

Počet zmínek: 1  
Tištěná média: 1

Seskupeno dle: Typu média

Seřazeno dle: Datum vydání - od nejnovějších

## Tištěná média 1

### NATÁLIE BULVASOVÁ

[zobrazit sken](#)

Tištěná média, Datum publikace: 30.04.2026 0:00, Datum importu: 30.04.2026 0:15, Zdroj: Svět a Divadlo, Autor: Vladimír Mikulka, Strana: 10, Periodicita: Dvakrát měsíčně, Vydavatel: Svět a divadlo, Země: CZ, AVE: 84 834 Kč, GRP: 0,17, OTS: 15 000, Čtenost: 15 000, Plocha: 177387 mm<sup>2</sup>

JAK JSME SE SEM ASI DOSTALI

#### PTÁČCI A KRVAVÁ SVATBA NA OST-RA-VARU 2025

Během loňského ročníku festivalu OST-RA-VAR patřily k nejsilnějším a k úvahám nejpodněnějšími inscenacím ty, jež uvedlo **Národní divadlo moravskoslezské**. Na svých velkých scénách představilo dvě ambiciózní inscenace, které se snaží reagovat na širší společenské souvislosti a které zde nastudovali hostující režisérka a režisér. Rozhodně nejde o jednoduché komedie ani o mechanicky inscenované klasické tituly, což je v kontextu předchozích ročníků festivalu překvapivé. Děj Ptáčků libanonsko-kanadského autora Wajdiho Mouawada se odehrává na pozadí palestinsko izraelského konfliktu (ačkoliv hra vznikla ještě před 7. říjnem 2023). Lorcovu Krvavou svatbu, titul prověřený časem a zakotvený v symbolické rovině, se zase povedlo přenést do nového kontextu a také v něm se otevírají témata vášně, lásky a nenávisti, která rezonují s Mouawadovou hrou.

Kdo já vůbec jsem? Aminata Keita režírovala inscenaci Ptáčci podle textu Wajdiho Mouawada, jehož překlad si **NDM** přímo objednalo u Michala Zahálky. Text rozvíjí téma nenávisti mezi dvěma kulturami, respektive rody, podobně jako v Romeovi a Julii, a objevují se v něm i motivy z Krále Oidipa spojené s odhalením skutečného původu, což vede k tragédii.<sup>1</sup> Jak ale bývá v díle tohoto ve Francii žijícího a francouzsky píšícího autora zvykem, jeho příběhy vyznívají krutěji než děj klasických děl, protože jsou zasazeny do recipientům známého prostředí Blízkého východu a jeho reálných konfliktů.

Ptáčci začínají setkáním německého Žida Eitana studujícího v New Yorku a newyorské Arabky Wahidy. O jejím přesném původu se toho divák mnoho nedozví – svou identitu totiž odvozuje spíše od amerického prostředí, v němž vyrostla, než od arabských kořenů, její rodiče jsou navíc po smrti. Otázku identity nicméně otevírá ve své dizertační práci, v níž se věnuje osudu filozofa Muhammada al-Wazzána.<sup>2</sup> Mladá historička a genetik se do sebe okamžitě zamilují.

Když Eitan svým židovským rodičům Davidovi a Noře oznámí, že miluje Arabku, rodina se s ním přestane stýkat. Znovu se shledají až za nepříjemných okolností. Mladý pár odjede do Izraele navštívit Eitanovu babičku Leu. Eitan chce totiž rozluštit rodinnou záhadu: z DNA testů zjistil, že David není synem svého domnělého otce Etgara. Wahida zároveň využije příležitosti, aby získala informace pro svou dizertaci. Po útoku na Allenbyho mostě, který tvoří hraniční přechod mezi Izraelem a Jordánskem, upadne Eitan do kómatu. Do nemocnice přijíždějí jeho rodiče, což spustí odhalování tajemství, která zásadně otřesou identitou všech zúčastněných. David se dozví, že ho jeho rodiče v roce 1982 vynesli jako roční dítě z trosk palestinského uprchlického tábora, a že se tedy narodil jako Palestinec. Otřesen tímto zjištěním nakonec, po kratší době kterou také stráví v kómatu, umírá. Wahida se po jedné procházce na palestinské půdě rozhodne zcela oddat svému nově objevenému arabství a s probuzeným Eitanem se rozejde.

Děj snad může působit věčně, Mouawad ho ale doplňuje řadou téměř magických prvků: od osudového setkání milenců přes zhmotňující se sny a prolínání časových rovin až po oživeného Wazzána. Mouawadova hra totiž není realistická a ani taková být nechce. Začíná dlouhým Eitanovým monologem o tom, jak na Wahidu – respektive na knihu, kterou čte – naráží už několik měsíců v kuse, a jak je to z pohledu přírodních věd nevysvětlitelné. Úvodní výstup tak má stylizovaný charakter blízký se shakespeareovskému nebo antickému monologu.

Strukturou Ptáčci skutečně připomínají antickou tragédii, jen zasazenou do současných kulís a mimo rámec mýtů. Právě proto ale jednání postav někdy působí přehnaně, nelogicky a málo motivovaně. Keita se tento rys textu snaží zmírnit několika způsoby. Zdůrazňuje magické momenty, čímž dění vytrhává z nánosu slov;<sup>3</sup> snovou rovinu inscenace podporuje i hudba Martina Hůly, která má táhlý, téměř andělský charakter a nelze ji přiřadit k určité kulturní oblasti.

Režisérka vede herce k civilnějšímu projevu s jistou dávkou odstupu, který vytváří například jejich distancované rozprostření na rozlehlém prostoru jeviště Divadla Antonína Dvořáka, práce s točnou nebo využívání portů.

Složitý syžet hry, v němž se v dialozích mísí vzpomínky na již proběhlé události s pohledy do budoucnosti, umožňuje přehledně zprostředkovat právě točna. Nachází se na ní konstrukce domu, několik židlí, stůl, televize a světelné cedule. Díky jednoduchému zařízení, jedinému pootočení a pár replikám se prostor snadno proměňuje v kavárnu, nemocnici, hotel nebo dům. Nic ve scénografii Martina Chocholouška nenarušuje naléhavost slov; tím spíš, že kostýmy Simony Rybákové jsou civilní, současné a laděné do šedých tónů, tudíž neodvádějí pozornost od dění.

Významotvorné je také uspořádání herců na jevišti. Většina „živého“ děje se odehrává na točně, zatímco ostatní aktéři stojí po celou dobu kolem ní, mohou tedy kdykoliv vstoupit do situace a začít vyprávět za svou postavu. Díky jejich neustálé přítomnosti se přirozeně prolíná minulost s přítomností. Keita tak mizanscénou vyjadřuje, jak silně může minulost zasahovat do současnosti i v těch nejintimnějších otázkách. Přestože se události odehrály v jiném kontextu a jiné době, stále formují naše jednání. V ději Ptáčků se tomuto vlivu nejde vyhnout.

Herci příležitostně využívají porty, především ve chvílích, kdy vyprávějí příběhy z minulosti. Nejčastěji do nich mluví postavy s velkým vnitřním rozporem, jako je babička Lea nebo vojačka Eden – jakási nadreálná vypravěčka (jiná věc je, že její přítomnost není příliš motivovaná). Použití portů lze chápat jako metaforu distance: vyprávěné události jsou jakoby zkreslené, vzdálené a bůhví jak moc pravdivé. Herci ale na toto řešení spíš doplácují – i když by jim porty měly umožnit civilnější projev, efekt je opačný. Především Tomáš Jirman a Hana Doulová v rolích Etgara a Ley přejímají dabingovou dikci, která ještě podporuje patos předlohy.

Přes veškerou snahu totiž inscenace naráží na slabiny textu, které se režisérce a dramaturgovi Norbertu Závodskému ani přes textové úpravy (ostatně nemnohé) nepodařilo potlačit. Jakkoli se v kontextu současného geopolitického dění jedná o dramaturgicky odvážnou volbu, etický rozměr hry je problematický. Mouawad totiž pracuje s argumenty, které působí až nepříjemně stereotypně. Už od počátku se v dialozích objevují odkazy na holocaust a na masakr v palestinských uprchlických táborech Sabra a Šatíla z roku 1982. Tyto historické události jsou pak poněkud uměle vkládány do rozhovorů mladých postav. A právě v tom spočívá schematičnost textu – nejde ani tak o příběh Wahidy a Eitana, ale spíš o pokus nahlédnout palestinsko-izraelský konflikt z několika předem vymezených pozic.

Patos, který v důsledku takové tezovitosti snadno vznikne, se tvůrci snažili zmírnit i inscenačními prostředky. Postavám dodali trochu sarkastického humoru a civilní detaily: otec v podání Davida Viktory si neví rady s telefonem, babička reaguje úsečně a matka Petry Kocmanové svou nervozitu zahání všemožnými zbytečnými úkony (pohrává si s prstýnkem nebo si neustále dezinfikuje ruce). Když se David dozví, kde se narodil a za jakých okolností se dostal ke svým adoptivním rodičům, nechává ho Viktora dlouho zmateně tápat v situaci, která je pro něj nepochopitelná – až je jeho reakce uvolňujícím způsobem směšná.

Herci jsou vedeni k civilnímu projevu, který se ale k samotné podstatě a formě hry příliš nehodí, takže nepůsobí moc přesvědčivě. Nejlépe z obsazení vycházejí Vít Roleček a Sára Erlebachová v rolích ústřední dvojice se svou uvěřitelnou vztahovou chemií. Jejich figury jsou navíc nejméně svázané očekáváními a ideologickými pozicemi, které text přisuzuje ostatním. Dvojice prarodičů je pojata komediálně, nic jiného ostatně tyto postavy nenabízejí. Lea zůstává zapšklou, ironickou ženou bez hlubších psychologických vrstev a Etgar smířlivým, lehce sarkastickým dědečkem. Nejobtížnější pozici mají Kocmanová a Viktora. Herečce se daří vytvořit postavu matky, která nepůsobí tak odtrženě od reality jako ve hře a je ke svému synovi chápavější. Viktorův David naopak vyznívá jako autoritativní otec-diktátor, jenž ale zároveň místy připomíná bezradného plyšového medvěda. Jenomže co z tohoto přitažlivého rozporu, když ve chvíli, kdy by herec mohl vybudovat největší vnitřní konflikt, jeho postava zemře.

Pod řemeslnými problémy se ale otevírají problémy tematické a etické vycházející primárně ze hry. Inscenátorům se nepodařilo zcela vypořádat s Mouawadem nabízeným pojetím identity, již autor představuje jako něco pevně daného místem narození, případně vírou (přitom se navíc v současných diskuzích o identitě spíš zdůrazňuje její vztahová a proměnlivá povaha<sup>4</sup>). Protože jsou identity v Ptáčcích téměř osudově předurčené a neměnné, vede odhalení „skutečného původu“ k náhlé a radikální proměně jednání hrdinek a hrdinů. Jejich chování je tak z identity mechanicky odvozeno, což vede k řadě nelogických vyústění a dějových zvratů. Ve chvíli, kdy některá z postav zjistí, že je její identita jiná, než celý život předpokládala, nezbyvá jí vlastně – alespoň v logice hry – nic jiného než zemřít. O to paradoxnější je, že se celý příběh odehrává v tak kulturně, nábožensky a národnostně pestrém prostředí, jako je jihozápadní Asie a severní Afrika.

Názorně se tento problém ukazuje u Wahidy. Den poté, co se rozhodne důkladně prozkoumat své etnické dědictví po rodičích, se náhle stává muslimkou – protože „celý Ramalláh voní jako její matka“ a při chůzi palestinským prachem má pocit, jako by se vrátila domů. Nikde ale není ani naznačeno, že by Wahidini rodiče pocházeli přímo z Palestiny.<sup>5</sup> Přesto se její proměna vyhraní až k přesvědčení, že „vzteky je potřeba držet naživu“ a že „nepřítele je potřeba nenávidět“. V téměř závěrečné scéně Wahida přichází v hidžábu, přestože to text výslovně nepředepisuje. Její „arabství“ je tak redukováno v podstatě na jediný znak: nově přijatou muslimskou víru.

Téměř totožný osud má David, který se dozví, že se narodil palestinským rodičům, a až od jednoho roku byl vychováván v židovské rodině jako obyvatel Izraele. Zcela nesmyslně působí situace, kdy má být jazykem, jímž je na něj třeba v kómatu promlouvat, arabština – přestože celý život mluvil hebrejsky a německy a v Palestině prožil jen první

rok svého života. Jak může Etgar svému adoptivnímu synovi říct, že na něm „není zhola nic židovského“, když ho sám jako Žida vychoval a on jako Žid celý život žil? Autor tak s představou nevrozené, vztahové identity vůbec nepracuje. Naopak ji v drobných náznacích popírá a tím konflikt ještě více vyostřuje. Postavy jsou zkrátka definovány především místem svého narození, nikoli tím, kým se samy staly v průběhu celého života.

Hledání vlastní identity je samozřejmě složitý proces – obzvláště v prostředí, kde se i kvůli ní vedou kruté války. Mouawadova hra výše zmíněným pojetím identity mnohé stereotypy potvrzuje. Dobře je to vidět ve scéně sederové večeře,6 při níž Eitan oznámí rodičům a dědečkovi, s kým chodí. Wahida nikdy nežila v arabské zemi, David i tak její vztah se synem chápe jako nejhorší možné provinění. Eitanovi jako genetikovi taková logika nedává smysl. Utrpení „jeho lidu“ se podle něj nemůže mezi rodiči a potomky přenášet natolik, aby mu bránilo zamilovat se do Arabky. Problém však spočívá v tom, že hra jeho argumentaci nijak nezduřazuje. Vše ústí do patetického relativismu: „jediná pravda je, že není žádná jediná pravda“. Paradoxně tak text – přes deklarovanou snahu o objektivitu – argumentačně nahrává Davidovi. Eitan ani nedostane prostor své argumenty rozvinout a inscenace tento problém nijak neumeňuje. Příklad za všechny: obyvatelé Palestiny jsou také bez rozdílu ztotožňováni se všemi Araby – podobně jako vše židovské automaticky znamená izraelské.

Zjednodušující a stereotypizující je hra i v zacházení s ženami, které jsou redukovány na svůj vzhled nebo sexualitu (to je případ vojačky Eden, která při hraniční prohlídce Wahidu sexuálně napadne). Wahida je opakovaně označována jako „příliš překrásná“ na to, aby chodila s Eitanem, což vyvolává podezření, že si s ním jen pohrává, případně ho špehuje. To ji staví do mnoha nepříjemných situací a dává ostatním záminku, aby jí opakovaně nadávali do děvek. Zbylé dvě ženské figury vystupují jako typy: umíněná a protivná babička nebo všechny diagnostikující, upjatá psycholožka s komplikovaným názorem na mateřství. Jejich význam je většinou odvozen od vztahu k mužům, případně k dětem.

V závěrečné scéně přichází na doporučení lékaře v Davidově „mateřském jazyce“ promluvit jedna z mála arabsky hovořících osob v jeho okolí – Wahida. Davida už jen uměle udržují při životě, aby mohl darovat orgány. Byť je jejich odebrání podle Tóry vražda, u Davida by to neměl být problém, protože vlastně není ani Žid, ani žid (s tímto rozdílem si hra ostatně příliš hlavu neláme). Když David s Wahidou osamí, poprvé zazní zřetelné „arabské“ hudební motivy. Objeví se Wazzán v podání Roberta Finty, v dlouhém rozepnutém kabátu, s tetováním na hrudi a čelenkou na hlavě. Herec dříve ztvárňoval lékaře, takže nová postava nyní částečně splývá s Davidovou pravděpodobnou předsmrtnou halucinací. Scéna se postupně zahaluje do kouře a až do hlediště se šíří vůně kadidla. Wazzán vypráví jednoduchou pohádku o ptáčkoví obojživelníkovi, který se celý život chtěl poznat s rybami, a i tak se stává jedinou postavou, která se skutečně pokouší propojit kultury a identity, místo aby se před nimi uzavírala.

Tento metaforický, možná trochu kýčovitý, ale konečně dostatečně magicko-realistický obraz inscenaci (téměř) uzavírá. Paradoxně působí právě její konec nejméně pateticky. Nejzřetelněji se v něm totiž projeví magická rovina, která textem i inscenací částečně postupuje a v níž se odehrává usmíření. Příběh Wahidy a Eitana zůstává teozovitý a zjednodušený, zatímco Wazzánova pohádka díky kouři, hudbě a vůni kadidla dodává jak etnickému původu, tak víře a od nich odvozené identitě alespoň náznak smyslu, který jinak postavy pouze deklarují. Ale ani tato působivá závěrečná scéna a snaha představitelů hlavní milenecké dvojice nedokáže překrýt nadmíru stereotypů obsažených již v samotné hře.

Jiné vesnické drama Na druhé velké scéně **NDM**, v Divadle Jiřího Myrona, se hraje Krvavá svatba španělského dramatika Federica Garcíi Lorcy. První, co při sledování představení upoutá pozornost, je velkolepá a přitom do značné míry minimalistická scénografie Evy Zezuly. Na hlubokém jevišti stojí dřevěná rampa s jedním dřevěným kolíkem – ten připomíná dýku, která kdysi zasáhla manžela a syna hlavní postavy. Když se rampa později pootočí, objeví se více dřevěných hrotů, které mohou připomínat les, ale také samotnou krvavou svatbu, všechny rány, které padnou nebo již padly. Stěny kolem rampy mají žlutou a růžovou barvu a evokují prosvětlenou Andalusii. Na jejich pozadí vystupují postavy oděné v černém téměř jako stíny; výjimkou je pouze Nevěsta. Nejde jen o vyvolání barevného kontrastu, ale především o připomínku napětí mezi životem a smrtí. Režisér inscenace Martin Františák má za sebou mnoho adaptací vesnických dramát a románů. Tentokrát sáhl po námětu ze vzdálenějšího prostředí, kde lidé i přes zdánlivou volnost spojenou s mořem a horkem zůstávají sevřeni konvencemi, na nichž tragicky lpí. V inscenaci není jednoznačně určený čas ani místo. Mísí se v ní tóny flamenca, které naživo reprodukuje trojice hudebníků, se současným (trochu rozpačitým) rapem. Také kostýmy spojují různé kulturní odkazy: nabírané rukávy a prošívané mohou připomenout moravský venkov, zatímco černé ploché klobouky a široké šerpy kolem pasu jasně odkazují ke Španělsku. Vzniká tak fúze prostorů, v nichž mají tradice a společenské zvyklosti větší váhu než osobní vztahy a cit. V takovém světě může být vlastnictví vinice důležitější než láska a jediný milostný akt se snadno promění v urážku cti, kterou je třeba smýt krví.

Folklorní inspirace se nedá jednoznačně lokalizovat, vyzařuje z ní ale sexualita a tělesnost. Inscenace začíná společným výstupem skupiny chlapců a dívek (v podání hereckého souboru **NDM**), kteří se v choreografii připomínají taneční battle vzájemně nahánějí. Jejich pohyb vychází z hip-hopu, u mužů ho doplňuje i volné moderní oblečení typické pro tento styl a přidány jsou lehce lascivní pohyby, například plácání do vnitřní strany stehén. Tančící vesničané oddělují jednotlivé výstupy a dodávají inscenaci horkou, přitažlivou atmosféru. Na otázku, v jakém konkrétním časoprostoru se děj odehrává, odpověď nedávají a neurčitost ještě posilují. Ale ne nezábavně.

V Lorcově poetickém dramatu lze za hlavní postavu považovat Matku, která truchlí po smrti syna a manžela zabitých

muži z rodu Felixových. Její syn, označovaný pouze jako Ženich, se rozhodne vstoupit do manželství, Matka se sňatkem souhlasí, ale obává se, že staré spory znovu vyústí v násilí. Postupně vyjde najevo, že Nevěsta kdysi milovala Leonarda Felixe. Ten už má manželku i dítě, přesto mezi ním a Nevěstou přetrvává silné, potlačované citové pouto, které se naplno projeví v den svatby. Během hostiny Nevěsta s Leonardem utečou a Ženich se s několika muži vydává za nimi. Děj se přesune do symbolického prostoru lesa, kde se objevují alegorické postavy Luny a Smrti předznamenávající tragický konec. Ženich nakonec Leonarda dostihne a oba se v souboji navzájem zabijí. Matka tedy znovu oplakává syna, který zahynul rukou soka stejně krve jako její ostatní blízcí.

Drama napříč ústředním milostným trojúhelníkem je ve Františákově interpretaci především vnitřním konfliktem Matky. V **Ostravě** ji hraje Kateřina Breiská, jež dokáže ovládnout rozlehlou scénu, aniž by se příliš pohybovala. Většinu času stojí na jednom místě, pevně jako strom v lese nebo jako socha na hrobě. Zatímco ostatní herci občas křepčí, pracují s větší expresivitou a dodávají svým postavám nádech jižanské energie, ona zůstává po celou dobu soustředěná a nehybná, stejně jako je Matka neochvějná ve svých názorech. Tato strnulost může působit jako projev upjatosti, zároveň vyznačuje i zvláštní jistotu. Režisér svým pojetím dává za pravdu spíše generaci starších a zkušenějších, kterou spolu s Matkou reprezentuje ještě Nevěstin otec v podání Františka Strnada. Matka dobře ví, čeho je lidská vášeň schopná, a její obavy se nakonec skutečně naplní. Inscenace ji však nepředstavuje jako ženu, která tragédii svými obavami nebo předpověďmi vyvolala, naopak jen racionálně vytušila, co se může stát.

Na opačném pólu této nehybné jistoty stojí mladší generace. Sára Erlebachová jako Nevěsta dokáže být podbízivá, přitažlivá, roztomilá a místy až naivní. Dlouhodobá nerozhodnost její postavy a podřizování připomíná, jak omezený prostor měly ženy pro vlastní rozhodování, když byly vedeny především k tomu, aby svou hodnotu odvozovaly od vztahu k mužům.

Erlebachová zde znovu potvrzuje své herecké schopnosti, v Ptáčcích ale měla i přes schematičnost postavy přece jen větší příležitost je rozvinout, protože Wahida nebyla na rozdíl od Nevěsty definována pouze láskou k muži (respektive ke dvěma mužům). Leonarda Petra Panzenbergera po většinu času ovládá hněv, vše prožívá velmi silně a vnějškově. Dlaně sevřené v pěst uvolní snad jen při setkáních s Nevěstou. Robert Finta hraje Ženicha jako Leonardův opak. Je klidnější a zdrženlivější, a dřív než jedná, spíše přemýšlí a mluví.

Podobné kontrasty zdůrazňuje inscenace hlavně pomocí výpravy. Režisér spolu s light-designérem Lukášem Dřevjaným pracuje se stíny herců rozprostírajícími se na žluté stěně, každá postava tak jako by za sebou nesla něco nevyřčeného, tajemného a skrytého. Napětí, symboliky a významové nejednoznačnosti se v inscenaci nachází možná až příliš; jako nejpřesnější příklad může posloužit scéna v lese, kde se objevují postavy Luny a Smrti. Luna je ztvárněna živě snímaným detailem obličeje Alexandry Gasnářkové promítaným na dřevěnou rampu. Smysl jde ale těžko jednoznačně rozluštit. Podobně nejasně působí i druhá metaforická postava, Smrt (František Večeřa), která se zrodí ze zpěváka na svatbě.

Inscenace tematizuje nestálost mládí a jistotu stáří, cit a rozum, případně pragmatičnost. Tento kontrast zdůrazňují kostýmy i pohyb vedlejších

postav, respektive celé company. Mladí lidé jsou plní života, žaru a sexuální přitažlivosti. Kostýmy herečkám odhalují břicho, muži mají nahou hrud'. Erlebachová nosí tenké body a sukni, její milenec Leonardo zase přiléhavé tričko v tělové barvě. Nejvíce tento motiv rozvíjí tančící vesničané, kteří vášeň téměř ztělesňují. Zpočátku vystupují v současných kostýmech, později během svatební scény v oděvech inspirovaných andaluským folklorem. V celé inscenaci je zdůrazňován také kontrast mezi mužským a ženským principem. V závěru ho podtrhuje scénografie proměněná v jakýsi hrob: mezi dřevěnými špalíčky připomínajícími dýky jsou propletena těla mrtvých mužů, zatímco ženy stojí vpředu a sledují, jaké důsledky machistické jednání jejich protějšků mělo. Ony samy zůstávají naživu, ale s bezbřehým smutkem.

Láska, nenávisť a msta sice patří do každé doby, musíme ale uznat, že v našich končinách už není příliš pravděpodobné, aby někdo zabil milence, s nímž před novomanželovou postelí o svatební noci uteče nevěsta. O čem přesně má inscenace Krvavá svatba vyprávět ve vztahu k dnešku tak není naprosto jasné a neusnadňuje to ani její vizuál – jinak velmi líbivý a významotvorný. Františáková inscenace je nejsilnější, když se opírá o obraz, atmosféru, kontrast mezi tělem, citem a společenskou konvencí. Méně přesvědčivá je ve chvíli, kdy by bylo potřeba tento svět přesněji vztáhnout k současnosti nebo jednoznačněji uchopit jeho symbolickou rovinu.

Právě v tom do určité míry spočívá problém obou zde zmíněných titulů. Zatímco však Ptáčci deklarují, že se vyjadřují k současnosti zcela otevřeně, Krvavá svatba alespoň pracuje s nadčasovou symbolikou.

Wajdi Mouawad: Ptáčci, překlad Michal Zahálka, režie Aminata Keita, dramaturgie Norbert Závodský, scéna Martin Chocholoušek, kostýmy Simona Rybáková, hudba Martin Hůla, **Národní divadlo moravskoslezské**, premiéra 1. 2. 2025 v Divadle Antonína Dvořáka Federico García Lorca: Krvavá svatba, překlad Vladimír Mikeš, režie Martin Františák, dramaturgie Pavel Gejguš, scéna a kostýmy Eva Zezula, světelný design Lukáš Dřevjaný, hudba Nikos Engonidis, pohybová spolupráce Tomáš Rychetský, **Národní divadlo moravskoslezské**, premiéra 14. 6. 2025 v Divadle Jiřího Myrona

1 Děj Krále Oidipa v současných kulisách Blízkého východu Mouawad v roce 2003 zpracoval do podoby hry Požáry, podle které natočil Denis Villeneuve úspěšný stejnojmenný film.

2 Hasan ibn Muhammad al-Wazzán, v Evropě známý pod jménem Leo Africanus, narozený v Granadě a vyrůstající v Maroku, byl po zajetí piráty roku 1518 darován papeži Lvů X. a musel konvertovat ke křesťanství. Během života cestoval, poznal různé kultury a naučil se několik jazyků. Svou knihou *Descrittione dell'Africa* seznámil Evropany s kulturou a geografii Afriky. Po návratu do rodné země se však jeho stopa ztrácí a není jasné, kde ani kdy zemřel. 3 Na druhou stranu během debat, které OST-RA-VAR tradičně doprovázejí, zazněla poznámka, že hra a potažmo i inscenace může být (záměrně?) úmorná svým způsobem vyprávění. Text totiž vychází z tradice židovské i arabské kultury, které mají orální povahu. Postavy tak minulost odhalují především skrze vlastní vyprávění. Tento princip je ostatně nastaven už v úvodu, když Wahida pouze soustředěně poslouchá, zatímco Eitan mluví. 4 V současné sociologii se identita chápe jako výsledek dialektického vztahu mezi jedincem a společností, tedy jako výsledek vzájemného působení individuálního vědomí, sociálních struktur a kulturních kontextů (srov. sociální konstruktivismus). Na tuto linii navazuje dnes rozšířené diskurzivní pojetí identity, podle něž je identita vytvářena prostřednictvím vztahů, institucí a sociálních interakcí (Berger a Luckmann), reprezentují ji jazyk a kulturní kódy (Hall) a je zároveň performativní, tedy vzniká skrze opakování sociálních norem, nikoli jako něco vrozeného (Butler).

5 Web divadla navíc uvádí, že se jedná o „marockou Arabku“.

6 Tato rituální večeře probíhá během svátku Pesach a připomíná se během ní vyvedení Izraelitů z egyptského otroctví.

redakce Vladimír Mikulka

Autor fotografie: FOTO MARTIN KUSYN

Popis fotografie: Wajdi Mouawad: *Ptáčci*, režie Aminata Keita, **Národní divadlo moravskoslezské Ostrava**, 2025. Petra Kocmanová (Nora), Vít Roleček (Eitan), Tomáš Jirman (Etar), Hana Doulová (Lea)

Autor fotografie: FOTO MARTIN KUSYN

Popis fotografie: Wajdi Mouawad: *Ptáčci*, režie Aminata Keita, **Národní divadlo moravskoslezské Ostrava**, 2025. Sára Erlebachová (Wahida), David Viktora (David), Robert Finta (Wazzán)

Autor fotografie: FOTO MARTIN KUSYN

Popis fotografie: Federico García Lorca: *Krvavá svatba*, režie Martin Františák, **Národní divadlo moravskoslezské Ostrava**, 2025. Uprostřed Sára Erlebachová (Nevěsta) a Robert Finta (Ženich)

Autor fotografie: FOTO MARTIN KUSYN

Popis fotografie: Federico García Lorca: *Krvavá svatba*, režie Martin Františák, **Národní divadlo moravskoslezské Ostrava**, 2025. Sára Erlebachová (Nevěsta), Petr Panzenberger (Leonardo)

## NATÁLIE BULVASOVÁ

### JAK JSME SE SEM ASI DOSTALI

PTÁČCI A KRVAVÁ SVATBA  
NA OST-RA-VARU 2025

Během loňského ročníku festivalu OST-RA-VAR patřily k nejsilnějším a k úvahám nejpodnětnějším inscenacím ty, jež uvedlo Národní divadlo moravskoslezské. Na svých velkých scénách představilo dvě ambiciózní inscenace, které se snaží reagovat na širší společenské souvislosti a které zde nastudovali hostující režiséři a režisér. Rozhodně nejde o jednoduché komedie ani o mechanicky inscenované klasické tituly, což je v kontextu předchozích ročníků festivalu překvapivé. Děj *Ptáčků* libanonsko-kanadského autora Wajdiho Mouawada se odehrává na pozadí palestinsko-izraelského konfliktu (ačkoliv hra vznikla ještě před 7. říjnem 2023). Lorcovu *Krvavou svatbu*, titul prověřený časem a zakotvený v symbolické rovině, se zase povedlo přenést do nového kontextu a také v něm se otevírají témata vášně, lásky a nenávisti, která rezonují s Mouawadovou hrou.

**Kdo já vůbec jsem?** Aminata Keita režírovala inscenaci *Ptáčci* podle textu Wajdiho Mouawada, jehož překlad si NDM přímo objednalo u Michala Zahálky. Text rozvíjí téma nenávisti mezi dvěma kulturami, respektive rody, podobně jako v *Romeovi a Julii*, a objevují se

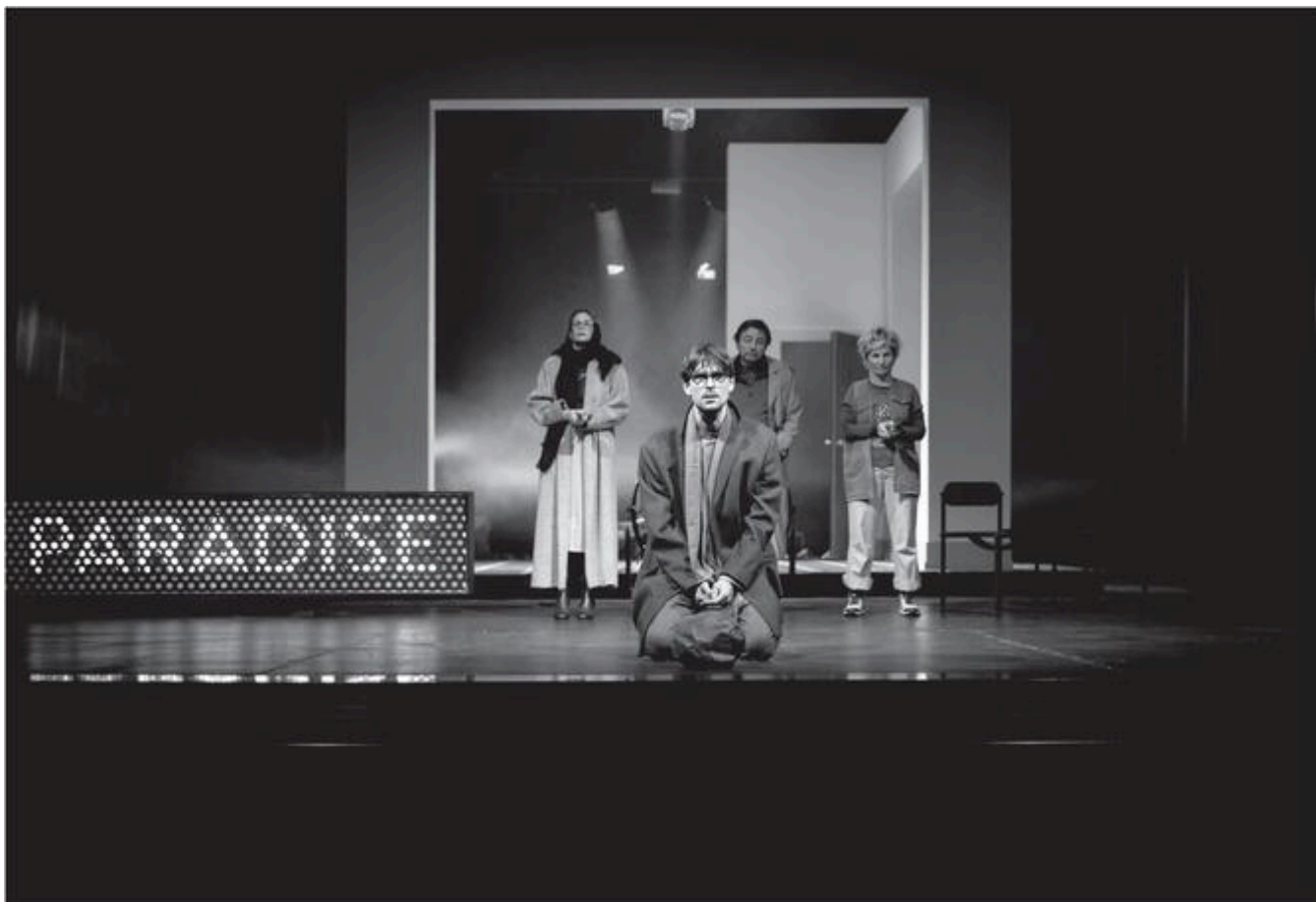
v něm i motivy z *Krále Oidipa* spojené s odhalením skutečného původu, což vede k tragédii.<sup>1</sup> Jak ale bývá v díle tohoto ve Francii žijícího a francouzsky píšícího autora zvykem, jeho příběhy vynívají krutěji než děj klasických děl, protože jsou zasazeny do recipientům známého prostředí Blízkého východu a jeho reálných konfliktů.

*Ptáčci* začínají setkáním německého Žida Eitana studujícího v New Yorku a newyorské Arabky Wahidy. O jejím přesném původu se toho divák mnoho nedozví – svou identitu totiž odvozuje spíše od amerického prostředí, v němž vyrostla, než od arabských kořenů, její rodiče jsou navíc po smrti. Otázku identity nicméně otevírá ve své dizertační práci, v níž se věnuje osudu filozofa Muhammada al-Wazzána.<sup>2</sup> Mladá historička a genetik se do sebe okamžitě zamilují.

Když Eitan svým židovským rodičům Davidovi a Noře oznámí, že miluje Arabku, rodina se

<sup>1</sup> Děj *Krále Oidipa* v současných kulisách Blízkého východu Mouawad v roce 2003 zpracoval do podoby hry *Požáry*, podle které natočil Denis Villeneuve úspěšný stejnojmenný film.

<sup>2</sup> Hasan ibn Muhammad al-Wazzán, v Evropě známý pod jménem Leo Africanus, narozený v Granadě a vyrůstající v Maroku, byl po zajetí piráty roku 1518 darován papeži Lvů X. a musel konvertovat ke křesťanství. Během života cestoval, poznal různé kultury a naučil se několik jazyků. Svou knihou *Descrittione dell'Africa* seznámil Evropany s kulturou a geografii Afriky. Po návratu do rodné země se však jeho stopa ztrácí a není jasné, kde ani kdy zemřel.



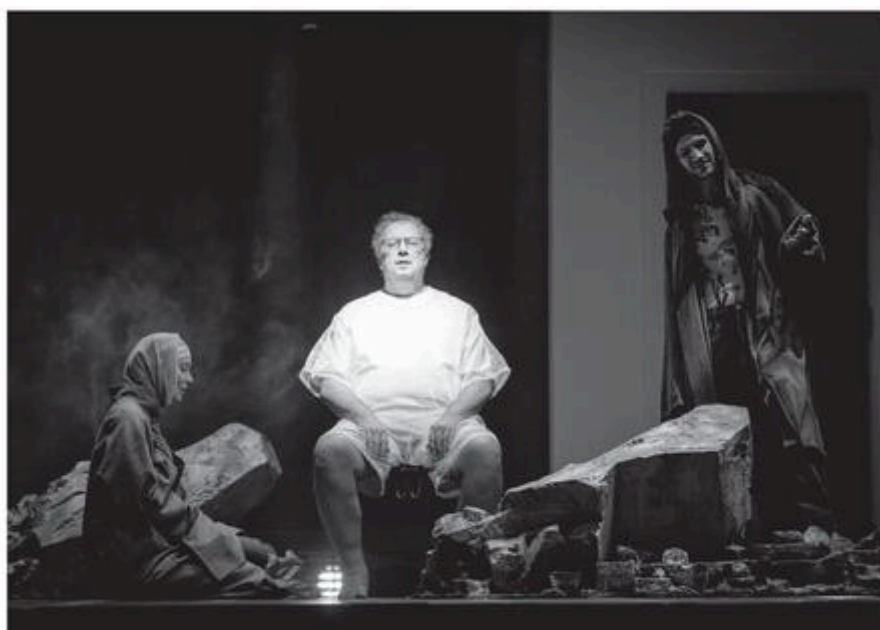
Wajdi Mouawad: *Ptáčci*, režie Aminata Keita, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2025. Petra Kocmanová (Nora), Vit Roleček (Eitan), Tomáš Jirman (Etar), Hana Doulová (Lea)

FOTO MARTIN KLUBEK

Wajdi Mouawad: *Ptáčci*, režie Aminata Keita, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2025. Sára Erlebachová (Wahida), David Viktora (David), Robert Finta (Wazzán) FOTOMARTIN KLJEJN

s ním přestane stýkat. Znovu se shledají až za nepříjemných okolností. Mladý pár odjede do Izraele navštívit Eitanovu babičku Leu. Eitan chce totiž rozluštit rodinnou záhadu: z DNA testů zjistil, že David není synem svého domnělého otce Etgara. Wahida zároveň využije příležitosti, aby získala informace pro svou dizertaci. Po útoku na Allenbyho mostě, který tvoří hraniční přechod mezi Izraelem a Jordánskem, upadne Eitan do kómatu. Do nemocnice přijíždějí jeho rodiče, což spustí odhalování tajemství, která zásadně otřesou identitou všech zúčastněných. David se dozví, že ho jeho rodiče v roce 1982 vynesli jako roční dítě z trosk palestinského uprchlického tábora, a že se tedy narodil jako Palestinec. Otřesen tímto zjištěním nakonec, po kratší době kterou také stráví v kómatu, umírá. Wahida se po jedné procházce na palestinské půdě rozhodne zcela oddat svému nově objevenému arabství a s probuzeným Eitanem se rozejde.

Děj snad může působit věčně, Mouawad ho ale doplňuje řadou téměř magických prvků: od osudového setkání milenců přes zhmotňující se sny a prolínání časových rovin až po oživeného Wazzána. Mouawadova hra totiž není realistická a ani taková být nechce. Začíná dlouhým Eitanovým monologem o tom, jak na Wahidu – respektive na knihu, kterou čte – naráží



už několik měsíců v kuse, a jak je to z pohledu přírodních věd nevysvětlitelné. Úvodní výstup tak má stylizovaný charakter blížíci se shakespearovskému nebo antickému monologu.

Strukturou *Ptáčci* skutečně připomínají antickou tragédii, jen zasazenou do současných kulís a mimo rámec mýtů. Právě proto ale jednání postav někdy působí přehnaně, nelogicky a málo motivovaně. Keita se tento rys textu snaží zmírnit několika způsoby. Zdůrazňuje magické momenty, čímž dění vytrhává z ná-

nosu slov;<sup>3</sup> snovou rovinu inscenace podporuje i hudba Martina Hůly, která má táhlý, téměř

<sup>3</sup> Na druhou stranu během debat, které OST-RA-VAR tradičně doprovázejí, zazněla poznámka, že hra a potažmo i inscenace může být (záměrně?) úmorná svým způsobem vyprávění. Text totiž vychází z tradice židovské i arabské kultury, které mají orální povahu. Postavy tak minulost odhalují především skrze vlastní vyprávění. Tento princip je ostatně nastaven už v úvodu, když Wahida pouze soustředěně poslouchá, zatímco Eitan mluví.

andělský charakter a nelze ji přiřadit k určité kulturní oblasti. Režisérka vede herce k civilnějšímu projevu s jistou dávkou odstupu, který vytváří například jejich distancované rozprostření na rozlehlém prostoru jeviště Divadla Antonína Dvořáka, práce s točnou nebo využívání portů.

Složitý syžet hry, v němž se v dialozích mísí vzpomínky na již proběhlé události s pohledy do budoucnosti, umožňuje přehledně zprostředkovat právě točna. Nachází se na ní konstrukce domu, několik židlí, stůl, televize a světelné cedule. Díky jednoduchému zařízení, jedinému pootočení a pár replikám se prostor snadno proměňuje v kavárnu, nemocnici, hotel nebo dům. Nic ve scénografii Martina Chocholouška nenarušuje naléhavost slov; tím spíš, že kostýmy Simony Rybákové jsou civilní, současné a laděné do šedých tónů, tudíž neodvádějí pozornost od dění.

Významotvorné je také uspořádání herců na jevišti. Většina „živého“ děje se odehrává na točně, zatímco ostatní aktéři stojí po celou dobu kolem ní, mohou tedy kdykoliv vstoupit do situace a začít vyprávět za svou postavu. Díky jejich neustálé přítomnosti se přirozeně prolíná minulost s přítomností. Keita tak mizanscénou vyjadřuje, jak silně může minulost zasahovat do současnosti i v těch nejintimnějších otázkách. Přestože se události odehrály v jiném kontextu a jiné době, stále formují naše jednání. V ději *Ptáčků* se tomuto vlivu nejde vyhnout.

Herci příležitostně využívají porty, především ve chvílích, kdy vyprávějí příběhy z minulosti.

Nejčastěji do nich mluví postavy s velkým vnitřním rozporem, jako je babička Lea nebo vojačka Eden – jakási nadreálná vypravěčka (jiná věc je, že její přítomnost není příliš motivovaná). Použití portů lze chápat jako metaforu distance: vyprávěné události jsou jakoby zkreslené, vzdálené a bůhví jak moc pravdivé. Herci ale na toto řešení spíš doplácí – i když by jim porty měly umožnit civilnější projev, efekt je opačný. Především Tomáš Jirman a Hana Doulová v rolích Etgara a Ley přejímají dabingovou dikci, která ještě podporuje patos předlohy.

Přes veškerou snahu totiž inscenace naráží na slabiny textu, které se režisérce a dramaturgovi Norbertu Závodskému ani přes textové úpravy (ostatně nemnohé) nepodařilo potlačit. Jakkoli se v kontextu současného geopolitického dění jedná o dramaturgicky odvážnou volbu, etický rozměr hry je problematický. Mouawad totiž pracuje s argumenty, které působí až nepříjemně stereotypně. Už od počátku se v dialozích objevují odkazy na holocaust a na masakr v palestinských uprchlických táborech Sabra a Šatila z roku 1982. Tyto historické události jsou pak poněkud uměle vkládány do rozhovorů mladých postav. A právě v tom spočívá schematicnost textu – nejde ani tak o příběh Wahidy a Eitana, ale spíš o pokus nahlédnout palestinsko-izraelský konflikt z několika předem vymezených pozic.

Patos, který v důsledku takové teozovitosti snadno vznikne, se tvůrci snažili zmírnit i inscenačními prostředky. Postavám dodali trochu sarkastického humoru a civilní detaily: otec

v podání Davida Viktory si neví rady s telefonem, babička reaguje úsečně a matka Petry Kocmanové svou nervozitu zahání všemožnými zbytečnými úkony (pohrává si s prstýnkem nebo si neustále dezinfikuje ruce). Když se David dozví, kde se narodil a za jakých okolností se dostal ke svým adoptivním rodičům, nechává ho Viktora dlouho zmateně tápat v situaci, která je pro něj nepochopitelná – až je jeho reakce uvolňujícím způsobem směšná.

Herci jsou vedeni k civilnímu projevu, který se ale k samotné podstatě a formě hry příliš nehodí, takže nepůsobí moc přesvědčivě. Nejlépe z obsazení vycházejí Vít Roleček a Sára Erlebachová v rolích ústřední dvojice se svou uvěřitelnou vztahovou chemií. Jejich figury jsou navíc nejméně svázané očekáváním a ideologickými pozicemi, které text přisuzuje ostatním. Dvojice prarodičů je pojata komediálně, nic jiného ostatně tyto postavy nenabízejí. Lea zůstává zapšklou, ironickou ženou bez hlubších psychologických vrstev a Etgar smířlivým, lehce sarkastickým dědečkem. Nejobtížnější pozici mají Kocmanová a Viktora. Herečce se daří vytvořit postavu matky, která nepůsobí tak odtržené od reality jako ve hře a je ke svému synovi chápavější. Viktorův David naopak vyznívá jako autoritativní otec-diktátor, jenž ale zároveň místy připomíná bezradného plyšového medvěda. Jenomže co z tohoto přitažlivého rozporu, když ve chvíli, kdy by herec mohl vybudovat největší vnitřní konflikt, jeho postava zemře.

Pod řemeslnými problémy se ale otevírají problémy tematické a etické vycházející

primárně ze hry. Inscenátorům se nepodařilo zcela vypořádat s Mouawadem nabízeným pojetím identity, již autor představuje jako něco pevně daného místem narození, případně vírou (přitom se navíc v současných diskuzích o identitě spíše zdůrazňuje její vztahová a proměnlivá povaha<sup>4</sup>). Protože jsou identity v *Ptáčcích* téměř osudově předurčené a neměnné, vede odhalení „skutečného původu“ k náhlé a radikální proměně jednání hrdinek a hrdinů. Jejich chování je tak z identity mechanicky odvozeno, což vede k řadě nelogických vyústění a dějových zvrátů. Ve chvíli, kdy některá z postav zjistí, že je její identita jiná, než celý život předpokládala, nezbyvá jí vlastně – alespoň v logice hry – nic jiného než zemít. O to paradoxnější je, že se celý příběh odehrává v tak kulturně, nábožensky a národnostně pestrém prostředí, jako je jihozápadní Asie a severní Afrika.

Názorně se tento problém ukazuje u Wahidy. Den poté, co se rozhodne důkladně prozkoumat své etnické dědictví po rodičích, se náhle stává muslimkou – protože „celý Ramalláh voní jako

<sup>4</sup> V současné sociologii se identita chápe jako výsledek dialektického vztahu mezi jedincem a společností, tedy jako výsledek vzájemného působení individuálního vědomí, sociálních struktur a kulturních kontextů (srov. sociální konstruktivismus). Na tuto linii navazuje dnes rozšířené diskurzivní pojetí identity, podle nějž je identita vytvářena prostřednictvím vztahů, institucí a sociálních interakcí (Berger a Luckmann), reprezentují jí jazyk a kulturní kódy (Hall) a je zároveň performativní, tedy vzniká skrze opakování sociálních norem, nikoli jako něco vrozeného (Butler).

její matka“ a při chůzi palestinským prachem má pocit, jako by se vrátila domů. Nikde ale není ani naznačeno, že by Wahidini rodiče pocházeli přímo z Palestiny.<sup>5</sup> Přesto se její proměna vyhroť až k přesvědčení, že „*vztek je potřeba držet naživu*“ a že „*nepřítele je potřeba nenávidět*“. V téměř závěrečné scéně Wahida přichází v hidžábu, přestože to text výslovně nepředepisuje. Její „arabství“ je tak redukováno v podstatě na jediný znak: nově přijatou muslimskou víru.

Téměř totožný osud má David, který se dozví, že se narodil palestinským rodičům, a až od jednoho roku byl vychováván v židovské rodině jako obyvatel Izraele. Zcela nesmyslně působí situace, kdy má být jazykem, jímž je na něj třeba v kómatu promlouvat, arabština – přestože celý život mluvil hebrejsky a německy a v Palestině prožil jen první rok svého života. Jak může Etgar svému adoptivnímu synovi říct, že na něm „není zhora nic židovského“, když ho sám jako Žida vychoval a on jako Žid celý život žil? Autor tak s představou nevrozené, vztahové identity vůbec nepracuje. Naopak ji v drobných náznacích popírá a tím konflikt ještě více vyostřuje. Postavy jsou zkrátka definovány především místem svého narození, nikoli tím, kým se samy staly v průběhu celého života.

Hledání vlastní identity je samozřejmě složitý proces – obzvlášť v prostředí, kde se i kvůli ní vedou kruté války. Mouawadova hra výše zmíněným pojetím identity mnohé ste-

<sup>5</sup> Web divadla navíc uvádí, že se jedná o „marockou Arabku“.

reotypy potvrzuje. Dobře je to vidět ve scéně sederové večeře,<sup>6</sup> při níž Eitan oznámí rodičům a dědečkovi, s kým chodí. Wahida nikdy nežila v arabské zemi, David i tak její vztah se synem chápe jako nejhorší možné provinění. Eitanovi jako genetikovi taková logika nedává smysl. Utrpení „jeho lidu“ se podle něj nemůže mezi rodiči a potomky přenášet natolik, aby mu bránilo zamilovat se do Arabky. Problém však spočívá v tom, že hra jeho argumentaci nijak nezduřazuje. Vše ústí do patetického relativismu: „*jediná pravda je, že není žádná jediná pravda*“. Paradoxně tak text – přes deklarovanou snahu o objektivitu – argumentačně nahrává Davidovi. Eitan ani nedostane prostor své argumenty rozvinout a inscenace tento problém nijak neumenšuje. Příklad za všechny: obyvatelé Palestiny jsou také bez rozdílu ztotožňováni se všemi Araby – podobně jako vše židovské automaticky znamená izraelské.

Zjednodušující a stereotypizující je hra i v zacházení s ženami, které jsou redukovány na svůj vzhled nebo sexualitu (to je případ vojačky Eden, která při hraniční prohlídce Wahidu sexuálně napadne). Wahida je opakovaně označována jako „příliš překrásná“ na to, aby chodila s Eitanem, což vyvolává podezření, že si s ním jen pohrává, případně ho špehuje. To ji staví do mnoha nepříjemných situací a dává ostatním záminku, aby ji opakovaně nadávali do děvek. Zbylé dvě ženské figury vystupují jako typy: umíněná a protivná

<sup>6</sup> Tato rituální večeře probíhá během svátku Pesach a připomíná se během ní vyvedení Izraelitů z egyptského otroctví.



*Federico García Lorca: Krvavá svatba, režie Martin Františák, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2025. Uprostřed Sára Erlebachová (Nevěsta) a Robert Finta (Ženich)*

FOTO MARTIN KUSÝN

babička nebo všechny diagnostikující, upjatá psycholožka s komplikovaným názorem na mateřství. Jejich význam je většinou odvozen od vztahu k mužům, případně k dětem.

V závěrečné scéně přichází na doporučení lékaře v Davidově „mateřském jazyce“ promluvit jedna z mála arabsky hovořících osob v jeho okolí – Wahida. Davida už jen uměle udržují při životě, aby mohl darovat orgány. Byť je jejich odebrání podle Tóry vražda, u Davida by to neměl být problém, protože vlastně není ani

Žid, ani žid (s tímto rozdílem si hra ostatně příliš hlavu neláme). Když David s Wahidou osamí, poprvé zazní zřetelné „arabské“ hudební motivy. Objeví se Wazzán v podání Roberta Finty, v dlouhém rozepnutém kabátu, s tetováním na hrudi a čelenkou na hlavě. Herec dříve ztvárňoval lékaře, takže nová postava nyní částečně splývá s Davidovou pravděpodobnou předsmrtnou halucinací. Scéna se postupně zahaluje do kouře a až do hlediště se šíří vůně kadidla. Wazzán vypráví jednoduchou pohádku o ptáč-

kovi oboživelníkovi, který se celý život chtěl poznat s rybami, a i tak se stává jedinou postavou, která se skutečně pokouší propojit kultury a identity, místo aby se před nimi uzavírala.

Tento metaforický, možná trochu kýčovitý, ale konečně dostatečně magicko-realistický obraz inscenaci (téměř) uzavírá. Paradoxně působí právě její konec nejméně pateticky. Nejzřetelněji se v něm totiž projeví magická rovina, která textem i inscenací částečně prostupuje a v níž se odehrává usmíření. Příběh Wahidy



a Eitana zůstává tezovitý a zjednodušený, zatímco Wazzánova pohádka díky kouři, hudbě a vůni kadidla dodává jak etnickému původu, tak víře a od nich odvozené identitě alespoň náznak smyslu, který jinak postavy pouze deklarují. Ale ani tato působivá závěrečná scéna a snaha představitelů hlavní milenecké dvojice nedokáže překrýt nadmíru stereotypů obsažených již v samotné hře.

**jiné vesnické drama** Na druhé velké scéně NDM, v Divadle Jiřího Myrona, se hraje **Krvavá svatba** španělského dramatika Federica Garcíi Lorcy. První, co při sledování představení upoutá pozornost, je velkolepá a přitom do značné míry minimalistická scénografie Evy Zezuly. Na hlubokém jevišti stojí dřevěná rampa s jedním dřevěným kolíkem – ten připomíná dýku, která kdysi zasáhla manžela a syna hlavní postavy. Když se rampa později pootočí, objeví se více dřevěných hrotů, které mohou připomínat les, ale také samotnou krvavou svatbu, všechny rány, které padnou nebo již padly. Stěny kolem rampy mají žlutou a růžovou barvu a evokují prosvětlenou Andalusii. Na jejich pozadí vystupují postavy oděné v černém téměř jako stíny; výjimkou je pouze Nevěsta. Nejde jen o vyvolání barevného kontrastu, ale především o připomínku napětí mezi životem a smrtí.

---

*Federico García Lorca: Krvavá svatba, režie Martin Františák, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2025. Sára Erlebachová (Nevěsta), Petr Panzenberger (Leonardo)*

FOTO MARTIN KLIZYŇ

Režisér inscenace Martin Františák má za sebou mnoho adaptací vesnických dramát a románů. Tentokrát sáhl po námětu ze vzdálenějšího prostředí, kde lidé i přes zdánlivou volnost spojenou s mořem a horkem zůstávají sevřeni konvencemi, na nichž tragicky lpí. V inscenaci není jednoznačně určený čas ani místo. Mísí se v ní tóny flamenca, které naživo reprodukuje trojice hudebníků, se současným (trochu rozpačitým) rapem. Také kostýmy spojují různé kulturní odkazy: nabírané rukávy a prošívané mohou připomenout moravský venkov, zatímco černé ploché klobouky a široké šerpy kolem pasu jasně odkazují ke Španělsku. Vzniká tak fúze prostorů, v nichž mají tradice a společenské zvyklosti větší váhu než osobní vztahy a cit. V takovém světě může být vlastnictví vinice důležitější než láska a jediný milostný akt se snadno promění v urážku cti, kterou je třeba smýt krví.

Folklorní inspirace se nedá jednoznačně lokalizovat, vyzařuje z ní ale sexualita a tělesnost. Inscenace začíná společným výstupem skupiny chlapců a dívek (v podání hereckého souboru NDM), kteří se v choreografii připomínající taneční battle vzájemně nahánějí. Jejich pohyb vychází z hip-hopu, u mužů ho doplňuje i volné moderní oblečení typické pro tento styl a přidány jsou lehce lascivní pohyby, například plácání do vnitřní strany stehen. Taneční vesničané oddělují jednotlivé výstupy a dodávají inscenaci horkou, přitažlivou atmosféru. Na otázku, v jakém konkrétním časoprostoru se děj odehrává, odpověď nedávají a neurčitost ještě posilují. Ale ne nezábavně.

V Lorcově poetickém dramatu lze za hlavní postavu považovat Matku, která truchlí po smrti syna a manžela zabitých muži z rodu Felixových. Její syn, označovaný pouze jako Ženich, se rozhodne vstoupit do manželství, Matka se sňatkem souhlasí, ale obává se, že staré spory znovu vyústí v násilí. Postupně vyjde najevo, že Nevěsta kdysi milovala Leonarda Felixe. Ten už má manželku i dítě, přesto mezi ním a Nevěstou přetrvává silné, potlačované citové pouto, které se naplno projeví v den svatby. Během hostiny Nevěsta s Leonardem utečou a Ženich se s několika muži vydává za nimi. Děj se přesune do symbolického prostoru lesa, kde se objevují alegorické postavy Luny a Smrti předznamenávající tragický konec. Ženich nakonec Leonarda dostihne a oba se v souboji navzájem zabijí. Matka tedy znovu oplakává syna, který zahynul rukou soka stejné krve jako její ostatní blízcí.

Drama napříč ústředním milostným trojúhelníkem je ve Františákově interpretaci především vnitřním konfliktem Matky. V Ostravě ji hraje Kateřina Breiská, jež dokáže ovládnout rozlehlou scénu, aniž by se příliš pohybovala. Většinu času stojí na jednom místě, pevně jako strom v lese nebo jako socha na hrobě. Zatímco ostatní herci občas křepčí, pracují s větší expresivitou a dodávají svým postavám nádech jižanské energie, ona zůstává po celou dobu soustředěná a nehybná, stejně jako je Matka neochvějná ve svých názorech. Tato strnulost může působit jako projev upjatosti, zároveň vyzařuje i zvláštní jistotu. Režisér svým pojetím dává za pravdu spíš generaci starších a zkušenějších,

kterou spolu s Matkou reprezentuje ještě Nevěstín otec v podání Františka Strnada. Matka dobře ví, čeho je lidská vášeň schopná, a její obavy se nakonec skutečně naplní. Inscenace jí však nepředstavuje jako ženu, která tragédii svými obavami nebo předpověďmi vyvolala, naopak jen racionálně vytušila, co se může stát.

Na opačném pólu této nehybné jistoty stojí mladší generace. Sára Erlebachová jako Nevěsta dokáže být podbízivá, přitažlivá, roztomilá a místy až naivní. Dlouhodobá nerozhodnost její postavy a podřizování připomíná, jak omezený prostor měly ženy pro vlastní rozhodování, když byly vedeny především k tomu, aby svou hodnotu odvozovaly od vztahu k mužům.

Erlebachová zde znovu potvrzuje své herecké schopnosti, v *Ptáčcích* ale měla i přes schematičnost postavy přece jen větší příležitost je rozvinout, protože Wahida nebyla na rozdíl od Nevěsty definována pouze láskou k muži (respektive ke dvěma mužům). Leonarda Petra Panzenbergera po většinu času ovládá hněv, vše prožívá velmi silně a vnějškově. Dlaně sevřené v pěst uvolní snad jen při setkáních s Nevěstou. Robert Finta hraje Ženicha jako Leonardův opak. Je klidnější a zdrženlivější, a dřív než jedná, spíš přemýšlí a mluví.

Podobné kontrasty zdůrazňuje inscenace hlavně pomocí výpravy. Režisér spolu s light-designérem Lukášem Dřevjaným pracuje se stíny herců rozprostírajícími se na žluté stěně, každá postava tak jako by za sebou nesla něco nevyřčeného, tajemného a skrytého. Napětí,

symboliky a významové nejednoznačnosti se v inscenaci nachází možná až příliš; jako nejpřesnější příklad může posloužit scéna v lese, kde se objevují postavy Luny a Smrti. Luna je ztvárněna živě snímaným detailem obličeje Alexandry Gasnárkové promítaným na dřevěnou rampu. Smysl jde ale těžko jednoznačně rozluštit. Podobně nejasně působí i druhá metaforická postava, Smrt (František Večeřa), která se zrodí ze zpěváka na svatbě.

Inscenace tematizuje nestálost mládí a jistotu stáří, cit a rozum, případně pragmatičnost. Tento kontrast zdůrazňují kostýmy i pohyb vedlejších postav, respektive celé company. Mladí lidé jsou plní života, žáru a sexuální přitažlivosti. Kostýmy herečkám odhalují břicho, muži mají nahou hrud. Erlebachová nosí tenké body a sukni, její milenec Leonardo zase přiléhavé tričko v tělové barvě. Nejvíce tento motiv rozvíjí tančící vesničané, kteří vášeň téměř ztělesňují. Zpočátku vystupují v současných kostýmech, později během svatební scény v oděvech inspirovaných andaluským folklorem. V celé inscenaci je zdůrazňován také kontrast mezi mužským a ženským principem. V závěru ho podtrhuje scénografie proměněná v jakýsi hrob: mezi dřevěnými špalíčky připomínajícími dýky jsou propletena těla mrtvých mužů, zatímco ženy stojí vpředu a sledují, jaké důsledky machistické jednání jejich protějšků mělo. Ony samy zůstávají naživu, ale s bezbřehým smutkem.

Láska, nenávisť a msta sice patří do každé doby, musíme ale uznat, že v našich končinách už není příliš pravděpodobné, aby někdo zabil

milence, s nímž před novomanželovou postelí o svatební noci uteče nevěsta. O čem přesně má inscenace *Krvavá svatba* vypovídat ve vztahu k dnešku tak není naprosto jasné a ne-usnadňuje to ani její vizuál – jinak velmi líbivý a významotvorný. Františáková inscenace je nejsilnější, když se opírá o obraz, atmosféru, kontrast mezi tělem, citem a společenskou konvencí. Méně přesvědčivá je ve chvíli, kdy by bylo potřeba tento svět přesněji vztáhnout k současnosti nebo jednoznačněji uchopit jeho symbolickou rovinu.

Právě v tom do určité míry spočívá problém obou zde zmíněných titulů. Zatímco však *Ptáčci* deklarují, že se vyjadřují k současnosti zcela otevřeně, *Krvavá svatba* alespoň pracuje s nadčasovou symbolikou.

*Wajdi Mouawad: Ptáčci, překlad Michal Zahálka, režie Aminata Keita, dramaturgie Norbert Závodský, scéna Martin Chocholoušek, kostýmy Simona Rybáková, hudba Martin Hůla, Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 1. 2. 2025 v Divadle Antonína Dvořáka*

*Federico García Lorca: Krvavá svatba, překlad Vladimír Mikeš, režie Martin Františák, dramaturgie Pavel Gejguš, scéna a kostýmy Eva Zezula, světelný design Lukáš Dřevjaný, hudba Nikos Engonidis, pohybová spolupráce Tomáš Rychetský, Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 14. 6. 2025 v Divadle Jiřího Myrona*

redakce Vladimír Mikulka



#### **TÉMA: ŽATVY DOMÁCÍ I CIZÍ**

Lukáš Dubský: Zkoumání morálních hranic (Soumrak nad krajinou a Kardinální chyba v Ostravě) / 5

Natálie Bulvasová: Jak jsme se sem asi dostali (Ptáčci a Krvavá svatba na OST-RA-VARu 2025) / 10

Natálie Bulvasová: Nora a jiné roby (Nora a Gazdina roba na Zarázu 2026) / 19

Vladimír Mikulka: Nový cirkus pro fajnšmekry (třináctý ročník festivalu Cirkopolis) / 26

Štěpán Truhlařík: Polské divadlo ve stínu barbarů (Mezinárodní divadelní festival Boska Komedia 2025) / 33

Jan Šotkovský: Dublin pod nadvládou bohů i bláta (Dublin Theatre Festival 2025) / 40

#### **OBDIVUHODNĚ OBTÍŽNÉ**

Barbora Sedláková: Obdivuhodně uspořádané city (liberecké Nebezpečné známosti) / 53

Vladimír Mikulka: Jako čumák do loužičky (Dejvické divadlo zahájilo sezonu Fackou) / 57

S. d. Ch.: Nevděční bastardi (noční rozhovor v divadelní úpravě ověřených děl – Sternenhoch a The Black Rider v MDP) / 61

Vladimír Mikulka: Obtížné hledání jiné řeky (film Farářův konec a jeho adaptace v Národním divadle) / 68

#### **SNÍH A CESTY**

Zuzana Timčíková: Mimoriadny počín v trnavskom divadle (Negativy snehu ako memento súčasnosti) / 78

Lukáš Dubský: Cesty časem, Anglii i mýty (tři londýnské muzikály) / 84

#### **PORTRÉTY**

Vladimír Mikulka: Pofouchlá naivka, zábavná tragédka (herecký portrét Anežky Kubátové) / 90

#### **PETR MICHÁLEK: BEČVA (TRUE CRIME) / 101**

Jan Šotkovský: Kráká starý havran, krákat nepřestane (Balada pro banditu) / 124

Šestkrát šest krát tři (rozhovor s Davidem Ouporem, technikem A studia Rubín) / 131

Ceny divadelní kritiky za rok 2025 (galerie fotografií z předávání) / 138

#### **summary / 147**

*Na obálce i na třetí straně jsou na fotografiích Ireny Vodákové nominovaní a ocenění v Cenách divadelní kritiky za rok 2025.*

Ponižování od vikáře Kocha přijímá dlouhou dobu spíše pokorně, nakonec se v něm ale něco zlomí a útok na jeho sexuální orientaci jej motivuje k závěrečnému buřičskému monologu před papežem. Do tohoto prohlášení se sice autoři snaží poněkud na silu dostat co největší škálu témat, Samlíkovi se ho ale podařilo přednést nepateticky a s věcností.

*Kardinální chyba*, kterou ve Dvanáctce uvedli v české premiéře, je sympatickým dramaturgickým objevem. Inscenace může přitáhnout široké publikum, které lákají komediální tituly, přitom se ale nepodbízí. A pod zábavnou slupkou ukrývá i některá závažnější témata, ačkoliv v jejich otevírání není zdaleka tak razantní jako *Soumrak nad krajinou*.

**Marius von Mayenburg: Soumrak nad krajinou**, překlad Michal Kotrouš, režie a výběr hudby Vojtěch Štěpánek, dramaturgie Pavel Gejgus, scéna a kostýmy Hana Kelar Knotková, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, premiéra 17. 4. 2025 v Divadle „12“ (psáno z reprízy 26. 11. 2025 v Divadle Antonína Dvořáka)

**Alistair Beaton, Dietmar Jacobs: Kardinální chyba**, překlad Iva Michňová, režie a výběr hudby V. Štěpánek, dramaturgie Norbert Závodský, scéna a kostýmy Ján Tereba, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, premiéra 8. 11. 2025 v Divadle „12“ (psáno z reprízy 27. 11. 2025)

redakce Vladimír Mikulka

NATALIE BULVASOVA

## JAK JSME SE SEM ASI DOSTALI

PTÁČCI A KRVAVÁ SVATBA  
NA OST-RA-VARU 2025

Během loňského ročníku festivalu OST-RA-VAR patřily k nejsilnějším a k úvahám nejpodnětějším inscenacím ty, jež uvedlo Národní divadlo moravskoslezské. Na svých velkých scénách představilo dvě ambiciózní inscenace, které se snaží reagovat na širší společenské souvislosti a které zde nastudovali postující režisérka a režisér. Rozhodně nejde o jednoduché komedie ani o mechanicky inscenované klasické tituly, což je v kontextu předchozích ročníků festivalu překvapivé. Děj *Ptáčků* libanonsko-kanadského autora Wajdihho Mouawada se odehrává na pozadí palestinsko-izraelského konfliktu (ačkoliv hra vznikla ještě před 7. říjnem 2023). Lorcovu *Krvavou svatbu*, titul prověřený časem a zakotvený v symbolické rovině, se zase povedlo přenést do nového kontextu a také v něm se otevírají témata vášně, lásky a nenávisti, která rezonují s Mouawadovou hrou.

**Kdo já vůbec jsem?** Aminata Keita režírovala inscenaci *Ptáčci* podle textu Wajdihho Mouawada, jehož překlad si NDM přímo objednalo u Michala Zahálky. Text rozvíjí téma nenávisti mezi dvěma kulturami, respektive rody, podobně jako v *Romeovi a Julii*, a objevují se

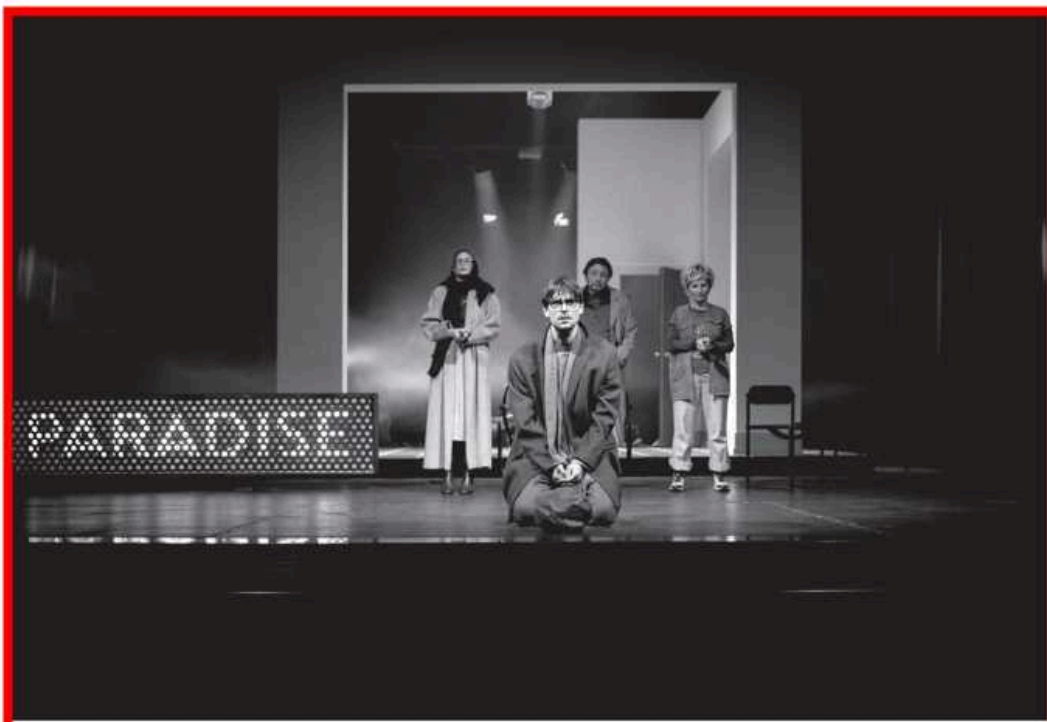
v něm i motivy z *Krále Oidipa* spojené s odhalením skutečného původu, což vede k tragédii. Jak ale bývá v díle tohoto ve Francii žijícího a francouzsky píšícího autora zvykem, jeho příběhy vyznívají krutěji než děj klasických děl, protože jsou zasazeny do recipientům známého prostředí Blízkého východu a jeho reálných konfliktů.

*Ptáčci* začínají setkáním německého Žida Eitana studujícího v New Yorku a newyorské Arabky Wahidy. O jejím přesném původu se toho divák mnoho nedozví – svou identitu totiž odvozuje spíše od amerického prostředí, v němž vyrostla, než od arabských kořenů, její rodiče jsou navíc po smrti. Otázku identity nicméně otevírá ve své dizertační práci, v níž se věnuje osudu filozofa Muhammada al-Wazzána. Mladá historička a genetik se do sebe okamžitě zamilují.

Když Eitan svým židovským rodičům Davidovi a Noře oznámí, že miluje Arabku, rodina se

<sup>1</sup> Děj *Krále Oidipa* v současných kulisách Blízkého východu Mouawad v roce 2003 zpracoval do podoby hry *Požáry*, podle které natočil Denis Villeneuve úspěšný stejnojmenný film.

<sup>2</sup> Hasan ibn Muhammad al-Wazzán, v Evropě známý pod jménem Leo Africanus, narozený v Granadě a vyrůstající v Maroku, byl po zajetí piráty roku 1518 darován papeži Lvu X. a musel konvertovat ke křesťanství. Během života cestoval, poznal různé kultury a naučil se několik jazyků. Svou knihou *Description dell'Africa* seznámil Evropany s kulturou a geografii Afriky. Po návratu do rodné země se však jeho stopa ztrácí a není jasné, kde ani kdy zemřel.



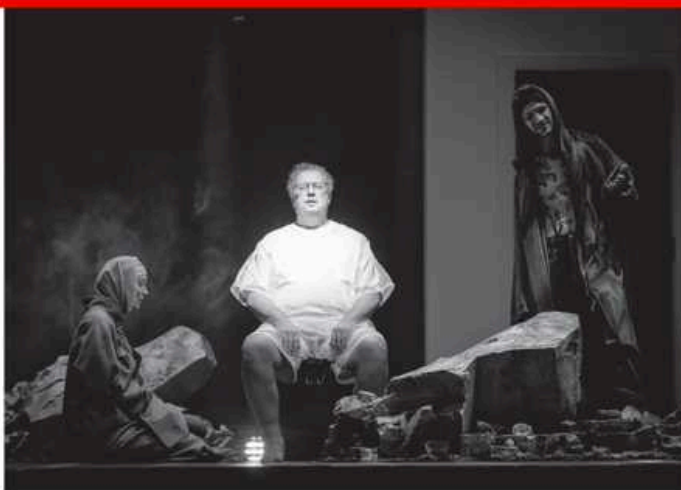
Wajdi Mouawad: Ptáčci, režie Aminata Keita, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2025. Petra Kocmanová (Nora), Vít Roleček (Eitan), Tomáš Jirman (Etqar), Hana Doulová (Lea)

FOTO MARTIN KUŠTAL

Wajdi Mouawad: *Ptáčci*, režie Aminata Keita, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2025. Sára Erlebachová (Wahida), David Viktora (David), Robert Finta (Wazzán) FOTOGRAFIE: MARITKA KLUŽOVÁ

s ním přestane stýkat. Znovu se shledají až za nepříjemných okolností. Mladý pár odjede do Izraele navštívit Eitanovu babičku Leu. Eitan chce totiž rozluštit rodinnou záhadu: z DNA testů zjistil, že David není synem svého domnělého otce Etgara. Wahida zároveň využije příležitosti, aby získala informace pro svou dizertaci. Po útoku na Allenbyho mostě, který tvoří hraniční přechod mezi Izraelem a Jordánskem, upadne Eitan do kómatu. Do nemocnice přijíždějí jeho rodiče, což spustí odhalování tajemství, která zásadně ořesou identitou všech zúčastněných. David se dozví, že ho jeho rodiče v roce 1982 vynesli jako roční dítě z trosk palestinského uprchlického tábora, a že se tedy narodil jako Palestinec. Ořesen tímto zjištěním nakonec, po kratší době kterou také stráví v kómatu, umírá. Wahida se po jedné procházce na palestinské půdě rozhodne zcela oddat svému nově objevenému arabství a s probuzeným Eitanem se rozejde.

Děj snad může působit věcně, Mouawad ho ale doplňuje řadou téměř magických prvků: od osudového setkání milenců přes zhmotňující se sny a prolínání časových rovin až po oživeného Wazzána. Mouawadova hra totiž není realistická a ani taková být nechce. Začíná dlouhým Eitanovým monologem o tom, jak na Wahidu – respektive na knihu, kterou čte – narazí



už několik měsíců v kuse, a jak je to z pohledu přírodních věd nevysvětlitelné. Úvodní výstup tak má stylizovaný charakter blížící se shakespearovskému nebo antickému monologu.

Strukturou *Ptáčci* skutečně připomínají antickou tragédii, jen zasazenou do současných kulís a mimo rámec mýtů. Právě proto ale jednání postav někdy působí přehnaně, nelogicky a málo motivovaně. Keita se tento rys textu snaží zmírnit několika způsoby. Zdůrazňuje magické momenty, čímž dění vytrhává z ná-

nosu slov;<sup>3</sup> snovou rovinu inscenace podporuje i hudba Martina Hůly, která má táhlý, téměř

<sup>3</sup> Na druhou stranu během debat, které OST-RA-VAR tradičně doprovázejí, zazněla poznámka, že hra a potažmo i inscenace může být (záměrně?) úmorná svým způsobem vyprávění. Text totiž vychází z tradice židovské i arabské kultury, které mají orální povahu. Postavy tak minulost odhalují především skrze vlastní vyprávění. Tento princip je ostatně nastaven už v úvodu, když Wahida pouze soustředěně poslouchá, zatímco Eitan mluví.

andělský charakter a nelze ji přiřadit k určité kulturní oblasti. Režisérka vede herce k civilnějšímu projevu s jistou dávkou odstupu, který vytváří například jejich distancované rozproštění na rozlehlém prostoru jeviště Divadla Antonína Dvořáka, práce s točnou nebo využívání portů.

Složitý syžet hry, v němž se v dialogích mísí vzpomínky na již proběhlé události s pohledy do budoucnosti, umožňuje přehledně zprostředkovat právě točna. Nachází se na ní konstrukce domu, několik židlí, stůl, televize a světelné cedule. Díky jednoduchému zařízení, jedinému bootočení a pár replikám se prostor snadno proměňuje v kavárnu, nemocnici, hotel nebo dům. Nic ve scénografii Martina Chocholouška nenarušuje naléhavost slov; tím spíše, že kostýmy Simony Rybákové jsou civilní, současné a laděné do šedých tónů, tudíž neodvádějí pozornost od dění.

Významotvorné je také uspořádání herců na jevišti. Většina „živého“ děje se odehrává na točně, zatímco ostatní aktéři stojí po celou dobu kolem ní, mohou tedy kdykoliv vstoupit do situace a začít vyprávět za svou postavu. Díky jejich neustálé přítomnosti se přirozeně prolíná minulost s přítomností. Keita tak mizanscénou vyjadřuje, jak silně může minulost zasahovat do současnosti i v těch nejintimnějších otázkách. Přestože se události odehrály v jiném kontextu a jiné době, stále formují naše jednání. V ději *Ptáčků* se tomuto vlivu nejde vyhnout.

Herci příležitostně využívají porty, především ve chvílích, kdy vyprávějí příběhy z minulosti.

Nejčastěji do nich mluví postavy s velkým vnitřním rozparem, jako je babička Lea nebo vojačka Eden – jakási nadreálná vypravěčka (jiná věc je, že její přítomnost není příliš motivovaná). Použití portů lze chápat jako metaforu distance: vyprávěné události jsou jakoby zkreslené, vzdálené a bůhví jak moc pravdivé. Herci ale na toto řešení spíše doplácí – i když by jim porty měly umožnit civilnější projev, efekt je opačný. Především Tomáš Jirman a Hana Doulová v rolích Etgara a Ley přejímají dabingovou dikci, která ještě podporuje patos předlohy.

Přes veškerou snahu totiž inscenace naráží na slabiny textu, které se režisérka a dramaturgoví Norbertu Závodskému ani přes textové úpravy (ostatně nemnohé) nepodařilo potlačit. Jakkoli se v kontextu současného geopolitického dění jedná o dramaturgicky odvážnou volbu, etický rozměr hry je problematický. Mouawad totiž pracuje s argumenty, které působí až nepřijemně stereotypně. Už od počátku se v dialogích objevují odkazy na holocaust a na masakr v palestinských uprchlických táborech Sabra a Šatila z roku 1982. Tyto historické události jsou pak poněkud uměle vkládány do rozhovorů mladých postav. A právě v tom spočívá schematičnost textu – nejde ani tak o příběh Wahidy a Eitana, ale spíše o pokus nahlédnout palestinsko-izraelský konflikt z několika předem vymezených pozic.

Patos, který v důsledku takové teozovitosti snadno vznikne, se tvůrci snažili zmírnit i inscenačními prostředky. Postavám dodali trochu sarkastického humoru a civilní detaily: otec

v podání Davida Viktory si neví rady s telefonem, babička reaguje úsečně a matka Petry Kocmanové svou nervozitu zahání všemožnými zbytečnými úkony (pohrává si s prstýnkem nebo si neustále dezinfikuje ruce). Když se David dozví, kde se narodil a za jakých okolností se dostal ke svým adoptivním rodičům, nechává ho Viktora dlouho zmateně tápat v situaci, která je pro něj nepochopitelná – až je jeho reakce uvolňujícím způsobem směšná.

Herci jsou vedeni k civilnímu projevu, který se ale k samotné podstatě a formě hry příliš nehodí, takže nepůsobí moc přesvědčivě. Nejlépe z obsazení vycházejí Vít Roleček a Sára Erlebachová v rolích ústřední dvojice se svou uvěřitelnou vztahovou chemií. Jejich figury jsou navíc nejméně svázané očekáváními a ideologickými pozicemi, které text přisuzuje ostatním. Dvojice prarodičů je pojata komediálně, nic jiného ostatně tyto postavy nenabízejí. Lea zůstává zapšklou, ironickou ženou bez hlubších psychologických vrstev a Etgar smířlivým, lehce sarkastickým dědečkem. Nejobtížnější pozici mají Kocmanová a Viktora. Herečce se daří vytvořit postavu matky, která nepůsobí tak odtrženě od reality jako ve hře a je ke svému synovi chápavější. Viktorův David naopak vyznívá jako autoritativní otec-diktátor, jenž ale zároveň místy připomíná bezradného plyšového medvěda. Jenomže co z tohoto přitažlivého rozporu, když ve chvíli, kdy by herec mohl vybudovat největší vnitřní konflikt, jeho postava zemře.

Pod řemeslnými problémy se ale otevírají problémy tematické a etické vycházející

primárně ze hry. Inscenátorům se nepodařilo zcela vypořádat s Mouawadem nabízeným pojetím identity, již autor představuje jako něco pevně daného místem narození, případně vírou (přitom se navíc v současných diskuzích o identitě spíše zdůrazňuje její vztahová a proměnlivá povaha<sup>4</sup>). Protože jsou identity v *Ptáčcích* téměř osudově předurčené a neměnné, vede odhalení „skutečného původu“ k náhlé a radikální proměně jednání hrdinek a hrdinů. Jejich chování je tak z identity mechanicky odvozeno, což vede k řadě nelogických vyústění a dějových zvrátů. Ve chvíli, kdy některá z postav zjistí, že je její identita jiná, než celý život předpokládala, nezbyvá jí vlastně – alespoň v logice hry – nic jiného než zemřít. O to paradoxnější je, že se celý příběh odehrává v tak kulturně, nábožensky a národnostně pestrém prostředí, jako je jihozápadní Asie a severní Afrika.

Názorně se tento problém ukazuje u Wahidy. Den poté, co se rozhodne důkladně prozkoumat své etnické dědictví po rodičích, se náhle stává muslimkou – protože „celý Ramalláh voní jako

<sup>4</sup> V současné sociologii se identita chápe jako výsledek dialektického vztahu mezi jedincem a společností, tedy jako výsledek vzájemného působení individuálního vědomí, sociálních struktur a kulturních kontextů (srov. sociální konstruktivismus). Na tuto linii navazuje dnes rozšířená diskurzivní pojetí identity, podle nějž je identita vytvářena prostřednictvím vztahů, institucí a sociálních interakcí (Berger a Luckmann), reprezentují jí jazyk a kulturní kódy (Hall) a je zároveň performativní, tedy vzniká skrze opakování sociálních norem, nikoli jako něco vrozeného (Butler).

její matka“ a při chůzi palestinským prachem má pocit, jako by se vrátila domů. Nikde ale není ani naznačeno, že by Wahidini rodiče pocházeli přímo z Palestiny.<sup>5</sup> Přesto se její proměna vyhraní až k přesvědčení, že „*vztek je potřeba držet naživu*“ a že „*nepřítel je potřeba nenávidět*“. V téměř závěrečné scéně Wahida přichází v hidžábu, přestože to text výslovně nepředepisuje. Její „arabství“ je tak redukováno v podstatě na jediný znak: nově přijatou muslimskou víru.

Téměř totožný osud má David, který se dozví, že se narodil palestinským rodičům, a až od jednoho roku byl vychováván v židovské rodině jako obyvatel Izraele. Zcela nesmyslně působí situace, kdy má být jazykem, jímž je na něj třeba v kómatu promluvat, arabština – přestože celý život mluvil hebrejsky a německy a v Palestině prožil jen první rok svého života. Jak může Elgar svému adoptivnímu synovi říct, že na něm „*není zhola nic židovského*“, když ho sám jako Žida vychoval a on jako Žid celý život žil? Autor tak s představou nevrozené, vztahové identity vůbec nepracuje. Naopak jí v drobných náznacích popírá a tím konflikt ještě více vyostřuje. Postavy jsou zkrátka definovány především místem svého narození, nikoli tím, kým se samy staly v průběhu celého života.

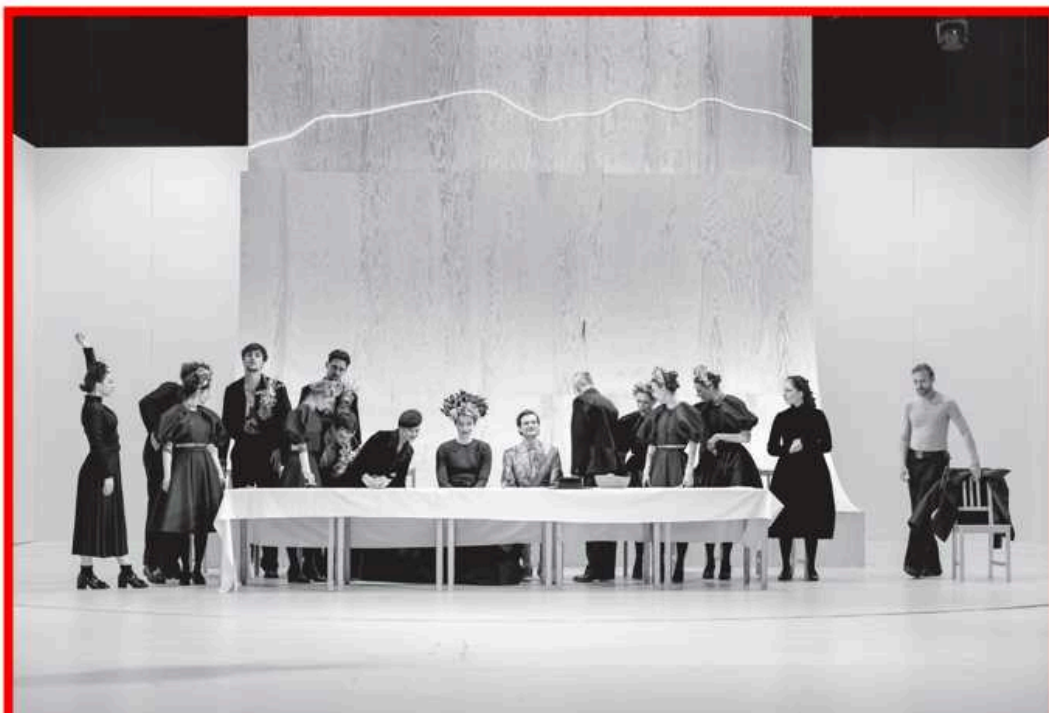
Hledání vlastní identity je samozřejmě složitý proces – obzvláště v prostředí, kde se i kvůli ní vedou kruté války. Mouwadova hra výše zmíněným pojetím identity mnohé ste-

<sup>5</sup> Web divadla navíc uvádí, že se jedná o „marockou Arabku“.

reotypy potvrzuje. Dobře je to vidět ve scéně sederové večeře,<sup>6</sup> při níž Eitan oznámí rodičům a dědečkovi, s kým chodí. Wahida nikdy nežila v arabské zemi, David i tak její vztah se synem chápe jako nejhorší možné provinění Eitanovi jako genetikovi taková logika nedává smysl. Utrpení „jeho lidu“ se podle něj nemůže mezi rodiči a potomky přenášet natolik, aby mu bránilo zamilovat se do Arabky. Problém však spočívá v tom, že hra jeho argumentaci nijak nezduřazuje. Vše ústí do patetického relativismu: „*jediná pravda je, že není žádná jediná pravda*“. Paradoxně tak text – přes deklarovanou snahu o objektivitu – argumentačně nahrává Davidovi. Eitan ani nedostane prostor své argumenty rozvinout a inscenace tento problém nijak neumeňuje. Příklad za všechny: obyvatelé Palestiny jsou také bez rozdílu ztotožňováni se všemi Araby – podobně jako vše židovské automaticky znamená izraelské.

Zjednodušující a stereotypizující je hra i v zacházení s ženami, které jsou redukovány na svů vzhled nebo sexualitu (to je případ vojačky Eden, která při hraniční prohlídce Wahidu sexuálně napadne). Wahida je opakovaně označována jako „*příliš překrásná*“ na to, aby chodila s Eitanem, což vyvolává podezření, že si s ním jen pohrává, případně ho špehuje. To jí staví do mnoha nepříjemných situací a dává ostatním záminku, aby jí opakovaně nadávali do děvky. Zbylé dvě ženské figury vystupují jako typy: umíněná a protivná

<sup>6</sup> Tato rituální večeře probíhá během svátků Pesach a připomíná se během ní vyvedení Izraelitů z egyptského otroctví.



Federico Garcia Lorca: Krvavá svatba, režie Martin Františák, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2025. Uprostřed Sára Erlebachová (Nevěsta) a Robert Finta (Ženich)

FOTO MARTIN KUŠTEL

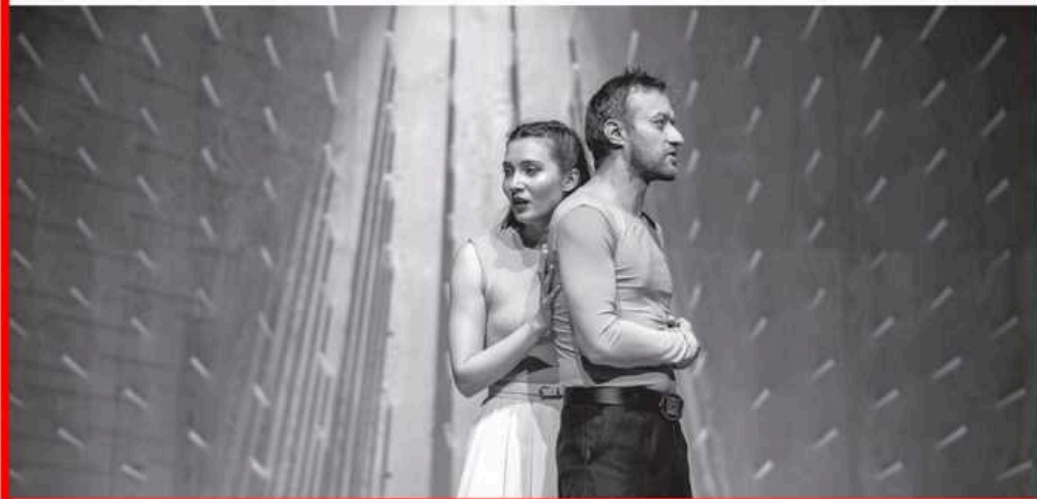
babička nebo všechny diagnostikující, upjatá psycholožka s komplikovaným názorem na mateřství. Jejich význam je většinou odvozen od vztahu k mužům, případně k dětem.

V závěrečné scéně přichází na doporučení lékaře v Davidově „mateřském jazyce“ promluvit jedna z mála arabsky hovořících osob v jeho okolí – Wahida. Davida už jen uměle udržují při životě, aby mohl darovat orgány. Byť je jejich odebrání podle Tóry vražda, u Davida by o něměl být problém, protože vlastně není ani

Žid, ani žid (s tímto rozdílem si hra ostatně příliš hlavu neláme). Když David s Wahidou osamí, poprvé zazní zřetelně „arabské“ hudební motivy. Objevi se Wazzán v podání Roberta Finty, v dlouhém rozepnutém kabátu, s tetováním na hrudi a čelenkou na hlavě. Herec dříve ztvárňoval lékaře, takže nová postava nyní částečně splývá s Davidovou pravděpodobnou předsmrtnou halucinací. Scéna se postupně zahaluje do kouře a až do divácké se šíří vůně kadidla. Wazzán vypráví jednoduchou pohádku o ptáč-

kovi obojživelníkovi, který se celý život chtěl poznat s rybami, a i tak se stává jedinou postavou, která se skutečně pokouší propojit kulturu a identity, místo aby se před nimi uzavírala.

Tento metaforický, možná trochu kýčovitý, ale konečně dostatečně magicko-realistický obraz inscenaci (téměř) uzavírá. Paradoxně působí právě její konec nejméně pateticky. Nejzřetelněji se v něm totiž projeví magická rovina, která textem i inscenací částečně prostupuje a v níž se odehrává usmíření. Příběh Wahidy



a Eitana zůstává tezovitý a zjednodušený, zatímco Wazzánova pohádka díky kouři, hudbě a vůni kadidla dodává jak etnickému původu, tak víře a od nich odvozené identitě alespoň náznak smyslu, který jinak postavy pouze deklarují. Ale ani tato působivá závěrečná scéna a snaha představitelů hlavní milenecké dvojice nedokáže překrýt nadmíru stereotypů obsažených již v samotné hře.

**Jiné vesnické drama** Na druhé velké scéně NDM, v Divadle Jiřího Myrona, se hraje **Krvavá svatba** španělského dramatika Federica Garcíi Lorcy. První, co při sledování představení upoutá pozornost, je velkolepá a přítom do značné míry minimalistická scénografie Evy Zezuly. Na hlubokém jevišti stojí dřevěná rampa s jedním dřevěným kolíkem – ten připomíná dýku, která kdysi zasáhla manžela a syna hlavní postavy. Když se rampa později pootočí, objeví se více dřevěných hrotů, které mohou připomínat les, ale také samotnou krvavou svatbu, všechny rány, které padnou nebo již padly. Stěny kolem rampy mají žlutou a růžovou barvu a evokují prosvětlenou Andalusii. Na jejich pozadí vystupují postavy oděné v černém téměř jako stíny; výjimkou je pouze Nevěsta. Nejde jen o vyvolání barevného kontrastu, ale především o připomínku napětí mezi životem a smrtí.

*Federico García Lorca: Krvavá svatba, režie Martin Františák, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 2025. Sára Erlebachová (Nevěsta), Petr Panzenberger (Leonardo)*

FOTO MARTIN ELŠTŮ

Režisér inscenace Martin Františák má za sebou mnoho adaptací vesnických dramát a románů. Tentokrát sáhl po námětu ze vzdálenějšího prostředí, kde lidé i přes zdánlivou volnost spojenou s mořem a horkem zůstávají sevřeni konvencemi, na nichž tragicky lpí. V inscenaci není jednoznačně určený čas ani místo. Mísí se v ní tóny flamenca, které naživo reprodukuje trojice hudebníků, se současným (trochu rozpačitým) rapem. Také kostýmy spojují různé kulturní odkazy: nabírané rukávy a prošívané mohou připomenout moravský venkov, zatímco černé ploché klobouky a široké šerpy kolem pasu jasně odkazují ke Španělsku. Vzniká tak fúze prostorů, v nichž mají tradice a společenské zvyklosti větší váhu než osobní vztahy a cit. V takovém světě může být vlastnictví vinice důležitější než láska a jediný milostný akt se snadno promění v urážku cti, kterou je třeba smýt krví.

Folklorní inspirace se nedá jednoznačně lokalizovat, vyznačuje z ní ale sexualita a tělesnost. Inscenace začíná společným výstupem skupiny chlapců a dívek (v podání hereckého souboru NDM), kteří se v choreografii připomínající taneční battle vzájemně nahánějí. Jejich pohyb vychází z hip-hopu, u mužů ho doplňuje i volně moderní oblečení typické pro tento styl a přidány jsou lehce lascivní pohyby, například plácání do vnitřní strany stehén. Tančící vesničané oddělují jednotlivé výstupy a dodávají inscenaci horkou, přitažlivou atmosféru. Na otázku, v jakém konkrétním časoprostoru se děj odehrává, odpověď nedávají a neurčitost ještě posilují. Ale ne nezábavně.

V Lorcově poetickém dramatu lze za hlavní postavu považovat Matku, která truchlí po smrti syna a manžela zabitých muži z rodu Felixových. Její syn, označovaný pouze jako Ženich, se rozhodne vstoupit do manželství, Matka se sňatkem souhlasí, ale obává se, že staré spory znovu vyústí v násilí. Postupně vyjde najevo, že Nevěsta kdysi milovala Leonarda Felixe. Ten už má manželku i dítě, přesto mezi ním a Nevěstou přetrvává silné, potlačované citové pouto, které se naplno projeví v den svatby. Během hostiny Nevěsta s Leonardem utěčou a Ženich se s několika muži vydává za nimi. Děj se přesune do symbolického prostoru lesa, kde se objevují alegorické postavy Luny a Smrti předznamenávající tragický konec. Ženich nakonec Leonarda dostihne a oba se v souboji navzájem zabijí. Matka tedy znovu oplakává syna, který zahynu rukou soka stejně krve jako její ostatní blízcí.

Drama napříč ústředním milostným trojúhelníkem je ve Františákově interpretaci především vnitřním konfliktem Matky. V Ostravě ji hraje Kateřina Breiská, jež dokáže ovládnout rozlehlou scénu, aniž by se příliš pohybovala. Většinu času stojí na jednom místě, pevně jako strom v lese nebo jako socha na hrobě. Zatímco ostatní herci občas křepčí, pracují s větší expresivitou a dodávají svým postavám nádech jižanské energie, ona zůstává po celou dobu soustředěná a nehybná, stejně jako je Matka neochvějná ve svých názorech. Tato strnulost může působit jako projev upjatosti, zároveň vyznačuje i zvláštní jistotu. Režisér svým pojetím dává za pravdu spíš generaci starších a zkušenějších.

terou spolu s Matkou reprezentuje ještě Nevěstin otec v podání Františka Strnada. Matka dobře ví, čeho je lidská vášeň schopná, a její obavy se nakonec skutečně naplní. Inscenace ji však nepředstavuje jako ženu, která tragédií svými obavami nebo předpověďmi vyvolala, naopak jen racionálně vytušila, co se může stát.

Na opačném pólu této nehybné jistoty stojí mladší generace. Sára Erlebachová jako Nevěsta dokáže být podbízivá, přitažlivá, roztomilá a místy až naivní. Dlouhodobá nerozhodnost její postavy a podřizování připomíná, jak omezený prostor měly ženy pro vlastní rozhodování, když byly vedeny především k tomu, aby svou hodnotu odvozovaly od vztahu k mužům.

Erlebachová zde znovu potvrzuje své herecké schopnosti, v *Ptáčcích* ale měla i přes schematicnost postavy přece jen větší příležitost ke rozvinutí, protože Wahida nebyla na rozdíl od Nevěsty definována pouze láskou k muži (respektive ke dvěma mužům). Leonarda Petra Panzenbergera po většinu času ovládá hněv, vše prožívá velmi silně a vnějškově. Dlaně sevřené v pěst uvolní snad jen při setkání s Nevěstou. Robert Finta hraje Ženicha jako Leonardův opak. Je klidnější a zdrženlivější, a dřív než jedná, spíš přemýšlí a mluví.

Podobné kontrasty zdůrazňuje inscenace hlavně pomocí výpravy. Režisér spolu s light-designérem Lukášem Dřevjaným pracuje se stíny herců rozprostírajícími se na žluté stěně, každá postava tak jako by za sebou nesla něco nevytčeného, tajemného a skrytého. Napětí

symboliky a významové nejednoznačnosti se v inscenaci nachází možná až příliš; jako nejpresnější příklad může posloužit scéna v lese, kde se objevují postavy Luny a Smrti. Luna je ztvárněna živě snimaným detailem obličeje Alexandry Gasnárkové promítaným na dřevěnou rampu. Smysl jde ale těžko jednoznačně rozluštit. Podobně nejasně působí i druhá metaforická postava, Smrt (František Večeřa), která se zrodí ze zpěváka na svatbě.

Inscenace tematizuje nestálost mládí a jistotu stáří, cit a rozum, případně pragmatičnost. Tento kontrast zdůrazňují kostýmy i pohyb vedlejších postav, respektive celé company. Mladí lidé jsou plní života, žaru a sexuální přitažlivosti. Kostýmy herečkám odhalují břicho, muži mají nahou hruď. Erlebachová nosí tenké body a sukni, její milenec Leonardo zase přiléhavé tričko v tělové barvě. Nejvic tento motiv rozvíjí tančící vesničané, kteří vášeň téměř ztělesňují. Zpočátku vystupují v současných kostýmech, později během svatební scény v oděvech inspirovaných andaluským folklorem. V celé inscenaci je zdůrazňován také kontrast mezi mužským a ženským principem. V závěru ho podtrhuje scénografie proměněná v jakýsi hrob: mezi dřevěnými špalíčky připomínajícími dýky jsou propletena těla mrtvých mužů, zatímco ženy stojí vpředu a sledují, jaké důsledky machistické jednání jejich protějšku mělo. Ony samy zůstávají naživu, ale s bezbřehým smutkem.

Láska, nenávist a msta sice patří do každé doby, musíme ale uznat, že v našich končinách už není příliš pravděpodobné, aby někdo zabil

milence, s nímž před novomanželovou postelí o svatební noci uteče nevěsta. O čem přesně má inscenace *Krvavá svatba* vypovídat ve vztahu k dnešku tak není naprosto jasné a neusnadňuje to ani její vizuál – jinak velmi libivý a významotvorný. Františáková inscenace je nejsilnější, když se opírá o obraz, atmosféru, kontrast mezi tělem, citem a společenskou konvencí. Méně přesvědčivá je ve chvíli, kdy by bylo potřeba tento svět přesněji vztáhnout k současnosti nebo jednoznačněji uchopit jeho symbolickou rovinu.

Právě v tom do určité míry spočívá problém obou zde zmíněných titulů. Zatímco však *Ptáčci* deklarují, že se vyjadřují k současnosti zcela otevřeně, *Krvavá svatba* alespoň pracuje s nadčasovou symbolikou.

*Wajdi Mouawad: Ptáčci, překlad Michal Zahálka, režie Aminata Keita, dramaturgie Norbert Žávodský, scéna Martin Chocholoušek, kostýmy Simona Rybáková, hudba Martin Hůla, Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 1. 2. 2025 v Divadle Antonína Dvořáka*

*Federico García Lorca: Krvavá svatba, překlad Vladimír Mikeš, režie Martin Františák, dramaturgie Pavel Gejguš, scéna a kostýmy Eva Zeluzla, světelný design Lukáš Dřevjaný, hudba Nikos Engonidis, pohybová spolupráce Tomáš Rychetský, Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 14. 6. 2025 v Divadle Jiřího Myrona*

redakce Vladimír Mikulka