jsou přítomny monologické pasáže, jimiž (zdánlivě mimo děj) autor „komentuje“ a dále pak tematizuje, co se předtím odehrálo na jevišti. Kolektivní postava sboru (tradičně jím bývají typičtí zástupci obce, v níž se drama odehrává), je ve hře přítomna i fyzicky v travestované podobě postav mátožných Opilců, k nimž se Antígona v průběhu hry opakovaně obrací sarkastickými a moralistními monology („*ANTIGONA: [...] Nezasloužíte si nic víc než pohrdání. Nezasloužíte si lepší život než máte. Vaše myšlení je myšlením hovada. Váš mozek se dá strčit do kapsy kalhot. Jste*

použitelní jen jako zdroj náhradních dílů. Jakoukoliv vaši část si můžu koupit. Viděl jsi už někdy tolik peněz? A už nikdy neuvidíš. Každý z vás má svou cenu. A ta je směšně nízká. Věříte všemu, co se vám říká. A když se vám tvrdí něco zcela opačného, ani ten rozdíl nepostřehnete. O svém životě se dovídáte od druhých. Život je pro vás ranní probuzení, odpolední hovno, řízek a pivo.“ 172).

„Svět je obrácen vzhůru nohama“ – takový je ústřední dojem ze Sikorova apokryfu a princip významové inverze (např. vzhledem k původním mytologickým faktům o Antigoně) je určující pro kompozičně-tematickou výstavbu dramatického textu.

Také v Sikorově zpracování antické látky se jedná o společensko-kritickou studii gest individualistického vzdoru. Ovšem „původní“ Antigonu (Sofoklova, ale též např. Brechtova, Anouilhova, Hubalkova aj.) pojednává o „tragédii volby“ (Jan Kott) zda uposlechnout nařízení lidské moci, jež jde proti všem dosavadním zvyklostem a proti odvěkému řádu bytí, anebo se moci vzepřít a připomenout všem, co se patří a co ne, zaručit se tak celým svým životem jako nejvyšší hodnotou. Klasická Antigonu je aktivní hrdinkou, která vědomě dokazuje nespravedlivé a zpupné občanské moci, že nad jejími svévolnými příkazy platí vyšší zákonitosti, že člověk není mírou všech věcí, „že svět není jeho svět, smysl jeho smysl, a že sám může upevnit a založit smysl dne jen tak, že jej opře o hlubší smysl Noci“¹⁸¹.

Pro Sikorovu apokryfní metodu práce s klasickým mýtem o Antigoně je charakteristické uchopení všeobecně známého příběhu skrze současné téma. Autor klade otázku, zda-li vůbec existuje nějaké jednání, které má vyšší smysl, a proto i etické posvěcení, jež umožňuje jedinci konat, třeba i navzdory mínění a chování okolního většinového společenského prostředí. Ve světě, v němž neplatí žádná pravidla (snad kromě dvou: pravidla silnějšího a pravidla konzumu, tj. „užij dne“), kde se tragický zápas proměnil v kruté komický, protože nesmyslný souboj mezi špatným a horším, mezi nemravným a zvrhlým, v takovém světě již není možno smysl nalézt, a proto i gesto heroického vzdoru jej postrádá – zůstává pouhým gestem s proměnnou možností interpretace. Tato Antigonu není charizmatickým nositelem ideje protestu, radikální reformy či přímo revoluce proti vládě a společenskému statusu quo. Nechce se podílet na moci, mít vliv, působit. Sama již nemá čím ručit, jelikož nepromýšlí etickou váhu svých činů. Prostě je pouhou součástí světa, ovšem tato okolnost jí působí frustraci. Její život, stejně jako životy ostatních, je totiž bezcenný.

Sikorovu Antigonu zdánlivě charakterizuje především tělesnost. Alespoň sama hlavní hrdinka se o to celkem úspěšně snaží, byť postupně vychází najevo, že tímto způsobem skrývá svou osamocenost, úzkost i nenasyčený hlad po životě a že se ve skutečnosti jedná o propletenec nervů, které ji nutí k vypjatým gestům a tvrdým výrokům. Z lidských smyslů je pak nejvíce charakterizována hmatatelností. Jako

¹⁸¹ Patočka, Jan: „Ještě jedna Antigonu a Antigone ještě jednou“, *Divadlo* 1967, č. 10, s. 4.

by pouze fyzické – hmatatelné bylo jedinou a zřejmě poslední možností realizace mezilidského vztahu či komunikace.

Svým tělem však tato „nová Antígona“ současně pohrdá jako nádobou plnou odpadků. „*I já jsem prolezlá lží*“ (176), říká své sestře krátce před tím, než se málem utopí ve vaně při dětinsky pošetilé hře „*Zkusit to bez dechu*“ (7. obr.). Koupel – klasický symbol očisty (těla) – je zde poněkud zvrhlou hrou se sebeobětí, s konečností. Její nejčistší a skutečně autentický vztah k druhé bytosti – mrtvému bratru – je pak rovněž paradoxně spojen s hmotou. Ovšem v podobě tělesných ostatků...

Původní („před postmoderní“) Antígona pojednává o sebeoběti jako potvrzení platnosti vyššího řádu, Sikorova Antígona vypovídá o lidském poznání, že s žádnými vyššími zákony není možno počítat, krom jediného: „*stačí tak málo, a budete z tohoto jeviště komedií smeteni.*“ (173) Hlubší „smysl Noci“ (řečeno s Patočkou) Sikorova Antígona nezná, z „Noci“ zbyla pouze temnota, která pohlcuje ošklivé a zlé vzpomínky na kruté životní zkušenosti, jež se bodavými záblesky zjevují v paměti.

Všechny literární Antígony pojednávají o věrnosti. Ovšem do této historické chvíle se pokaždé jednalo o věrnost tomu, že je třeba uchovat vědomí o smyslu bytí jako jediném předpokladu bytí vůbec. Sikorova Antígona „smetená“ zůstává věrna již pouze svému vlastnímu zdání o tom, co je nezkreslená skutečnost, která je pro ni opozicí proti utilitárnímu mýtu, a tedy opozicí proti nenáviděné a žité skutečnosti, kterou reprezentuje politická moc.

Skutečnost, kterou člověk nemůže již ničím zkeslit, je však skutečností finální: člověk je spolu s ní smeten z povrchu zemského, tak jako časem je smetena každá tělesná schránka. („*ANTIGONA: Od jisté zimy už nepřestane sněžit. Něco zemře a čas se zasekne v zamrzlé tůni tvých očí. Někdo do tebe kopne a ty mu to oplatíš s bezmeznou touhou zabít. Název, který nese toto tělo, je Antígona.*“ 171)

S původním antickým mýtem o Labdakovcích je Sikorův apokryf spojen velmi málo. Do povah stejnojmenných postav je zahrnuta profánní zkušenost moderního člověka konce dvacátého století. A jestliže v první půli tohoto věku ještě platilo, že Antigonin čin je připomínkou toho, co je potřeba činit a navzdory nadosobní moci na tom aktivně trvat, poněvadž stále jde o hodnotu nejvyšší: pozitivní hodnotu života, pak o padesát let později má obdobný čin pouze úzce subjektivní a zcela privátní cenu. Jako výraz posledního zbytku lidského citu, jenž má ovšem nelidsky zvrhlou podobu.

Sikorovo drama je do této chvíle posledním článkem řetězce uměleckých děl, která pojednávají o Antigoně. Ideovým vyzněním a částečně i užitím některých stylistických prostředků (automatický text, monologické pasáže, četné aktualizace) je mu nejbližší německý dramatik Heiner Müller (*Herakles 5*, 1966, česky 1980; *Zpustlý břeh – Materiál k Medee – Krajina s argonauty*, 1982, česky 1999). Z českých apokryfních zpracování Antígony v posledních letech připomeňme dramata Přemysla Ruta *Antiantígona* (1989) a *Děvka z města Théby* (1967) Milana Uhdeho. Antigonovský mo-

tiv, podobně jako u Sikory obrácený, je rovněž přítomný v Abuladzeho filmu *Pokání* (SSSR, 1984), zde však hrdinka filmového dramatu odmítá nechat spočinout v hrobě cynického autokrata Avrama, aby – alespoň po jeho smrti – mohly být vyřknuty jeho zločiny. Vnitřní spřízněnost Sikorovy hry lze rovněž vidět se sociální tragikomedii polsko-amerického autora Janusze Głowackého *Antigona z New Yorku* (1992, česky 1994), která svými krutě ironickými a satirizujícími prvky získává podobné dramatické vyznění.

Ukázka

4. Pierotův pláč

(Pierot sám. V rukou hromada novin. Kolísá pod jejich tíhou. V pozadí přivezou na operační sál tělo. Krvácí. Několik chirurgů.)

PIEROT: Hrůzný atentát! Dva výstřely těžce zranily krále Oidipa. Polyneikés vystřelil na svého otce a bratra. Princ Eteoklés na místě mrtev. Svět se vymknul z kloubů a lid je šířrán zármutkem. Atentátník těžce raněn.

CHIRURG 1: Je více než zřejmé, pánové, že jedna z kulí vniknuvších do těla této lidské zrůdy se usadila v pravé plíci. Druhá zjevně pronikla okolím žaludku a opustila tělo společně s větší částí levé ledviny tudy.

PIEROT: Horníci se obávají o život krále. Královna oněměla žalem. Oidipův švagr Kreon truchlí.

CHIRURG 2: Které z ran se, pánové, budeme věnovat jako první?

CHIRURG 3: Navrhoval bych plíci.

CHIRURG 1: Domnívám se, že rána v okolí žaludku si vyžaduje upřednostnění.

PIEROT: Krvavá slavnost. Kdo by nastoupil na trůn? Nejzrůdnější vražda v dějinách. Církev se staví proti pohřbu otcovraha.

CHIRURG 3: Nechme tedy hlasovat. Kdo je pro žaludek? Kdo je proti? Většina je tedy pro plíci. Nelze jinak, pane kolego.

PIEROT: Vláda se staví proti pohřbu otcovraha.

CHIRURG 1: Dobře tedy. Věsti řez bych navrhoval tudy.

CHIRURG 2: Správně, souhlasím. A žebry se prosekáme.

PIEROT: Důchodci se staví proti pohřbu otcovraha.

CHIRURG 3: Pánové, na druhé straně je ovšem vhodné se zamyslet, zdali má vůbec smysl zachraňovat tohoto člověka.

PIEROT: Otcovrah a bratrovrah ještě žije.

CHIRURG 1: Pánové, ale lékařská etika...

CHIRURG 2: Lékařská etika je nepochybně důležitá, ale co etika lidská? Žít a nechat žít. Zde přítomný například žít nenechal.

PIEROT: Kreon dočasně regentem. Velení policie ujišťuje, že nic nebylo zanedbáno. Ministr vnitra odstoupil. Hledá se motiv vraždy. Kreon podněcuje policii k pátrání.

(173)

Vydání

„Smetení Antigony – Pokus o tragédii“, in *Svět a divadlo* 1998, č. 4, s. 169–187.

Překlady

Německy (1999 a 2000): *Antigone weggefegt*, Barbora Schnelle.

Francouzsky (2000): *L'Antigone Balayée*, Ginette Volf-Philipot.

Maďarsky (2000): *Takarodj, Antigone!*, Géza Hizsnyan, Miklós Forgács, Fodor Zsuzsa.

Uvedení

Premiéra 7. 12. 2000 – (M)–Sínház elödása v Budapešti, r. Edit Illés.

Další uvedení:

6. 4. 2003 – Studio Marta JAMU v Brně, r. Jakub Maceček (česká premiéra).

10. 10. 2003 – Divadlo F. X. Šaldy v Liberci – Malá scéna, r. Petr Mančál.

Ve zkrácené formě prostřednictvím tzv. scénického čtení byla hra poprvé představena v rámci projektu *Hledání nové hry* na festivalu Divadlo v pohybu V. – Brno 1998 (Centrum experimentálního divadla – Divadlo Husa na provázku), scénář J. Zavarského byl posléze upraven pro rozhlas (Český rozhlas Brno, prem. 1998).

Scénické čtení hry bylo dále realizováno v Německu (8. 9. 1999 – 49. Berliner Festwochen: *Berlin als Brücke nach Osteuropa – ein Klischee*, Volksbühne, Berlín) a ve Francii (Letní divadelní festival v Avignonu 2000, *Forum – Université Européenne d'Eté*, Université Pierre Mendes, Grenoble).

Ceny

Cena Nadace Alfréda Radoka v soutěži o nejlepší původní hru v roce 1997 (2. místo).

Reflexe

Neexistuje tragický rozměr ve světě, kde platí jen mocenské klání, ve společnosti, do které se člověk nejlépe zařadí, když se podřídí diktátu konzumu a ustáleným představám o úspěšnosti. Svět antické tragédie, kde působily vyšší, nedotknutelné hodnoty, je zcela zničen (lépe – je karikován a tím zbaven velikosti). Vinu nelze poměřovat ničím vyšším. Ani Antigonina revolta – sama žádnou vinu necítí – není tragická.

Barbora Schnelle – Kateřina Werliková: „Divadlo v pohybu – pohyb v divadle“, *Svět a divadlo* 1998, č. 4, s. 44.

Antigona hovoří o světě, jenž je trvale poznamenán přítomností smrti. Jestliže přežijeme smrt nejbližšího, jako bychom tím sami zemřeli – přicházíme o schopnost opravdově milovat a být opravdově milováni, přicházíme o možnost kontaktu. Setkání s druhým je totiž od tohoto přeryvu jen lživá fráze, anebo vzájemné ubližování. Zůstane nám jenom naše samota.

Michal Čunderle: „Hry Romana Sikory“, *Svět a divadlo* 1999, č. 5, s. 122.

Tragédie ‚smetené Antigony‘ spočívá v tom, že tato hrdinka není schopna smysluplně naplnit tragický úděl, k němuž s bytostnou touhou směřuje a který se od ní – uvažujeme-li intertextuálně – očekává. Podstatné je pak především to, že neúspěch nevyvěrá ze střetu s antagonistickými protihráči, ale o jejím nezdaru je autorem rozhodnuto jakoby předem. Způsob, jakým jsou jednotlivé postavy do Sikorovy ‚netragédie‘ vrženy, apriorně vylučuje tragický, chcete-li hrdinský rozměr Antigonina jednání a snad největší překážkou je sobě Antigona sama. Tragédie již není možná?

Tomáš Syrovátka: „Krise interpretace“, in: *Podoby soudobého evropského dramatu*, Masarykova univerzita Brno 2001, s. 15.

Motiv permanentního boje, zápasu o moc a ovládnutí druhého, manipulace s fakty, včetně politických manévřů či her tajných služeb, tím vším autor popírá étos antické tragédie a posunuje text ke groteskní parafrázi. [...] Hra není o velkých ideálech a hodnotách, ale o falešnosti, lživosti světa, o jeho bezútešném primitivismu, citové vyprázdněnosti, zvrhlosti a krutosti. Jako jeden z mála textů je Sikorovo *Smetení Antigony* hrou s výrazným politickým aspektem.

Tatjana Lazorčáková: „Groteskní záznam světa (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20. století)“, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 21–22.

Sikorovy Thébys jsou městem plným tabu, strachu a zaběhaných modelů přetvářky. Antigona do nich vpadne jako meteor, ale zaběhané mechanismy se dokáží bránit dobře a téměř úplně Antigonu rozvrátí. [...] Sikora modeluje lež jako velmi zdatného protivníka, nad kterým není snadné vyhrát. [...] Svým vyhoceným negativismem leckoho popouzí, ale zároveň také burcuje k dialogu. V tomto smyslu tedy na Sofokla navazuje bezpochyby, jejich metoda je až překvapivě podobná.

Lubomír Sůva, in *Smetení Antigony* – programový list k inscenaci, Studio Marta – JAMU, Brno 2003.

V takových Thébách se Antigona pohybuje téměř jako ve vzduchoprázdnu. Smí a může udělat cokoli, k ničemu není zavázána a žádný konflikt se jí nevnučuje. Je otázka, zda si vůbec zaslouží nést sofoklovské jméno, protože její příběh nemá s Antigoniným společného vlastně nic.

Milan Uhde: „Smetení světa“, *Divadelní noviny* 2003, č. 11, s. 7.

V Sikorově hře [...] z tragédie (a vlastně i z politického divadla) zbyl jen samotný vztek, negace a vzpoura. A o tu jsme přišli, ani ne v nějakém střetu, Kreón s Antigonou udělá celkem krátký proces. Antigonina nenávisť možná opravdu představuje určitou hodnotu (poslední skutečná věc v Kreontově světě obrazů), ale už sama myšlenka, že ztráta nenávisť je tragická, zní hodně groteskně.

Václav Šebesta: „...Roman Sikora...“, *Svět a divadlo* 2003, č. 5, s. 106.

Slovo autora

Ve svých hrách se snažím poukazovat vždy k vyhoceným postojům. Snažím se rozkrývat určité problémy, které jsou běžně kolem nás, ale už je ani nevnímáme. Jsme jednoduše jejich zajatci. [...] Ale vždycky je pro mě důležitý vztah té které hry ke světu, v němž žiju. A to mnohdy zcela konkrétně a aktuálně. [...]

Kdo je Antigona dnes? Proč titul „smetená“?

Těžko říct, kdo je Antigona dnes. Ale najsíť je takových bytostí všude kolem plno. Cynických, pohrdajících... Jen ta důsledná nenávisť a sebenenávisť a pohrdání se u nich najde zřídka. V téhle narcistní době se mají všichni sami až podezřele rádi. Antigona se ptá. Klade si otázky a s obzvláštní rozkoší ty nepřijemné. Bičuje se jimi a snaží se na ně odpovědět. Ale nedaří se jí to. [...] Ve světě Antigony zemřely ideologie, ale také ideje. A s nimi i důvěra k těm, co spravují a vládnou. A oni si ji vlastně ani nezaslouží. [...] A „smetená“ proto, že jsem se jednak snažil s Antigonou po svém vypořádat, a pak ona je vlastně smetená, odstraněná, zlikvidovaná. Samozřejmě elegantně. Za zvuků valčíku.

„Rozhovor – Roman Sikora“, 18. 11. 2005; dostupné na: <http://www.dilia.cz>
[ověřeno 8. 7. 2008]

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Čunderle, *Svět a divadlo* 1999, č. 5, s. 120–124; T. Syrovátka, in *Podoby soudobého evropského dramatu*, Brno 2001, s. 12–18; T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 5, s. 100–110; L. Vodička, *Česká literatura* 2005, č. 3, s. 413–422.

RECENZE: K. Král, *Svět a divadlo* 1998, č. 2; B. Schnelle – K. Werliková, *Svět a divadlo* 1998, č. 4; T. Šteidl, *Obratel*, časopis festivalové přehlídky Zlomvaz, Praha 2003; M. Uhde, *Divadelní noviny* 2003, č. 11; R. Erml, *Divadelní noviny* 2003, č. 19; P. Havelková, *Mladá fronta Dnes* 15. 4. 2003; J. P. Kříž, *Právo* 19. 6. 2003; týž, *Právo* 21. 10. 2003; P. Christov, *Svět a divadlo* 2004, č. 1; V. Gardavský, *Plzeňský deník* 20. 4. 2004.

Libor Vodička