

Rozhovor s uměleckým šéfem HaDivadla Ivanem Burajem

Co tě vedlo k výběru Ibsenova sebe-zrcadličího, příliš neobehraného dramatu Eyolfek a proč bude uváděn pod mírně zredukovaným názvem?

Dlouho jsem hledal text, který by umožnil navázat na moje pokusy s realismem, kdy chápu realismus nejen jako formu zobrazení, ale přímo jako problém, který pokládá základní otázky o dnešku. Eyolf je na jednu stranu jedno z pozdních Ibsenových děl, čili je vrcholně realistické ve svém stylu, ale dá se v něm, nebo lépe řečeno jím, zamýšlet i nad realismem jako metaforou. Doba pozdního kapitalismu nás uzavírá do labyrintu našich konzumních tužeb, v rámci kterých si každý konstruuje svůj vlastní realismus slasti. Bytí jako perfektně aktualizované uživatelské rozhraní. Samota vlastního účtu produkuje krizi druhého, krizi společné reality. Žijeme svoje sny a aby nebyly ničím rušeny, vytěsňujeme druhého, jako narušitele našich komfortních zón, rozmazlení dokonale přizpůsobenými produkty. To vytváří v našich realismech mezery, vynechaná místa. Místa, skrze která ale občas vystřeluje do našich životů reálno. Eyolf je TO. Proto i změna názvu k čemusi obecnějšímu, než je jméno dítěte. Jako by to byla aplikace, nebo místo, nebo myšlenka na místo plně přizpůsobené. Je to spíš teritorium než člověk.

Chápu ho jako symbol touhy po naplnění, touhy po úplnosti, touhy po definitivním uspokojení, které je ale nedosažitelné. Proto přichází do našich životů skrze mezery v našich realitách temnota reprezentovaná příchodem Krysařky, co jde „zdola“ – od chudých lidí. Temnota je zde chápána jako možnost očištění. Jako zdroj energie ke skoku ze sebe do světa, ke skoku k druhému. Nechci spoilerovat závěr naší inscenace, ale vybral jsem tento text také proto, že klade dnešním často zcyničtělým inscenátorům nelehký úkol – vymezit se vůči závěru, kdy postavy po dlouhé depresi pocítí až absurdní štěstí z uvědomění, že dole žijí chudí lidé a lze se pro ně obětovat.

Myslím si, že Ibsenovo pojetí aktivismu dnešek velmi potřebuje, protože nejde o aktivismus jako cosi nadstandardního, o projev dobré vůle. Tady je chápán jako jediná možnost, jak nezešlehet, jak se neuzavřít v nenávisti a vzájemných výčitkách. Domnívám se, že tento text lze chápat jako formu terapie temnotou, kterou nám je i dnešní společenský marasmus. Mluvím o temnotě, která leze z mezer našich konstruovaných realismů. Je důležité použít dnešní stav světa jako nástroj sebetransformace! Od zacykleného privátna zpět k dějinám.

Nemyslíš si, že práce s realismem je dnes už trochu vyčpělá – není to vlastně akademický sloh, který se hodí spíš do konvenčnějších divadel? Může tento přístup nějak naplňovat pojem progresivního divadla?

Časy se mění a je nutné přemýšlet dál – nezvykat si na ověřené. Myslím si, že ona postmoderní záliba v povrchu, v klipovosti, v povinných citacích ikon popkultury, v cynismu atd. postupně jako autentická umělecká strategie bledne. Mě teď zajímá něco, co bych velmi opatrně a spíše pracovní nazval estetikou postního plátna. Ve středověku se totiž během půstu lidé nepostili jenom od masa a alkoholu, ale zahalovali také oltáře, aby se člověk postil od krásy, od smyslové přebujelosti. Cílem této

anti-estetiky bylo vytvoření prostoru, mezery, pro kontemplaci. Šlo o to nechat znít to spodní. Věřím, že současné divadlo musí najít určitý kontrapunkt vůči dominantnímu stavu vědomí a být subverzivním nejenom ve smyslu zpracovávaných témat, ale přímo v jádru estetiky, která je přece bojem o vědomí!

V Eyolfovi je pro nás důležité rozdělení na dvě poloviny před a po smrti malého Eyolfka. Zatímco v první části vidíme šťastnou rodinu v určité estetické plnosti zahuštěného realismu, v druhé části jsme chtěli důsledně budovat pustotu. Divák je pozván k určité pustotě možných požitků v zájmu zdůraznění Ibsenova tématu – člověka konfrontovaného s reálnem, s temným pozadím našeho bytí. A právě tento moment je pro nás důležité nejen zobrazit na situaci postavy, ale také v situaci diváka nořícího se v divadle obklopeném esteticky přebujelým světem do prázdnoty. Prázdnoty, která ale propojuje! Jde o to, že současná deesencializovaná doba je plná takzvaných krizí identit a mnoho lidí proto utíká k jediné identitě – identitě oběti. Stejně jako Allmers a Rita, hlavní postavy Eyolfa, reagujeme na dnešní ohrožení zdůrazňováním toho, co je nám odpíráno, která práva jsou nám brána, na co máme nárok, co nám kdo krade, ale to všechno je velmi zoufalá perspektiva, která nás činí nebezpečnými. Oběť se pak stává paradoxně monstrem. Všichni ti slušní lidé... Věřím, že pokud máme mít jako lidstvo nějakou budoucnost, je naším úkolem tuto temnotu, toto reálno přijmout jako pozadí naší existence, na kterém se nám zjeví druhý jako člověk – jako stejně (ne-li víc!) trpící a ne jako někdo, kdo nám upírá práva. Jde o to nevnímat svět jako cosi, co nám něco dluží, ale sebe jako nástroj pomoci, jako dar, který se světu dává nad míru a bez nároků.

Na Eyolfovi spolupracuješ se dvěma hosty – představitelem Allmerse Matějem Nechvátalem a také Antonínem Šilarem, autorem scény k Macoše, kterou nyní paralelně uvádí HaDivadlo i Studio Hrdinů. Cítíš z nich sever? Proč sis je vybral?

Matěj je herec temných barev a to můj výklad Ibsena potřeboval, navíc je to velmi přemýšlivý herec, který dokonale odpovídá mé poetice naplněného minimalistického výrazu. Tonda je zase skvělý scénograf zejména proto, že mu nejde jenom o zdobnost a hezké fotky pro budoucí katalog vlastní retrospektivy, ale i přes svou bohatou praxi pořád hledá prostorem smysl a nebojí se uvažovat o scénografii mimo rámce módnosti. Jsou to ti praví kluci pro skok k divadlu budoucnosti!

Eyolf



16. listopadu 2017
premiéra

Henrik Ibsen
autor

Ivan Buraj
režie

HaDivadlo

Sezona 43: Věčný návrat – Krize budoucnosti

Scéna progresivní dramaturgie

autor: Henrik Ibsen
překlad: František Fröhlich
režie: Ivan Buraj
dramaturgie: Matěj Nytra
výprava: Antonín Šilar a Ivan Buraj
asistentka výpravy: Karolína Srpková
kameramani: Matěj Nytra a David Matuška
úprava hudby: Pavel V. Boika

hrají:
Allmers: Matěj Nechvátal j.h.
Rita: Lucie Andělová j.h.
Asta: Agáta Červinková j.h.
Borgman: Jiří Miroslav Valůšek
Krysařka: Marie Ludvíková
Eyolfek: Martin Sova j.h.

„Pod námi žijí chudí lidé!“

Jodi Deanová: Slast a politika

Nevíme, na koho nebo nač se můžeme spolehnout, komu nebo čemu můžeme důvěřovat. Argumenty v jednom kontextu přesvědčivé mají v jiném kontextu jen malou váhu. Jedním slovem, i když je symbolický řád vždy a nutně neúplný – mezerovitý –, dnes se tato neúplnost přímo předpokládá. Nepředpokládáme už žádné překlenující symbolično. Jsme natolik zvyklí na přetvářku a manipulaci – na „faleš“ –, že odmítáme samu možnost pravdy skryté pod lží či pravdy pronikající hromadou lží a příkazů užívat si, které jsou konstitutivní pro současnou ideologickou formaci.

Očekává se od nás, že se budeme dobře bavit, že se nám všeho dostane, že budeme šťastní, zdraví a rozvineme všechny svoje schopnosti. Výsledkem toho tlaku je pocit zkrušující viny a úzkosti. Slast druhých se vzhledem k naší neschopnosti užívat si zdá tím silnější a hrozivější. Druhý až příliš snadno ohrožuje naši pomyslnou rovnováhu. Jako neustále přítomná připomínka, že někdo jiný má víc, že se lépe realizuje, že je úspěšnější, atraktivnější, duchovnější než my, nám druhý tím více staví před oči naši vlastní nedostatečnost. Křehkost současných subjektů tak vede k tomu, že jsou druzí vnímáni jako hrozby, a tato skutečnost činí zjevnou snadnou dosažitelnost imaginární identity oběti – jedné z mála pozic, z níž je možné mluvit. Když druzí kouří, jsem vystaven riziku. Když se druzí přejíždají, dělají hluk nebo se holedbají svou sexualitou, je napadán můj americký způsob života, útočí se na moje hodnoty. Být „civilizovaný“ dnes v podmínkách vytvořených takzvanou válkou proti teroru znamená být obětí – obětí strachu z terorismu, obětí, která musí být pod dohledem, sledována, strážena a chráněna před nepředvídatelným násilím. Ve všech těchto případech dává imaginární identita oběti subjektu právo mluvit, přičemž jej zaštiťuje před odpovědností vůči druhému. Role oběti je jinými slovy rolí, kdy se subjekt, který mluví, spoléhá na druhého a předpokládá jej jako objekt dosahující slasti místo něho, a navíc jako objekt v této slasti hrozivý, ba přímo nesnesitelný.

Druzí se vždy pokoušejí naši Věc nám vzít, nebo si to alespoň myslíme, protože to právě je jediná cesta, jak vůbec Věc máme. „Tím, co skrýváme, když Druhému přisuzujeme krádež slasti,“ píše Žižek, „je traumatický fakt, že jsme to, co nám bylo ukradeno, nikdy neměli: chybění (kastrace) je prvotní, slast se konstituuje jako „ukradená.“ A do té míry také potřebujeme druhé: skýtají totiž mechanismus, jímž prostřednictvím fantasmatu organizujeme svoji slast. Jestliže nám druzí naši slast neukradnou, nebudeme ji mít. Tímto způsobem jsou druzí skutečně částí nás samých. Jak Žižek říká, „fascinující obraz Druhého ztělesňuje naše vlastní nejvnitřnější rozštěpení, to, co je, v nás něčím více než námi samotnými“, a brání nám tak dosáhnout plné sebeidentity. Nenávist vůči Druhému je nenávistí vůči našemu vlastnímu excesu slasti.“

Jodi Deanová: *Slast a politika. Filozofia: Praha, 2014.*

Ivo de Figueiredo: Henrik Ibsen. Člověk a maska

Mnohé nasvědčuje tomu, že Ibsen s vyústěním tohoto dramatu silně zápolil. Zcela ústřední prvky se objevily až v pozdějších fázích pracovního procesu – Eyolfkovo postižení teprve při posledním přepracování a pohlavní styk rodičů, který proběhl, když dítě leželo na přebalovacím stole, teprve v čistopisu. Motiv viny váží se na syna, jenž je pro finální hru tak klíčový, se tehdy vynořil až později a prozrazuje spisovatelovu zjevnou nejistotu v souvislosti se zvolenou látkou.

Mnozí rovněž pokládali tuto hru za slabou. Výhrady se týkaly částečně zdánlivě povrchní symboliky, částečně se mělo za to, že motivace postav je nedostatečně podložena. Zvláště v souvislosti s „obrácením“ Allmerna a Rity v závěrečném dějství, kdy se manželé rozhodnou vyřešit životní problémy filantropickou prací. Také dramatická výstavba byla kritizována. Stejně jako vzal Stavitel Solness nečekaný obrat po Hildině příjezdu v prvním jednání, i zde dojde ke zvratu brzy, když Eyolfek na konci prvního jednání zemře. Ovšem na rozdíl od předcházející hry nenásleduje po tomto obratu žádné dramatické stoupání. Namísto toho se děj zploští a rozplyne se v dlouhých dialozích týkajících se truchlení manželů.

Možná by tato hra měla být spíše čtena jako tematizace vztahu mezi uměním a životem, tak jako to případně činí Christen Colin, když poukazuje na životopisnou perspektivu. Také Ibsen „dumal nad otázkou lidské odpovědnosti“, píše Colin a připomíná, jak dramatik „nahore na uměleckých a myšlenkových plánech“ myslel na smrt jako na přítele v nouzi a psal o tom v Rosmersholmu i Hedde Gablerové.

„Ale nyní se vrací a přiznává, že smrt – je a zůstane nepochopitelnou záhadou.“

Motiv smrti je zde tedy spojován s umělcovou odtržeností od života a z toho plyne, že Ibsen nyní dává přednost životu. Ovšem zasluží si Allmers skutečně být srovnáván s umělcem či se spisovatelem? Má být kladen na roveň Solnessovi, Borkmanovi a Rubeckovi z ostatních pozdních her, na roveň těm, kteří platí cenu za bezohledné úsilí o moc a o překročení svého stínu?

Neudiví, že i interpretace dobových kritiků se liší, mnohem překvapivější nicméně je, že hra byla celkově dobře přijata jak kritiky, tak publikem. První vydání v nákladu 10 000 výtisků zmizelo v průběhu několika dnů a nové vydání ve výši 2 000 výtisků bylo publikováno hned po Vánocích. Ačkoliv hra nebývá považována za příliš vhodnou k inscenování, dařilo se jí i při prvních uvedeních. Světová premiéra se konala 12. ledna 1895 v Deutsches Theater v Berlíně, kde byl režisérem Otto Brahm. Přijetí bylo poněkud smíšené, ale vyslanec deníku Aftenposten vnímal představení jako úspěch; několik málo protestujících diváků bylo rychle umlčeno. Obdobně se hře dařilo v Královském divadle v Kodani a Kristianii. V Kristiánském divadle se Ibsen osobně účastnil zkoušek a byl přítomen premiéře, při níž byl nervózní,

a necítil se dobře ani poté, co po spuštění opony propukl potlesk.

Doboví kritici se obecně více zabývali vztahem mezi realismem a symbolismem ve hře než tím, zda je třeba ji interpretovat spíše ironicky, nebo vážně. Jen málokdo problematizuje obrácení ve třetím jednání, ačkoli jak Wirsén, tak Just Bing podezírají Ritu, že používá společenský projekt k tomu, aby umlčela své špatné svědomí. Ovšem tehdejší čtenáři byli také mnohem připravenější přijmout „velké smíření“, byť se jednalo o Ibsenovu hru, než čtenáři pozdější.

Jak Rita, tak Alfred jsou samozřejmě už dlouho otroky svých povah, tužeb a ideálů, avšak jejich dialog odhaluje, že jsou schopni se nazírat zvenčí a reflektovat vlastní morální odpovědnost. Mají nástroje, ale musí se naučit je používat.

Pokud přijmeme hlavní postavy jako komplexní, slabé a hledající lidi, dala by se závěrečná scéna snad akceptovat. I když obrácení možná není dějovým vývojem dostatečně motivované (nepopíratelně přichází příliš zprudka), je opodstatněné tvrdit, že je motivováno vykreslením Rity a Alfredovy povahy. V takovém případě by pro to svědčil jejich dialog. Jen málo postav z Ibsenova světa je tak skutečně lidských jako tyto dva. Tím, že před tak slabé lidi staví tak velkou ambici, jakou je „chtít nemožné“, žene Ibsen ústřední motivy do krajnosti: Může se člověk od základů změnit? Je proměna, překročení sama sebe, možná? Ibsen položil tuto otázku už mnohokrát, zde ovšem stojí otázka tak, zda je možné, aby se změnili i takoví lidé, jakou jsou Rita a Alfred Allmersovi. Ve světle tohoto výkladu není možná skutečnost, že hra vypadá, jako by měla otevřený konec, slabinou, nýbrž naopak silnou stránkou tohoto dramatu.

Ivo de Figueiredo: Henrik Ibsen. Člověk a maska (přeložila Karolína Stehlíková). Praha: Karolinum, 2015.

www.hadivadlo.cz #hadivadlo

Centrum experimentálního divadla, p.o.
ředitel: Miroslav Oščatka

umělecký šéf: Ivan Buraj
dramaturg: Matěj Nytra
intendantka: Anna Stránská
ekonomka: Nikola Czizlová

herecký soubor: Cyril Drozda, Mark Kristián Hochman, Miroslav Ukul Kumhala, Marie Ludvíková, Táňa Malíková, Miloslav Maršálek, Simona Peková, Magdalena Straková, Jiří Svoboda, Jiří Miroslav Valúšek, Kamila Valúšková

ferman, produkční: Anna-Natalia Fajnorová
media a pr: Marie Rotnáglová
vstupenky, vzdělávání: Romana Břizová
hlavní pokladní: Svatlana Buyevich
mistr výroby, hlavní technik: Tomáš Nerád
inspicient: Miroslav Ukul Kumhala
mistři světla: Adam Gazárek, Jakub Kubíček, František Kumhala
mistři zvuku: David Fadinger, Karel Fláva Hanák, Pavel Boika
předák jevištní techniky: Roman Švanda
jevištní technici: Adam Krutiš, Michal Matoušek, Mikuláš Utinek
garderoba: Kateřina Kumhalová, Barbora Hortvíková
rekvizity: Eva Pešová, Martin Cáb
grafický design a sazba: Nela Klímová
malba: Alexey Klyuykov

Statutární město Brno finančně podporuje Centrum experimentálního divadla, příspěvkovou organizaci. Inszenace se uskutečňují za finanční podpory MK ČR.

HaDivadlo
Scéna Centra experimentálního divadla,
příspěvkové organizace
Alfa pasáž, Poštovská 8d, 602 00 Brno

ced

B | R | N | O | Jihomoravský kraj

A2 heroine GoOut

hadivadlo.cz/podpora

hadivadlo.cz/repertoar



Přidejte se do naší facebookové skupiny HaDi friends!

Revize programu 1.6.2021.