

SVĚT A DIVADLO

1. ANTICKÉ TRAGICKÉ HRDINKY DNES

17.12.2024 Svět a Divadlo - Vladimír Mikulka

strana: 115

[Odkaz na originál](#)

Klíčová slova: divadle (6); divadlo (6); divadla (3); moravskoslezské (3); Národní (3); Antonína (2); divadel (2); Dvořáka (2); Norbert (2); ostravské (2); Závodský (2); moravskoslezském; Národním; NDM; Ostravská; ostravští

MAREK LOLLOK

MÉDEA V ND MORAVSKOSLEZSKÉM A LIKE LOVERS DO (PAMĚTI MEDÚZY) V ND BRNO

V českém prostředí se nedá příliš počítat s širokou znalostí antické mytologie; nemáme takové povědomí o antické kultuře, jako je tomu obvyklé – v důsledku silné osvícenské tradice – například v Německu. Přesto se antika, ať už v podobě klasických dramát či jako obecnější inspirační zdroj na české scéně čas od času vrací, což v poslední době dokládají dvě inscenace moravských Národních divadel. První z nich je Euripidova Médea uváděná v Národním divadle moravskoslezském v režii Jakuba Šmída a spol.; v Národním divadle Brno nastudoval tvůrčí tým pod vedením režisérky Aminaty Keity soudobou hru izraelsko-německé dramatičky Sivan Ben Yishai Like Lovers Do (Paměti Medúzy).

Médea s lásonem v hotelu Uvedení inscenace Médea v NDM na jaře letošního roku bylo spojeno s řadou individuálních debutů a premiér. Nejenže se hraje zbrusu nový a speciálně pro ostravské publikum připravený překlad Matyáše Havrdy a Petra Borkovce, ale na tamější scéně (konkrétně v Divadle Antonína Dvořáka) se tímto počinem poprvé představila podstatná část týmu kolem Jakuba Šmída. Především scénograf Petr Vítek a autor hudby David Hlaváč patří k těm, jejichž otisk je v inscenaci nejvýraznější. Dramatický děj je aktualizován zejména prostředím, jež ostravští tvůrci pro vyprávění Euripidova příběhu volí. Rozpad hrdinčina manželství a katastrofální důsledky lásonovy zrady se výmluvně odehrají v kulisách kdysi snad luxusního, nyní povážlivě chátrajícího hotelu. Vítek vytvořil působivou perspektivu rozlehlého hotelového koridoru, po jehož stranách se nacházejí dveře do jednotlivých pokojů s čísly odpovídajícími obdobím vzniku hry: 431, 432 atd., míněno před naším letopočtem. Prostor je osvětlen decentními lampičkami, ale i shora několika většími kulatými lustry. Zašlý červený koberec, pohodlná křesla, tak, jak to v lepších ubytovacích zařízeních bývá. Havarijní stav budovy zdůrazňuje velká trhlina ve stropu spolu se dvěma dlouhými kovovými vzpěrami, které tento strop nesou. Přehlédnout nelze ani zahnědlé mapy po prosakující vodě. Poblíž rampy je červený koberec jakoby utržen a podlaha rozlomena tak, že hned za okrajem zeje jáma prázdného orchestřiště, do níž je příležitostně odhazován odpad (například staré matrace) a v níž nakonec skončí i zoufalý láson.

Přestože naznačené zasazení samozřejmě nemá bezprostřední oporu v původním textu, v inscenaci se ukazuje jako funkční a až překvapivě koherentní výkladový klíč. Namísto obvyklého prostranství před Médeiným domem se ocitáme v svěbytném interiéru, do něhož vnější svět proniká jen sporadicky. Průrvou ve střeše sem občas teče voda, takže musí být sbírána do plastových kbelíků či staré rezavé vany, v závěru skrze tu samou díru hledí vražedkyně na nebe. Zároveň se zde – v souladu se zachováním jednoty místa – o událostech a zvratech mimo Médeino bezprostřední okolí pouze referuje.

Takto koncipovaná scéna ukazuje těsné propojení veřejného a všemi sdíleného prostoru (společná chodba) s prostory soukromými (sousedící hotelové pokoje). V těch se často odehrává – mimo zraky diváků – to nejdůležitější. Zjevný je přitom fakt, že Médea, již si láson do své řecké domoviny po strastiplném putování za zlatým rounem přivede, je v tomto prostředí cizinkou – jako hotelový host se zkrátka musí přizpůsobit zdejšími pravidlům, neboť je na lidech ze svého okolí existenčně závislá.

Scénické koncepci je uzpůsobeno režijní a herecké pojetí postav, včetně jejich ustrojení (kostýmy navrhl Martin Chocholoušek). Vstupní sebezpytný monolog před ještě spuštěnou železnou oponou pronáší Médea (Petra Kocmanová) v obyčejném pyžamu, navíc spíše pánského než dámského střihu, další rozměry své komplikované povahy naznačí v interakcích s lásonem (Robert Finta). V černých kalhotách a přiléhavém tmavém outfitu bez rukávů se stává sebevědomou ženou-vamp, v decentním sametovém župánku působí jemněji a rafinovaněji. Kromě lásona dokáže oblouznit i dávného přítele Aigea (David Viktora), jenž ve starém hotelu rovněž zrovna pobývá.

Kocmanová Médeu systematicky prezentuje jako přemýšlivou, hluboce raněnou, avšak nikoli paralyzovanou ženu; záhy se ukáže, že rozhodnutí pomstít se za lásonův sňatek s Kreontovou dcerou je nezvratné a že jen hledá způsob a nejvhodnější příležitost, jak svůj úmysl realizovat. Dojde i na okamžiky, kdy se svou mstou (byť zprvu nemá kontury vraždy) váhá, nicméně pochyby se rozptýlí, takže tragédie znovu nabere směr k nevyhnutelnému vrcholu.

Na úkor potenciálu v otázkách existenciálních nebo obecně etických (viz vztah provinění a odplaty, možnosti odpuštění apod.), se inscenace

posouvá do vnitřních, respektive vztahověpsychologických poloh. V tomto ohledu je pochopitelná připsaná scéna, v níž Médea přistihne svého chotě při činu – to pochopitelně pocít krivdy a touhu zranit partnera ještě umocní. V rozhodující chvíli hrdinka přechází po úzké rampě zprava doleva, jako kdyby svého muže pokoutně stopovala, aby ho pak skutečně spatřila v milostném obětí s téměř nahou sokyní. Konkretizace lásonovy milenky (Julie Svitičová v roli Glauké), tedy postavy, o níž se v Euripidově hře pouze mluví, nicméně v ostravské inscenaci několikrát zpřítomněné, je pro Médeu otřesná. Třebaže v tomto případě může jít o pouhou představu.

V podání Kocmanové je titulní hrdinka zralá, inteligentní žena, která se postupně "dopracuje" až do podoby přísné, apatickým hlasem hovořící bytosti, oděné v poslední scéně v černém kalhotovém kostýmku a pomalu kráčející na vysokých jehlovitých

podpatcích. Její protějšek láson v úboru naznačujícím námořnickou uniformu (kratší modrý kabátek s výložkami, bílá čapka), se pak i díky fyzickému typu Roberta Finty jeví jaksi nedospěle, chlapecky. Co do výřečnosti však v emotivních výměnách a konfrontacích za svou partnerkou nijak nezaostává. Podobně jako Kocmanová předvádí Finta různé polohy mužství, od pragmatického manžela, vášnivého milence až po milujícího, citlivého otce, který se svými chlapci (v podání dětských herců) šprýmuje a s upřímným zápallem skotačí – nechá je, aby se na něj věšely, pere se s nimi anebo jim třeba opraví šlapací tříkolky. S razancí patřičnou pro velkou scénu, avšak bez přehánění brilantně zahraje rodiče zlomeného pohledem na mrtvé potomky: z pokoje, kde Médea oba syny usmrtí, vychází se zatajeným dechem, opře se o zárubně, klopýtá a padá, načež se ve snaze co nejvíce odtáhnout od místa činu vyšplhá na tenký parapet a teprve pak začne vražedkyni spílat.

Dvojnásobná vražda coby klíčový moment je v tomto případě předvedena velmi tlumeně: Médea s veškerým vypětím sil odstrká rezavou vanu za scénu, posbírání prodlužovačky a za zvuku táhlého, znepokojujícího tónu odvede děti za dveře, kde je postupně odpraví. Mrazivé ticho, žádný výkřik, žádný rachot naznačující zápas o život. Napřed zaklapnou dveře za jedním chlapcem, po chvíli se matka vrátí pro druhého, jenž chvíli bezelstně počkal v křesle, hledě do zevnitř osvětleného otevřeného kufříku jako do notebooku.

Podobné výjevy potvrzují úsilí o jisté zvěcnění, místy až zcivilnění v rámci celkové stylizace: tato tendence ostatně počíná samotným překladem vzniklým po téměř šedesáti letech od Renčova a takřka sto letech od Stiebitzova převodu.¹ Havrda s Borkovcem, kteří přeložili již Sofoklova Krále Oidipa (1999), Aischylovu Oresteiu (2002) a Euripidovy Bakchantky (2023), opět pracovali s aktualizovaným, v podstatě současným jazykem.² Obdobným směrem šly též dramaturgické úpravy (Norbert Závodský), které zredukovaly některé pasáže a sloučily party vedlejších postav (např. Vychovatele a Chůvy).

Ke kladům Šmídovy inscenace patří, že se v ní přes jisté lavírování mezi závažností látky a jejím příležitostným odlehčováním neobjevují místa, která by svou excitovaností působila bezděčně komicky. V tragédiích tohoto typu to totiž v některých nevyhnutelně patetických pasážích hrozí. Zde se naopak hraje tak, že i při vnějškově nejnadsazenějších momentech zároveň mrazí. Příkladem může být Aigeova tragikomická příprava sebevraždy zapnutým fénem vhozeným v koupelně do vany, přerušená v poslední chvíli Médeou, jež vytáhne prodlužovačku ze zásuvky. Důvodem je fakt, že se tvůrci stále opírají o výklad textu, v uvedeném případě o názornou ilustraci pocitu Aigeova osobního rozčarování z toho, že nemůže mít potomky.

Silné jsou však i jiné, spíše metaforické obrazy. Třeba vylíčení smrti královské dcery, jíž pomstychtivá Médea poslala otrávený dar, doprovází výrazový tanec Julie Svitičové oblečené do honosných lesklých zlatých šatů s mnoha plíšky blýskavě odražejícími dopadající světlo. Symbolicky je tak vykresleno Chůvou a posléze i Kreóntem (František Strnad) naturalisticky popisované fyzické utrpení prvních Médeiných obětí – zvláště přitom rezonují slova jako "tělo bylo v jednom ohni" apod.

Invenční a danému kontextu přílehlavé je konečně také pojetí obligátního chóru. Jeho představitelky vyhlížejí jako prototypy hotelových pokojských – služiček v černých úborech s bílou krajkovou zástěrkou, které šůrují chodbu a přilehlé pokoje, vyměňují ručníky, ložní prádlo i toaletní papír, dlouhými prachovkami oprašují lustry, luxují, pomáhají rozvážet zavazadla do pokojů atd. Občas na nich zahlédneme únavu, když posedávají na čem se dá, zouvají boty a mnou si unavené nohy; povětšinou se však aktivně zapojují do dění, zpěvem či takřka voicebandovým projevem komentují momentální akce a stupňují dramatickosti scén. V paměti utkví zejména víceslasé zpěvy, někdy opatřené českým textem, v několika případech však v reprodukované sugestivní řečtině. Závěr inscenace je originální. Podle předlohy má Médea na způsob deus ex machina opustit scénu na slunečním voze taženém draky. V tomto případě je spektakulární výjev nahrazen klidnějším, avšak neméně znepokojujícím řešením. Protagonistka, ozdobená extravagantní členkou či jakousi helmou s ptačími perutěmi připomínajícími křídla a zároveň i vavřínový věnec, si z tohoto světa prostě jen odvádí své chlapce, oděné do černých oblečků, s obličejem smrtelně bledými.

jak vyprávět trauma Národní **divadlo** Brno uvedlo v Redutě českou premiéru Like Lovers Do (Paměti Medúzy), titulu, který se antické kultury dotýká mnohem volněji: autorce dramatu byla východiskem jedna z verzí příběhu Gorgony-Medúzy – ta, v níž se Medúza promění ve strašlivou bytost s hadími vlasy následkem trestu za znásilnění vladařem moří Poseidonem. Takto pojatá hrdinka se stává symbolem či prototypem zneužitě ženy, v tomto případě navíc replikující zlo, jež na ní bylo spácháno (každý, kdo stvůře pohlédl do tváře, zkameněl). Zároveň ji lze považovat za ztělesnění nezhojené křivdy, která se navzdory snahám o vytěsnění neustále vrací do vědomí poníženého člověka.

V brněnské inscenaci je řecký mýtus převyprávěn jako prolog, a to prostřednictvím rapperského songu. Osm herců a hereček a jeden bubeník (či spíše multiinstrumentalista), oděni v ležérně pytlovitých úborech, na začátku představení ve zpěvu rekapitulují Medúzinu dráhu, včetně posmrtných peripetií s Perseem. S příznačnou úsečností a frázováním ovšem zaznívají jen vybrané motivy, takže nepoučený divák zřejmě hned nerozklíčuje nenápadné narážky na přímou souvislost dávné, mytologické minulosti s dneškem a zřejmě se bude spíš bavit freestylovým předáváním mikrofonů, rytmem textu, jakož i dynamickým tancem a gesty na způsob hiphopových soubojů.

Základní témata či poslání vyjdou najevo záhy: jde o odstupňovaný apel podaný řadou fragmentárně vypovídajících mluvčích, kteří zprostředkovávají bezpočet případů sexualizovaného násilí, jakož i jiných způsobů manipulace v mezilidských vztazích. Herci koncentrovaně artikulují traumatizující zkušenosti a pocity konkrétních obětí, ve hře však nejmenovaných. Přitom nejednou ironicky připojují dedikaci: "Tato píseň je věnována tomu, který mi..." – a následuje explicitní, pro mnohé diváky nepochybně dost šokující naturalistické pojmenování detailů nekonsenzuálního kontaktu. Paleta je opravdu pestrá, od zjevných zločinů po zdánlivě banální, pro dotyčné však neméně drásající přešlapy. Je zřejmé, že pojmenovat danou věc, ať už proběhla před mnoha lety či nedávno, mezi blízkými či relativně cizími lidmi, je mnohdy bolestným jitržením ran. Jak název napovídá, velkou roli zde sehrává paměť; vůle některé věci reinterpetovat či zapomenout, anebo naopak nikdy nezapomenout. Související linií je pak zprostředkování představ mladých dívek o ideálním partnerovi: tváří v tvář drsné realitě se tyto sny ukazují jako úsměvné, ba krajně naivní.

Vzhledem k tomu, že se nepracuje s klenutým dějem a konkrétními charaktery, ale pouze s hlasy těch, kteří/teré podle všeho neměli/y možnost se ozvat (nebo se toho dosud obávali/y), je celá osmdesátiminutová inscenace svého druhu přehlídkou různých aranžmá takovýchto promluv. V posledních fázích navíc gradovaných až k výzvam ke vzpouře či aspoň radikálnímu činu. Na základě inspirace skutečným příběhem jednoho amerického tyрана se mluví zejména o uřezání mužova údu kuchyňským nožem. Ano, dramatický text i konkrétní brněnská inscenace jsou mimo jiné silnou kritikou patriarchální společnosti. Je totiž faktem, že původci (nejen) sexualizovaného násilí a obecně mocenského zneužívání síly (nejen) v partnerských vztazích jsou v drtivé většině muži.

Přestože si tvůrci a herci pomocí českého překladu (Barbora Schnelle) nejednou pohrávají s genderově neutralizovanými či obecnými formulacemi a mnohé mužské/ ženské repliky mezi herci a herečkami záměrně mísí, v důsledku gramatických pravidel češtiny se – na rozdíl od originální angličtiny případně němčiny – přítomnost mužského elementu, potažmo jeho excesů, vyjevuje mnohem častěji. S přihlédnutím k záměru upozornit na všudypřítomné nerovnosti mezi dominujícími muži a na nich často závislými ženami stojí za pozornost poměr herců a hereček na scéně: spolu s Terezou Groszmannovou, Isabelou Smečkovou, Kateřinou Lidákovou, Annou Glässnerovou, Annou Čonkovou, Lýdií Prokopovou zde účinkují Pavel Čeněk Vaculík a Viktor Kuzník.

Paměti Medúzy představují již pátou režii Aminati Keity v ND Brno. Ve zdejší činohře nastudovala mimo jiné i další současnou, tematicky nikoli vzdálenou hru Marka Šindelky Feminista 3 (2023) popisující asymetrické (mocenské) vztahy v akademickém prostředí. Nová inscenace je však oproti Feministovi kompozičně rozvolněnější – už tím, že jejím základem je vskutku polyfonní "nepravdivý" text připomínající monotematické básnické pásmo. Vedle apelativní textové vrstvy zprostředkovávající v krátkých, často jen jednovětvých úsecích nejrůznější osobní zranění, se do popředí dostává složka výtvarná, hudební a pohybová. Základní prvky scénografie Jána Tereby jsou přítom neměnné. V popředí jeviště se nachází mělký bazének, jakási zátoka umožňující interakci s vodním živlem. Spolu s citlivým osvětlením dodávají vstupy do vody, různé způsoby namočení či ponoření apod. některým vzpomínkám mimořádnou sílu a poetičnost. V centru scény stojí nezvykle nakloněná a poněkud vypreparovaná koncertní křídlo, na nějž aktéři hrají ať už obvyklým způsobem, či přímo na struny. Vlevo a vpravo vedou schody na vyvýšenou plošinu, kde je mimo jiné umístěna bicí souprava. Nad scénou mírně vlevo visí obdélníková, poměrně úzká projekční plocha, na kterou se kromě různého barevného tónování postupně promítají názvy tří "kapitol": Udělej z minulosti fikci, Postav se minulosti a Aby nás bylo mnoho. Hojně jsou využívány mikrofony, ať už mobilní či ve stojanech opatřených po stranách menšími světly k případnému osvětlení tváře aktuálních řečníků.

Inscenace intenzivně pracuje s kostýmy, které jsou dílem Lindy Boráros. Barevně monotónní unisex overaly si herci a herečky po jisté době svléknou a ukážou se v dosud ukrytých plavkách nebo tělo úzce obepínajících úborech. Poté jsou dekorováni šerpami na způsob královen krás. Poodhalené aktéři se brzy zase dostrojí do nápadnějších šatů, přičemž jejich barevná diferenciací zůstává (jedna herečka je v sytě červených šatech, další ve zlatých, další v modrých s výraznými řetízky atd., Isabela Smečka má dokonce šaty nepřehlédnutelně ozdobené postavou Elsy z Disneyovky Ledové království). Objeví se i výstřední, až jaksi snový kostým s harmonikově roztahovacími "křídly"; kromě toho si všichni průběžně nasazují a porůznu snímají tmavé stylové brýle.

O významu hudby v inscenaci svědčí podtitul Zpívání milencům; napsal ji skladatel a producent Martin Hůla, známý pod jménem Bonus. Hostující hudebník (Štěpán Krtička) povětšinou naživo obsluhuje bicí znející buď samostatně, nebo v doprovodu reprodukcí, obvykle vcelku decentních zvuků typických pro elektronickou hudbu. Příležitostně rozehrává i poškozený klavír, na němž svými minimalistickými melodiemi a tóny vzdáleně evokuje ozvuky syntezátorového popu Depeche Mode nebo cosi trochu připomínajícího znělku televizního cyklu GEN.

Propracovaný hudební background se podílí na rytmizaci a celkové gradaci verbálních svědectví. Především je však východiskem řady tanečních kreačí, přesněji řečeno celkové pohybové struktury inscenace. Jak prozrazuje rozhovor v programu, byl právě dialog režisérky s choreografkou Eliškou Vavříkovou koncepčně nejinspirativnější. V pohybově výraznějších sekvencích zřetelně převládá vliv soudobého výrazového tance, případně obdobných moderních žánrů. V rámci relativně ucelených čísel i mimo ně však stojí za to sledovat individuální projev jednotlivých aktérů, kteří nejsou tlačeni k vypilované synchronizaci, ba naopak je jim v dané stylizaci ponechán prostor pro vlastní expresi. Nadto se objevují i specifické prvky, jako například "fotografické momentky", kdy se herci a herečky rychle seskupí a hledají adekvátní pózu (v záměrných rozpacích a trochu křečovitých úsměvech se tu odráží známá nejistota teenagerů teprve budujících svou identitu, resp. dospělou tvář). Nutno říct, že všichni aktéři se s nelehkou pohybovou dimenzí inscenace vypořádali zdatně.

Vzdor všemu výše řečenému však nelze nevidět úskalí tohoto typu angažovaného **divadla**. Jakkoli je dané sdělení relevantní a popisované činy je samozřejmě potřeba odmítnout, základem díla je teze, která od chvíle, kdy ji divák – zřejmě velmi záhy – pochopí, neposkytuje mnoho prostoru pro komplexnější úvahy a domýšlení. Z pozice tvůrců se dá de facto jen variovat její povrch a pracovat s intenzitou. I když sami inscenátoři přiznávají, že hra i jejich interpretace je založena na principu (rozsáhlých) výčtů a seznamů všemožných příkoří, které mají zapůsobit jako celek a ohromit svou kvantitou, nic to nemění na tom, že jde o princip průhledný, monotónní, a proto od jisté fáze hůř vstřebávatelný. Hrozí nebezpečí, že přes veškerou závažnost člověk vystavený takovému proudu často šokujících výpovědí a neobalených slov tomuto typu komunikace trochu přivykne a otupí (i když snad ne déle než do konce představení).

I proto je cenné, že tvůrci téma neponechávají v uzávkovaném uměleckém tvaru, náležitě označeném obsahovými i formálními trigger warnings (ať už v psaných materiálech, nebo i bezprostředně před představením z úst dramaturga Jurečky), ale rozšiřují ho možnostmi další reflexe v navazujících besedách s výraznými osobnostmi veřejné diskuze. Například s novinářkou Silvií Lauder, autorkou knihy v Pasti pohlaví či s Michaelou Kršíkovou a Martinem Štýbrem z organizace Spondea zabývající se pomoci obětem domácího násilí.

kontexty Popsané inscenace patří v kontextu obou moravských **divadel** k ambiciózním uměleckým počínům. **Ostravská** aktualizace antického dramatu jde autonomější, poněkud artovou cestou, zatímco brněnská – přes veškerou poetizaci – působí hlavně naléhavostí tématu. Jestliže Šmídova Médea upomíná na někdejší výkladově odvážnou a vizuálně rovněž silnou inscenaci Sofoklova Oidipa4 v podání Jana Mikuláška a scénografa Marka Cpina z roku 2009, Keitina produkce naopak odpovídá vlně angažovaných, řadu oblastí detabuizujících děl (nejen divadelních) autorů a autorek mladší generace. Snahou pojmenovat palčivé problémy dnešní společnosti se řadí po bok dalším, více či méně společenskokritickým produkcím přítomným na brněnských scénách, jako jsou například inscenace Jednou nám za to děčka poděkujou či Reality 5 v Huse na provázku, Jenom konec světa 6 a Humanismus v HaDivadle, popřípadě též Honzírko dokudrama Nemyslel jsem si v **Divadle** Feste, které se v tomto případě rovněž dominantně zabývá domácím (sexuálním) násilím.

Euripidés: Médea, překlad Matyáš Havrda a Petr Borkovec, režie Jakub Šmíd, dramaturgie **Norbert Závodský**, scéna Petr Vítek, kostýmy Martin Chocholoušek, hudba David Hlaváč, **Národní divadlo moravskoslezské**, premiéra 27. 4. 2024 v **Divadle Antonína Dvořáka**; psáno z premiéry a reprízy 29. 4. 2024 Sivan Ben Yishai: Like Lovers Do (Paměti Medúzy), překlad Barbora Schnelle, režie Aminata Keita, dramaturgie Jaroslav Jurečka, scéna Ján Tereba, kostýmy Linda Boráros, hudba Martin Hůla, Národní **divadlo** Brno,

premiéra 4. 10. 2024 v **Divadle** Reduta; psáno z reprízy 29. 10. 2024

1 V programu je otištěna erudovaná stať Elišky Kubartové České překlady Médey. 2 Výše zmíněné lásonovo spílání například konkrétně zní "Chcípni nestvůro! Chcípni, ty špíno!" apod. 3 Byla otištěna v SADu 2/2024 společně s diskusí o inscenaci (Kontexty, boje o moc a trigger warning). 4 Psal o ní Vojtěch Varyš v článku Mikuláškovy patálie (SAD 5/2010).

5 Psala o ní Ester Žantovská v článku Být, bydlet, obývat (SAD 4/2024). 6 Psal o ní Josef Rubeš v článku Otazníky nad metodou Buraj (SAD 3/2024).

redakce Vladimír Mikulka

FOTO MARTIN KUSYN

Euripidés: Médea, režie Jakub Šmíd, **Národní divadlo moravskoslezské**, 2024. David Viktora (Aigeus) a Petra Kocmanová (Médea)

FOTO MARTIN KUSYN

Euripidés: Médea, režie Jakub Šmíd, **Národní divadlo moravskoslezské**, 2024. Petra Kocmanová (Médea) a Robert Finta (Iáson)

FOTO ARCHIV **DIVADLA**

Sivan Ben Yishai: Like Lovers Do (Paměti Medúzy), režie Aminata Keita, Národní **divadlo** Brno, 2024.

FOTO ARCHIV **DIVADLA**

MAREK LOLLOK

ANTICKÉ TRAGICKÉ HRDINKY DNES

MÉDEA V ND MORAVSKOSLEZSKÉM
A LIKE LOVERS DO (PAMĚTI MEDÚZY)
V ND BRNO

V českém prostředí se nedá příliš počítat s širokou znalostí antické mytologie; nemáme takové povědomí o antické kultuře, jako je tomu

obvyklé – v důsledku silné osvicenské tradice – například v Německu. Přesto se antika, ať už v podobě klasických dramát či jako obecnější inspirační zdroj na české scéně čas od času vrací, což v poslední době dokládají dvě inscenace moravských Národních divadel. První z nich je Euripidova *Médea* uváděná v Národním divadle moravskoslezském v režii Jakuba Šmída a spol.; v Národním divadle Brno nastudoval tvůrčí tým pod vedením režisérky Aminaty Keity soudobou hru izraelsko-německé dramatičky Sivan Ben Yishai *Like Lovers Do* (*Paměti Medúzy*).



nelze ani zahnědlé mapy po prosakující vodě. Poblíž rampy je červený koberec jakoby utržen a podlaha rozlomena tak, že hned za okrajem zeje jáma prázdného orchestřiště, do níž je příležitostně odhazován odpad (například staré matrace) a v níž nakonec skončí i zoufalý láson.

Přestože naznačené zasazení samozřejmě nemá bezprostřední oporu v původním textu, v inscenaci se ukazuje jako funkční a až překvapivě koherentní výkladový klíč. Namísto obvyklého prostranství před Médeiným domem se ocitáme v svěbytném interiéru, do něhož vnější svět proniká jen sporadicky. Průrvou ve střeše sem občas teče voda, takže musí být sbírána do plastových kbelíků či staré rezavé vany, v závěru skrze tu samou díru hledí vražedkyně na nebe. Zároveň se zde – v souladu se zachováním jednoty místa – o událostech a zvratech mimo Médeino bezprostřední okolí pouze referuje.

Takto koncipovaná scéna ukazuje těsné propojení veřejného a všemi sdíleného prostoru (společná chodba) s prostory soukromými (sousedící hotelové pokoje). V těch se často odehrává – mimo zraky diváků – to nejdůležitější. Zjevný je přitom fakt, že *Médea*, již si láson do své řecké domoviny po strastiplném putování za zlatým rounem přiveďe, je v tomto prostředí cizinkou – jako hotelový host se zkrátka musí přizpůsobit zdejšími pravidlům, neboť je na lidech ze svého okolí existenčně závislá.

Scénické koncepci je uzpůsobeno režijní a herecké pojetí postav, včetně jejich ustrojení (kostýmy navrhl Martin Chocholoušek).

Vstupní sebezpytný monolog před ještě spuštěnou železnou oponou pronáší *Médea* (Petra Kocmanová) v obyčejném pyžamu, navíc spíše pánského než dámského střihu, další rozměry své komplikované povahy naznačí v interakcích s lásonem (Robert Finta). V černých kalhotách a přiléhavém tmavém outfitu bez rukávů se stává sebevědomou ženou-vamp, v decentním sametovém župánku působí jemněji a rafinovaněji. Kromě lásona dokáže oblouznit i dávného přítele Aigea (David Viktora), jenž ve starém hotelu rovněž zrovna pobývá.

Kocmanová *Médeu* systematicky prezentuje jako přemýšlivou, hluboce raněnou, avšak nikoli paralyzovanou ženu; záhy se ukáže, že rozhodnutí pomstít se za lásonův sňatek s Kreontovou dcerou je nezvratné a že jen hledá způsob a nejvhodnější příležitost, jak svůj úmysl realizovat. Dojde i na okamžiky, kdy se svou mstou (byť zprvu nemá kontury vraždy) váhá, nicméně pochyby se rozptýlí, takže tragédie znovu nabere směr k nevyhnutelnému vrcholu.

Na úkor potenciálu v otázkách existenciálních nebo obecně etických (viz vztah provinění a odplaty, možnosti odpuštění apod.), se inscenace posouvá do vnitřních, respektive vztahově-psychologických poloh. V tomto ohledu je pochopitelná připsaná scéna, v níž *Médea* přistihne svého chotě při činu – to pochopitelně pocit křivdy a touhu zranit partnera ještě umocní. V rozhodující chvíli hrdinka přechází po úzké rampě zprava doleva, jako kdyby svého muže pokoutně stopovala, aby ho pak skutečně spatřila v milostném obětí s téměř nahou so-

Médea s lásonem v hotelu Uvedení inscenace *Médea* v NDM na jaře letošního roku bylo spojeno s řadou individuálních debutů a premiér. Nejenže se hraje zbrusu nový a speciálně pro ostravské publikum připravený překlad Matyáše Havrdy a Petra Borkovce, ale na tamější scéně (konkrétně v Divadle Antonína Dvořáka) se tímto počinem poprvé představila podstatná část týmu kolem Jakuba Šmída. Především scenograf Petr Vitek a autor hudby David Hlaváč patří k těm, jejichž otisk je v inscenaci nejmýraznější.

Dramatický děj je aktualizován zejména prostředím, jež ostravští tvůrci pro vyprávění Euripidova příběhu volí. Rozpad hrdinčina manželství a katastrofální důsledky lásonovy zrady se výmluvně odehrají v kulisách kdysi snad luxusního, nyní povážlivě chátrajícího hotelu. Vitek vytvořil působivou perspektivu rozlehlého hotelového koridoru, po jehož stranách se nacházejí dveře do jednotlivých pokojů s čísly odpovídajícími období vzniku hry: 431, 432 atd., miněno před naším letopočtem. Prostor je osvětlen decentními lampičkami, ale i shora několika většími kulatými lustry. Zaslý červený koberec, pohodlná křesla, tak jak to v lepších ubytovacích zařízeních bývá. Havarijní stav budovy zdůrazňuje velká trhlina ve stropu spolu se dvěma dlouhými kovovými vzpěrami, které tento strop nesou. Přehlédnout

Euripidés: Médea, režie Jakub Šmíd, Národní divadlo moravskoslezské, 2024. David Viktora (Aigeus) a Petra Kocmanová (Médea)

FOTO MARTIN KLUŠIN

Euripidés: Médea, režie Jakub Šmíd, Národní divadlo moravskoslezské, 2024. Petra Kocmanová (Médea) a Robert Finta (láson)

FOTO MARTIN KLUŠIN

kyňí. Konkretizace lásonovy milenky (Julie Svitičová v roli Glauké), tedy postavy, o níž se v Euripidově hře pouze mluví, nicméně v ostravské inscenaci několikrát zpřítomněné, je pro *Médeu* otřesná. Třebaže v tomto případě může jít o pouhou představu.

V podání Kocmanové je titulní hrdinka zralá, inteligentní žena, která se postupně „dopracuje“ až do podoby přísné, apatickým hlasem hovořící bytosti, oděné v poslední scéně v černém kalhotovém kostýmu a pomalu krácející na vysokých jehlovitých podpatcích. Její protějšek láson v úboru naznačujícím námořnickou uniformu (kratší modrý kabátek s výložkami, bílá čapka), se pak i díky fyzickému typu Roberta Finty jeví jaksi nedospěle, chlapec. Co do výřečnosti však v emotivních výměnách a konfrontacích za svou partnerkou nijak nezaostává. Podobně jako Kocmanová předvádí Finta různé polohy mužství, od pragmatického manžela, vášnivého milence až po milujícího, citlivého otce, který se svými chlanci (v podání dětských herců) šprýmuje a s upřímným zápallem skotačí – nechá je, aby se na něj věšely, pere se s nimi anebo jim třeba opraví šlapací třikolky. S razancí patříčnou pro velkou scénu, avšak bez přehánění brilantně zahraje rodiče zlomeného pohledem na mrtvé potomky: z pokoje, kde *Médea* oba syny usmrtil, vychází se zatajeným dechem, opře se o zárubně, klopýtá





a padá, načež se ve snaze co nejvíce odtáhnout od místa činu vyšplhá na tenký parapet a teprve pak začne vražedkyni spílat.

Dvojnásobná vražda coby klíčový moment je v tomto případě předvedena velmi tlumeně: Médea s veškerým vypětím sil odstrká rezavou vanu za scénu, posbírá prodlužovačky a za zvuku tahlého, znepokojujícího tónu odvede děti za dveře, kde je postupně odpraví. Mrazivé ticho, žádný výkřik, žádný rachot naznačující zápas o život. Napřed zaklapnou dveře za jedním chlapcem, po chvíli se matka vrátí pro druhého, jenž chvíli bezelstně počkal v křesle, hledě do zevnitř osvětleného otevřeného kufříku jako do notebooku.

Podobné výjevy potvrzují úsilí o jisté zvěcnění, místy až zcivilnění v rámci celkové stylizace: tato tendence ostatně počíná samotným překladem vzniklým po téměř šedesáti letech od Renčova a takřka sto letech od Stiebitzova převodu.¹ Havrda s Borkovcem, kteří přeložili již Sofoklova *Krále Oidipa* (1999), Aischylova *Oresteiu* (2002) a Euripidovy *Bakchantky* (2023), opět pracovali s aktualizovaným, v podstatě současným jazykem.² Obdobným směrem šly též dramaturgické úpravy (Norbert Závodský), které zredukovaly některé pasáže a sloučily party vedlejších postav (např. Vychovatele a Chůvy).

Ke kladům Šmidovy inscenace patří, že se v ní přes jisté lavrování mezi závažností látky

¹ V programu je otištěna erudovaná stať Elišky Kubartové *České překlady Médey*.

² Vyšše zmíněné lásonovo spílání například konkrétně zní „*Chcipni nestvůro! Chcipni, ty špíno!*“ apod.



Sivan Ben Yishai: *Like Lovers Do (Paměti Medúzy)*, režie Aminata Keita, Národní divadlo Brno, 2024.

a jejím příležitostným odlehčováním neobjevují místa, která by svou excitovaností působila bezděčně komicky. V tragédiích tohoto typu to totiž v některých nevyhnutelně patetických pasážích hrozí. Zde se naopak hraje tak, že i při vnějškově nejnadsazenějších momentech zároveň mrazí. Příkladem může být Aigeova tragikomická příprava sebevraždy zapnutým fénem vhozeným v koupelně do vany, přerušena

v poslední chvíli Médeou, jež vytáhne prodlužovačku ze zásuvky. Důvodem je fakt, že se tvůrci stále opírají o výklad textu, v uvedeném případě o názornou ilustraci pocitu Aigeova osobního rozčarování z toho, že nemůže mít potomky.

Silné jsou však i jiné, spíše metaforické obrazy. Třeba vylíčení smrti královské dcery, již pomstychtivá Médea poslala otrávený dar, do-



provází výrazový tanec Julie Svitličové oblečené do honosných lesklých zlatých šatů s mnoha plíškami blyskavě odrážejícími dopadající světlo. Symbolicky je tak vykresleno Chůvou a posléze i Kreóntem (František Štrnad) naturalisticky popisované fyzické utrpení prvních Médeiných obětí – zvláště přitom rezonují slova jako „*tělo bylo v jednom ohni*“ apod.

věnc, si z tohoto světa prostě jen odvádí své chlapce, oděné do černých oblečků, s obličejmi smrtelně bídými.

jak vyprávět trauma Národní divadlo Brno uvedlo v Redutě českou premiéru *Like Lovers Do (Paměti Medúzy)*, titulu, který se antické kultury dotýká mnohem volněji: autorce dra-

Základní témata či poslání vyjdou najevo záhy: jde o odstupňovaný apel podaný řadou fragmentárně vypovídajících mluvčích, kteří zprostředkovávají bezpočet případů sexualizovaného násilí, jakož i jiných způsobů manipulace v mezilidských vztazích. Herci koncentrovaně artikulují traumatizující zkušenosti a pocity konkrétních obětí, ve hře však nejme-

Invenční a danému kontextu přiléhavé je konečně také pojetí obligátního chóru. Jeho představitelky vyhlížejí jako prototypy hotelových pokojských – služiček v černých úbořech s bílou krajkovou zástěrkou, které šourají chodbu a přilehlé pokoje, vyměňují ručníky, ložní prádlo i toaletní papír, dlouhými prachovkami oprašují lustry, luxují, pomáhají rozvážet zavazadla do pokojů atd. Občas na nich zahlédneme únavu, když posedávají na čem se dá, zouvají boty a mnou si unavené nohy; povětšinou se však aktivně zapojují do dění, zpěvem či takřka voicebandovým projevem komentují momentální akce a stupňují dramaticčnost scén. V paměti utkví zejména vícehlasé zpěvy, někdy opatřené českým textem, v několika případech však v reprodukováné sugestivní řečtině.

Závěr inscenace je originální. Podle předlohy má Médea na způsob deus ex machina opustit scénu na slunečním voze taženém draky. V tomto případě je spektakulární výjev nahrazen klidnějším, avšak neméně znepokojivým řešením. Protagonistka, ozdobená extravagantní čelenkou či jakousi helmou s ptačími perutěmi připomínajícími křídla a zároveň i vavřínový

matu byla východiskem jedna z verzí příběhu Gorgony-Medúzy – ta, v níž se Medúza promění ve strašlivou bytost s hadími vlasy následkem trestu za znásilnění vladkařem moří Poseidonem. Takto pojetá hrdinka se stává symbolem či prototypem zneužitě ženy, v tomto případě navíc replikující zlo, jež na ni bylo spácháno (každý, kdo stvůře pohledl do tváře, zkameněl). Zároveň jí lze považovat za ztělesnění nezhojené křivdy, která se navzdory snahám o vytěsnění neustále vrací do vědomí ponížného člověka.

V brněnské inscenaci je řecký mýtus pře-vyprávěn jako prolog, a to prostřednictvím rapperského songu. Osm herců a hereček a jeden bubeník (či spíše multiinstrumentalista), oděni v ležérně pytlovitých úbořech, na začátku představení ve zpěvu rekapituluji Medúzinu dráhu, včetně posmrtných peripetií s Perseem. S příznačnou úsečností a frázováním ovšem zaznívají jen vybrané motivy, takže nepoučený divák zřejmě hned nerozklíčívá nenápadné narážky na přímou souvislost dávné, mytologické minulosti s dneškem a zřejmě se bude spíš bavit freestylovým předáváním mikrofonu, rytmem textu, jakož i dynamickým tancem a gesty na způsob hiphopových soubojů.

poň radikálnímu činu. Na základě inspirace skutečným příběhem jednoho amerického tyрана se mluví zejména o uřezání mužova údu kuchyňským nožem. Ano, dramatický text i konkrétní brněnské inscenace jsou mimo jiné silnou kritikou patriarchální společnosti. Je totiž faktem, že původci (nejen) sexualizovaného násilí a obecně mocenského zneužívání síly (nejen) v partnerských vztazích jsou v drtivé většině muži. Přestože si tvůrci a herci pomoci českého překladu (Barbora Schnelle) nejednou pohrávají s genderově neutralizovanými či obecnými formulacemi a mnohé mužské/ženské repliky mezi herci a herečkami záměrně míší, v důsledku gramatických pravidel češtiny se – na rozdíl od originální angličtiny případně němčiny – přítomnost mužského elementu, potažmo jeho excesů, vyjevuje mnohem častěji. S přihlednutím k zámeru upozornit na vsudypřítomné nerovnosti mezi dominujícími muži a na nich často závislými ženami stojí za pozornost poměr herců a hereček na scéně: spolu s Tere-zou Groszmannovou, Isabelou Smečkou, Kateřinou Lidákovou, Annou Glässnerovou, Annou Čonkovou, Lydií Prokopovou zde účinkují Pavel Čeněk Vaculík a Viktor Kuzník.

Paměti Medúzy představují již pátou režii Aminati Keity v ND Brno. Ve zdejší činohře nastudovala mimo jiné i další současnost, tematicky nikoli vzdálenou hru Marka Šindelky *Feminista*³ (2023) popisující asymetrické (mo-

cenkové) vztahy v akademickém prostředí. Nová inscenace je však oproti *Feministovi* kompozičně rozvolněnější – už tím, že jejím základem je vskutku polyfonní „nepravdělný“ text připomínající monotematické básnické pásmo. Vedle apelativní textové vrstvy zprostředkovávající v krátkých, často jen jednovětvých úsecích nejrůznější osobní zranění, se do popředí dostává složka výtvarná, hudební a pohybová. Základní prvky scénografie Jána Tereby jsou přitom neměnné. V popředí jeviště se nachází mělký bazének, jakási zátoka umožňující interakci s vodním živlem. Spolu s citlivým osvětlením dodávají vstupy do vody, různé způsoby namočení či ponoření apod. některým vzpomínkám mimořádnou sílu a poetičnost. V centru scény stojí nezvykle nakloněná a poněkud vypreparované koncertní křídlo, na nějž aktéři hrají ať už obvyklým způsobem, či přímo na struny. Vlevo a vpravo vedou schody na vyvýšenou plošinu, kde je mimo jiné umístěna bicí souprava. Nad scénou mírně vlevo visí obdélníková, poměrně úzká projekční plocha, na kterou se kromě různého barevného tónování postupně promítají názvy tří „kapitol“: *Udělej z minulosti fikci*, *Postav se minulosti a Aby nás bylo mnoho*. Hojně jsou využívány mikrofony, ať už mobilní či ve stojanech opatřené po stranách menšími světly k případnému osvětlení tváře aktuálních řečníků.

Inscenace intenzivně pracuje s kostýmy, které jsou dílem Lindy Boráros. Barevně monotónní unisex overaly si herci a herečky po jisté době svléknou a ukážou se v dosud

³ Byla otištěna v SADu 2/2024 společně s diskusí o inscenaci (*Kontexty, boje o moc a trigger warning*).

nejinspirativnější. V pohybově výraznějších sekvencích zřetelně převládá vliv soudobého výrazového tance, případně obdobných moderních žánrů. V rámci relativně ucelených čísel i mimo ně však stojí za to sledovat individuální projev jednotlivých aktérů, kteří nejsou tlačeni k vypilované synchronizaci, ba naopak je jim v dané stylizaci ponechán prostor pro vlastní expresi. Nadto se objevují i specifické prvky, jako například „fotografické momentky“, kdy se herci a herečky rychle seskupí a hledají adekvátní pózu (v záměrných rozpacích a trochu křečovitých úsměvech se tu odráží známá nejistota teenagerů teprve budujících svou identitu, resp. dospělou tvář). Nutno říct, že všichni aktéři se s nelehkou pohybovou dimenzí inscenace vyrovnávají zdatně.

Vzdor všemu výše řečenému však nelze nevidět úskalí tohoto typu angažovaného divadla. Jakkoli je dané sdělení relevantní a popisované činy je samozřejmě potřeba odmltnout, základem díla je teze, která od chvíle, kdy ji divák – zřejmě velmi záhy – pochopí, neposkytuje mnoho prostoru pro komplexnější úvahy a domýšlení. Z práce tvůrců se dá de facto jen variovat její povrch a pracovat s intenzitou. I když sami inscenátoři přiznávají, že hra i jejich interpretace je založena na principu (rozsáhlých) výčtů a seznamů všemožných příkoří, které mají zapůsobit jako celek a ohromit svou kvantitou, nic to nemění na tom, že jde o princip průhledný, monotónní, a proto od iisté fáze hůř vstřebávatelný. Hrozí nebezpečí.

takovému proudu často šokujících výpovědí a neobalených slov tomuto typu komunikace trochu přívykne a otupí (i když snad ne déle než do konce představení).

I proto je cenné, že tvůrci téma neponechávají v uzavřené uměleckém tvaru, nálezitě označeném obsahovými i formálními trigger warnings (ať už v psaných materiálech, nebo i bezprostředně před představením z úst dramaturga Jurečky), ale rozšiřují ho možnostmi další reflexe v navazujících besedách s výraznými osobnostmi veřejné diskuze. Například s novinářkou Silvií Lauder, autorkou knihy *Pastí pohlaví* či s Michaelou Kršíkovou a Martinem Štýbrem z organizace Spondea zabývající se pomocí obětím domácího násilí.

kontexty Popsané inscenace patří v kontextu obou moravských divadel k ambiciózním uměleckým počínům. Ostravská aktualizace antického dramatu jde autonomněji, poněkud artovo cestou, zatímco brněnská – přes veškerou poetizaci – působí hlavně naléhavostí tématu. Jestliže Šmidova *Médea* upomíná na někdejší výkladové odvážnou a vizuálně rovněž silnou inscenaci Sofoklova *Oidípa*⁴ v podání Jana Mikuláška a scénografa Marka Čpina z roku 2009, Keiřina produkce naopak odpovídá vlně angažovaných, řadu oblastí detabuizujících děl (nejen divadelních) autorů a autorek mladší generace. Snahou pojmenovat palčivé problémy

⁴ Psal o ní Vítězslav Vanuší v článku *Mikuláškovu natália*

nových. Přitom nejednou ironicky připojují dedikaci: „*Tato píseň je věnována tomu, který mi...*“ – a následuje explicitní, pro mnohé diváky nepochybně dost šokující naturalistické pojmenování detailů nekonzenzuálního kontaktu. Paleta je opravdu pestrá, od zřejmých zločinů po zdánlivě banální, pro dotyčné však neméně drásající přešlapy. Je zřejmé, že pojmenovat danou věc, ať už proběhla před mnoha lety či nedávno, mezi blízkými či relativně cizími lidmi, je mnohdy bolestným jítřením ran. Jak název napovídá, velkou roli zde sehrává paměť; vůle některé věci reinterpretovat či zapomenout, anebo naopak nikdy nezapomenout. Související linií je pak zprostředkování představ mladých dívek o ideálním partnerovi: tváří v tvář drsné realitě se tyto sny ukazují jako úsměvné, ba krajně naivní.

Vzhledem k tomu, že se nepracuje s klenu-tým dějem a konkrétními charaktery, ale pouze s hlasy těch, kteří/teré podle všeho neměli/ly možnost se ozvat (nebo se toho dosud obá-vali/ly), je celá osmdesátiminutová inscenace svého druhu přehlídkou různých aranžmá tak-ovýchto promluv. V posledních fázích navíc gradovaných až k výzvam ke vzpouře či as-

ukrytých plavkách nebo tělo úzce obepínajících úbořech. Poté jsou dekorováni šerpami na způsob královen krás. Poodhalení aktéři se brzy zase dostrojí do nápadnějších šatů, přičemž jejich barevná diferenciacie zůstává (jedna herečka je v sytých červených šatech, další ve zlatých, další v modrých s výraznými řetízky atd., Isabel Smečka má dokonce šaty nepřehlédnutelně ozdobené postavou Elsy z Disneyovky *Ledové království*). Objeví se i výstřední, až jaksi snovy kostým s harmonikově roztahovacími „křídly“; kromě toho si všichni průběžně nasazují a porůznu snímají tmavé stylové brýle.

O významu hudby v inscenaci svědčí podtitul *Zpívání milencům*; napsal ji skladatel a producent Martin Hůla, známý pod jménem Bonus. Hostující hudebník (Štěpán Krtička) povětšinou naživo obsluhuje bicí znející buď samostatně, nebo v doprovodě reprodukováných, obvykle vcelku decentních zvuků typických pro elektronickou hudbu. Příležitostně rozehrává i poškozený klavír, na němž svými minimalistickými melodiemi a tóny vzdáleně evokuje ozvuky syntezátorového popu Depeche Mode nebo cožsi trochu připomínajícího znepokojivou znělku televizního cyklu GEN.

Propracovaný hudební background se podílí na rytmizaci a celkové gradaci verbálních svědectví. Především je však východiskem řady tanečních kreací, přesněji řečeno celkové pohybové struktury inscenace. Jak prozrazuje rozhovor v programu, byl právě dialog režisérky s choreografkou Eliškou Vavříkovou koncepčně

dnešní společnosti se řadí po bok dalším, více či méně společenskokritickým produkcím přitomných na brněnských scénách, jako jsou například inscenace *Jednou nám za to děcka poděkujou* či *Reality*⁵ v Huse na provázku, *Jenom konec světa*⁶ a *Humanismus* v HaDivadle, popřípadě též Honzirkovo dokudrama *Nemyslel jsem si* v Divadle Feste, které se v tomto případě rovněž dominantně zabývá domácím (sexuálním) násilím.

Euripidés: Médea, překlad Matyáš Havrda a Petr Borkovec, režie Jakub Šmíd, dramaturgie Norbert Závodský, scéna Petr Vitek, kostýmy Martin Chocholoušek, hudba David Hlaváč, Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 27. 4. 2024 v Divadle Antonína Dvořáka; psáno z premiéry a reprízy 29. 4. 2024

Sivan Ben Yishai: Like Lovers Do (Paměti Medúzy), překlad Barbora Schnelle, režie Aminata Keita, dramaturgie Jaroslav Jurečka, scéna Ján Tereba, kostýmy Linda Boráros, hudba Martin Hůla, Národní divadlo Brno, premiéra 4. 10. 2024 v Divadle Reduta; psáno z reprízy 29. 10. 2024

redakce Vladimír Mikulka

⁵ Psala o ní Ester Žantovská v článku *Být, bydlet, obývat* (SAD 4/2024).

⁶ Psal o ní Inesť Rubeš v článku *Otazníku nad matu*.

