

DIVADELNÍ NOVINY

1. Médea ve forte

14.05.2024 Divadelní noviny - Alena Sarkissian

strana: 4 rubrika: Kritika

Odkaz na originál

Klíčová slova: divadle (3); Norbert (2); Ostravská (2); Závodský (2); divadla; divadlo; moravskoslezské; moravskoslezského; Národní; Národního; Ostrava; Ostravě

Už Eurípidovi antičtí životopisci psali, že je mizogyn. Nermalou měrou – byť nejen – kvůli Méde. Médea ale není antifeministický a mizogynní pamflet. Je to tragédie, a ta může dosáhnout účinku pouze tehdy, když je hrdinku možné vidět nejednoznačně a když drama buduje vnitřní tenze v postavě i ve vztazích k ostatním.

Předvést Médeu šovinisticky a extrémně mizogynně jako kvintesenci ženy coby požívačného, nevyzpytatelného, iracionálními, vášněmi ovládané bytosti je možné a umocňuje to i Médein barbarský původ a kouzelnické nadání. Médea se ale přece domáhá přirozeného práva. Svými požadavky však odhaluje samolibost a hochštaplerské ambice mužů, jejich racionalitu zvrhnuvší se v krutou vypočítavost a odpojení od emocí. Iásón se s ní sice neoženil, ovšem žil s ní, ona s ním sdílela nebezpečí a nepohodlí na cestách a mají spolu děti. Když je pak zavraždí, nemusí to být skutek vytrysknuvší z nenávisti a žlučovitě pomsty. Jakkoli je v této dvojí vraždě stále příměs temné odplaty, pramení zároveň z bezvýhodnosti, nebo dokonce podivného milosrdenství: jaký osud by čekal děti bez matky – děti barbarky, prohlášené za levobočky? Z tohoto úhlu pohledu se Médein skutek může dokonce stát činem největšího sebezapření. Inscenace s tímto výkladem existují i v českém prostředí: například Dostalova z roku 1942 v pražském Národním divadle, silné bylo toto téma také v Honzírkově inscenaci z roku 2008 v Uherském Hradišti.

Žena, matka, cizinka

V aktuální inscenaci **Národního divadla moravskoslezského** v **Ostravě** usilují o feministické čtení Eurípida. Nový překlad, všemi svými prostředky posilující divadelní potenciál textu, inscenátorům v jejich záměru pomáhá (k tomu viz esej Elišky Kubartové v programu). Médea už v překladu vynívá rozhodně, emotivně, ale zároveň její jednání řídí specifická racionalita (a zde je na vykladači, nakolik je to racionalita šilence). Ostatně, celé nové přebásnění doslovuje, co dosavadní překlady nechávaly zahalené vágními všeobjímajícími pojmy: manželé se častují tak, jak to v rozpadajících se vztazích bývá; na místě archaizující krasořeči směřovali překladatelé k prostotě, jež evokuje fyzické vjemy a vybízí herce k akci. Spletitá metra sborů odvozená z archaické řecké lyriky nahradil Borkovec rytmizovaným volným veršem nebo veršem jaksí lyricky atmosférickým. Text zachovává maximální rozmanitost, jakou disponuje v řečtině.

Snoubí se v něm přiblížení mytického světa současnému vnímateli s okamžiky zcizujícími, které mají za úkol pozastavit vcitování diváka a dát mu čas rozvažovat. Jeho významová vrstevnatost umožňuje postihnout spletnost feministického tématu: Médeu jako osobnost s vlastními sny a hrdostí ve společnosti marginalizující ženy, přičemž ona sama je marginalizovaná dvojnásob, jelikož se octla ve komunitě nedůvěřující ani cizincům; Médeu pokořenou mužem v systému dané výhodnější pozici; Médeu jako matku v nepřátelském prostředí s dětmi, které systém zastoupený jejím partnerem zbavuje budoucnosti.

Jenže tuto linii, postavení žen-matek ve společnosti zvýhodňující muže, inscenace reflektuje jen málo. Dramaturg **Norbert Závodský** s režisérem Jakubem Šmídem sice na jevišti dali velký prostor dětem, ale Médea (Petra Kocmanová) s nimi až do poslední chvíle nenavazovala žádný intimnější mateřský kontakt. Chlapečci se po scéně proháněli nápadně pěkně oblečení a mimoděk tak vzbuzovali dojem, že se jimi matka především reprezentuje. Láskyplnost jim projevil až Iásón (Robert Finta), když navštívil Médeino útočiště. Když nakonec v pátém epeisodiu Médea syny objímá a nařiká, bylo velmi těžké pocítit s ní soucit. V publiku zavládla jen bázeň. Kocmanová Médea se nikdy netrápí ve skrytu, nerozvíjí rozmanité odstíny negativních emocí. Nemá tichý strach, necítí němou zášť, neštka nad osudem dětí. (Vzpomene si ještě někdo na rozběsněnou, nesmlouvavou, ale stejně přesvědčivě něžnou i zoufalou Médeu Zuzany Bydžovské ve Studiu Kolowrat roku 1992?)

Ostravská Médea sděluje od první scény své emoce ve forte. Dramaturgie škrtala hodně, ale Médein monolog o postavení žen v muži ovládané společnosti zazněl hned v prvních minutách inscenace a udal jí tak tón. Médea nežárlí na mladší sokyni, rozlétla ji Iásónova vypočítavost, rozhněvalo ji, že zákony myslí jen na muže a ženy nikde nenajdou zastání. Křičí, hlasitě spílá, kupředu ji žene všeobjímající hněv. Kocmanová své forte zdařile promítá i do fyzického projevu: vládne scéně, pohybuje se po ní jako rozzuřená lvice a pomáhá jí v tom i autor kostýmů Martin Chocholoušek: rozčuchanou stárnoucí ženu v pánském pyžamu střídá rozmařilá dobře udržovaná dáma na prahu čtyřicítky a svůj vrcholný okamžik pomsty prožívá na závratně vysokých jehlových podpatcích. To už má za sebou i setkání s athénským králem Aigeem (David Viktora). Uzavřela s ním dohodu o vzájemné pomoci: vyléčí ho z neplodnosti (scéna ve vaně s erotickými názvuky dává tušit, jakou představu léčby Aigeovi vnukne), za což jí on poskytne azyl, až jej bude potřebovat. I tady si počíná velmi racionálně a krátká chvíle slabosti, váhání či křehkosti a hořkosti nad milostnou zradou je rázem ta tam. Z toho vyplývá hlavní zádrhel inscenace: začne-li Kocmanová svou hodinu a půl na jevišti ve forte, pak již může nasadit pouze fortissimo.

A tam se graduje obtížně a nevystačí to na dlouho, nebylo-li žádné piano. Nevidí-li diváci jiné Médeiny osobnostní rysy, nemohou její hněv sdílet a brzy je unaví.

Kdo je lásón?

lásón je také zahráný víceméně na dvou strunách, byť předloha skýtá mnoho možností. Může to být statečný Argonaut, miláček žen. Eurípidés ho nadál výjimečnou řečnickou obratností a demagogickými argumentačními úskoky. lásón, bludný mořeplavec, se dokázal vetřít na královský dvůr ve vzkvétajícím Korintu – jistě to je zdatný kariérista. Robert Finta však na jevišti hraje vychytralého pinoživého mužlíka bez charismatu. Proč se do něj Médea tolik zamilovala, že dokonce zabila svého bratra Apsyrta? Proč si ho oblíbili Kreón a Glauké? Čím si je získal? Zjevem to nebylo. A ačkoli hodně mluví, ani na chvíli nezačneme uvažovat o tom, že by mohl mít pravdu – a o to chvilkové váhání, o přesvědčivost řeči, v tragédii jde. Jak jinak než řečí lze v řecké tragédii manipulovat diváckými emocemi do onoho kulminačního bodu anagnórise, kdy se odhaluje skrytá podstata slov tragických hrdinů?

lásón neprojde žádným vývojem, který by motivoval jeho závěrečný šok ze smrti synů. Zhrozil se, protože je tolik miloval? Nebo je to děs z Médeiny proměny? Je to sobecká sebelítost, že po vraždě jeho mladé choti zabila i "jeho" děti a on zůstal sám? To vše sice zazní, ale dostáváme málo indicií, abychom rozeznali, zda je lásón prostě vypočítavý hochštapler, nebo zda pochopil hloubku svého neštěstí i podílu, který na něm sám má.

Chór pokojských

Je slabinou mnoha českých inscenací řecké tragédie, že režiséři nedůvěřují možnostem chóru. Tentokrát jsem se při parodu sboru tetelila blahem, že to klapne podobně jako nedávno v Bakchantkách v Národním **divadle**. Šmíd vymezil vztah sboru k Médeee jasně a zachoval ambivalenci jeho postavení: z původních "korintských dívek" se staly pokojské chátrajícího hotelu: o svých hostech vědí hodně, ale intimní přátelství to není. Ač s Médeou soucítí, nejsou s ní v tak intimním kontaktu, aby jí mohly pomoci či ji podpořit. Udrží si odstup. První zpěv, nádherný voiceband, navnadil na budoucí zvukovou opulenci. A té se mi dostalo.

S výjimkou ještě jednoho kratšího – a jak krásného – českého zpěvu, když Médea předávala šaty pro Glauké, se nadále zpívalo v řečtině. Znělo to efektně, zvláště když se voicebandy rozkošatily do mnohohlasých kompozic s až náboženskými názvuky. Co konkrétně se zpívá, zůstalo ovšem naprostě většině publika nejasné (kolik diváků umělo starořecky?). Právě sbor ale kuchyňské historice o zvláště ošklivém partnerském rozchodu dodává nadhled a univerzální platnost.

Diváci nerozuměli, že se zpívá například hymnus na Afrodítu, modlitba za zdrženlivost v lásce. Zmizelo jedno z hlavních posláních tragédie: varovat před jednoduchými extrémními řešeními a před excesy ve smýšlení a jednání. Kvůli načančaně vypadající řečtině se navíc nedostalo na Borkovcův a Havrdův překlad, kde by se melodičnost, obrazivost a rytmičnost snoubily s nádhernou hudební složkou zrovna tak dobře.

Chór také vnesl v posledních dvou stasimech do inscenace element, který jako by vypadl ze šedesátých let. Tehdy divadelníci hráli řeckou tragédii tzv. rituálně, zkoumali témata tribalnosti, "cizího/našeho", Médeu jako ženu v kontaktu s Matkou Přírodou, autentickou a nezkracenou, v opozici k "civilizované" a dekadentní společnosti.

Ve chvíli Médeina rozhodnutí vraždit vchází sbor na scénu zahalený černými bederními rouškami a pohybuje pánví v jakémsi kvazirituálním tanci. V dalším stasimu vstupuje ve zlaté paprscité čelence zdobící i obličej – odkaz ke kultu boha slunce, s nímž je Médea rodově spjata. Ta pak zpívá se sborem píseň v neznámém jazyce, snad v gruzínštině (tam leží Kolchis, odkud Médea pocházela). Píseň to byla nádherná, až srdce usedalo. Přesto jsem se v sedadle ošivala. Spojovat si Médeinu vraždu a krutost s jejím "barbarským" původem? Dělit svět na ty "civilizované" (Řeky pocházející z "kolébky evropské civilizace") a na "nevyzpytatelné cizince"? Přistupujeme tím na shora zmíněný šovinistický rys řecké tragédie. Jako příklad české inscenace, která téma nepřijatě cizinky využila naopak k nabourání xenofobního diskurzu, mohu opět uvést Honzírkovu Medeu z roku 2008. Režisér titulní postavu a její společnice zobrazil jako migrantky z třetího světa, v "prostoru nikoho", na letištním terminálu, kde byly vystaveny pohledu a nepochopení držitelů moci, úspěšných západních mužů – zde králů a pretendenta na trůn.

Ohromující Ritz

Ostravská inscenace se podobala té Honzírkově prostorovou konkretizací. U Honzírka tranzitní prostor letiště, tady luxusní hotel zašlé slávy, s odloupenými tapetami, dírou ve stropě a rezavou vanou. Místo dočasného pobytu, kde nelze zůstat napořád. Místo, kde se střetávají lidé na cestách, místo mezi "doma" a "v cizině". Petr Víték prostor navrhl velmi působivě jako rozpadající se Ritz s vysokým rudým kobercem a mosaznými lampami. Jeviště měnilo atmosféru světelnými modulacemi, chvílemi je dělil rudý průhledný plastový závěs, ze dveří po stranách pořád někdo vycházel nebo se za nimi skrýval. Byla to pastva pro oči a až do poslední chvíle mě uchvacovalo, jak prostor dynamizuje drama založené jinak hlavně na deklamaci. Ohromující scénografická práce však na sebe poutala tolik pozornosti, že se v ní nepřiliš vnitřně rozmanité herecké výkony nakonec ztrácely.

Dramaturg s režisérem se rozhodli ospravedlnit Médein hněv. Vše jako bychom viděli jejím rozhněvaným pohledem: lásóna jako infantilně snaživého skrčka, athénské krále Aigea jako obtlouklého impotentního turistu, ale i Kreonta jako stárnoucího vládce, jehož přebujelá epolety na ramenou mu pomáhají performovat neomezenou moc.

Jak ale může divák sdílet hněv s někým, koho nepoznal z jiné stránky? Feminismus, tak komplexní téma, jako by se zploštil na odsouzení mužů (ani jeden tu není předveden jako skutečná osobnost). Exploatují ženy – ale copak Médea nezneužila Aigeova zoufalství? Inscenace potlačila téma Médeina mateřství, přičemž jsou to právě ženy-matky, které patriarchálním uspořádáním společnosti v současnosti trpí asi nejvíce.

Zkrátka, aby mohlo zaznít forte, musí napřed zaznít všechny další odstíny zvuku.

Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava – Eurípidés: Médea. Režie Jakub Šmíd, dramaturgie **Norbert Závodský**, scéna Petr Víték, kostýmy Martin Chocholoušek, hudba David Hlaváč. Premiéra 27. dubna 2024 v **Divadle** A. Dvořáka.

Dramaturgie škrtila hodně, ale Médein monolog o postavení žen v muži ovládané společnosti zazněl hned v prvních minutách inscenace a udal jí tak tón.

FOTO MARTIN KUSYN

V lásonovi (Robert Finta) vidí Médea (Petra Kocmanová) infantilně snaživého skrčka

FOTO MARTIN KUSYN

Sbor pokojských si od Médey udržuje odstup. V popředí Médea (Petra Kocmanová) se svými syny (Filip Škandera a Roman Patrik Baroš)

Médea ve forte



Už Euripidovi antičtí životopisci psali, že je mizogyn. Nemalou měrou – byť nejen – kvůli Méde. Médea ale není antifeministický a mizogynní pamflet. Je to tragédie, a ta může dosáhnout účinku pouze tehdy, když je hrdinku možné vidět nejednoznačně a když drama buduje vnitřní tenze v postavě i ve vztazích k ostatním.

ALENA SARKISSIAN

Předvést Médeu sovinisticky a extrémně mizogynně jako kvintesenci ženy coby poživáče, nevyzpytatelné, iracionální, vášněmi ovládané bytosti je možné a umocňuje to i Médein barbárský původ a kouzelnické nadání. Médea se ale přece domáhá přirozeného práva. Svými požadavky však odhaluje samolibost a hochštaplerské ambice mužů, jejich racionalitu zvrhnuvší se v krutou vypočítavost a odpojení od emocí. Iásón se s ní sice neoženil, ovšem žil s ní, ona s ním sdílela nebezpečí a nepohodlí na cestách a mají spolu děti. Když je pak zavraždí, nemusí to být skutek vytrsknuvší z nenávisť a žlučovitě pomsty. Jakkoli je v této dvojí vraždě stále příměs temné odplaty, pramení zároveň z bezvýchodnosti, nebo dokonce podivného milosrdenství: jaký osud by čekal děti bez matky – děti barbarky, prohlášené za levočocky? Z tohoto úhlu pohledu se Médein skutek může dokonce stát činem nejvššího sebezapření. Inscenace s tímto výkladem existují i v českém prostředí: například Dostalova z roku 1942 v pražském Národním divadle, silně bylo toto téma také v Honzirkově inscenaci z roku 2008 v Uherském Hradišti.

ŽENA, MATKA, CIZINKA

V aktuální inscenaci Národního divadla moravskoslezského v Ostravě usilují o feministické čtení Euripida. Nový překlad, všemi svými prostředky posilující divadelní potenciál textu, inscenátorům v jejich záměru pomáhá (k tomu viz eseji Elišky Kubartové v programu). Médea už v překladu vynívá rozhodně, emotivně, ale zároveň její jednání řídí specifická racionalita (a zde je na vykladači, nakolik je to racionalita šilence). Ostatně, celé nové přebásnění doslovoje, co dosavadní překlady nechávaly zahalené vágními všeobjímajícími pojmy: manželé se častují tak, jak to v rozpadajících se vztazích bývá; na místě archaizující krasořeči směřovali předkladatelé k prostotě, jež evokuje fyzické vjemy a vybízí herce k akci. Spleťtá metra sbor odvozená z archaické řecké lyriky nahradil Borkovec rytmyzovaným volným veršem nebo veršem jaksi lyricky atmosférickým. Text zachovává maximální

rozmanitost, jakou disponuje v řečtině. Snoubí se v něm přiblížení mytického světa současnému vnitřnímu s okamžiky zcizujícími, které mají za úkol pozastavit vciťování diváka a dát mu čas rozvažovat. Jeho významová vrstevnatost umožňuje postihnout spleťtosti feministického tématu: Médeu jako osobnost s vlastními sny a hrdostí ve společnosti marginalizující ženy, přičemž ona sama je marginalizovaná dvojnásob, jelikož se octla ve komunitě nedůvěřující ani cizincům; Médeu pokoušenou mužem v systému dané výhodnější pozici; Médeu jako matku v nepřátelském prostředí s dětmi, které systém zastoupený jejím partnerem zbavuje budoucnosti.

Jenže toto linii, postavení žen-matek ve společnosti zvýhodňující muže, inscenace reflektuje jen málo. Dramaturg Norbert Závodský s režisérem Jakubem Šmídem se na jevišti dali velký prostor dětem, ale Médea (Petra Kocmanová) s nimi až do poslední chvíle nenavazovala žádný intimnější mateřský kontakt. Chlapci se po scéně prohánějí nápadně pěkně oblečení a mimoděk tak vzbuzovali dojem, že se jimi matka především reprezentuje. Láskyplnost jim projevil až Iásón (Robert Finta), když navštívil Médeino útočiště. Když nakonec v pátém epeisodiu Médea syny objímá a nařká, bylo velmi těžké pocítit s ní soucit. V publiku zavládla jen bázeň. Kocmanová Médeu se nikdy netrápí ve skrytu, nerozvíjí rozmanité odstíny negativních emocí. Nemá tichý strach, necítí němu zášť, neštá nad osudem dětí. (Vzpomene si ještě někdo na rozběsněnou, nesmlouvavou, ale stejně přesvědčivě něžnou i zoufalou Médeu Zuzany Bydžovské ze Studia Kolowrat roku 1992?)

Ostravská Médea sděluje od první scény své emoce ve forte. Dramaturgie škrtila hodně, ale Médein monolog o postavení žen v muži ovládané společnosti zazněl hned v prvních minutách inscenace a udal jí tak tón. Médea nežárli na mladší sokyni, rozlítla ji Iásónova vypočítavost, rozhněvalo ji, že zákony myslí jen na muže a ženy nikde nenajdou zastání. Křičí, hlasitě pláá, kupředu jí žene všeobjímající hněv. Kocmanová své forte zdařile promítá i do fyzického projevu: vládně scéně, pohybuje se po ní jako rozružená lvice a pomáhá jí v tom i autor kostýmů Martin Chocholoušek: rozčuchanou stárnoucí ženu v pánském pyžamu střídá rozmařilá dobře udržovaná dáma na prahu čtyřicítky a svůj vrcholný okamžik pomsty prožívá na závratně vysokých jehlových podpatcích.

To už má za sebou i setkání s athénským králem Aigeem (David Viktora). Uzavřela s ním dohodu o vzájemné pomoci: vyléčí ho z neplodnosti (scéna ve vaně s erotickými názvuky dává tušit, jakou představu léčby Aigeovi vnukne), za což jí on poskytl azyl, až jej bude potřebovat. I tady si počíná velmi racionálně a krátká chvíle slabosti, váhání či křehkosti a hořkosti nad milostnou zradou je rázem ta tam. Z toho vyplývá hlavní zádrhel inscenace: začne-li Kocmanová svou hodinu a půl na jevišti ve

Sbor pokojských si od Médey udržuje odstup. V popředí Médea (Petra Kocmanová) se svými syny (Filip Škandera a Roman Patrik Baroš) FOTO MARTIN KUSYN

Dramaturgie škrtila hodně, ale Médein monolog o postavení žen v muži ovládané společnosti zazněl hned v prvních minutách inscenace a udal jí tak tón.

V Iásónovi (Robert Finta) vidí Médeu (Petra Kocmanová) infantilně snaživého skřekáka FOTO MARTIN KUSYN

forte, pak již může nasadit pouze fortissimo. A tam se graduje obtížně a nevystačí to na dlouho, nebylo-li žádné piano. Nevidí-li diváci jiné Médeiny osobnostní rysy, nemohou její hněv sdílet a brzy je unaví.

KDO JE IÁSÓN?

Iásón je také zahraný víceméně na dvou stranách, být předloha skýta mnoho možností. Může to být statečný Argonaut, miláček žen. Euripidés ho nadál výjimečnou řečnickou obratností a demagogickými argumentačními úskoky. Iásón, bludný mořeplavec, se dokázal vetřít na královský dvůr ve vzkvétajícím Korintu – jistě to je zdatný kariérista. Robert Finta však na jevišti hraje vychytralého pinožívého mužíka bez charismatu. Proč se do něj Médea tolik zamilovala, že dokonce zabil svého bratra Apsyrtu? Proč si je oblíbilí Kreón a Glauk? Čím si je získal? Zjevem to nebylo. Ačkoli hodně mluví, ani na chvíli nezačneme uvažovat o tom, že by mohl mít pravdu – a o to chvilkové váhání, o přesvědčivost řeči, v tragédii jde. Jak jinak než řeči lze v řecké tragédii manipulovat diváckými emocemi do onoho kulminacího bodu anagnórise, kdy se odhaluje skrytá podstata slov tragických hrdinů?

Iásón neprojde žádným vývojem, který by motivoval jeho závěrečný šok ze smrti synů. Zhroutil se, protože je tolik miloval? Nebo je to děs z Médeiny proměny? Je to sobecká sebestlitosť, že po vraždě jeho mladé choti zabil i „jeho“ děti a on zůstal sám? To vše sice zazní, ale dostáváme málo indicií, abychom rozeznali, zda je Iásón prostě vypočítavý hochštapler, nebo zda pochopil hloubku svého neštěstí i podílu, který na něm sám má.

CHÓR POKOJSKÝCH

Je slabinou mnoha českých inscenací řecké tragédie, že režiséři nedůvěřují možnostem chóru. Tentokrát jsem se při parodu sboru tetelila blahem, že to klapne podobně jako nedávno v Bakchantkách v Národním divadle. Šmíd vymezil vztah sboru k Médeu jasně a zachoval ambivalenci jeho postavení z původních „korintských dívek“ se staly pokojské chátřajícího hotelu: o svých hostech vědí hodně, ale intimní přátelství to není. Ač s Médeou soucítí, nejsou s ní v tak intimním kontaktu, aby jí mohly pomoci či jí podpořit. Udržují si odstup. První zpěv, nádherný voiceband, navzdání na budoucí zvukovou opulenci. A té se mi dostalo. S výjimkou ještě jednoho kratšího – jak krásného – českého zpěvu, když Médea předávala šaty pro Glauk, se nadále zpívalo v řečtině. Znělo to efektně, zvlášť když se voiceband rozkošatily do mnohohlasých kompozic s až náboženskými názvuky. Co konkrétně se zpívá, zůstalo ovšem naprostě většiny publika nejasné (kolik diváků umělo starořecky?). Právě sbor ale kuchyňské historie do dodává nadhled a univerzální platnost. Diváci nerozuměli, že se zpívá například hymnus na Afrodítu, modlitba za zdržení ženy v lásce. Zmizelo jedno z hlavních posláních tragédie: varovat před jednoduchými extrémními řešeními a před excesy ve smýšlení a jednání. Kvůli načančaně vypadaající řečtině se navíc nedostalo na Borkovcův a Havrdův překlad, kde by se melodičnost, obrazitost a rytmičnost snoubily s nádhernou hudební složkou zrovna tak dobře.

Chór také vnesl v posledních dvou stasimech do inscenace element, který jako by vypadal ze šedesátých let. Tehdy divadelníci

hráli řeckou tragédii tzv. rituálně, zkoumali tématu tribunální, „cizího/našeho“, Médeu jako ženu v kontaktu s Matkou Přírodou, autentickou a nezkracenou, v opozici k „civilizované“ a dekadentní společnosti. Ve chvíli Médeina rozhodnutí vraždit vcházi sbor na scénu zahalený černými bederními rouškami a pohybuje pávní v jakémsi kvazirituálním tanci. V dalším stasimu vstupuje ve zlaté paprskové čeleně zdobící obličej – odkaz ke kultu boha slunce, s nímž je Médea rodově spjata. Ta pak zpívá se sborem píseň v neznámém jazyce, snad v gruzínštině (tam leží Kolchis, odkud Médea pocházela). Píseň to byla nádherná, až srdce usadalo. Přesto jsem se v sedadle ošivala. Spojovat si Médeinu vraždu a krutost s jejím „barbárským“ původem? Dělit svět na ty „civilizované“ (Řeky pocházející z „kolébky evropské civilizace“) a na „nevyzpytatelné cizince“? Přistupujeme tím na shora zmíněný sovinistický rys řecké tragédie. Jako příklad české inscenace, která téma nepřijímá cizinky využíká naopak k nabourání xenofobního diskursu, mohu opět uvést Honzirkovu Médeu z roku 2008. Režisér titulní postavu a její společnice zobrazil jako migrantky z třetího světa, v „prostoru nikoho“, na letištním terminálu, kde byly vystaveny pohledu a nepochopení držitelů moci, úspěšných západních mužů – zde králů a pretendentů na trůn.

OHROMUJÍCÍ RITZ

Ostravská inscenace se podobala té Honzirkově prostorovou konkretizaci. U Honzírka tranzitní prostor letiště, tady Luxusní hotel zašlé slávy, s odloupenými tapetami, dírou ve stropě a rezavou vanou. Místo dočasného pobytu, kde nelze zůstat napořád. Místo, kde se střetávají lidé na cestách, místo mezi „doma“ a „v cizině“. Petr Vítek prostor navrhl velmi působivě a zručně. Různé typy Ritz s vysokým rudým koberecem a mosaznými lampami. Jevišť měnilo atmosféru světelnými modulacemi, chvílemi je dělil rudý průhledný plastový záves, ze dveří po stranách pořádku někdo vycházel nebo se za nimi skrýval. Bylo to pastva pro oči a až do poslední chvíle mě uchvacovalo, jak prostor dynamicky drama založené jinak hlavně na deklamacii. Ohromující scenografická práce však na sebe poutala tolik pozornosti, že se v ní nepřilíhly vnitřně rozmanité herecké výkony nakonec ztratily.

Dramaturg s režisérem se rozhodli ospravedlnit Médein hněv. Vše jako bychom viděli jejím rozzhněvaným pohledem: Iásóna jako infantilně snaživého skřeká, athénského krále Aigea jako obtlouštělého impotentního turistu, ale i Kreonta jako stárnoucího vládce, jehož přebujelá epoleta na ramerou mu pomáhají performovat neomezenou moc. Jak ale může divák sdílet hněv s Fémimem, koho nepoznal z jiné stránky? Feminismus, tak komplexní téma, jako by se zplóstil na odsouzení mužů (ani jeden tu není předveden jako skutečná osobnost). Exploatují ženy – ale copak Médea nezneužíla Aigeova zoufalství? Inscenace potlačila téma Médeiny mateřství, přičemž jsou to právě ženy-matky, které patriarchálním uspořádáním společnosti a před excesy ve smýšlení a jednání. Kvůli načančaně vypadaající řečtině se navíc nedostalo na Borkovcův a Havrdův překlad, kde by se melodičnost, obrazitost a rytmičnost snoubily s nádhernou hudební složkou zrovna tak dobře.

Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava – Euripidés: Médea. Režie Jakub Šmíd, dramaturgie Norbert Závodský, scéna Petr Vítek, kostýmy Martin Chocholoušek, hudba David Hlaváč. Premiéra 27. dubna 2024 v Divadle A. Dvořáka.



« zpět na začátek