

Anotace:

Studie popisuje východiska a inspirační zdroje výzkumného divadelního projektu *KočéBRování 2014: Cykly*, který se snažil ohledávat univerzálie divadelní komunikace prostřednictvím inscenace hrané před jazykově, kulturně a sociálně odlišným publikem nezatiženým běžnou (evropskou) divadelní konvencí. Divadelní tým sestávající ze studentů Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění a herců divadla KočéBR putoval v létě 2014 po vsích ve východním Turecku, kde hrál inscenaci *Cykly* inspirovanou českými lidovými obyčejí a zvyklostmi. Autor studie se hlásí k odkazu druhé divadelní reformy a Petera Brooka a nachází rovněž možné souvislosti mezi jejich snahami a vlastní uměleckou tvorbou.

Klíčová slova:

Antropologické divadlo, pouliční divadlo, site specific, lidové divadlo, druhá divadelní reforma, Peter Brook

Abstract:

The study deals with the bases and inspirations of theatre-research project *KočéBRování 2014: Cycles (Theatrical journey)* that was trying to find universalities of theater communication through a performance played in front of audience whose language, culture and social conditions are different from what we know in our (European) cultural environment. The team consisting of students of Theater Faculty of Janáček Academy of Music and Arts and theater KočéBR's actors travelled across the villages in eastern Turkey in summer 2014. They played a performance named *Cycles* that was inspired by Czech folk traditions and customs. Author of the study also confirms his inspiration in second theater reform (Kazimierz Braun), Peter Brook's theater-research projects and he finds some possible connection between them and his own theater work.

Key words:

Anthropological theater, street theater, site specific, folk theater, second reform of theater, Peter Brook

Vítězslav Větrovec

KočéBRování 2014: Cykly aneb Divadlo je setkání

Východiska a inspirační zdroje pro divadelní výzkum ohledávající univerzálie divadelní komunikace v kulturně odlišném prostředí

Původní podtitul studie studie zněl *Komunikativnost divadelní inscenace inspirované lidovými tradicemi v procesu divadelního představení*. Ačkoliv tomu tak bylo zcela v souladu s cíly a záměry usku- tečněného výzkumu (divadelního kočování s inscenací *Cykly* po vsích ve východním Turecku), rozhodl jsem se jej na poslední chvíli během posledních korektur a úprav ještě pozměnit: těžko totiž ade- kvátním způsobem popsat, co zažili studenti Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně (DIFA JAMU) a členové divadla KočéBR při kočování po vesnicích ve východním Turecku; zcela nej- bližší pochopení by snad mohla zahrnout pouze obdobná zkušenost. Co je však zajisté postihnutelné, jsou východiska této pouti a to, co jí předcházelo. Nynější název studie o ní a o jejím obsahu tedy vypovídá o mnoho víc.

O výsledky a poznatky výzkumu však čtenář pochopitelně ochuzen nebude. Jelikož v době dodělávání posledních korektur této studie proběhl další ročník divadelně-kočovacího projektu *KočéBRování* (tento- krát se studenti DIFA JAMU a divadlo KočéBR vydali do jižního Španělska a Maroka), je nyní možné srovnání obou ročníků projektu a vytvoření syntézy poznatků týkající se záměrů výzkumu (viz níže). Tato studie si tedy klade za cíl i obeznámení čtenářů s východisky a inspiračními zdroji výzkumu uskutečňovaného v letech 2014 (a 2015) a je pouze první polovinou textu, který bude dokončen koncem tohoto roku.

Nyní, po uvedení informací nezbytných pro pochopení kontextu studie, již k samotné turecké pouti.

Záměrem projektu *KočéBRování 2014: Cykly* bylo hledání univerzální divadelní komunikace v jazykově a kulturně odlišném prostředí, resp. ohledávání srozumitelnosti divadelního díla před publikem, které se od toho českého (potažmo „středoevropského“ či „západního“) lišilo jazykově, kulturně, nábožensky, sociálně a existovalo (existuje) v naprosto odlišných geografických podmínkách, než v nichž jsme byli zvyklí hrát.¹ Studenti DIFA JAMU a členové divadla KočéBR hráli v létě 2014 ve východním Turecku ve vesnicích, kde mnohdy diváci spatřili divadlo vůbec poprvé. Během čtrnácti dní zde odehráli 10 repríz inscenace *Cykly*, jejíž scénář vyprávěl příběh obyčejného lidského života prostřednictvím českých lidových písní a tradic. Žádné z hraní nebylo předem domluveno – herci se vždy domlouvali s **muhtarem** (místní obdoba starosty) či **imámem** (duchovním) přímo v místě uvedení. Hrál se na návsích, před školami a či v přirozených cen- trech vesnice v podobě křižovatek cest apod.

Mnozí pravděpodobně namítnou, že obdobné snahy jsou v současnosti již „passé“, že divadelní výzkum podobného ražení, jaký popisují v této studii, již praktikovali a dopodrobna popsali mnozí další před něko- lika desítkami let (za všechny nyní jmenujme – patrně nejnámějšího – Petera Brooka a jeho africkou cestu ze začátku 70. let 20. století). Je to samozřejmě pravda, avšak až na tu část s oním slovíčkem po- cházejícím z francouzštiny – domnívám se, že obdobný dopad projektu byl patrný padesát let v minulosti stejně, jako bude patrným i v čase budoucím. Jedním z cílů této studie je tedy také „obhájit“, „ospravedl- nit“ či zkrátka popsat možný přínos obdobného projektu. Ten je rovnou několikery – můžeme mluvit o přínosu pro účastníky, o přínosu pro obecnost, o současném přínosu „pro divadlo“ apod. Budu se jim na následujících stránkách věnovat jednotlivě a podrobněji.

Je rovněž nutné uvést, že projekt *KočéBRování 2014: Cykly* (jak již jeho název upomínající na několikátý ročník napovídá) plynule navazoval na mou předcházející uměleckou činnost, kterou praktikuji zejména pod hlavičkou svého divadla KočéBR – na velkolhotecký projekt a na projekt *KočéBRování*. Oba za sebou mají již několikiletou historii (uvádění inscenací ve Velké Lhotě započalo již v roce 2008, kočovat jsem začal s několika herci v roce 2010), a divadelní kočování po východním Turecku je logickým vyústěním uměleckých i jiných snah, které jsou příznačné pro oba projekty. Bude tedy na místě se zmínit i o nich, resp. o jejich historii a záměrech.

Vzhledem k tomu, že část této studie by měla být vpojena i do mé připravované disertační práce, promlu- vím také o východiscích mé vlastní umělecké tvorby, které právě tureckým kočováním vyvrcholily. Diva- delní pouť konaná pro naprosto odlišné publikum, než na které můžeme v českém kontextu narazit, představuje v mé dosavadní praxi završení celé jedné etapy tvorby (není tedy vyvrcholením pouze obou zmiňovaných projektů, ale i dalších dlouhodobých divadelních snah). Pokus o její popis a analýzu jejích východisek a specifík je tedy také záměrem této studie. Domnívám se, že bez tohoto výčtu a analýzy

¹ Pokud na následujících řádcích píše o „nás“, mám tím na mysli divadlo KočéBR a jeho členy. Pro bližší infor- mace o divadle viz: Vítejte na stránkách divadla KočéBR. *KočéBR* [online]. 11. listopadu 2014 [cit. 29. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://kocebr.webnode.cz>>.

v průběhu času pozměňujícího se a vyvíjejícího se divadelního jazyka, který je vlastní pro mou činnost v divadle KočéBR, by tato studie a pochopení projektu *KočéBRování 2014: Cykly* (a dalších) byly neúplné.

Text, který zde předkládám, sestává tedy ze tří částí. V té první se zaměřím především na okolnosti, které *KočéBRování 2014: Cyklům* předcházely. Zmiňuji se v ní jak o vlivech teoretických (vycházím především z Petera Brooka,² Petra Bogatyreva³ a Kazimierze Brauna),⁴ tak i ve zkratce o mé uplynulé divadelní praxi, která byla těmito osobnostmi ovlivněna, či – v opačném směru – ke studiu jejich textů vedla. Tuto část považuji za důležitou proto, že v ní uvádím inspirační zdroje, které se nejvíce projevovaly v práci na dvou projektech tomu letošnímu bezprostředně předcházejících – tedy *KočéBRování* a velkolhotecký projekt. Je o nich v této části rovněž pojednáno.

Druhá část studie je pak již věnována samotné turecké cestě – jejímu teoretickému i praktickému pozadí, průběhu a přínosům pro účastníky i pro turecké (kurdské) obecnost.

Problematice univerzálního/„univerzálního“ divadelního jazyka využívajícího lidové tradice, jeho komuni- kativnosti a srozumitelnosti před kulturně odlišným publikem (tedy hlavním tématům výzkumu) je pak ve třetí, závěrečné, části studie věnováno krátké zamyšlení, které neodbytně vychází z předchozího textu. Důkladnější analýzu (a následnou syntézu nabytých poznatků) může čtenář nalézt v další studii věnující se divadelnímu kočování, která bude dokončena již v tomto roce a zveřejněna v roce 2016 – popisovat bude putování studentů a divadla KočéBR po vsích v jižním Španělsku a severním Maroku.

1. Vlivy a východiska předcházející turecké cestě

V úvodu studie bylo již zmíněno, že vlivy teoretického rázu byly „obousměrného“ charakteru – že umělec- ké praxi někdy předcházely, ale někdy právě praxe vedla k jejich dalšímu a důkladnějšímu studiu. Z hlediska „čtenářské vstřícnosti“ tedy na následujících řádcích píše zprvu krátce o uměleckých snahách *KočéBRování 2014: Cyklům* předcházejících a teprve až poté a podrobněji o jeho teoretických východis- cích.

1.1. Praktické („Vzduchem létaly půllitry“)⁵

Pro divadelní tvorbu divadla KočéBR⁶ je charakteristické uvádění inscenací zejména ve venkovních pro- storách (návsí, prostranství před kostely, ulice apod.) či v místech, které nejsou ryze divadelní (kluby, sály hospod a restaurací apod.). Tato okolnost s sebou přináší i odlišné chování publika, než jaké bývá v anonymních setmělých divadelních sálech. Divadelní jazyk takto prezentovaných inscenací se tomuto jinému a v lecčems specifickému chování diváků musí přizpůsobit. V krátkosti se na následujících stranách tedy zmíním o divadelních produkcích, jichž jsem byl autorem či spoluautorem a v nichž se toto přizpůso- bování nezvyklému (a mnohdy divadlu nenavyklému) publiku postupně vyvíjelo.

1.1.1. Skleněná louka (2007–2009)

V letech 2007 až 2009 byly v prostorách klubu Skleněná louka v Brně uváděny každý měsíc divadelní kabarety nazvané *Triptych*. Jejich tematická náplň bývala různá a závisela na zúčastněných tvůrcích,⁷ kteří se na jednotlivých dílech kabaretu střídavě podíleli: od politicky angažovaných performance, genderově zaměřených krátkých výstupů až po klauniády či scénická čtení původních autorských textů. Vedle této

² BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Z anglického originálu přeložil Alois Bejblík, Panorama, Praha: 1988.

³ BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Lidové divadlo české a slovenské*. Tatran, Bratislava: 1973.

⁴ BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. Z polského originálu přeložil Jiří Vondráček, Divadelní ústav ve spolupráci s Městskou lidovou knihovnou, Akademií múzických umění v Praze a Janáčkovou akademií múzic- kých umění v Brně, Praha: 1993.

⁵ Citace pochází z názvu rozhovoru o občanském sdružení *Šavgoč: Vzduchem létaly půllitry*. *Amatérská scéna* [online], 3. srpna 2011 [cit. 29. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://www.amaterskascena.cz/cl-vzduchem-letaly-pullitry-110803142111>> či:

ZIKOVÁ, Šárka. *Vzduchem létaly půllitry*. Amatérská scéna č. 2/2011.

⁶ Slovo „kočébr“ pochází ze staroslovanštiny a míní se jím podomní prodavač, který své zboží přenáší dům od domu v nůši.

⁷ Vedle mé osoby to byli Ján H. Mikuš, Zdena Mlezivová, Janet Prokešová, David Pizinger, Jakub Cír, Anna Saavedra a Jan Havlice. V době uvádění *Triptychů* byli všichni studenty DIFA JAMU.

různosti byl však vždy zachován stejný koncept a rámec kabaretu – vždy šlo o „soutěž“ zúčastněných autorů, o jejímž vítězi rozhodovali sami diváci (do hrnků se jmény jednotlivých účinkujících hlasovali drobnými peněžními částkami).

Prostředí zakouřené hospody „čtvrté cenové“, která nejlepší časy měla tehdy již dávno za sebou (v 90. letech zde bývaly organizovány časté koncerty undergroundových kapel), ovlivňovalo tvůrce nemalou měrou. Malý sál mající kapacitu 50 diváků se pravidelně zaplňoval takřka dvojnásobně, první řady od účinkujících oddělovalo v případě takové účasti pouhých 20 centimetrů volného prostoru. Specifikem publika *Triptychů* rovněž bývala neznalost či nenavyklost divadlu – většinou se jednalo o vysokoškolské studenty neuměleckých oborů či stálé hospodské osazenstvo pamatující její „zlatou éru“. Tvůrci tedy byli nuceni vyhýbat se zažitým a běžným divadelním konvencím (což pro ně většinou nepředstavovalo problém, bylo již zmíněno, že se jednalo teprve o studenty a ne již „zavedené“ divadelní tvůrce a profesionály) a hledat k publiku přímější cestu, která byla notně ovlivňována i faktem, že diváci během jednotlivých vystoupení popíjeli a mnohdy byli alkoholem již notně posilněni.

Publikum za takových podmínek inscenátorům nic neodpustilo – jakákoliv faleš, jakékoliv „zaškobrtnutí“ (v podobě nejistoty, nervozity či volby tématu) bývaly zhusta komentovány, napadány a několikrát se i stalo, že na malé pódium o rozměrech 2x4 metry přistál prázdný púllitr. Na druhé straně, pokud účinkující svou suverenitou, tematickým zaměřením a jeho zpracováním publikum oslovil (hodilo by se spíše napsat „strhl“), býval po zásluze odměňován bezprostředními reakcemi, ovacemi během samotného hraní a neuskonalou přízní po zakončení.

Udržet pozornost takového publika nebylo snadné – přes značnou tematickou různost jednotlivých dílů kabaretu i jednotlivých vystoupení v rámci jednoho každého z nich měly všechny divadelní tvary uvedené na *Triptyších* (krátké inscenace, performance, klauniády či scénická čtení) několik věcí společných. Byla to silná **expresivita**, ochota a **snaha oslovovat publikum přímo, zahrnovat je do jednotlivých produkcí a soustavně s ním pracovat** a v neposlední řadě bavit i témata, která se prvotně jako zábavná nejevila.

Autoři, kteří se na vzniku kabaretu a jeho pokračování v obou jeho sezónách podíleli, založili v roce 2008 občanské sdružení *Šavgoč*, které téhož roku začalo vedle Skleněné louky působit i v dalším brněnském klubu – Clubwash. Vedle repríz *Triptychů* bývaly v Clubwashu uváděny i další inscenace členů sdružení, které se profilovalo jako nezávislý spolek divadelních i jiných tvůrců.⁸ Kvůli rozporům uvnitř skupiny, zakončení studia na DIFA JAMU a nutnosti věnovat se profesionálnímu divadelnímu provozu či rodinám u některých z jeho členů se však *Šavgoč* po této druhé sezóně postupně rozpadl.⁹

1.1.2. Divadelní kočování po Českomoravské vrchovině (2010–2013)

Začátek projektu *KočéBRování* se datuje do roku 2010, kdy byla před ukončením činnosti *Šavgoče* ještě pod jeho hlavičkou a v rámci festivalu *Brněnský Lunapark aneb Divadlo ke kávě* uvedena inscenace *Tele*,¹⁰ která byla inspirována masopustní fraškou Hanse Sachse *Chtěl vysedět telata*.

V rámci zmíněného festivalu¹¹ byly v brněnských kavárnách a klubech uváděny divadelní performance a inscenace pro diváky, jejichž skladba z jedné části sestávala z fanoušků jednotlivých zúčastněných diva-

⁸ Pro bližší informace o *Šavgoči* viz ZIKOVÁ, Šárka. *Vzduchem létaly púllitry*. Amatérská scéna č. 2/2011 či webové stránky dnes již neexistujícího sdružení:

Galerie. *Šavgočova kuchyně* [online], 1. září 2008 [cit. 30. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://savgoc.webgarden.name/>>

⁹ „Oficiálně“ se tak stalo však až v roce 2010.

¹⁰ *Tele*

Scénář: Vítězslav Větrovec na motivy masopustní frašky Hanse Sachse *Chtěl vysedět telata*

Režie: Vítězslav Větrovec

Hudba: Tomáš David

Účinkovali: Tomáš David, Vojtěch Johaník a Veronika Lazorčáková

Premiéra: 8. března 2010 v kavárně Kunštátská Trojka v Brně v rámci festivalu *Brněnský Lunapark aneb Divadlo ke kávě 2010*

del, z kavárenských hostů, ale rovněž také z těch diváků, kteří se přišli podívat jen „ze zvědavosti“, kvůli otevřenosti festivalu, jehož se všechna divadla účastnila jen za symbolický honorář a na jejichž vystoupení nebylo vybíráno vstupné – tedy **z diváků, které bych se zdráhal označit za ryze divadelní publikum** (rozumějme tím publikum, které pravidelně navštěvuje zejména oficiální divadelní scény).

Kavárenské prostředí se v mnohém nelišilo od toho na Skleněné louce, byť musím připustit, že bylo samozřejmě v mnohém vstřícnější (kavárenský provoz se přece jenom od toho hospodského v mnohém liší, nejvíce patrně v chování a expresivitě samotného publika). Hlavní rozdíl však spočíval v odlišnostech divadelních prostorů, v nichž se hrálo: zatímco na Skleněné louce se hrálo v prostředí blízkém divadelnímu sálu (berme s rezervou, ale přesto – nacházelo se zde podium, spoře vybavené technické zázemí s reflektory, reproduktory apod.), během *Brněnského Lunaparku*, který probíhá v jarních měsících (březen/duben, v posledních letech duben/květen) se začasté hrávalo na zahrádkách (pouze v několika málo případech přímo uvnitř kaváren), ale takřka vždy za denního světla. Jednotlivé produkce se tak chtě nechtě dotýkaly **žánru pouličního divadla**. Spolu se zkušeností ze Skleněné louky představovala inscenace středověkého Sachsova textu silně lidového charakteru (s možností uvedení v žánru pouličního divadla) zcela jasnou a logickou volbu, která se ve výsledné inscenaci setkala s příznivým ohlasem. První krok k vytvoření projektu *KočéBRování*¹² byl uskutečněn. Záměr odehrát inscenaci *Tele* po vesnicích na Českomoravské vrchovině pak byl tedy zprvu jen jakýmsi prohloubením zájmu o ta specifika divadelní tvorby, na které jsem dosud ve své tvorbě narážel (jsou zvýrazněna výše).

V rámci projektu *KočéBRování* divadlo KočéBR v letech 2010–2013 objíždělo zejména malé vsi a osady (do dvou či tří set obyvatel), jež se nenacházely v blízkosti větších kulturních center a jejichž **obyvatelé neměli s divadlem běžnou zkušenost, nepředstavovalo pro ně společenskou „nutnost“, díky čemuž na něj snad pohlíželi bezprostředněji, otevřeněji a bez zažitých stereotypů a konvencí**.¹³ Během dvou týdnů v letních měsících herci zpravidla odehráli 20–25 repríz dané inscenace (v roce 2010 to bylo *Tele*, v roce 2011 *Kytice*,¹⁴ v roce 2012 *Ílias*¹⁵ a v roce 2013 *Tyjátrmachers! (hovada herecká...)*¹⁶ na návších, před kostely, v sálech hospod či na fotbalových hřištích.

¹¹ Pro bližší informace o festivalu *Brněnský Lunapark aneb Divadlo ke kávě* a jeho přínosu pro brněnskou nezávislou divadelní scénu viz: VĚTROVEC, Vítězslav. *Podoby netradičního divadla v Brně v roce 2010*. Diplomová práce. Brno: JAMU, 2011, s. 16–18.

¹² V tomto prvním roce šlo však ještě o *Šavgočovo kočování* (projekt proběhl ještě pod hlavičkou – ale již zánikajícího – občanského sdružení *Šavgoč*).

¹³ Byť je nutné si uvědomit, že veškeré publikum, pro něž jsme v letech 2010–2013 na Českomoravské vrchovině hráli, stále pocházelo (pochází) z našeho kulturního okruhu, což se změnilo právě tureckou poutí v roce 2014, o níž pojednávám v další kapitole studie.

¹⁴ *Kytice*

Scénář: Vítězslav Větrovec na motivy sbírky básní Karla Jaromíra Erbena

Režie: Vítězslav Větrovec

Hudba: Tereza Koláčková

Účinkovali: Tomáš David, Vojtěch Johaník, Veronika Lazorčáková a Tereza Koláčková

Premiéra: 10. dubna 2011 v kavárně Kina Art v Brně v rámci festivalu *Brněnský Lunapark aneb Divadlo ke kávě 2011*.

¹⁵ *Ílias*

Scénář: Vítězslav Větrovec na motivy Homérova eposu

Režie: Vítězslav Větrovec

Hudba: Tereza Koláčková, Tomáš David

Scénografie: Katarína Kováčiková

Účinkovali: Tomáš David, Vojtěch Johaník, Veronika Lazorčáková a Tereza Koláčková

Premiéra: 19. dubna 2012 v kavárně Tungsram v Brně v rámci festivalu *Brněnský Lunapark aneb Divadlo ke kávě 2012*.

¹⁶ *Tyjátrmachers! (hovada herecká...)*

Scénář: kolektiv

Režie: Vítězslav Větrovec

Záměr přinášet divadelní zkušenost i lidem divadlem dosud nezasaženým (či zasaženým pouze málo) byl v průběhu čtyř let trvání projektu obohacen i o několik dalších (zejména divadelně-řemeslných) aspektů. Hraní na ulici (stejně jako hraní v kavárnách či klubech za stálého provozu) s sebou rovněž přináší i zvýšené nároky na **získání pozornosti publika**. Herci zpravidla s informací o připravovaném představení objíždějí a obvolávali celou ves, oslovovali náhodné kolemjdoucí apod. Pokud však diváci na představení dorazili, zdaleka nebylo vyhráno. **Pozornost diváků bylo nutné udržet i po celou dobu trvání představení**, které diváci, pokud s ním nebyli spokojeni, mohli kdykoliv opustit.

První problém nastával již se samotným **vymezením a určením hracího prostoru** – kde se mají diváci roze-
stavit či kam až si mohou dovolit vkročit (v případě pouličního divadla je obecnostvo nezřídka v neustálém pohybu, známí konverzuji, sousedé ze vsi se potkávají atp.). Nejjednodušším prostředkem k ovládnutí a vymezení prostoru se jevila prostá herecká akce. Aby však bylo toto prostorové „ohraničení“ patrné po celou dobu trvání představení, bylo nutné hrací **prostor soustavně a kontinuálně rozehrávat celý a neustále na jeho hranice a meze hereckými akcemi upozorňovat** (zde začíná být jasně patrné, proč prostor označují jako „hrací“ a ne „divadelní“).

Vzhledem k divácké pozornosti bylo v jednotlivých inscenacích rovněž velkou měrou pracováno **s divadelní zkratkou a střihem**. Jejich používání dosáhlo svého vrcholu v inscenaci *Ílias*, jejíž scénář v několika nejjednodušších bodech shrnoval celý příběh stejnojmenného Homérova eposu. Herci se střídali v několika desítkách rolí, přecházeli z jedné do druhé pouhou změnou intonace, hlasu či používanými gesty. Vedle těchto **hereckých střihů** byly využívány i **střihy hudební**, které umožňovaly prudké změny situací, atmosféry či nálad.

Výrazná **hudebnost** všech inscenací uvedených v rámci projektu *KočéBRování* (vždy byli jejími autory Tereza Koláčková či Tomáš David)¹⁷ se projevovala buď ilustrací právě probíhajícího jednání, pointováním jednotlivých gagů v návaznosti na hereckou akci, umocňováním emocionálního účinku odehrávané situace či kontrastním komentářem k dění v hracím prostoru.

K udržení divácké pozornosti dopomáhala i celková **expresivita a výrazná gestičnost i mimika hereckého projevu**, čemuž zpravidla dopomáhala i výrazné líčení. Diváci inscenací uváděných na *KočéBRování* byli také často přibírání do hry, v některých případech se z nich stávali i přímí účastníci děje (tak se z publika v *Iliadě* stávalo řecké i trojské vojsko). Netřeba dodávat, že **bezprostřední srozumitelnost**, kterou díky těmto prostředkům divadelní tvary oplývaly, k udržování divácké pozornosti rovněž přispívala a byla pro ně podstatnou – jakmile jednou na ulici ztratíte diváka, ztratíte ho pro celé představení.

V souvislosti s výše uvedeným je rovněž nutné zmínit **antiiluzivní charakter** těchto produkcí – neustále bylo upozorňováno, že jde o divadlo, herci v rámci hry s diváky často vystupovali ze svých rolí, komentovali panující atmosféru v publiku, reagovali zpětně zase na jeho komentáře apod. Tento antiiluzivní charakter inscenací *Tele*, *Kytice*, *Ílias* i *Tyjátrmachers!* (*hovada herecká...*) a časté upozorňování na fakt, že „jde o divadlo“, je pochopitelný, když si uvědomíme, že byly prezentovány ve venkovních prostorách, jejichž okolnosti (ruch ulice, denní světlo, náhodní kolemjdoucí apod.) a zúčastněné publikum neumožňovaly využívání běžných divadelních konvencí (ztišení se po setmění v sále, roztažení opony, setmění se v závěru inscenace – to abych jmenoval ty nejběžnější, resp. nejstereotypnější).

Opakovanými návraty do stále stejných vsí (pouze s nepatrnými obměnami) v letech 2010–2013 v rámci projektu *KočéBRování* se mezi herci a jejich publikem utvářely vztahy, které přímo vyústily v rámcovou koncepci poslední inscenace tohoto projektu uvedené na Českomoravské vrchovině – *Tyjátrmachers!* (*hovada herecká...*). Scénář byl montáží autorských hereckých výpovědí, v nichž se tvůrci vyjadřovali k důvodům, proč divadelní kočování každoročně podstupují, ke vztahům k jednotlivým vsím a jejich obyvatelům či ke svému vnímání divadla vůbec.¹⁸ Její záměr se již však nacházel především „mimo“ divadlo –

Hudba: Tomáš David, Tereza Koláčková

Scénografie: Natálie Pelcová, Katarína Kováčiková

Účinkovali: Tomáš David, Vojtěch Johaník, Veronika Lazorčáková a Tereza Koláčková

Premiéra: 17. května 2013 v Café Podnebí v Brně v rámci festivalu *Brněnský Lunapark aneb Divadlo ke kávě 2013*.

¹⁷ Tereza Koláčková se pravidelně výrazně podílí i na velkolhoteckém projektu, viz dále.

¹⁸ Pro bližší seznámení se s projektem viz dokument Lucie Harapátové *KočéBRování 2013*:

formou divadelní inscenace se herci divadla KočéBR rozhodli svému stávajícímu publiku poděkovat za přijetí v předchozích letech a vydat se mu prostřednictvím osobních zpovědí „všanc“, a tím snad otevřít možnosti pro následný dialog o divadelním kočování, jeho smyslu a přínosech pro místa, v nichž probíhá. Ačkoliv tedy výše naznačené divadelní prostředky a principy byly patrné i v této inscenaci, byly spíše upozaděny a v mnohém záměrně potlačovány vzhledem k odlišnému cíli tohoto ročníku divadelního kočování – vedle divadelní inscenace byla publiku předložena především možnost vzájemného **setkání se během osobitě divadelní události**.

Nepřítomnost viditelné výzvy, kterou by další kočování po stále stejných vsích a oblastech na Českomoravské vrchovině mohlo zdolávat (domnívám se, že ve využívání popisovaných divadelních prostředků dosáhli herci již takové úrovně, že bylo zapotřebí impulsu odlišného, přicházejícího pravděpodobně z jiné oblasti a od jiného publika), vedla v roce 2013 k zakončení české fáze projektu.

1.1.3. Velká Lhota (2008–2014)

Od roku 2008 jsou v obci Velká Lhota na Českomoravské vrchovině (ves o přibližně 180 obyvatelích nedaleko Telče či Dačic v okrese Jindřichův Hradec) uváděny inscenace, jež jsou inspirovány místními lidovými tradicemi, písněmi či rozhovory se současnými velkolhoteckými obyvateli.¹⁹ Divadelní jazyk těchto inscenací se postupně vyvíjel a byl zprvu nejvíce inspirován jak žánrem pouličního divadla (a projevoval se obdobně jako v případě projektu *KočéBRování*),²⁰ tak i **divadlem lidovým, lidovými rituály a obyčejí**.

V průběhu let nabyl projekt rovněž podobu specifické **divadelní události** („*Divadelní představení chápané nikoliv jako fabulovaná fikce, ale jako umělecká praxe založená na vzájemném působení mezi hercem a divákem.*“²¹), která se stala jednak jednou z velkolhoteckých tradic, ale také během ní v rámci vyzdvihování témat dosud „živých“ v paměti vesnice docházelo k četným sociálním přesahům, které mnohdy u velkolhoteckých obyvatel mohou navyšovat pocit lokální identity a sounáležitosti s regionem, v němž žijí.

Největší posun v divadelním jazyce však nastal v roce 2012 při uvedení inscenace *Kterak se lhotecký rodák...*,²² která pojednávala o „znebesestoupení“ Františka Macků, obyvatele Velké Lhoty a „místního

Kočébrování 2013. *Youtube* [online], 16. února 2014 [cit. 30. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=KLebHVwvLjw>

¹⁹ O historii velkolhoteckého projektu, jeho záměrech a postupném vývoji jsem podrobně pojednával ve třech předcházejících studiích, na něž vzhledem k faktu, že se jim nemůžu v tomto textu věnovat důkladněji, zájemce odkazuji:

VĚTROVEC, Vítězslav. Divadelní festival *Velkolhotecká škola*: Navýšení pocitu lokální identity a „rozšíření hranic“ vesnice prostřednictvím divadelních inscenací. *Akademické studie DIFA JAMU* [online], 20. listopadu 2014 [cit. 28. prosince 2014]. Dostupné na internetu:

<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-divadelni-festival-velkolhotecka-skola.html>,

VĚTROVEC, Vítězslav. Obnova paměti vesnice – Inscenační činnost ve Velké Lhotě v letech 2008-2012. *Akademické studie DiFa JAMU* [online], 5. srpna 2013 [cit. 27. prosince 2014]. Dostupné na internetu:

<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-obnova-pameti-vesnice-inscena-cinnost-ve-velke-lhote-v-letech-20082012.html>.

Vydání třetí, poslední, studie věnované Velké Lhotě a „velkolhoteckému divadelnění“ je v současné době v přípravě: *Velkolhotečtí pěvci aneb Hledání zapomenutého: O pozadí a přípravě inscenace Velkolhotečtí pěvci aneb Jak se ve Velké Lhotě zpívalo a již se nezpívá (a je to jedno, protože...) uvedené ve Velké Lhotě v červnu 2014 v rámci festivalu Velkolhotecké divadelní režování*.

²⁰ Pro úplnost dodávám, že oba projekty probíhají víceméně současně.

²¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha: 2003. Fenoménu divadelní události a rovněž prvnímu ročníku velkolhoteckému projektu jsem se věnoval již ve své bakalářské práci: VĚTROVEC, Vítězslav. *Rekonstrukce divadelní události*. Bakalářská práce. JAMU, Brno: 2009.

²² Celý název inscenace zní *Kterak se lhotecký rodák František Macků domů navrátil a s divadelníky z Brna tam besedoval*. Blíže o ní pojednává stejnojmenný filmový dokument Lucie Harapátové:

Dokument František Macků - Velká Lhota.wmv. *Youtube* [online], 20. ledna 2013 [cit. 29. prosince 2013]. Dostupné na internetu:

blázna“, který Velkou Lhotu a její obyvatele za svého života neoddiskutovatelně spojoval a byl pověstný nejen zde, ale i v celém okolí. František, který se do Velké Lhoty „vrátil“ pouze po dobu, kterou mu poskytovalo divadelní představení, opětovně navštěvoval své staré známé z řad velkolhoteckého publika, naposledy s nimi mohl „pobesedovat“ a v závěru inscenace se opět navracel „tam nahoru“. Divadelní událost pojednávající o velkolhotecké osobnosti, kterou si publikum dosud živě pamatovalo, tak nabyla charakteristiky osobitého „vytržení“ z normálního a běžného času či **divadelního svátku**.²³

Od roku 2013 se velkolhotecký projekt rovněž rozrostl do podoby divadelního festivalu, kterého se účastnili zahraniční divadelní studenti programu Erasmus na DIFA JAMU. Jejich podíl spočíval v přípravě a uvedení inscenací, které pojednávali o jejich vlastních lidových tradicích, zvycích či obyčejích (od roku 2013 do současnosti se jednalo o studenty z Turecka, Španělska, Portugalska, Finska či Německa). Inscenace byly hrány v původních jazycích a na různých místech ve Velké Lhotě. Během jejich přípravy zahraniční studenti několikrát v roce navštívili Velkou Lhotu a seznamovali se s jejími specifiky a zvláštnostmi, snažili se pochopit její *genius loci* a fenomén české (českomoravské) vesnice. V roce 2014 byla v rámci festivalu *Velkolhotecké divadelní rejžování* uvedena rovněž inscenace *Kriplíci*, která byla osobitou autorskou výpovědí vozíčkářů, již mluvili o stereotypch, s nimiž na ně „normální“ lidé pohlížejí. Součástí velkolhoteckého projektu se tak díky tomuto „rozšiřování hranic vsí“ stal i každoročně probíhající **interkulturní dialog** mezi zahraničními hosty a jejich českým publikem.

V závěru této podkapitoly ještě uveďme, že velkolhotecký projekt a *KočéBRování* se ve svém vývoji vzájemně a vědomě ovlivňovaly – Velká Lhota bývala během divadelního kočování pravidelnou „štací“, herci účastníci se velkolhoteckého projektu byli rovněž účastníky *KočéBRování*, divadelní jazyk byl v obou projektech obdobný (jak bylo již uvedeno výše) apod. Poslední tři ročníky velkolhoteckého projektu by zároveň nemohli proběhnout, kdyby je z grantů pro specifický výzkum DIFA JAMU nepodpořila. Výsledky tohoto „velkolhoteckého výzkumu“ jsou prezentovány především formou dílčích studií a završeny budou v mé vznikající disertační práci. Navázání zahraničních kontaktů v posledních dvou ročnících velkolhoteckého projektu pak představovalo poslední krok, který byl zapotřebí při přípravě inscenace *Cykly*, tedy pátého ročníku *KočéBRování*. Než se však k samotnému popisu tohoto projektu a jeho východisek dostaneme, je zapotřebí se konečně podrobněji zmínit o teoretických vlivech, které mu spolu s právě popsány (praktickými, uvěřitelnými z dosavadní divadelní praxe) předcházely.

1.2. Teoretické

Na následujících stranách pojmenovávám ta východiska projektu *KočéBRování 2014: Cykly*, které mu bezprostředně předcházely a mnohdy šly ruku v ruce s právě popsány východisky praktickými a rovněž praktickou součástí mého dosavadního výzkumu. Zaznamenávám je zde v „chronologickém“ pořadí, tj. v takovém, v jakém na mě (a mou výše popsanou tvorbu) postupně mívaly vliv.

1.2.1. Divák jako účastník a spoluvůrce (krátce o druhé divadelní reformě)

Výrazné myšlenkové i formální změny, kterými světové divadlo prošlo zejména v 60. a 70. letech 20. století (a které Kazimierz Braun nazývá **druhou divadelní reformou**),²⁴ jsou v mnohém fascinující a inspirativní dodnes. Není v mé síle je zde v tomto rozsahu popsat všechny, zmiňuji tedy především ty, které lze vztáhnout na divadelní snahy, které byly popsány na předchozích stranách a které budou popsány i níže v popisu turecké pouti.

Stejně jako první divadelní reforma mířila především na samo divadlo a usilovala o jeho změnu, i v případě reformy druhé se divadelníci v její první fázi pokoušeli divadlo přetvořit k obrazu svému (nejvýraznější byly pravděpodobně snahy o posunutí hranic herectví, vždyť jedním z předních „reformátorů“ byl Jerzy Grotowski, dále např. Peter Brook, Richard Schechner či americký Living Theatre – to abychom jme-

novali ty patrně nejvýraznější). Záhy však, inspirováni mj. i divadly přírodních a primitivních národů, popř. jejich rituály a obřady,²⁵ začali vykračovat i mimo divadlo:

„[...] obraceli se k divadlu minulých dob. Teprve pak začali směřovat k rituálu, k paradivadelním obřadům, k „přírodnímu divadlu“, mimo divadlo.“²⁶

Tyto „návrty“ pak stály u zrodu několika „nových“²⁷ forem – improvizace, work in progress, happening, performance, několikadenní či několikahodinové inscenace v krajinách etc. Společného jmenovatele tyto aktivity měly v nároku diváka, který měl být zbaven své dosavadní pasivní role, ale měl být **spoluvůrcem a spoluúčastníkem divadelní akce, setkání** (viz níže).²⁸

K tomu začal být uzpůsobován i divadelní prostor. Tradiční jeviště kukátkového typu bylo různými způsoby transformováno, ale především – začalo být využíváno i **prostor nedivadelních**:

„[...] prostor inscenace není předem dán, inscenace není ‚vložená‘ kamkoliv, nýbrž naopak ovládá a podřizuje si každý, i původně sebevíc ‚nedivadelní‘ prostor, to ona prostor artikuluje a organizuje jej pro herce a pro diváky. Se stejnou samozřejmostí se hraje na horách, v lesích, campech, na ulicích měst, v kostelích, na půdách i ve sklepích.“²⁹

Pozměnění vztahu jeviště a hlediště bylo vedeno rovněž snahou o aktivizaci diváka (už třeba jenom tím, že dojde na zříceninu hradu, kde se má představení odehrát). Inspirace přírodním (kde není primárním cílem divadelní představení, ale sociální přesah události)³⁰ a lidovým divadlem novou divákovou roli (spoluúčastníka či spoluherce) posilovala. Inspirovali se jimi sice již divadelníci první divadelní reformy (inscenace středověkých náboženských her, obřadů a mystérií, využívání principů a zdrojů lidového divadla – vzpomeňme na předního zástupce české divadelní avantgardy E. F. Buriana – a v neposlední řadě uveďme všeobecně známou Artaudovu fascinaci divadelníky z Bali), avšak právě až v druhé reformě byly jejich sny a touhy uváděny soustavněji v běžnou divadelní praxi.

Braun uvádí několik rysů **přírodního divadla**, které mu pomáhají definovat některá nově vzniklá (či spíše znovu vzniklá, ne-li obnovená) specifika vztahu herec–divák, o které se divadelníci druhé reformy pokoušeli. Jsou jimi: **hercům i divákům známý význam** a „příběh“ obřadu či události, **spoluzodpovědnost publika za právě probíhající akt**, „neexistence“ diváků – resp. **neúčast pasivních pozorovatelů představení, transformace profánního prostoru v prostor posvátný**³¹ **v době trvání představení** (události) a **totožnost scénického času s časem reálným**.³² Všechny tyto charakteristiky **přírodního divadla** pak měly vedle svých dílčích funkcí (u iniciačních obřadů apod.) rovněž **schopnost stmelovat komunitu**, uvnitř které bývaly prováděny. Právě v této „zcelovací“ schopnosti divadla vidí Braun hlavní příčinu toho, proč k pohybu tímto směrem během druhé divadelní reformy docházelo.

„Jsme si totiž plně vědomi, jakkoli to nejsme schopni vždy rozeznat, odkud pocházejí obavy, že se současné divadlo odtrhlo od každodenního lidského života, že ztratilo spojitost s hrou, s duchovním životem a především s lidskou prací. Že divadlo přestalo pospolitost stmelovat, jako tomu bylo v obřadech a v lidovém divadle.“³³

<<http://www.youtube.com/watch?v=pnGAaanpMby>>.

²³ Svátečnost divadelní události byla navýšena rovněž výzdobou celé návsi, na které se divadelní představení odehrávalo.

²⁴ BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. Z polského originálu přeložil Jiří Vondráček, Divadelní ústav ve spolupráci s Městskou lidovou knihovnou, Akademií múzických umění v Praze a Janáčkovou akademií múzických umění v Brně, Praha: 1993.

²⁵ V návaznosti na období První divadelní reformy (druhá polovina a závěr 19. století až téměř polovina 20. století) zde zmiňme zcela nepopíratelný vliv na druhou divadelní reformu, jež přinesl již v roce 1932 Antonin Artaud v Prvním manifestu *Divadla krutosti*. Mnozí divadelníci druhé reformy jím byli nepochybně inspirováni měrou nemalou.

²⁶ BRAUN, K. Op. cit., s. 28.

²⁷ Uvozovky proto, že mnohdy šlo spíše o oživení a návrat k „dávno ztracenému“ či zapomenutému označené novým jménem než o ryze novou divadelní formu.

²⁸ Volně dle: BRAUN, K., Op. cit., s. 35.

²⁹ Tamtéž, s. 59.

³⁰ Volně dle: BRAUN, K., Op. cit. s. 79.

³¹ Podrobněji k těmto termínům viz: ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. OIKOYMENH, Praha: 2006.

³² Volně dle: BRAUN, K., Op. cit., s. 78-83.

³³ Tamtéž, s. 84-85.

Se změnou úlohy diváka během sledování divadelní inscenace souvisí i posun ve vnímání divadelního představení. Záměrům tvůrců druhé reformy je ideově o mnoho bližší termín **setkání**, který předpokládá i zahrnuje spoluúčast obou stran, které jsou pro ustanovení divadla nezbytné (tedy diváků a herců, diváková aktivita je přitom v termínu setkání již implicitně obsažena – setkat se můžou dvě rovnocenné strany – zatímco během představení je odsouzen do role pozorovatele „předváděného“). Z diváka se stává účastník či spolutvůrce.³⁴

Nejprostší zobrazení takovéto divadelní komunikace vidí Peter Brook v Morenově psychodramatu, jehož stručným popisem (popisem jednoho modelového psychodramatu) dokonce dokazuje nezbytnost divadla. Nás však zajímá především to, čeho si Brook, jako přední zástupce druhé divadelní reformy, v procesu předvádění psychodramatu všímá a co se týká koncepce divadelní události jako setkání:

„Jde o úzkou společnost žijící pravidelně jednotvárným životem. Pro některé z chovanců se určité dny naplňují událostí, něčím neobvyklým, něčím, nač se mohou těšit: psychodramatem. Když vstoupí do místnosti, kde se má psychodrama konat, vědí, že se tu bude v každém případě dít něco jiného, než co se děje na pokoji, v zahradě, či v sále s televizí. [...] Lékař se jako vedoucí ujme iniciativy a požádá pacienty, aby navrhli nějaký námět. Vznikne několik nápadů, ty se prodebatují a zvolna se vynořují body, jež zajímají ne pouze jednoho pacienta, body, jež se doslova stanou body kontaktu. Rozhovor o těchto tématech se těžce rozvíjí a lékař rychle přejde k jejich dramatizaci. [...] Někteří přirozeně vstoupí do popředí jako hlavní herci, zatímco jiní raději zůstanou sedět a budou pozorovat, buď se přitom s protagonistou ztotožňují, nebo sledujíce jeho počínání s kritickým odstupem.

Rozvine se konflikt; a to je pravé drama, protože lidé, kteří vstali, promlouvají o skutečnostech – sdílených všemi přítomnými – jediným způsobem, jimiž se tyto skutečnosti opravdu stávají životnými. Snad se budou smát. Snad budou plakat. Možná, že nebudou reagovat vůbec. Avšak za vším tím, co se tu odehrává mezi takzvaně duševně nemocnými, skrývá se velmi prosté, velmi zdravé jádro. Všichni jsou prodchnuti tímž přáním: aby jim to pomohlo vysvobodit se z vlastní sklíčenosti; i když netuší, o jakou pomoc jde a jakou by mohla mít formu. [...] Dvě hodiny poté, co sezení začalo, všechny vztahy mezi přítomnými osobami se lehce modifikovaly vlivem zkušenosti, kterou společně prošli. Výsledkem je, že něco je teď trochu živější, že něco plyne volněji, že se vytvořily zárodečné kontakty mezi předtím sedmi pečetěmi zapečetěnými dušemi. Když odcházejí z místnosti, už nejsou docela stejní, jako byli. Třebas i to, co se stalo, bylo otřesně nepřijemné, jsou osvěženi stejnou měrou, jako kdyby se tu byli váleli smíchy. Nejde o žádný pesimismus nebo optimismus, někteří účastníci jsou prostě dočasně a lehce živější. Nezáleží také na tom, zda tohle všechno vyprchá, jakmile vyjdou ze dveří. Jednou to okusili a budou to chtít znovu. Psychodrama se jim bude zdát oázou v jejich životech.

Tímto způsobem já chápu nezbytnost divadla; divadla, ve kterém je rozdíl mezi hercem a publikem jen praktický, ne zásadní.“³⁵

Na utváření nové divákovy role během druhé divadelní reformy se dle Brauna podílí vědomá práce s následujícími faktory: dosavadní kulturní zkušenost publika, osobní dispozice každého individuálního diváka a jeho „naladění“ vůči herci, prostor (už jen samo rozmístění herců a diváků mezi nimi vytváří určitý vztah, zároveň svou roli hraje i okolnost, zda se jedná o plenérové představení či o představení uváděné v – libovolně členitěm – divadelním sále), struktura procesu (otevřenost či uzavřenost divadelního artefaktu/artefaktu a možnosti jeho ovlivňování v průběhu trvání představení) a herecká práce.³⁶ Jedná se o činitele, které divákovu roli definovaly v celé historii divadla, avšak právě v druhé divadelní reformě nacházely tendence a snahy o jejich proměnu, posouvání až na samou mez a vědomou práci s nimi své praktické výsledky v podobě divadelních i paradivadelních inscenací, aktivit a výzkumů.

³⁴ BRAUN, K., Op. cit., s. 100.

³⁵ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Z anglického originálu přeložil Alois Bejblík, Panorama, Praha: 1988, s. 184-186.

³⁶ Volně dle: BRAUN, K., Op. cit., s. 101.

Pro taková divadelní představení/setkání je pak charakteristické, že se v nich **stírají rozdíly a hranice mezi publikem a vystupujícími, časem představení a reálným časem** apod.

„Setkání je umožňováno zvláštním využíváním prostoru, který má spojovat a sjednocovat, nikoliv rozdělovat; zaváděním otevřených struktur dění, které pokaždé závisí na konkrétních účastnících; rozvíjením divadelních procesů z improvizace; stíráním hranic mezi místem a časem divadla a života; dokonce rušením rozdílů nejen mezi původci a adresáty sdělení, ale i mezi účastníky divadla a osobami z hlediska divadelního procesu zcela vedlejšími – jak je tomu u happeningu nebo u pouličního divadla. Proto je příjemce dnes oprávněně považován za účastníka – a ještě častěji za spolutvůrce.“³⁷

Na začátku této kapitoly bylo řečeno, že divadelní tvůrci druhé reformy začasť opouštěli divadlo a překračovali je. Neznamená to však, že by se divadlu a divadelní tvorbě již dále nevěnovali (byť Grotowského příklad by k tomuto závěru mohl vést) – realizovali se dále uprostřed různých komunit, společenství či vyráželi na výzkumné cesty, které měly za účel především prohloubit chápání divadla jako setkání a nové divákovy role, či se jejich záměr týkal např. zřetelného sociálního, politického či jiného dopadu a přesahu.

Tak byly divadlem obohaceny již zmíněné psychoterapeutické techniky (samozřejmě i v návaznosti na Morenem již od dvacátých let 20. století praktikované psychodrama), divadlo se začalo hrát ve věznicích (Cell Block Theatre či The Theatre for the Forgotten) a pro utiskované národnostní či rasové menšiny (zejména El Teatro Campesino, činnost Augusta Boala a jeho divadlo utlačovaných) a handicapované – či s handicapovanými (rovněž americké National Theatre of the Deaf, je zcela namístě uvést i jméno Roberta Wilsona a jeho spolupracovníky Raymonda Andrewse a Christophera Knowlese). Divadlo se rovněž stávalo prostředkem k sebepoznání a k pospolitému fungování společenství.³⁸

Vzhledem k záměru této studie je pak podstatné zmínit i **cesty do oblastí jiných kultur, které měly divadelní jazyk západního kulturního okruhu obohatit** (např. Brookova africká cesta v roce 1972 či Schechnerova pouť na Novou Guineu v roce 1973).³⁹ Byly to cesty, při nichž byly zkoumány především ty cizí, snad „exoticky“ působící aspekty divadelního jazyka, skrze něž se však zmínění tvůrci dostávali k těm univerzálním. Dotýkaly se tak samotných **kořenů a základů divadelní komunikace a divadelního řemesla**.⁴⁰ Začalo se rovněž mluvit o **interkulturním divadle**.⁴¹ I u nás obecně známým zástupcem tohoto směřování divadla je Peter Brook se svými divadelními výzkumy a zejména se svou africkou cestou, kterou se skupinou herců odlišných národností uskutečnil v roce 1972.

1.2.2. Divadelní výzkumy Petera Brooka a jeho cesta do Afriky

Mezinárodní soubor si založil Peter Brook s Michelin Rozanovou v roce 1969 v Paříži, „aby se mohl systematicky věnovat experimentální divadelní práci, výzkumu principů tvorby v různých podmínkách a hledání samotné podstaty herecké přirozenosti.“⁴² Zkoumání univerzálního divadelního (hereckého) jazyka by v podmínkách běžného divadelního provozu totiž podle Brooka nebylo možné:

„Centrum jsme vytvořili proto, že jsme chtěli pracovat mimo kontexty. Má vlastní práce a práce, kterou jsem měl možnost poznat, byla vždy prací v určitém kontextu. Kontext je buď geografický, kulturní nebo lingvistický, takže vždy pracujeme v nějakém systému. Divadlo,

³⁷ Tamtéž, s. 105.

³⁸ Volně dle: BRAUN, K., Op. cit., s. 124-136.

³⁹ „Kdo byl při těchto pokusech původcem a kdo příjemcem? Byla to vůbec divadelní představení? Jaký vztah mělo umění k životu lidí daného prostředí, dané skupiny?“ Tamtéž, s. 104.

⁴⁰ U těchto cest je, domnívám se, důležité, že ačkoliv byly podnikány zejména kvůli divadlu a pro divadlo (prohlubování divadelního řemesla, hledání univerzálního divadelního jazyka apod.), mívaly pravděpodobně i zcela zřetelný sociální přesah v oblasti, kam byly podnikány. Věnuji se mu v jedné z následujících kapitol.

⁴¹ Více viz: PAVIS, Patrice (ed.). *Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge: 1996.

⁴² Z připravované disertační práce Adama Doležala věnované Brookovu divadelnímu výzkumu.

kteřé v rámci nějakého systému pracuje, také v určitém referenčním systému komunikuje.“⁴³

Univerzálním divadelním jazykem Brook míní takovou divadelní komunikaci, která je nezávislá na národnostních, kulturních a jiných odlišnostech panujících jak v publiku samotném, tak i mezi jednotlivými herci a rovněž mezi herci a jejich diváky. Komunikaci bezprostřední a bezprostředně srozumitelnou,⁴⁴ která nevychází z běžné a zažitě divadelní konvence, ale která v procesu divadelního představení promlouvá (či spíše vykonává akt?) tady a teď, přímo, a přináší s sebou zcela zřetelnou a konkrétní zkušenost – „něco se stalo“, zhlédnutím divadelní události se „něco“ změnilo.⁴⁵

První fáze Brookova výzkumu byla završena uvedením inscenace *Orghast* v roce 1971 na skalách u Persepole v Íránu. Její scénář (napsal jej Ted Hughes) byl v umělém jazyce v souladu se záměry a cíli Brookova (zejména praktického) bádání o univerzálním divadelním jazyce:

„Za jakých podmínek je možné, aby divadelní zkušenost vyrůstala z toho, co skupina herců dělá, aby to diváci vnímali a sdíleli bez pomoci a bez rušivých vlivů společných kulturních znaků a příznaků.“⁴⁶

Druhá etapa výzkumu byla zakončena dvouměsíční cestou do Afriky a nesla se v duchu příprav na ni – opět tedy zejména praktických a trvajících bezmála celý rok. Scénář (*The Box Show*) opět napsal básník Ted Hughes a zahrnoval zejména různé podněty k improvizacím s lepenkovými krabicemi, které měly být stěžejním scénografickým prvkem inscenace. Postupným „pilováním“ těchto situací a improvizacemi Brookova mezinárodní skupina (sestavující z herců z Velké Británie, USA, Německa, Francie, Japonska či Malí) vytvořila víceméně otevřený inscenační tvar, který v Africe měla hrát. K procesu příprav Doležal poznamenává:

„Úkolem herců bylo navázat bezprostřední komunikaci, zaujmout, bavit. Nešlo o hledání nových uměleckých forem, zcela naopak: šlo o to vrátit se k základům mezilidské performativní komunikace jako takové. Znovu objevovat její základy. Principem improvizací bylo, že herci neměli nic, o co by se mohli opřít, než o svoji tvořivost a vnímavost k divácké percepci. Měli se naučit měnit a tvořit před každým publikem znovu a znovu jinak.“⁴⁷

První hraní v rámci africké cesty ve městě In Salah v Alžírsku se setkala s úspěchem navzdory tomu (či spíše právě proto?), že herci na něj nebyli připraveni – městem projížděli pouze kvůli doplnění zásob. Brook se však s místními hodnostáři dohodl na tom, že představení proběhne. Fakt, že první představení bylo úspěšné, lze přičíst i na vrub toho, že velká očekávání, která v tomto případě měly obě strany divadelní komunikace (vhodněji by se snad dalo mluvit o ne-očekávání, neb žádná ze zúčastněných stran nevěděla, co ji v nadcházejících okamžicích čeká), vedla herce k plnému „zapojení se“, k hraní, či raději vykonávání, akce (události), která byla naprosto reálná (hráli poprvé pro publikum, které divadlo spatřilo rovněž poprvé).

„Vystoupili jsme, rozbilili koberec, posadili se a hned se sešlo publikum. Byla na tom něco neskutečně dojemného, protože tu byla velká neznámá: nevěděli jsme, o co je možné se podělit, a o co ne. Posléze jsme zjistili, že na tomto tržišti nikdy nic podobného nebylo. Nikdy tam nepoznali kočovného herce, ani malou improvizaci. Neexistoval tam precedent. Cítili jsme jednoduchou a totální pozornost, absolutní reakci a bleskové ocenění. Během vteřiny se změnila představa každého herce o tom, jaký může existovat vztah s publikem.“⁴⁸

Představení druhé, v Tamanrassetu, dopadlo však zcela opačně. Bylo předem domluvené a mělo se odehrát v úzké ulici. Herci povzbuzení předchozím úspěchem dávali do představení vše, „tlačili na pilu“ (hráli

The Box Show), snažili se mačkájící se dav přehlušit (což se jim však nemohlo podařit) a mermomocí jej zaujmout – tentokrát však bez kýženého výsledku.

„Herci, kteří byli zmateni vývojem události, začali propadat panice a zoufale ze sebe vydávali maximum, aby zachránili situaci. Výsledek byl ale umělý, křečovitý a zcela neorganický. Herci se začali schovávat za předem připravené výstupy a zcela se tak odřízli od okamžiku. Uzávěřeli se do svého světa, přestali vnímat reakce diváků a doslova jim **vnucovali** svoji show. Tento divadelní jazyk nebyl srozumitelný, improvizace byly chaotické, scéna přeplněna krabicemi a metaforickými významy. Nikdo neměl sílu ani odvalu show zastavit a začít znovu z jiného bodu. K žádné přímé komunikaci nedocházelo: herci a diváci byli dva vesmíry, které existovaly vedle sebe.“⁴⁹

Vybudování vztahu s publikem, jakýsi „nulový bod“, který je zapotřebí, aby divadelní komunikace mezi (kulturně odlišným) publikem a herci vůbec započala, nebyl při tomto druhém hraní přítomen. Takového diváka pak již nebylo možné získat.⁵⁰

„Objevíli jsme rovněž, že každé představení musí vycházet z takového nulového bodu, ve kterém s publikem vytvoří kruh. Začnete-li ale s něčím, co má již v sobě zabudovaný určitý první krok, už jste kontakt ztratili.“⁵¹

Další představení tedy s tímto „nulovým bodem“ již počítala a snažila se jej vždy znovu a znovu nastolit. Bezprostřednost následných produkcí, která z tohotu ustanovení „nulového bodu“ vycházela, byla dána rovněž tím, že Brookova skupina opustila původní nazkoušenou *The Box Show*, a rozvíjela především improvizace s párem bot (*The Shoe Show*), které si poprvé ozkoušeli před publikem již během prvního hraní v In Salah na prostém na zemi rozloženém koberci.

Díky této bezprostřednosti pak je rovněž možné označit jednotlivá vystoupení, která Brookova skupina v roce 1972 v Africe odehrála, termínem **setkání**, jak jsem o něm pojednával s výrazným Braunovým přispěním výše. Vedle divadelní události/setkání lze v souvislosti s Brookovou cestou hovořit o setkáních prostších (?), lidských, která by však nebyla bývala možná a uskutečnitelná bez divadelních představení jim předcházejících – tato setkání se mohla odehrát jen a pouze díky tomu, že publikum bylo divadlem „obdarováno“ a divadlo tak otevřelo možnosti následné komunikace:

„Vnější okolnosti nám nijak nepomáhaly. Vztah bylo nutné vytvořit – nebo nevytvořit – na lidské úrovni. Když bylo představení dobré, stalo se to, co se může přihodit jenom díky této formě. Jinými slovy, kdyby přijelo do vesnice třicet lidí, kteří by tam blouznili a zírali na vesničany, vznikla by situace buď umělá, nebo by se žádná nevznikla. Představení však umožnilo, aby se vzájemný vztah nesmírně vyvinul a prohloubil, protože se něco událo.“⁵²

Tato ohledávání a zkoumání základních principů divadelní komunikace a divadelního řemesla a návraty k jeho kořenům (tedy jasně patrné charakteristiky Brookova afrického snažení) jsou rovněž součástí divadelně-antropologických snah příznačných pro druhou divadelní reformu a její další představitele (zejména pak Eugenia Barbu, Richarda Schechnera aj.), není však v možnostech této studie (která by měla především shrnout poznatky mého vlastního výzkumu) o nich pojednat blíže.

1.2.3. Petr Bogatyrev a jeho pojetí lidového divadla

Jelikož jsem se na předchozích řádcích v rámci této kapitoly hojně zmiňoval o žánru lidového divadla, je domnívám se, zapotřebí, abych se mu na tomto místě ještě krátce věnoval. Jak je patrné, inspirace lidovým divadlem a jeho specifiky je jednou ze základních vlastností divadelního jazyka užívaného jak ve velkohoteckém projektu, tak i během *KočéBRování*, některé jeho rysy pak jsou dokonce totožné se snahami druhé divadelní reformy.

Již zpočátku je nutné rozlišit lidové divadlo a lidovou kulturu obecně (folklor). Pakliže budeme mluvit o lidové kultuře, budou nás zajímat především ty její aspekty, které jsou divadelní (dialog, stylizace do zvíře-

⁴³ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: Čtyřicet let divadelního výzkumu 1947–1987*. Nakladatelství Studia Y, Praha: 1996, s. 133.

⁴⁴ O Brookově bezprostředním divadle viz: BROOK, P., Op. cit., s. 137-198.

⁴⁵ Porovnej s východisky a specifiky druhé divadelní reformy uvedenými výše.

⁴⁶ BROOK, P. *Pohyblivý bod: Čtyřicet let divadelního výzkumu 1947-1987*. Op. cit., s. 134.

⁴⁷ Z připravované disertační práce Adama Doležala věnované Brookovu divadelnímu výzkumu.

⁴⁸ BROOK, P. *Pohyblivý bod: Čtyřicet let divadelního výzkumu 1947-1987*. Op. cit., s. 124.

⁴⁹ Z připravované disertační práce Adama Doležala věnované Brookovu divadelnímu výzkumu.

⁵⁰ Srovnej s divadelními specifiky projektu *KočéBRování* uvedenými na str. 6–10.

⁵¹ BROOK, P. *Pohyblivý bod: Čtyřicet let divadelního výzkumu 1947–1987*. Op. cit., s. 127.

⁵² Tamtéž, s. 130.

cích postav, kostým, maska, rekvizitia apod.) a mají přímo vztah k již řečenému (tedy k východiskům výzkumu divadelního jazyka, který by se dal označit jako univerzální a o kterém v této studii pojednávám).

Petr Bogatyrev⁵³ charakterizuje lidové divadlo⁵⁴ v několika bodech, všimněme si alespoň některých. Hned ten první, **mizející protiklad jeviště a hlediště**,⁵⁵ je zapříčiněn rovnou několika faktory. **Prostorová blízkost diváka k hracímu prostoru** (hrávalo se v sálech hospod apod.) zapříčiňovala časté reakce – a netřeba dodávat, že velmi živé – publika, které tímto spoluutvářelo průběh divadelního představení. Jakýmsi **spojovacím článkem mezi jevištěm a hledištěm byla rovněž postava s funkcí „vyvolávače“** (v českém prostředí zejména Kašpárek, v německém Hanswurst), která přímo oslovovala publikum a vtahovala jej do hry. V jiných případech se diváci sami v rámci jednotlivých výstupů stávají herci, **aktivně se divadelního představení účastní**,⁵⁶ což jim většinou umožňuje **důkladná znalost předváděné látky** – zhusta tak divák lidového divadla nekouká na to „co“ ten který herec – nezřídka jeho soused – v hracím prostoru předvádí, ale „jak“ to předvádí:

„Vzhľadom na to, že diváci ľudového divadla veľmi dobre poznajú obsah uvádzanej hry, nemožno ich prekvapiť novostou rozvitých sujetov, ktorá hrá takú dôležitú rolu v moderných divadelných predstaveniach. Z tohto dôvodu ťažisko predstavenia v ľudovom divadle spočíva na spracovaní detailu. Niekedy sa dokonca opakujú scény s tým istým obsahom, líšiace sa od seba iba formou.“⁵⁷

Permanentní a neustálé přizpůsobování hry divákům, jejich zasahování do ní a rovněž také bortící se hranice mezi publikem a účinkujícími může některým představením dle Bogatyreva dát dokonce až rámeč **dětské hry**.⁵⁸

Kolektivní souhru herců, další rys lidového divadla, Bogatyrev ještě rozlišuje na kolektivní souhru herce s ostatními herci a na kolektivní souhru herce s obecenstvem, která se týká zejména improvizčních výstupů monologického charakteru.⁵⁹

Režisér lidového divadla býval většinou jedním z herců. Svou hrou (tempem, „vypravěčskou“, potažmo „vyvolávačskou“ funkcí posouval děj, poskytoval hercům připomínky apod.) proces divadelního představení řídil v samotném jeho průběhu – Bogatyrev dokonce uvádí příměr k dirigentovi orchestru.⁶⁰ V jiných případech na sebe roli režiséra může brát herců rovnou několik (v různých částech hry) či může režirovat samo obecenstvo, které si svými reakcemi uzpůsobuje hereckou hru a její průběh. V případě sousedských her s pevným textem se již funkce režiséra (leckdy místního učitele) a jeho povinností příliš nelišila od té, jakou má dnes v běžném divadle inscenačního charakteru (samozřejmě, že v rámci podmínek, které mu mohly být poskytnuty – prostor, neprofesionální obsazení apod.).

Specifikem divadelního prostoru je v případě lidového divadla nepřítomnost jeho představující, reprezentativní funkce: „[...] *javiskový priestor sa tu stáva miestom ľubovoľného divadelného diania.*“⁶¹ Co tedy může hrací prostor především definovat, je právě a jen **herecká akce, kterou se účinkující tohoto prostoru zmocňují**. Příčin je více: jednak se jednotlivá představení lidového divadla odehrávala/reprízovala na různých místech (na rozdíl od profesionálního divadla, kde je inscenace vystavěna pro jednu konkrétní scénu, jeviště), druhá lidové divadlo zahrnuje i další žánry či subžánry (pouliční divadlo, pochůzkové divadlo, uvádění pašijových her etc.), v nichž se jediná inscenace může odehrávat rovnou na několika místech.

Vedle časté **nepřítomnosti iluzivních scénických dekorací**⁶² definujících divadelní prostor a **divadelního kostýmu, jehož základní funkcí je proměna**,⁶³ si dovoluji ještě krátkou zmínku o způsobu divadelního svícení v lidovém divadle. Spolu s již uvedenými totiž výraznou měrou umožňuje ono stírání rozdílu mezi jevištěm a hledištěm. Jelikož se představení lidového divadla odehrávala většinou za denního světla (resp. za dne začínala, viz dále), veškeré změny počasí a postupující čas stejnoměrně pomáhaly utvářet divadelní událost, v níž nabývaly svou reálnou, bezpříznakovou podobu. **Čas představení** (se všemi meteorologickými i jinými okolnostmi, které se v tomto čase udály) **se tím pádem doslova ztotožňoval s časem reálným**.

Herecký projev v lidovém divadle (dle Bogatyreva zejména pohyb a přednes)⁶⁴ byl notně stylizovaný a byl spojen s **výraznou hudebností** tohoto typu divadla. Leckdy se postavy přemísťovaly po scéně v rytmu tanečních kroků toho kterého tance. Mluva účinkujících byla ovlivněna jak veršovanou podobou scénářů lidových her, tak i častým zařazováním rozličných písní do celku inscenace (události). V lidovém divadle se také v menší míře můžeme setkat s psychologickým výkladem a vykreslením postavy – časté jsou spíše střihy v náladách jednotlivých promluv i v charakteru mluvčího, v nichž se spojuje „vysoké“ s „nízkým“:

„Předně jde o spojení křiklavě komických a výrazně dramatických elementů v roli téže jedináčkové postavy, a to tak, že bývá zatěžko zařadit tuto roli do určitého oboru; přitom může působit totéž gesto, totéž slovo, tentýž kostým jediné postavy na řást diváků komicky, na jinou část diváků dramaticky.“⁶⁵

Přítomnost těchto kontrastů představuje zcela patrnou souvislost nejen s karnevalovým principem ve smíchové kultuře období středověku a renesance, kterou popisuje Bachtin,⁶⁶ ale také s Brookovým drsným divadlem, jehož výstižnou charakteristiku jedinou větou zde uvádím formou krátké citace:

„Jestliže posvátno vytváří svět, ve kterém modlitba je skutečnější než říhnutí, v drsném divadle je tomu naopak: říhnutí je reálné, kdežto modlitba působí komicky.“⁶⁷

Spolu s lidovým divadlem (potažmo s lidovou kulturou s divadelními prvky)⁶⁸ je nezbytné zmínit se i o jeho **mimoestetické funkci**. Vedle zcela zřejmě náboženské funkce lidových her s evangelijními náměty či s náměty ze života světců, během které se z divadelních produkcí stávaly i určitými prodlouženými kostelními bohoslužbami,⁶⁹ můžeme hovořit i o funkci obřadní či ceremoniální (např. svatební zvyklosti a rituály), regionální (společně zpívané lidové písně, které upevňují pocit sounáležitosti s danou oblastí, různé místní zvyklosti a obyčeje pojící se ke konkrétní oblasti etc.), satirické a sociální a v neposlední řadě se v souvislosti s lidovou kulturou musíme zmínit o funkci integrační, „stmelující“ (částečně se samozřejmě překrývá se sociální):

„Lidová kultura plní integrující funkce vůči sociální skupině, která je jejím nositelem. Tato sociální skupina bývá označována pojmy lid, pospolitost, lidová společnost, lokální společenství apod.“⁷⁰

Jak patrné, v mnohém se tyto rysy lidového divadla a lidové kultury shodují s divadelními principy příznačnými pro oba projekty, o nichž jsem pojednával v první polovině této kapitoly (velkolhotecký projekt a *KočěBRování*). Zároveň je rovněž zřejmé, že princip fungování lidového divadla, divadelní komunikace, která mu je vlastní, jsou blízké i ideálům druhé divadelní reformy, které si kladou za cíl ustanovit diváka („nově“?) jako spoluúčastníka či spolutvůrce ne divadelního představení, ale divadelní události, setkání.

⁶² Tamtéž, s. 90-92.

⁶³ „(...) *premeniť sa na niekoho iného, než koho herec v bežnom živote predstavuje.*“ Tamtéž, s. 99.

⁶⁴ Tamtéž, s. 108-117.

⁶⁵ BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Souvislosti tvorby: Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Odeon, Praha: 1971, s. 133. Zvýrazněno autorem studie.

⁶⁶ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Argo, Praha: 2007.

⁶⁷ BROOK, P. *Prázdný prostor*. Op. cit., s. 101.

⁶⁸ BOGATYREV, P., Op. cit. s. 82, 29-48.

⁶⁹ Volně dle: BOGATYREV, P., Op. cit., s. 35.

⁷⁰ FROLEC, Václav. *Prostá krása: deset kapitol o lidové kultuře v Čechách a na Moravě*. Vyšehrad, Praha: 1984, s. 5.

⁵³ BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Ľudové divadlo české a slovenské*. Tatran, Bratislava: 1973.

⁵⁴ Na následujících stranách budeme vzhledem k možnostem této studie hovořit především o lidovém činoherním divadle a ne o divadle lidovém loutkovém, kterému Bogatyrev rovněž věnoval důkladnou pozornost.

⁵⁵ Tamtéž, s. 48-61.

⁵⁶ Volně dle: BOGATYREV, P. G., Op. cit., s. 55.

⁵⁷ Tamtéž, s. 57.

⁵⁸ Tamtéž, s. 59.

⁵⁹ Volně dle: BOGATYREV, P. G., Op. cit., s. 61-66.

⁶⁰ Tamtéž, s. 75.

⁶¹ Volně dle: BOGATYREV, P. G., Op. cit., s. 82.

1.3. Divadelní jazyk divadla KočéBR ve světle uvedeného

Posledním východiskem předcházejícím divadelní pouti do východního Turecka byl tedy divadelní jazyk, kterým promlouvám, resp. divadelní jazyk divadla KočéBR. Ten je syntézou výše uvedených praktických i teoretických inspirací, které se vzájemně a „obousměrně“ ovlivňovaly a ovlivňují. Na tomto místě a v závěru první kapitoly studie tedy uvádím shrnutí těchto vlivů a pokouším se o charakteristiku tohoto divadelního jazyka. Psát budu zejména o projektech dlouhodobých a současných (tedy o velkolhoteckém a *KočéBRování*), které jsou hlavními pilíři tvorby divadla KočéBR.

Od divadelních tvůrců a zástupců druhé divadelní reformy divadelní jazyk divadla KočéBR přejímá především inspiraci **přírodním divadlem**, tj. **divadelností lidových rituálů a obřadů a lidového divadla**. Na rozdíl od mnoha tvůrců v 60. i 70. letech (a dále) se však inspiroval především v kultuře jemu vlastní – tradiční české a moravské. Po obsahové stránce je tato inspirace nejzřetelnější zejména v případě první fáze velkolhoteckého projektu, „obnovy lidových tradic“, kdy **byly na scéně rozehrávány místní lidové zvyklosti a obyčeje** (rekonstrukce svatebního obřadu ve *Svatbě na Velkolhotecku*, využívání lidových rituálů souvisejících s průběhem kalendářního roku i s průběhem lidského života ve *Velkolhotecké lípě*, *Velkolhotecké pašije*). Mezi formální aspekty jazyka lidového divadla (lidové kultury), s nimiž KočéBR především soustavně pracuje, patří **prolamování hranic mezi jevištěm a hledištěm**, a to rovnou několika způsoby. Prvním z nich je už samotná neexistence těchto dvou prostorů – drtivá většina divadelní produkce KočéBRu se odehrává na ulicích či návších, lze jej tedy označit také za **divadlo pouliční**. Druhým způsobem je také časté využívání **postav s funkcí „vypravěče“ či „vyvolávače“**, který přímo oslovuje publikum a leckdy jej zatahuje do hry – publikum se tak jednotlivých představení **účastní i aktivně**. Pro příklad uveďme inscenaci *Ílias*, v jejímž začátku byli diváci rozesazeni na dvou polovinách „hlediště“ (tj. místa určeného divákům, o klasickém hledišti se však v případě této „kočovaci“ inscenace mluvit nedá), přičemž jedna strana znázorňovala Trójanů a druhá Řeků. V průběhu představení pak docházelo k několika střetům mezi oběma válčícími stranami. Funkcí „vypravěče“ či „vyvolávače“ pak začasť v tvorbě KočéBRu není pověřen pouze jeden herec, ale herci se v oslovování publika průběžně střídají. Třetím prostředkem ke stírání hranic mezi dvěma stranami divadelní komunikace (herci a diváci), který KočéBR vědomě využívá, je **antiiluzivnost** všech inscenací. Diváci jsou neustále upozorňováni na fakt, že jsou přítomni divadelní události (což paradoxně umožňuje ji vnímat jako reálnou): ať už přímým oslovováním či zapojováním do děje (viz výše), či častým využíváním možností divadelní (herecké) zkratky, střihu a stylizovaného herectví – které v KočéBRu bývá expresivní (až „přehnaná“ gestičnost a mimika hereckého projevu a líčení, které je ještě zdůrazňuje) a velkou měrou jej ovlivňuje i hudebnost jednotlivých produkcí. Tyto, zejména herecké, prostředky umožňují rovněž důkladnou práci s **kontrasty mezi „vysokým“ a „nízkým“** (tragičností a až dryáčnickou komičností, např. v inscenaci *Kytice*), jež napomáhají také k **udržování divácké pozornosti v průběhu představení**.

V případě velkolhoteckého projektu nemůžeme hovořit přímo o tom, že diváci **jsou již znalí látky, která jim bude předvedena** (což je další aspekt lidového divadla, který byl uveden již výše), ale jistě predispozice k pochopení příběhu či významu zajisté mají. Vždyť textovým základem tří inscenací druhé fáze tohoto projektu, „obnovy paměti vesnice“, ⁷¹ byli rozhovory s velkolhoteckými obyvateli, které postupně směřovaly ke konkrétnímu tématu budoucí inscenace. Tento společný jmenovatel lidového divadla a divadelního jazyka KočéBRu lze přisoudit i několika inscenacím z projektu *KočéBRování*, jejichž předlohami byly texty klasické či všeobecně známé (*Kytice* na motivy básní Erbenovy stejnojmenné sbírky a Homérova *Ílias*).

Umělecká praxe druhé divadelní reformy se s principy lidového divadla (lidové kultury) shoduje rovněž v **přeměně profánního prostoru v prostor posvátný během uváděného představení, jehož čas se dá ztožnit s časem reálným**. Domnívám se, že KočéBRu se podařilo tomuto „ideálu“ přiblížit v inscenaci *Kterak se lhotecký rodák...* (František Macků, již zesnulý „místní blázen“, se do Velké Lhoty navracel v podobě jednoho z herců pouze na dobu poskytnutou mu divadelním představením), o níž již bylo pojednáno v začátku této kapitoly.⁷² Netvrdím, že v této proměně a ztožnění lze nalézt nezpochybnitelnou charakteristiku divadelní tvorby mé a KočéBRu, stále však v nich vidím „ideál“, o který se pokouším.

⁷¹ Šlo o inscenace *Kterak se lhotecký rodák...* (2012), *Velkolhotecká škola* (2013) a *Velkolhotečtí pěvci* (2014).

⁷² Viz s. 11. Podrobnější informace o inscenaci zde: VĚTROVEC, Vítězslav. *Obnova paměti vesnice – Inscenační činnost ve Velké Lhotě v letech 2008-2012. Akademické studie DiFa JAMU* [online], 5. srpna 2013 [cit. 27. prosince 2014]. Dostupné na internetu:

Pro druhou reformu je dále typické, že její tvůrci začasť vyraželi mimo divadlo – divadelní tvorba se tak mnohdy stávala prostředkem k dosažení i jiných než ryze estetických a uměleckých (divadelních) cílů. I v tomto je poetika KočéBRu druhé divadelní reformě blízká – mezi **mimoestetické funkce** produkcí KočéBRu tak můžeme zahrnout: **sociální** („stmelování“ komunity ve velkolhoteckém prostředí, navyšování pocitu lokální identity), **obnovu či „rekultivaci“ paměti vesnice** a **„rozšíření jejích hranic“** (týž projekt) a **přinášení divadelní zkušenosti publiku, které na ni není zvyklé, je pro ni výjimečným okamžikem, událostí, svátkem** (*KočéBRování*).

V cestách za takovými diváky KočéBR zase naráží na další snahy realizované v období druhé reformy, tj. na cesty, které měly za cíl **obohacení či redefinici stávajícího divadelního jazyka** (a nezáleží na tom, zda se jednalo o divadelní jazyk celého kulturního okruhu či jedné divadelní skupiny) či cesty mezinárodní, které **ohledávaly kořeny a základy divadelní komunikace a řemesla**. Patrně netřeba dodávat, že uvedené charakteristiky jsou platné zejména pro projekt *KočéBRování*, byť v posledních dvou letech lze jejich ozvěny nalézt i v účasti zahraničních studentů programu Erasmus na velkolhoteckém projektu.

Projekt *KočéBRování 2014: Cykly* pak byl (zcela nepřekvapivě) inspirován divadelními výzkumy Petera Brooka, v nichž ohledával univerzálie divadelní komunikace, a zejména pak jeho africkou cestou – univerzalitu divadla totiž vidí Brook především v **nezávislosti na národnostních, kulturních i jiných odlišnostech**, čemuž odpovídalo vedle samotné destinace pouti i mezinárodní složení souboru, s nímž toto „kočování“ absolvoval. Možnost pozorovat a zkoumat možnosti divadelní komunikace v naprosto odlišných kulturních, náboženských, geografických i sociálních podmínkách (viz níže) a z této interakce syntetizovat kořeny a základy divadelní komunikace (zejména pak v praxi) zcela zaujala a fascinovala i mne spolu s herci divadla KočéBR, kteří v roce 2014 absolvovali tureckou cestu.

V závěru kapitoly ještě připomínám termín **setkání**, který byl v druhé divadelní reformě používán v souvislosti s divadelní inscenací a se vztahem účinkujících a jejich publika/spoluúčastníků/spolutvůrců. Je pro ně příznačná většina charakteristik shora uvedených, zároveň je z dosavadního textu patrné, že právě jeho prizmatem o své vlastní divadelní tvorbě a divadelní tvorbě divadla KočéBR přemýšlím. Jak se ukáže v následující kapitole, stal se příznačným i pro *KočéBRování 2014: Cykly*, v němž byly vybrané velkolhotecké zvyklosti a tradice prezentovány kulturně odlišnému publiku formou divadelní inscenace.

2. Turecká cesta: Hledání univerzálie divadla v jazykově a kulturně odlišném prostředí

Na následujících stranách předkládám výčet teoretických východisek a záměrů výzkumu, který stál za projektem *KočéBRování 2014: Cykly*, popis turecké cesty a jejího průběhu s jednotlivými zastaveními a dopady, které projekt zaznamenal u svých účastníků i u svého publika. Samotné výsledky výzkumu jsou poté prezentovány ve třetí kapitole studie.

2.1. Teoretické inspirace a záměry výzkumu

Záměrem divadelně-antropologického výzkumu bylo zkoumání přesahu teoretických i praktických poznatků nabytých divadelní tvorbou divadla KočéBR (ve Velké Lhotě v letech 2008–2013 a projektem *KočéBRování* v letech 2010–2013) v odlišném kulturním prostředí. Analyzována měla být především možná (předpokládaná?) univerzalita divadelního jazyka, komunikativnost českých (potažmo moravských) lidových tradic v odlišném kulturním a jazykovém prostředí a také možný sociální přesah obdobného typu

<<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-obnova-pameti-vesnice-inscenacni-cinnost-ve-velke-lhote-v-letech-20082012.html>>, či zde:

Dokument *Kterak se lhotecký rodák František Macků domů navrátil a s divadelníky z Brna tam besedoval*, režie Lucie Harapátová, 2012:

Dokument František Macků - Velká Lhota.wmv. *Youtube* [online], 20. ledna 2013 [cit. 29. prosince 2013]. Dostupné na internetu:

<<http://www.youtube.com/watch?v=pnGAaanpMby>>.

projektu, který byl již částečně popsán v předchozích studiích věnujících se zejména velkolhoteckému projektu.⁷³

Výběr zahraniční oblasti (východ Turecka) nebyl náhodný – v roce 2013 se festivalu *Velkolhotecká škola aneb Kterak cizinci Velkou Lhotu poznávali* účastnili i zahraniční studenti z Turecka (Volga Mengü, Ferit Celik, Ilayda Akin a Imren Sengel), kteří ve Velké Lhotě odehráli inscenaci *Hazivat & Karagöz* inspirovanou tradičními tureckými pověstmi. Rovněž v roce 2014 se inscenací uvedených ve Velké Lhotě (v rámci festivalu *Velkolhotecké divadelní rejžování*) účastnili divadelní studenti z Turecka (Mertcan Ertürk, Cem Öntaş, Raci Durak, Özlem Görür).⁷⁴ Turecký východ zároveň představoval geograficky nejbližší a současně kulturně nejodlišnější lokalitu, kde by projekt mohl nalézt vhodnou destinaci – východ Turecka je odlišný nejen jazykově a kulturně, ale rovněž nábožensky, sociálně a přírodně. Účastníci projektu tedy měli být vystaveni naprosto odlišným podmínkám, než na které byli ve své předchozí činnosti zvyklí. Záměrem výzkumu tedy rovněž bylo radikální přehodnocení dosavadních zkušeností a pokus o ohledání univerzálnějšího divadelního jazyka.

V plánu bylo uskutečnit na východě Turecka (v okolí měst Kars, Iğdır, Doğubeyazit a jezera Van) na přelomu července a srpna 2014 deset repríz inscenace, která měla být vytvořena se zřeteli k záměrům projektu. Byl vytvořen tvar, který ohledával především témata lidsky univerzální, važíci se k lidskému životu – narození, křest, svatba, založení rodiny, smrt etc. – a který byl „vyprávěn“ prostřednictvím velkolhoteckých (a dalších českých a moravských) lidových písní a tradic. Ty se mohly vázat jak k průběhu jednoho konkrétního lidského života (obyčejně vykonávané při narození dítěte, křest, svatební zvyklosti etc.), tak i k průběhu kalendářního roku (velikonoční hry, různé hry dětské, vynášení smrti apod.). Zohledňovány byly však zejména ty, na které jsem narazil během svého předchozího výzkumu při přípravách velkolhoteckého projektu.

Projekt měl 11 účastníků (6 českých, 2 zahraniční herci, 2 dokumentaristé a já jako hlavní organizátor, režisér a autor uváděné inscenace). Mezi herci se nacházeli studenti DIFA JAMU, DAMU či divadelní profesionálové. Takřka všichni herečtí účastníci (až na jeden případ, viz níže) byli nějakým způsobem spjati s dosavadní tvorbou divadla KočéBR:

Veronika Lazorčáková – herečka (Národní divadlo Moravskoslezské, Divadlo v Dlouhé), absolventka DIFA JAMU (obor Činoherní herectví), účastnice projektu *KočéBRování* v letech 2010–2013,

Robert Mikluš – herec (Husa na provázku, Národní divadlo), absolvent DIFA JAMU (obor Činoherní herectví), student doktorského studijního programu Dramatická umění na DIFA JAMU, jako konzultant se podílel na projektu *KočéBRování* v letech 2010–2013,

Vojtěch Johaník – herec (Divadlo Tramtárie Olomouc, Městské divadlo Zlín), absolvent DIFA JAMU (obor Divadlo a výchova), účastník projektu *KočéBRování* v letech 2010–2013 a velkolhoteckého projektu v letech 2008 a 2010–2014,

⁷³ VĚTROVEC, Vítězslav. Divadelní festival *Velkolhotecká škola*: Navýšení pocitu lokální identity a „rozšíření hranic“ vesnice prostřednictvím divadelních inscenací. *Akademické studie DIFA JAMU* [online], 20. listopadu 2014 [cit. 28. prosince 2014]. Dostupné na internetu:

<<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-divadelni-festival-velkolhotecka-skola.html>>.

VĚTROVEC, Vítězslav. Obnova paměti vesnice – Inscenační činnost ve Velké Lhotě v letech 2008–2012. *Akademické studie DiFa JAMU* [online], 5. srpna 2013 [cit. 27. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-obnova-pameti-vesnice-inscenacni-cinnost-ve-velke-lhote-v-letech-20082012.html>>.

Vydání třetí, poslední, studie věnované Velké Lhotě a „velkolhoteckému divadelnímu“ je v současné době v přípravě: *Velkolhotečtí pěvci aneb Hledání zapomenutého: O pozadí a přípravě inscenace Velkolhotečtí pěvci aneb Jak se ve Velké Lhotě zpívalo a již se nezpívá (a je to jedno, protože...) uvedené ve Velké Lhotě v červnu 2014 v rámci festivalu Velkolhotecké divadelní rejžování*.

⁷⁴ Uvedli zde inscenaci *Deli Dumrul* v režii Maričky Smrekové. Inscenace byla inspirována tureckým lidovým vyprávěním a politickými událostmi z jara a léta předchozího roku. Festival *Velkolhotecké divadelní rejžování* proběhl však již během příprav projektu *KočéBRování 2014: Cykly*.

Tereza Koláčková – herečka a autorka hudby, studentka DAMU (Katedra autorské tvorby a pedagogiky), absolventka JAMU (obor Divadlo a výchova), účastnice projektu *KočéBRování* v letech 2011–2013 a velkolhoteckého projektu v letech 2010–2014,

Jan Neugebauer – komik, absolvent DIFA JAMU (obor Divadlo a výchova), účastník velkolhoteckého projektu v letech 2011–2014,

Tereza Slámová – studentka DIFA JAMU (obor Činoherní herectví).

Jako dokumentaristé projektu byli přizváni:

Marek Hlavica – scenárista a pedagog DIFA JAMU (obor Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika), fotograficky dokumentoval *KočéBRování* v roce 2013 a velkolhotecký projekt v letech 2013 a 2014,

Lucie Harapátová – pedagožka a studentka doktorského studijního programu Dramatická umění na DIFA JAMU, autorka filmových dokumentů zachycujících *KočéBRování* v letech 2011–2013, dokumentu *Kterak se lhotecký rodák František Macků domů navrátil a s divadelníky z Brna tam besedoval* (inscenace uvedená v rámci velkolhoteckého projektu v roce 2012), autorka audiovizuálních záznamů velkolhoteckého projektu v letech 2012–2014.

Vedle českých účastníků projektu do něj byli zahrnuti i turecký student činoherního herectví **Ibrahim Volga Mengü** a španělská studentka fyzického divadla **Rebeca Izquierdo** (absolventka RESADu – Real Escuela Superior de Arte Dramático/Královské školy dramatických umění, nejstarší divadelní školy ve Španělsku). Oba se v roce 2013 podíleli na inscenacích odehraných na festivalu *Velkolhotecká škola aneb Kterak cizinci Velkou Lhotu poznávali* uvedeném ve Velké Lhotě.

Posledně jmenovaní se projektu účastnili až od jeho „turecké“ fáze (nepodíleli se na jeho přípravách).⁷⁵ Tvůrci počítali s tím, že po jejich začlenění do projektu v Turecku oba obohatí nachystaný inscenační tvar o jejich vlastní lidové zvyklosti či obyčej. Ibrahim Volga Mengü měl v Turecku rovněž působit jako překladatel či „průvodce“.

Hlavní dějovou linku inscenace utvářel příběh života „obyčejné venkovské dívky“. Ženské pohlaví hlavní postavy bylo vybráno již se zřetelím k oblasti, kterou jsme hodlali navštívit – zajímalo nás, zda jsou zažité stereotypy o postavení žen v islámských zemích⁷⁶ pravdivé a jak můžeme prostřednictvím *Cyklů* v jedné z nich (a navíc ve víceméně venkovské oblasti) zapůsobit na své publikum: Pobouříme je? Nebo na nás budou koukat jako na cizince a naprosto nebudou chápat, o co se snažíme?

Život, který hlavní hrdince (v inscenaci ji ztvárňovala Tereza Slámová) přisuzoval scénář *Cyklů*, nebyl, domnívám se, nikterak výjimečný. Po scéně svatebního obřadu jejich rodičů (Veronika Lazorčáková a Vojtěch Johaník) následovalo její narození, období dětských her završené úmrtím matky, první zamilování se (spolu s Janem Neugebauerem), narození potomka (Robert Mikluš) a péče o něj, smrt otce/děda, vyprovození potomka „do světa“ a požehnání mu na jeho svatbě (Robert Mikluš s Terezou Koláčkovou) a vlastní smrt.

Jednotlivé momenty tohoto obyčejného příběhu a jeho celková „zacyklenost“ (která dala výsledné inscenaci název) byly zvoleny kvůli snadné (domnívali jsme se, že obecné, univerzální) srozumitelnosti i pro cizojazyčné publikum. Život ve venkovských oblastech se sice v různých koutech světa liší, ale jeho společnými jmenovateli pravděpodobně vždy byly, jsou a budou rodinné vztahy a takové životní momenty, které jsou společné všem společností na světě.

Tyto životní (obecně lidské, domnívám se) okamžiky byly v inscenaci velmi jednoduše ztvárněny prostřednictvím lidových tradic (dětství – dětské hry a říkadla; první zamilování se – velikonoce; dospělost – kvůli těhotenství předčasně se konající svatba; po každém úmrtí následovaly scény vynášení smrti, které se od

⁷⁵ Hovořím o přípravách inscenace, Ibrahim Volga Mengü projekt organizačně zajišťoval v Turecku – domluva jízdenek, zapůjčení aut apod.

⁷⁶ Je samozřejmostí, že postavení ženy se v různých islámských zemích od sebe liší a leckde je situace opravdu tristní – v době přípravy projektu jsme se však (ze strany herců i některých známých informovaných o našich plánech) potýkali právě s těmito stereotypy, vycházeli jsme z nich a představovali si možné dopady uvedení *Cyklů* v oblastech, které jsme si představovali jen a právě na základě těchto stereotypů. Jak vše nakonec dopadlo, popisují v následující části studie.

sebe vždy lišily pouze reakcí hlavní hrdinky na ni – jednou jí byla přítomna jako dítě, podruhé jako matka, potřetí jako téměř babička). Tyto scény vycházející z (velkolhoteckých) lidových tradic byly začasť dopro- vázeny tematickými lidovými písněmi (rovněž z Velkolhotecka).

Textová složka představení byla záměrně potlačována kvůli srozumitelnosti. U písňových textů nebyl český jazyk na překážku – dokreslovaly a dotvářely herecká jednání, tudíž býval jejich smysl víceméně jasný. Využívali jsme již od počátku především zvuky, rytmus a hudbu. V těch situacích, kde text ještě stále figuroval (svatební veselice, křest aj.), jsme pracovali s jeho zvučností, melodií a se situací, v níž byl pronášen, a hereckou akcí/ztvárněním (ztvárnění – dávat „tvar“ textu) jsme se jej snažili co nejvíce zkonkrétnit, vysvětlit a předat budoucímu divákovi.

V návaznosti na předchozí ročníky projektu *KočéBRování* bylo totiž zřejmé, že se i tentokrát chystáme vypravit za publikem, pro něž divadlo stále ještě dovede být svátkem či událostí. Ovšem okolnost, že v drtivé většině případů půjde o obecenstvo, pro které to bude první setkání s divadlem vůbec, zkoušení v mnohém komplikovala.

2.2. Divadelní inscenace chystaná pro publikum, které v životě divadlo nevidělo

Na zkouškách jsme se na kruhovém koberci (zjevná inspirace Peterem Brookem) snažili jednotlivé situace rozehrávat v plném obsazení (herci se střídali v různých rolích, jediné představitelka hlavní postavy Tereza Slámová si držela svou roli v průběhu celé inscenace).⁷⁷ Každou situaci jsme rozehrávali do všech diváckých stran (hracím prostorem byl kruhový koberec a jeho bezprostřední okolí) a zároveň „přehledně“ – snažili jsme se naučit vést divákovi pozornost, typizovat jednotlivé postavy, které se neustále střídaly okolo hlavní hrdinky etc. Vbrzku jsme začali pracovat s několika plány – s tím, co se dělo na koberci, s tím, co se dělo po jeho obvodu, kde herci „nehráli“, vystupovali ze svých rolí a brali na sebe role další, a s tím, co se odehrávalo v komunikaci s publikem (roztleskávání diváků během vynášení smrtky, „hra na schovávanou“, přilet čápa a vrány s novorozeňaty aj.). Vbrzku se také začaly objevovat první problémy. Herci se nevnímali, nedovedli se zorientovat v kruhovém prostoru, necítili temporytmus, jedno jednání mnohdy překrývalo a bralo pozornost druhému... Požadoval jsem tedy po nich, aby akci stíhala okamžitá reakce, po které by následovala opět akce. Nic mezi tím, s žádnými psychologickými pauzami jsme hrát nechtěli, ale pořád se nám tam „vkrádaly“. Herci neustále hledali a snažili se uhrát i motivace jednotlivých postav, takže namísto vytouženého schématu („akce–reakce–akce“) jsem pozoroval toto: „vysvětlení motivace–akce–vysvětlení reakce–reakce“. Hru to nehorázně zpomalovalo, protahovalo a dokonce i bránilo její srozumitelnosti – psychologické výklady a ztvárnění byla neurčitá, při hraní v kruhovém prostoru zanikala a brzdila temporytmus hry, kolektivní souhru a divák (v případě zkoušení jsem jej jako režisér zastupoval já) nevěděl, na co se má dívat, čeho se má svou darovanou pozorností účastnit.

Patrně největším problémem bylo, že herci nedokázali „nemluvit“ – veškeré jednání, které vedlo k jednomu vyřčenému slovu či k pouhému zvuku, měli herci zapotřebí dokreslovat ať už hlasitým či zcela tichým mluvením a osvětlováním toho, co a jak právě dělali. Například Vojtěch Johaník namísto prostého a srozumitelného „he?“; když po něm báby chtějí vykoupit nevěstu, říkal „*jo, tak vy něco chcete, ale copak vy to chcete, tak já se vás zeptám, he?*“

„Veřejnou generální zkoušku“ podstoupily *Cykly* v Brně na České ulici – jedné z nejrušnějších městských ulic. Ačkoliv si byli všichni účastníci projektu vědomi dosavadních nedostatků nazkoušeného tvaru, představení dovedlo upozornit i na několik možných problémů, které jim dosud na mysl nepřišly. Publikum se zdráhalo přistoupit k hracímu prostoru blíž – v budoucnu tedy bylo záhodno přemýšlet o ustanovení hracího prostoru již před samotným hraním (viz výše) a o vytvoření atmosféry, ve které by se dalo hrát („roze- hrát“ publika). Dalším problémem byla celková nevyraznost – ta pramenila jednak z předchozího poznatku (vzdálenost publika od hracího prostoru), ale také z nedostatečného „naladění“ herců na situaci, v níž se octli – ruch ulice se snažili přehlušit namísto toho, aby jednotlivé herecké akce přesňovali a zároveň zvýrazňovali, začali opět používat více slov (naprosto zbytečných, neb je nebylo slyšet), které brz- dily temporytmus představení apod. Ty pasáže *Cyklů*, které si kladly za cíl oslovovat publikum přímo a včleňovat jej do průběhu představení, byly ve znamení nátlaku na diváky, až přílišného nucení jich k aktivitě etc.

⁷⁷ Připomínám, že prozatím jsme zkoušeli bez zahraničních spoluherců.

I přes tyto problémy a nepříliš zdařilý průběh představení (či spíše veřejné zkoušky) se tento „křest oh- ním“ vyplatil – spatřili jsme problémy a úskalí, které jsme při našem tureckém kočování řešili při každé uvedené repríze *Cyklů*. Ale byli jsme na ně připraveni a věděli jsme o nich.

2.3. Průběh turecké pouti⁷⁸

Následující poznámky a poznatky jsou spíše reflexivního rázu. Věřím však, že umožní čtenáři zkušenost, kterou tým projektu *KočéBRování 2014: Cykly* absolvoval, pochopit, uchopit i pocítit lépe, než v případě pouhého věcného souhrnu událostí. Subjektivní charakter textu v této části studie je, domnívám se, zcela oprávněný a byl zvolen záměrně i vzhledem k okolnosti pojmenované již v úvodu celého textu – turecká cesta představovala zkušenost, kterou lze předat jen stěží. Subjektivnější tón vyprávění však umožní za- chytit alespoň něco, závan atmosféry, vůni etc.

2.3.1. První turecké zkoušení

Z Brna jsme vyrazili již s Rebecou Izquierdo. Po bezmála pětáctihodinové jízdě autobusem jsme dorazili do Istanbulu, kde se k nám připojil Ibrahim Volga Mengü. Následovala další jízda, tentokrát čtyřadvaceti- hodinová, na východ Turecka, do Karsu. Zde jsme si zapůjčili dva automobily (jednomu nefungovaly brzdy a druhému klimatizace) a ihned jsme odjeli na louku kousek za Karsem, kde bychom mohli ještě dnes zkoušet, ukázat *Cykly* Rebeca a Volgovi a začít pracovat na jejich vpojování do výsledného inscenačního tvaru. Jejich připomínky nám byly velmi nápomocné – snad i kvůli jazykové bariéře se Rebeca s Volgou zaměřovali především na námi požadovanou bezprostřední sdělnost a srozumitelnost. Rebeca, která se věnuje fyzickému divadlu, nám pomohla s fyzickým ztvárněním postav, Volga upozorňoval na různé kul- turní odlišnosti či spojitosti, s nimiž bychom mohli nadále pracovat – buď je akcentovat, či naopak upoza- dňovat. Ale ani on netušil, jak před diváky *Cykly* obstojí. Sám byl v této oblasti Turecka poprvé, navíc jsme se nacházeli mezi Kurdy, jejichž jazyku mnohdy ani on nerozuměl...

Robert Mikluš, herecky nejzkušenější člen výpravy, mluvil o žánru *commedia dell'arte* – měli bychom z něj vyjít, vypracovávat gagy (lazzi), přičemž jeden by měl střídat druhý, jednotlivé postavy bychom měli pre- cizněji typizovat.

Ačkoliv jsem s ním takřka beze zbytku souhlasil, hercům jsem záměrně rejižně nepomáhal. Z předchozích zkušeností (zejména s *KočéBRováním*) mi jasně vyplývalo, že nejlepší je herce hodit „rovnou do vody“, před publikum. Vše, co jsme se do nich spolu s Miklušem snažili vložit, pochopí (herecky, tělem) beztak až před samotným obecenstvím, s nímž se takto nejlépe naučí pracovat. Veškeré mé připomínky v této fázi byly tedy spíše reflexivního rázu.

Zkrátka nám všem bylo jasné, že ať už si o inscenaci a jejím zkoušení řekneme cokoliv, musíme být při- praveni již nazkoušené kdykoliv odhodit či alespoň posunout směrem, který bude vzhledem k tureckému (a kurdskému) publiku zrovna žádoucí. Opět jsme neměli ani ponětí o tom, jak *Cykly* budou fungovat před tureckým publikem.

2.3.2. První turecké hraní a první turecké publikum

„Vesnice Çerme. Příjezd za muhtarem (turecká obdoba našeho starosty), po němž následuje povinný šálek čaje (či dva) a konverzace (Volga překládá) o tom, co jsme vůbec zač, proč jsme si vybrali právě tuto oblast a co vlastně budeme předvádět. Domluva. Odjezd za herci a generálka na statku, na němž nám jeho majitel umožnil zkoušet (hledali jsme prostor, kde bude stín). Příjezd na místo hraní, které má začít za 10 minut. Desítky místních obyvatel, kteří okamžitě obklopují oba automobily, kterými přijíždíme, a pomáhají nám s přípravou „scény“ – rozkládáme koberec a nosíme na něj rekvizity. Dotazy, na které nemůžeme odpo- vědět, protože jim nerozumíme. Adrenalin. Začínáme hrát.“⁷⁹

První představení nebylo technicky vydařené. Stále se v něm vyskytovalo mnoho přebytečných slov, kte- rými si herci v případě nejistoty vypomáhali. „Rozehráti“ publika neproběhlo a všichni diváci stáli od hrací- ho prostoru až příliš daleko a neustále odehrávané akce komentovali a konverzovali mezi sebou, zpěv

⁷⁸ V této podkapitole budu vycházet především z článku *Když divadlo dává smysl*, který byl připraven pro vy- dání v časopise *Taneční zóna* č. 1/2014, jež se v současné době teprve chystá pro vydání.

⁷⁹ Z cestovního a režijního deníku inscenace.

herců takřka nebylo lze slyšet. Naprosté nepochopení závěru představení – herci se po smrti hlavní hrdinky rozptýlili mezi publikum a na „děkovačku“ záměrně nepřicházeli (mým záměrem bylo nechat inscenaci „rozplynout“ mezi diváky). Diváci nevěděli, zda již nastal konec, či zda se bude ještě něco dít. Situaci zachránil Volga, který několik desítek diváků roztleskal tak, že začal on sám.

Nicméně – ohromný úspěch. Či alespoň pocit. A to zcela zřetelně jak u diváků, kteří nás ve svém velkém počtu po produkci obklopili, tak i u herců, kteří si uvedených nedostatků byli sice rovněž vědomi, ale veškerý strach a obavy týkající se hraní daleko od domova a z něj pramenících jistot z nich rázem spadly. Pomalu jsme si uvědomili, že ačkoliv kulturně či nábožensky šlo o publikum naprosto odlišné od toho, na které jsme byli dosud zvyklí, přece jenom to bylo publikum, které bylo naprosto bezprostřední, otevřené a reagující. V lecčems ideální. A zároveň se podobající zkušenosti Brookové:

„Všude jsme udělali stejnou zkušenost, že jsme lidi potěšili a zaujali. Samo o sobě to mnoho neznamená (i když je to nesmírně příjemné a povzbuzující), protože v jistém smyslu to nemohlo být jinak. Byla to příliš zvláštní událost. Netřeba přeceňovat; muselo by to být s lidmi špatné, kdyby je nezajímalo, co ještě nikdy neviděli.

Přesto herci dostali velkou lekci. Poznali, jaký je v nich neustálý neklid, částečně zaviněný uspořádáním západní společnosti a zčásti očekáváním západního publika. Něco se musí dít; je třeba ukázat výsledek. To vždycky produkuje nedostatečně připravené věci.

Máte-li ale publikum, které je naprosto pozorné, a přitom mu schází smysl pro spěch („Jestli s něčím nevyrukujeteš, jdu pryč. Koukej hezky rychle ukázat, co umíš, čeká se to od tebe.“), ať už to vychází z nás nebo z nich, dostanete se do úplně jiného uvolnění, ze kterého mohou vznikat věci docela jinak a často mnohem organičtěji.“⁸⁰

Další vsi jsme si vybírali podle jména, které nás nějakou svou zvláštností zaujalo, podle toho, zda se nacházely na námi plánované trase (vedla od města Kars směrem na jih k slanému jezeru Van a zpět), či jsme dávali na doporučení našich diváků. V této polopouštní oblasti se jednalo o vsi převážně velmi chudé. Lidé zde žili v nízkých kamenných domech, na jejichž prostranstvích se sušily kravské exkrementy, které v tuhých anatolských zimách slouží jako výborné palivo. Mnohdy jsme naráželi na okolnost, že ve vsi neměli v každém domě tekoucí vodu, a lidé tak museli chodit s plastovými lahvemi k místním studnám. Po nevyasfaltovaných cestách a silnicích pobíhala stáda krav poháněná „kovboji“ na oslících. Takřka jediné stromy, na které jsme narazili, byly topoly, které bývaly rozesety po obvodu pozemků, kterým svou výškou poskytovaly stín po většinu dne.

Zkušenost s prvním odehráním *Cyklů* na východě Turecka ve vesnici Çerme předznamenala i postup opakovaný při dalších reprízách. Dominantou každé vesnice bývala mešita, z jejichž amplionů bylo naše představení po dohodě s **muhtarem** a **imámem** (islámský duchovní) ohlašováno. Domlouvání představení s vesnickými **muhtary** poté probíhalo vždy podobně – spolu s Volgou jsme **muhtara** vypátrali prostřednictvím místních obyvatel, či jsme mu zavolali na získané telefonní číslo. Většinou nás pozval k sobě domů na čaj, kterému Turci holdují v míře nemalé – alkoholu zase skoro vůbec, snad i kvůli náboženskému přesvědčení. Po seznámení se (je to podivná situace – do vaší vesnice zavítají cizinci a chtějí zde hrát divadlo) a krátkém rozhovoru (o všem možném, počasím počínaje a informacemi o České republice konče) se domluvil čas a místo uvedení inscenace. Hrávali jsme vždy večer – kvůli publiku, které přes den pracovalo na polích. Ale zároveň jsme si museli hlídat i západy slunce (které zde bývaly velmi rychlé) kvůli viditelnosti.

2.3.3. První turecká setkávání

Přivítání bývala vždy srdečná. Když jsme přijížděli do jednotlivých vsí, sbíhaly se okolo našich aut nejprve místní děti. Byly často neodbytné a lezly nám i do aut, odkud si bezostyšně braly rekvizity a začínaly si s nimi pohrávat. Až v závěsu za nimi se objevovali dospělí. Následovaly klasické dotazy – odkud jsme, proč tu jsme, kolik nás je. V komunikaci s Turky se pro osvětlení toho, odkud jsme, osvědčovalo jmenovat české fotbalisty Milana Baroše či Tomáše Sivoka, kteří úspěšně působili, resp. stále působí v tureckých prvotníkových klubech. Horké chvíle vždy zažívali i dokumentaristé Lucie Harapátová a Marek Hlavica: děti

i dospělí se chtěli stále fotografovat, natáčet a posléze podsouvali kameramance i fotografovi adresy, na které měli poslat vyhotovené fotky či audiovizuální záznam.

To však nebylo nic proti tomu, co se strhávalo po představeních – fotografování se s celou vesnicí, další a další zvaní na čaj či prostou večeří (chléb, sýr, zelenina), lidé se mnohdy domlouvali mezi sebou, ve kterém domě nás ubytují, protože nechtěli dovolit, abychom spali v otevřené krajině. Pohostinnost zde neznala mezí. Jednou se dokonce stalo, že rodina nám na noc zapůjčila celý dům a sama odjela do vesnice nedaleko, kde měla další příbuzné, u kterých mohla přespat. Výjimkou nebyly ani nabízené večeře a snídaně, které nám místní přichystávali... Zpravidla platilo, že čím chudší ves, tím větší pohostinnost. Prostřednictvím Volgy jsme se s místními bavili o představení, o důvodech, proč jsme na východ Turecka přijeli a hráli zde, o kulturních odlišnostech, o tom, co jsme měli dále v plánu. Setkávali jsme se.

Jestli bych měl zmínit z těch mnoha setkání jedno výjimečné, tak by to bylo to se statkářem a mlynářem Azerem Demiralem. Narazili jsme na něj v podstatě náhodou při hledání místa, kde bychom našli alespoň trochu stínu, velmi vzácného na bezlesých anatolských pláních, a mohli jsme tam zkoušet před prvním uvedením *Cyklů* na východě Turecka – zaparkovali jsme tedy před jeho statkem obehnaným vysoko rostoucími topoly. Zrovna nebyl doma, ale jeho hospodyně Nidem nás vybidla, ať na něj počkáme. Když Azer přijel, neměl sebemenší problém s tím, že na jeho pozemku bude naše skupina zkoušet, a zároveň nás provedl po svém statku. Patří jeho rodině již po několik staletí, skládá se z několika hospodářských stavení a nachází se zde i stále funkční vodní mlýn. Azer nám pomohl vytipovat další „štace“ a poskytl nám i přístřeší na noc. Ujmul se nás. Spal jsem v jeho posteli, ze které nejprve musel odnést dvě brokovnice, jež prý vlastní kvůli vlkům, kteří můžou ohrožovat jeho pasoucí se krávy a ovce.

Ve dnech, kdy jsme hráli na místech vzdálenějších od Karsu, poblíž kterého se Azerův statek nachází, nám často volal a ptal se, jak pokračujeme a jestli nepotřebujeme s něčím pomoci. Jeden den nás poprosil, abychom na oslavě jedenáctých narozenin jeho dcery Yaren, která se měla konat v jeho čajovně v Karsu, zazpívali českou lidovku. Samozřejmě jsme mu vyhověli...

Na následujících řádcích uvádím příběh, který mi Azer vyprávěl (překládal Volga Mengü) – a domnívám se, že je jedno, že ona „historka“ možná pochází z nějakého filmu či knihy, důležité bylo slyšet zmíněný příběh na konkrétním místě, slyšet ho vyprávět konkrétního člověka Azera Demirala a „vidět ho žít“. Zároveň plně vystihuje jakousi jednoduchost, která je vlastní jak lidem žijícím ve východním Turecku, tak i atmosféře popisovaného divadelního kočování:

Za úspěšným, ale poměrně chudým tureckým rybářem přijde turista – Američan – a ochutná něco z toho, co rybář loví. Je tím nadšen a začíná rybáře přemlouvat, aby začal podnikat a založil si dodavatelskou firmu. „Založím si firmu a co potom,“ pochybuje rybář. „Začnete prodávat ve větším a založíte si restauraci,“ odpoví Američan. „A co potom,“ ptá se rybář. „No, potom si založíte řetězec restaurací, začnete vydělávat řádu peněz a budete si moct postavit dům v Istanbulu. „A co potom,“ vyzvídá rybář. „Až budete vydělávat tolik peněz, tak už přece nebudete muset prodávat ryby a budete moct jenom v klidu rybařit se svým vnukem.“ Turecký rybář se usměje: „To přece dělám už teď.“

2.3.4. První turecké poznatky divadelní poznatky

Během naší divadelní cesty jsme *Cykly* odehráli celkem desetkrát. Představení se neustále vyvíjelo a zpřesňovalo, každá repríza zároveň musela být jiná i vzhledem k divákům – mnohdy byli natolik „srdeční“ že jsme je umístili dále od „Brokova“ koberce, jindy se představení zase stávalo intimnějším, když jsme si diváky pustili blíže k tělu. Herečtí účastníci projektu na tuto okolnost mnohdy naráželi ve svých reflexích:

„Dnes při deváté repríze, se konečně podařil tvar, který jsme od začátku plánovali – bylo plno a diváci opravdu zaplnili celý prostor po obvodu koberce. Někdy se mi zdálo, že jsou až příliš blízko, ale hrálo se výborně! Se živou zpětnou vazbou nejen od dětí, ale i od dospělých, kteří se jako děti bavili. Dění v představení se zpřesňuje a především neustále ‚zvětšuje‘ – čím větší gesta používáme, tím více mají diváci jasno v tom, co se děje a o čem hrajeme – pomalu vlastně vzniká kratičká commedia dell’arte s lidovými prvky typickými pro české vesnice. Funguje timing (musí být ale přesný) a střihy.“⁸¹

⁸⁰ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: Čtyřicet let divadelního výzkumu 1947-1987*. Op. cit., s. 125.

⁸¹ Z reflexe herečky Veroniky Lazorčákové.

„Brookův“ koberec se osvědčil i jinak než ryze divadelně. Začátky představení bývaly ve znamení již popi-
sovaného chaosu a zmatku, které přijíždějící kočovníci vyvolali. Přípravy k hraní tak byly soustavně naru-
šované, dokud nám nedošlo, že chystání scény musí započít kobercem – jakmile na něj vstoupili kdo?, byl
klid. Nikdo z budoucího publika si netroufl na koberec vkročit či herce otravovat prosbami o další a další
fotografie. Fotograf Marek Hlavica takové štěstí neměl, a tak se vedle fotek z jednotlivých představení
v jeho archivu vyskytuje několik stovek fotografií – portrétů Turků, pro něž KočěBR hrál. Během předsta-
vení vytvářeli diváci okolo koberce neprostupnou kruhovou zeď, skrze kterou se pozdější publikum
již nemělo šanci dostat. Tedy – pokud bylo publika dost. Několikrát se stalo, že se hrálo pro „pouhých“
dvacet diváků – „pouhých“ uvádím v uvozovkách proto, že více se jich ve vesnici snad ani nevyskytovalo.

Stejně tak se však koberec museli naučit respektovat i herci. Vstupem na něj začíná hra, odchodem z něj
hra končí či se přesouvá do druhého či třetího plánu inscenace, kdy už by však neměla vyrušovat jednání
na koberci (tedy první plán). Koberec tak začal stále více a více herce usměřňovat v expresivitě jejich pro-
jevu a jednání.

Cykly rovněž hojně komunikovaly s publikem přímo, a to i navzdory jazykové bariéře. Prostřednictvím dět-
ských her, říkadel, jejichž princip byl i pro cizince srozumitelný, prostřednictvím účasti diváků na předvá-
děném (roztleskávání publika během opakujícího se motivu vracející se smrti). Zároveň byli herci nuceni
reagovat na různé nepředvídatelné události – kráva kráčející přes scénu, projíždějící traktor, nebo třeba i
krůta pozorně sledující představení a reagující na ně. Představení se tak stávalo osobitou a specifickou
hrou s publikem:

*„V představeních jsme vytvářeli situace, které byly situacemi divadelními a zároveň hrou
samy o sobě. Například byla v představení akce, kdy si postava, malá hlavní protagonistka
Terezka hraje s dětmi na schovávanou. Už když jsme tuto část zkoušeli v Brně na dvorku
domu ve Francouzské ulici, pokřikovaly na nás romské děti, které nás sledovaly přes plot a
radily nám, kde koho najít, nebo naopak, když se někdo z herců zeptal, kde je hledaný, děti
zapíraly. Tahle hra byla strukturovaná. Věděli jsme, že hrajeme tři kola, že poslední musí být
Terka a že do posledního kola už s další akcí přicházejí Verča s Vojtou jako její rodiče. Ti,
kteří hledali, ale někdy skutečně nevěděli, kam se kdo schoval. Později jsme ale museli jed-
notlivě ‚schovky‘ dělat více divadelně (tedy více znakem, naoko), aby se tím představení ne-
zdržovalo. Tím, že hra jako taková není lineární a my jsme tam určitou linku měli, nebyla to
improvizovaná hra, bylo to pořad divadlo. Ale pro mě se tím termín interaktivita rozšířil do
rozměrů, v jakých bych ho v Čechách těžko poznala. Turecké publikum nám mimo to pomá-
halo s hledáním, beze slov nebo v turečtině – nerozuměli jsme, ale bylo jasné, co se děje.
Jeden z diváků tuhle interaktivní povahu našeho představení charakterizoval slovy, že to by-
la víc game než play.“⁸²*

2.3.5. První turecké závěry a uvědomění

Záhy jsme si začali uvědomovat, že v době, kdy se největší metou a měřítkem kvality (nejen západní) spo-
lečnosti stává neustálý vývoj a „progres“, byt se stále znovu a znovu přesvědčujeme, že vedle nedosaži-
telnosti může být takový pohled nezdravý, přemýšlím o našich divadelních snahách jako o divadelně
„regresivních“. Před naprosto odlišným publikem, než na které jsme byli zvyklí, jsme si všimli a pracovali
s těmi nejprostšími základy divadelního řemesla. Objevovali jsme, co je gesto, akce, jednání, rytmus, hlas
či zvuk. Tedy oblasti a témata, která si v běžné divadelní praxi už ani neuvědomujeme a vnímáme je zcela
automaticky. V Turecku se před námi opětovně začal vyjevovat jejich smysl.

Stejně tak, jako se *Cykly* zjednodušovaly, „ořezávaly“ na samu dřev (na začátku kočování měla inscenace
45 minut, poslední tři reprízy měly všechny shodně minut 35), vnímali jsme více a více prostotu života na
tureckém východě. O jednoduchosti přitom nemluví s negativním nádechem – byla to jednoduchost a
přímočarost, která nás fascinovala a která je nám již bohužel vzdálená. Výše uvedený příběh, který nám
vyprávěl Azer Demiral, ji vystihoval nejlépe:

2.4. Přínosy a dopady

Mnohé z přínosů projektu a významu či smyslu našeho počínání jsme si uvědomili až během komunikace
s místními obyvateli, která nastávala vždy po představení. V naší inscenaci znázorňovanou cykličnost
lidského života (lidských životů) turečtí (kurdští) diváci takřka zcela chápali a rozuměli jí. Ačkoliv některé
detaily a konkrétnosti pro ně byly nesrozumitelné (např. proč chlapi bijí děvčata legračně spletenými
pruty a proč je za to dívky navíc ještě obdarovávají obarvenými vejci), jejich význam uchopit dovedli – i
díky faktu, že tyto lidové zvyklosti byly v inscenaci zasazovány do situací konkrétních momentů lidského
života (v uvedeném „velikonočním“ případě – tedy oslavě přicházejícího jara, hojnosti a plodnosti – se
hlavní hrdinka zamilovávala do svého budoucího manžela).

Za své vbrzku vzaly rovněž obavy pramenící ze zažitých stereotypů, s nimiž účastníci projektu do Turecka
přijížděli. O našem strachu z toho, jak budou turečtí diváci reagovat na fakt, že hlavní hrdinkou *Cyklů* je
prostá venkovská dívka (manželka, matka, babička), jsem se zmiňoval již výše. K tomuto strachu se pojila
i ryze praktická obava ženské části souboru o to, jak se vůbec oblékat (zahalovat či nezahalovat?). Tyto
pochybnosti se snad i díky vstřícnému přijetí místních obyvatel brzy rozptýlily. V komunikaci s nimi jsme
stran odlišného náboženství a kultury nezaznamenali žádné konflikty.

V průběhu turecké cesty jsme v souvislosti s uváděním *Cyklů* po malých vesnicích narazili pouze na jedi-
nou problematickou situaci, která nastala v okamžiku, kdy po nás místní **muhtar**, který nám předtím vřele
a srdečně přislíbil večerní hraní, požadoval po telefonickém hovoru se svým nadřízeným oficiální (vládními
strukturami podepsané) povolení k hraní. I přes naše další snahy situaci řešit (vyrazili jsme dokonce do
nedalekých kasáren za velitelem posádky, zda by nám povolení nemohl udělit on), se nám oficiální papír
získat nezdařilo. A tak jsme odjeli zase o kus dál.

Jak je patrné již z napsaného, chudoba a „jednoduchost“ života v této části Turecka mnohé z nás fascino-
vala. Reflexe jednotlivých účastníků, jejichž výběr uvádím níže a kompletně jsou obsaženy v přílohách
studie, jsou jí fascinovány mnohdy až na hranici sentimentality – život v panující prostotě v této části Tu-
recka zajisté nebude tak jednoduchý, jak se může jevit být třeba i při celodenní návštěvě jedné domá-
cnosti.

Setkání, které nastávalo v okamžiku, kdy jsme publiku dovezli představení až „pod nos“, ba co víc, dovezli
jsme je publiku, které na divadlo bylo zvyklé málo či vůbec, a ono představení se onoho publika i za těchto
okolností „dotklo“, oslovilo je, a bylo vždy ojedinělé a vzácné pro divadelníky i jejich diváky. V současnosti
může být těžké se vůbec s někým opravdu setkat a najít si klid na společný rozhovor nebo vyprávění, vy-
členit si čas s někým „pobýt“. Domnívám se, že setkání, která *Cykly* v Turecku vyvolala a která byla umož-
něna právě divadlem, představovala ten největší přínos pro všechny účastníky projektu – herce,
dokumentaristy Lucii Harapátovou a Marka Hlavicu – a snad i pro publikum, které kvůli nám opouštělo
rozdělanou práci na polích.

Ačkoliv se obdobné divadelní snahy mohou někomu jevit jako „zastaralé“ (Brook vcestoval se svým me-
zinárodním souborem do Afriky v roce 1972), mají, domnívám se, svou platnost i dnes. Vedle prokazatel-
ného přínosu pro zúčastněné herce (viz níže uvedené reflexe), rozvíjení mezinárodní spolupráce DIFA
JAMU (která celý projekt financovala z prostředků na specifický vysokoškolský výzkum), má nepochybně
smysl i pro publikum, které se s divadlem může setkat vůbec poprvé. Důležitým aspektem při hodnocení
přínosu obdobného projektu je rovněž fakt, který zmiňuji již v úvodu studie – zkušenost s podobnou ces-
tou se dá jen těžko předat, musí se zažít. I když je tedy studium Brookových textů a textů zástupců druhé
divadelní reformy nepochybně přínosné (koneckonců, právě tito stáli vlastně i u zrodu *KočěBRování
2014: Cyklů*), bezprostřední zážitek dovede být nejpřesvědčivější.

Na následujících stranách vyjmenovávám ještě další (dílčí) přínosy a dopady, které projekt *KočěBRování
2014: Cykly* zaznamenal pro obě strany divadelní komunikace – divadelní tvůrce a jejich diváky.

2.4.1. Obecenstvo

Netroufám si vzhledem k faktu, že jsme v každé vsi, kde jsme *Cykly* odehráli, zůstávali maximálně jeden
den, o dopadech na obecenstvo mluvit v širší či teoretičtější rovině – nebyl v podstatě čas je zaznamená-
vat a pozorovat, zda se naše přítomnost ve východním Turecku nějak trvale usídlila v povědomí obyvatel,
pro něž jsme hráli. Uvádím tedy pouze několik dílčích či obecnějších případů, v nichž o dopadu či přesahu
můžeme hovořit.

⁸² Z reflexe herečky a autorky hudby Terezy Kolářkové.

Zcela zřetelným se jeví přesah sociální – už jen fakt, že se na jednotlivých reprízách sešla začasť takřka celá ves, umožnil její sociální vazby posilovat. Po představení se diváci okolo hracího prostoru i nadále setkávali a sdružovali a komunikovali jak mezi sebou, tak i s námi. Událost (divadelní událost) tak jistě přispívala i k bohatosti místního společenského života.

Interkulturní přesah projektu je vzhledem k jeho východiskům rovněž zcela zřejmý. Divákům zcela odlišných kulturních zvyklostí byly formou divadelní inscenace prezentovány české (a moravské) lidové tradice, na jejichž podobu a dokonce i současné udržování v oblasti na pobřeží Černého moře byli herci diváky upozorněni (zejména svatební zvyky – vykupování nevěsty etc.). V komunikaci mezi tvůrci a jejich publikem také docházelo k hojně komunikaci o těchto tradicích, vyměňování si zkušeností apod. – v rámci projektu tedy docházelo k interkulturnímu dialogu, který byl ještě posílen okolností, že členy hereckého souboru byl Turek a Španělka.

Na závěr musím ještě zmínit i prostý fakt, že turecké publikum zkrátka těšil náš zájem o něj – že jsme se rozhodli navštívit právě tuto oblast a divadelně se jí věnovat, byť pouze v krátkém období 14 dnů.

2.4.2. Účastníci

Na následujících řádcích uvádím zkrácené (a mírně upravené) reflexe hereckých účastníků projektu. Do již napsaného jejich postřehy vnášejí začasť nové světlo.

Tereza Kolářková:

„Všude na divadelních školách se to učí a všichni to tak nějak víme, že divadlo je komunikace. Ale opravdu zažít, co to znamená být s divákem v neustálé komunikaci, byla pro mě velmi cenná zkušenost.

Samozřejmě, že jsme byli v jisté výhodě, protože jako turisté, cizinci, jsme si získali zvědavou pozornost jen tím, že jsme tam (tedy u nich, v jejich vesnici) byli a byli jsme jiní. Pokaždé byla tahle pozornost trochu jiná – někdy váhavá, jindy živelná, někdy se dala jen těžko ukočírovat.

Přemýšlím, jestli by to bylo stejné, kdybychom místo divadla přijeli zahrát koncert. Kdybychom z dodávky vytáhli třeba kytary a housle. Předpokládám, že by měli stejnou radost, že by to byl stejný svátek a událost, jaké jsme zažili s divadlem. Myslím, že by tančili a radovali se. Rozdíl by mohl být v tom, že zatímco koncert (byť by byl na návsí jeden člověk s kytarou) je složen z jednotlivých písní/skladeb, mezi nimiž se obvykle intepretovi tleská, zatímco divadlo ‚táhne‘ divákovu pozornost po celou dobu představení. U hudby bude divák/posluchač vnímat melodii, rytmus, barvu hlasu a nástroje, slova (byť by jim nerozuměl).

U divadla je možné vyjadřovat se kromě zmíněného i skrze pohyb, gestiku, mimiku, proxemiku, kostým, práci s rekvizitou. Nemůžu pominout, že i hudebník tímto způsobem nějak existuje (něco má na sobě, nějak se tváří, zážitek je úplně jiný, když bude stát metr ode mne, nebo bude zpívat z vrcholu kopce, na který se dívám). Nicméně na divadle můžu všechny tyto prostředky záměrně využít a podpořit jimi význam sdělovaného.

Zároveň tím, že můžu využívat všechny (dostupné) vyjadřovací možnosti jiných umění, může být divadlo nejnepřehlednějším zpodobněním reálného života.

Myslím tím realitu jako takovou, nikoliv divadelní realismus, nebo naturalismus. Naopak, pracovali jsme hodně se znakem (rekvizity, kostýmy, hudba), ale myslím si, že tím, že jsme hráli o koloběhu života, který je všude stejný, podařilo se nám, aby nám bylo rozuměno. Ne všechny detaily, ne všechny akce, jistě zdaleka ne všechno. V české a turecké kultuře se liší rituály, ale podstata je stejná. Z reakcí publika a rozhovorů vyplynulo, že například není jasné, proč muži bijí ženy spletenými ozdobnými větvičkami, ale bylo sdělné, že je to oslava jara, mládí, plodnosti, znovuzrozeného života.

V našem představení jsme omezili verbální komunikaci a kladli jsme důraz zejména na komunikaci herce s divákem – asi by se tomu v našem kulturním kontextu řeklo interaktivita. Zároveň mi to slovo nepřipadá úplně výstižné. Rozdíl je totiž v tom, že když tady u nás, na divadelní škole řeknu, že představení bude interaktivní, počítá se s tím, že divák bude do určité míry zapojen. Může čekat otázky, vyzvání k příchodu na jeviště, rozhodnutí o pokračování děje, v případě divadla – prohlídky i výběr toho, kudy půjde, z jakého pohledu se bude na akce dívat, v případě site specific a experimentálního projektu se možná fyzicky sám stane spoluúčastníkem.

Pořád je tu ale jeden podstatný rozdíl – pořád je to totiž realita divadelní, stále jsme v nějakém prostoru, o kterém víme, že je pojímán jako prostor, kde se divadlo bude odehrávat. Nemusí to být zrovna black box, ale už tam přicházím na základě nějaké anonce, ‚jdu na divadlo‘. Jsou, pravda, i představení, v nichž divák neví, že se jedná o divadlo (neviditelné divadlo, intervence ve veřejném prostoru), kde je interaktivita stěžejním principem, ale v těchto případech zase divák nemusí vědět, že se stal aktérem, nemusí vědět, kdo je herec. Časté jsou potom záznamy z těchto akcí-my jsme tedy potom diváky, ale jaksi ex post, už se účastnit nemůžeme. [...]

Až později, z fotografií jsem si uvědomila, jak poeticky mohlo působit naše představení na stráni v horské vesnici při západu slunce. Neuvažovali jsme o tomto kočování jako o site specific projektu, ale pokud ho budu pojímat jako jakékoliv divadlo či performance, která se odehrává na jiném místě, než jemu tradičně určeném, jistě by se o něm tak dalo mluvit. Krajina jako přírodní kulisa hrála pro mne jako aktéra menší úlohu než místo, kde – v rámci vesnice – se hrálo. Když jsme kočovali po Čechách a na Moravě, tak pokud nebylo domluveno jinak, vybírali jsme místa, která byla oficiálně (kostel, hospoda, škola/obecní úřad), nebo pocitově středem vesnice. Místem, kde by se všichni mohli sejít, kde by mohl stát vánoční stromek, kde by mohl promluvit starosta. [...]

Narodil od kočování v ČR jsme ale hráli ‚na arénu‘, tedy v prostoru vymezeném kulatým červeným kobercem, okolo něhož se diváci shromáždili. [...] Bylo potřeba, abychom ho i my herci respektovali-zaprve abychom hráli do všech stran a zadruhé abychom nechali diváky vytvořit kruh v přiměřené vzdálenosti (někdy bylo potřeba je přivolat blíž, někdy naopak odhánět dál) a zatřetí, aby se vstupem na koberec (resp. rozmístění se kolem koberce) začínalo divadlo.“

Tereza Slámová:

„[...] Předlohou byly lidové texty a kronika z vesnice Velká Lhota. Na hrubou kostru se postupně nabaloval český text. [...] V Česku se k nám připojila španělská herečka Rebeca a v Istanbulu turecký herec Volga. Po příjezdu do Karsu jsme do zkoušení zapojili i naše dva cizince. Ti se první podívali na naše představení a upozornili nás na nejasnosti v akcích. To byl první impuls, kdy jsme pochopili, že se více opíráme o slova než o jednání.

Naším prvním krokem bylo eliminovat nadbytečný text. Kvůli němu byly pro cizince situace nejasné a rozmazané – nebylo například poznat, kde akce začínají a kde končí a často nebyl jasný ani záměr celé akce. Rebeca pak do našeho představení přinesla pohybovou čistotu a Volga zase něco, co mi připomínalo commedii dell'arte. Čistili a vyjasňovali jsme akce a poprvé jsme předstoupili před místní lidi s česko-tureckým textem.

Myslím si, že naše první hraní bylo pro diváky hodně nejasné. Diváci rozuměli symbolům, jako je čáp (tedy narození dítěte), svatba nebo smrt, ale pochopitelně vůbec nerozuměli českému textu. Naši další výzvou bylo co nejvíce zkonkretizovat česká slova tak, aby jim diváci rozuměli. Stejně jako se dítě učí přiřazovat slovo k obrazu, my jsme se pokoušeli diváky opakováním slov a akcí naučit význam českého slova. Bohužel se nám to při hraní nedařilo. Pokoušeli jsme se například o překlad slova ‚čuryna‘, které se nedá vyjádřit konkrétním jednoduchým obrazem, jako třeba slovo pták, auto nebo dům. S tímto problémem jsme se setkávali i v běžných rozhovorech s místními. Na východě Turecka většina obyvatel nerozumí anglicky, a když už se nějaký jedinec najde, jeho slovní zásoba je malá. Často jsme tedy slova museli zahrát. U jednoduchých, výše zmíněných slov to nebyl problém a myslím, že kdybychom tuto ‚taktiku‘ použili i při hraní, diváci by nám lépe rozuměli.

Rozhodli jsme se celý text přeložit do turečtiny a používat jen nejdůležitější slova a věty. Překvapilo mě, jak byli Turci shovívaví – nevidilo jim, že jsme komolili jejich řeč, ocenili naši snahu a se smíchem chyby přešli a to platilo i pro běžnou konverzaci.

Já sama jsem si více než kdykoliv jindy uvědomila, že u pouličního divadla herec musí hrát co nejvíce komunikovat s diváky a musí dávat prostor jejich reakcím. Musí mít konkrétní velká gesta, aby byl schopen vést divákovu pozornost. Musí také být otevřený vnějším impulsům – v Turecku se několikrát stalo, že do představení zasáhla živá kráva či živá slepice nebo scénou projel obrovský traktor. Herci musí být připraveni na to, že každé publikum je jiné a každé publikum přijme stejně odehranou hru jinak.

Posledním problémem, který bych ráda zmínila, bylo rozestavení diváků. Měli jsme kruhový koberec, a proto jsme pochopitelně akce směřovali do všech stran a očekávali, že se diváci podle toho rozestoupí.

Tento princip se nám povedl jenom jednou - při posledním hraní. Nevím, čím to bylo. Před každým hraním jsme se snažili diváky naladit. Přivolávali jsme je zpěvy, tanci, hrou na trubku nebo hraním na odtokovou rouru (jako na didgeridoo). Možná jsme si je právě díky této předešlé rozestavěli do kruhu, ale nemohu říct, jestli to byla skutečná příčina. Každopádně to ve mně způsobilo obrovskou radost. [...]"

Veronika Lazorčáková:

„[...] Vývoj je v umělecké tvorbě jeden z nejdůležitějších faktorů. Všichni, kteří jsme se projektu KočéBRování účastnili již čtvrtým rokem, jsme pocítili jistou stagnaci, jako by se vytrácel pravý účel a samotný smysl divadelního kočování. Bylo tedy potřeba hledat nové obzory, které by posunuly hranice projektu dál, někam jinam. Jednoduše jsme cítili, že je nutné naši práci osvěžit. Ve výsledku jsme vybrali variantu návratu ke kořenům, tedy začali jsme vlastně znovu, ale v zahraničí, čímž jsme navodili atmosféru podobnou prvnímu kočování po Česku. V rámci Větrovcova výzkumu byl navíc výběr Turecka účelný, jelikož se jedná o nejbližší zemi s velmi odlišnou kulturou. [...]"

Při konkrétním střetu místních kulturních tradic s našimi, které jsme v představení *Cykly* nazkoušeli, se pak člověk ve zpětné vazbě od lidí (a ta byla v Turecku hojná) dozvídá více o tamních tradicích, zvyklostech či mýtech a legendách spojených s určitými životními etapami nebo obřady. Měla jsem tedy možnost do jejich kultury přímo proniknout a poznat ji, což považuji za velice důležité. V některých případech docházelo k velké interakci české a turecké kultury – například v případě čápa, který také nosí děti a v Turecku je velice vážený nebo v případě zobrazení svatebního obřadu došlo při zkoušení přímo na místě k organickému promísení turecké a české tradice vykupování nevěsty ženichem. [...]"

Cením si, že vedle svého stálého divadelního angažmá, mohu být součástí projektu KočéBRování, protože se takto cítím neustále obohacována o nové impulzy a zkušenosti, které pak můžu zúročit i v profesionálním divadle. Při cestě do zahraničí jsem se znovu přesvědčila a utvrdila v tom, jak dokáže divadlo lidi sblížovat, a sice že je to určitá forma univerzálního jazyka, jež funguje i v případě jazykových nebo zdánlivých kulturních bariér. Jsem ráda, že po návratu z kočování jsem si vždycky jistá, že komunikovat divadlem, má smysl (a teď už vím, že to funguje i tam, kde je jazyková překážka). [...]"

Jan Neugebauer:

„[...] ‚Furt se něco děje‘, jak občas říkáme. Mluvíme o stolici, smějeme se, tiše si závidíme a štveme se (s mírou), hrajeme a hrajeme si, občas zkoušíme, často pijeme čaj (dnes 15! – jsem mimo, ostatní už usínají), jedeme za někým (řídím – a lepším se v dobrého řidiče), jedeme někam (Van byl fajn, ale Berzihan! To je paragon, zážitek života, síla), sedíme na návštěvě (pijem čaj) a snažíme se komunikovat. Komunikujeme česky, turecky, anglicky + kurdsky, francouzsky - to jde. Ale pak + mimika, jiná kultura, únava, problémy a každodenní zážitky lidské dobroty... To je veliké, neohraničitelné... To je život tady a to je život plný. Netěším se, neplánuju, neznám čas, chci jen to, co se dnes může stát. Jsem špinavý a často unavený, jsem sebou a plný. [...]"

Vojtěch Johaník:

„[...] Při zkoušení jsme se zejména soustředili na nonverbální vyjadřování a hledali jsme nějaký univerzální vyjadřovací jazyk, který by dokázal srozumitelně zprostředkovat tureckému divákovi české tradice. Hudbní složka byla velmi důležitým nositelem informací i přes to, že texty písní byly česky. Hudba tvořila základní emoce a nálady. Pracovalo se také na charakterech, které by vystihovali českou společnost (dělník, intelektuál, slízký strýc, vesnické drbny atd. – všichni byli tak trochu alkoholici). [...]"

Samotné zkoušení v Turecku bylo značně ovlivněno novými členy souboru - jedním Turkem a jednou Španělkou. Ti nám velmi pomohli, neboť češtině nerozuměli a jejich pohled na inscenaci byl mnohem bližší tomu, jak by nás mohli vnímat samotní Turci. Ubralo se tedy českého textu a přidali jsme některá turecká slovíčka, která měla pro diváka fungovat jako záchytné body. Veškerá gesta se zvětšovala a zjednodušovala tak, aby byla co nejkonkrétnější.

Nejdůležitější částí zkoušení ovšem bylo samotné hraní (což jsme znali i z českého prostředí, kdy reakce diváků dotvářejí daný tvar inscenace). Již při prvním hraní nám bylo jasné, že vše, co jsme si nazkoušeli, bude muset být mnohem větší a hlasitější. Že interakce s divákem musí být mnohem bližší a intenzivnější (myslím, že mnohem víc než by snesl divák český). Postupem hraní se inscenace vyčišťovala a krystalizovala do podoby, ve které jsme odehráli poslední čtyři představení.

Vzhledem k tomu, že většina tureckých diváků, kteří shlédli naši inscenaci, nikdy neviděla žádné divadlo, tak pro ně bylo obtížné porozumět divadelní zkratce, divadelnímu střihu (předáním šátku se změny postavy, rychlé střihy mezi situacemi). To co je fascinovalo, byla přítomnost nás divadelníků, kteří jsme jim přišli něco předvést, něco co ještě neviděli a pravděpodobně už neuvidí. Dle mého nebylo rozhodující, jestli porozuměli všemu, co jsme se jim snažili sdělit. Rozhodující bylo, že měli společný zážitek s námi a mezi sebou, že o českých divadelnících si budou ještě dlouho vyprávět."

Robert Mikluš:

„Myslím si, že účast na projektu KočéBRování 2014, který směřoval na východ Turecka, byla pro každého z nás velkou výzvou. Zpočátku v nás panovaly pochyby o tom, jestli celý projekt proběhne a obavy z následujících problémů, které by mohly vzniknout. Nevěděli jsme, v jakých podmínkách se v Karsu ocitneme. Jakého potkáme diváka a jestli vůbec. [...]"

Pamatuji se, že jsem zpočátku při společné práci vybízel k větší divadelnosti a nonverbálnímu projevu přibližující se až ke *commedii dell'arte*. Myslím si však, že režisér Větrovec si přál, abychom k tomu došli cestou empirické zkušenosti. Osobně jsem se přesvědčil, že tato fáze se přeskočit nedá.

Velkou měrou o změnu finálního tvaru měli krom režiséra také Španělka Rebeca Izquierdo a Turek Volga Mengü, kteří komentovali a připomínkovali prozatímní tvar a zároveň jsme se snažili je do představení včlenit. Rebeca projevila velký smysl pro zkratku, rytmus a metaforické vidění tvaru vyplývající z její specializace na tanec. Volga nalézal klíčová turecká slova a prosazoval větší plastičnost. Jejich kritický výklad o tom, jak tvar vnímají, byl pro nás klíčový. Myslím si, že do jisté míry to režisér věděl, ale potřeboval si to potvrdit.

Pro mne samotného bylo zajímavé hledání univerzálního hereckého jazyka představení. Co funguje na diváka, když slovo význam nenese. Co jej bude zajímat a co ne. Na která gesta turci reagují a která jim nic neříkají. Najdeme nová? Tyto otázky jsem si v duchu neustále pokládal a myslím si, že jsem nebyl sám. Dalším faktorem, který kočování ovlivnil, byla většinová přítomnost dětí – diváků, která kladla vysoké nároky na přesnost, rytmus a srozumitelnost. Křehká pozornost dětí společně s lehkou rozjímavostí jejich tureckých rodičů, kteří se často věnovali svým mobilním telefonům, mohla naše představení i rozložit.

Představení se postupně stávalo čím dál víc interaktivnějším. Přítomnost a kontakt. Žádná čtvrtá stěna. Soustředění na pozornost. Chvillemi se mi zdálo, že jsme na diváky napojeni tak, že přestávají rozlišovat začátek (předzpěvy, svolávání) a konec představení (často to chvíli trvalo, než začali tleskat). Pro hereckou práci i pro režijní zkušenost byl celý pobyt doslova fascinující a ve své jedinečnosti nenahraditelný. Každému bych doporučil cestu za divákem, který není zatížený naší tradiční znakovou abecedou a kulturními znaky. Museli jsme hledat obnažený lidský divadelní jazyk a snažit se o dialog. [...]"

Ibrahim Volga Mengü:

„[...] In that region, people are really curious about us. Some of them said that they haven't been in a theatre before. Moreover, I think the performance let the audience be a part of our group like an actor. The performance did two things at once. It was strange, new and same time similar for them because performance has cultural skills and they found something similar about costumes and some rituals for marriage. It's new because we were from somewhere else for them - even me. But they accepted us really fast and nice in my opinion.

I should add something more about similarities. We used ‚empty space‘, small amount of props and the actors were really close to the audience - even director and the rest of staff. The performance has also some similarities with traditional turkish village play. [...]"

I think the audience understood almost all symbols and rituals because they know it – even they haven't seen any performance. [...] I'm thankful for all observing. It improved me. I wish the same for all the ‚World‘. Thank you..."

Rebeca Izquierdo:

„The trip to Turkey has meant for me some discoveries in many ways, from different points of views: as a member of a theatre group and a person living in Europe, but I want to think that has been also a dis-

covery for each of the persons that we met in our way, that saw our performances or shared a bit of her/his time with us. [...]

First of all, there is the women affair. Everywhere we went, it was mainly men who first talked to the group, and it was men and boys sitting or attending first row the performances, while women seemed to be always in a second position. But it didn't happen only during the performances: when we were invited to somebody's house for a tea or dinner, we shared the room with men and the old woman of the house. Women and children kept out, usually listening to our conversations out of the room, next to the door, without taking part on it directly.

There was a very clear inequality between men and women in all the places we visited, and it was also remarkable between young children. I guess this perception also made us (the women of KočéBRování) to adapt our behaviour towards the locals.

I remember some times after performances, when people came towards us to ask or talk about the play, the group or theatre, that there were mainly men surrounding us. But there were also women behind them, and for me was important to reach them and listen to them, to make them to be heard, giving them also the same space than men for talking. There were precious moments when they took the courage to talk directly to us, and other men from the village could also listen to their comments and appreciations. Somehow, we open a space of equality for women and men, when they stopped their daily tasks to join the show, and later they could talk with us, because women were also listened by us. So I feel more than any other time that theatre is a tool to promote communication and give equal opportunities for men and women to enjoy for some time out of their daily routines, leaving behind their roles.

The second aspect, joining a new culture, has two sides: As a woman going to a Muslim country, there were some basic tips regarding clothes and behaviour that I (we) had to learn and follow in order to attract as less attention as possible. Long skirts and long-sleeved-shirts were compulsory for us, although the last days of the trip we realised that nobody watched us (girls) bad if we wore long trousers or t-shirts with shorter sleeves. I never wore a veil covering my hair, and it didn't seem to bother anybody. This leads me to two questions. First, there is the idea of what we (Occident) think about Muslim countries and their people: 'they are repressive towards women because they have to wear some sort of clothes to cover their bodies'. But I found that nobody cared too much if I wore trousers, or if the sleeves of my t-shirts were shorter than what they were supposed to be. Actually, I discover we have many prejudices against a culture and a religion that we don't know and understand, and that is particularly accused through media as terrorists, oppressors and radicals. On the other hand, apart from realising how many incorrect prejudices we have about Islamic culture, I could discover a society based on the family, extremely open to the foreigner and traveller, and willing to meet new people and talk around a tea. We didn't talk the same language, and sometimes translation through Volga (our Turkish interpreter) was hard in Kurdish villages, but there is something we share, humanity. For me was not difficult to communicate in these villages with people, maybe because Spaniards are use to gesticulate a lot. Or maybe it was for, as one of the villagers said, 'even though we live in the interior, we (Spain and Turkey) are both Mediterranean cultures, so we can understand each other'. [...]"

3. Závěrem: O univerzálním/„univerzálním“ divadelním jazyce?

Z teoretických i praktických zdrojů projektu *Cykly* je zřejmé, že se v jeho průběhu vyjevily takové schopnosti a vlastnosti divadla, které bychom mohli nazvat základními, bazálními, potažmo univerzálními. Univerzální divadelní jazyk však může být termín značně problematický – byť je z předchozích řádků patrné, že jej akceptuji. Pro úplnost si však jedno jeho úskalí pojmenujme (potažmo vyraťme).

Znamená univerzální divadelní jazyk, že všichni diváci rozumějí akcím v hracím prostoru naprosto stejně a totožně? Zajisté ne – domnívám se, že je to nemožné. Každý divák si nepochybně na základě zhlédnutého vytváří vlastní asociace a významy. Bylo by však bláhové chápat univerzalitu a „všeplatnost“ divadelního jazyka takto doslova. Jak je patrné z hereckých reflexí projektu, divák nemusí porozumět každé jednotlivosti, která se na scéně objeví (mnohdy ani neporozumí), nemusí ji umět konkrétně pojmenovat (mnohdy ji nepojmenuje), ale význam předváděných jednání a akcí mu (třeba jenom pocitově) srozumitelný je. Jednotlivé akce, hry s konkrétní rekvizitou (vzpomeňme na Brooka, který doprostřed koberce umísťuje naprosto reálný předmět – botu) umožňují rozehrát i před divadla neznalým publikem situaci, která je obecně srozumitelná. Že se v případě *KočéBRování 2014: Cyklů* jednalo rovněž o vědomou inspiraci lido-

vým divadlem (lidovou kulturou) není náhoda: právě v nich totiž byly (a stále jsou) přítomny takové divadelní principy, které umožňují koncipovat divadelní inscenaci/artefakt jako divadelní událost/setkání/artefakt. Jestliže se tvůrcům podaří, aby – v souladu s uvedenými postřehy z fungování lidového divadla (lidové kultury) a s myšlenkovým pozadím druhé divadelní reformy – se během divadelního představení „něco stalo“ (tj. něco „reálného“ – událost, akt), může poté dojít mezi oběma stranami divadelní komunikace k opravdovému setkání, jehož opravdovost a reálnost již v základu předpokládá, že si obě strany rozumí.

Pro Petera Brooka byla cesta do Afriky především prostředkem, jak obohatit divadlo. Pro *KočéBR* a jeho snahy (zejména projektu *KočéBRování*) je však typické rovněž to, že divadlo může být prostředkem setkávání se a komunikace dvou zcela odlišných kultur. V tomto faktu pak spatřuji nejenom jeden z největších přínosů projektu, ale také jeho ohromný potenciál v budoucnu.■

4. Seznam přílohPříloha č. 1: *KočéBRování 2014: Cykly* (scénář inscenace)Příloha č. 2: *KočéBRování 2014: Cykly* (fotografie)Příloha č. 1: *KočéBRování 2014: Cykly* (scénář inscenace)**CYKLY****PROLOG: SVATBA***/pouze okamžiky po obřadu, vidíme Ženicha a Nevěstu, jak společným krokem „vycházejí“ z kostela, házení rýže a hrachu/*

Někdo 1 Vedle!

Někdo 2 Trefa!

...

/fotografování se poprvé, podruhé, před třetím focením Matka ženicha svého syna pořádně upraví, do toho se za svatebčany neustále objevuje Tchán (otec Ženicha) a společné fotografie jim kazí, podlézá Nevěště pod sukní apod./

Tchán Čuryna, né?

*/modlitba za novomanžele a počátek svatební hostiny – může se překrývat s ostatními akcemi/*Někdo */nad stolem s pochutinami/*

To je jako kuře, jo?

Družba Pane Bože, otče náš nebeský, zhlédni shůry na tyto novomanžele, abys jim požehnal tak, jako jsi požehnal prvním manželům v Káni Galilejské, aby oni poznali, že co ty činiš, vše dobře činiš a že i tentokráte naším laskavým otcem býti nepřestáváš. Vyslyš modlitbu naši pro milého syna svého, Pána našeho Jezu Krista, amen.

Všichni Amen.

Tchán Na kameni kámen!

Družba Příjemnost a chuť všech vzácných pánů hostů ať užívají darů božích ku zdraví a veselosti.

*/očepení Nevěsty/**/vykupování Nevěsty/*

Bába 1 No tak, ženicha dáme za stůl, nevěsta bude naše! Jdeš tam, Nevěsto, ta bude naše, tu nám dej!

Bába 2 A doneste nám pití!

Báby My jsme si ji vočepili, je to dobrý zboží!

Někdo No tak, farář mu ji dal, rodiče mu ji dali a vy na něm ještě něco chcete?

Bába 2 Jo, my jsme mu ji očepili, nynčko je naše!

Ženich Tak co chcete?

/dává jim falešné mince, hřebíky a blíží se k Nevěště/

Bába 1 To my nechceme!

Bába 2 Co pak je nám do hřebíků... a musíš tam!

Ženich Tak tady máte a dejte mi pokoj!

/dá jim peníze/

Báby Tak si jdi!

Matka žen. Tak pojd'te teď za stůl.

Báby Pojd'me pro buchty!

/zasednutí ke stolu/

Někdo Tady já nebudu!

/Otec ženicha vtipkuje s Nevěstou – má něco napsaného na břichu pod košilí?/

Tchán Čuryrna, né?

/společný tanec Ženicha a Nevěsty/

Ženich Promiň, moc promiň.

/tanec Nevěsty a chlípného staříka/

Nevěsta Mami?

/tanec Ženicha a upovídáné Drbny – „drbu vrbu“ na následující text/

Drbna Ty jsi mi ale pěkně a mladej, z bohatý rodiny, né? Jó, to já už zažila svateb – třeba támhle Tonda, když si bral Věrunu, to byl teprvá rambajz – no, ona dcérka starosty, ne, a on s holou prdelí, jak se říká... jejího tatíka z teho málem švihlo – těch pozemků, co měla jako věno se mu nechtělo dávat, že prý je Tonda lenoch! Však jsem slyšela, že tam prej budete stavět u lesa. A jakou ty máš práci? Abyste nedopadli jako mladej Vojta se ženó –

tuž, barák po rodičích jim celé vyhořel, aj, to byla hrůůůza – ten oheň všady – a do rána bylo všecko na uhe! Ty a jak se na tebe, synku, koukám víc a víc, ty seš celá mama! No jo, měli jste ten mlén a rybník vždycky... jsem si ale všimla, že vám to tam dost chátrá – budete se teď o to starat vy nebo to budete už konečně prodávat? Jak to je? Víš to, synku? Šak na ceně se nějak domluvíme. Lepší, když se o mlén bude někdo starat, než aby to celé zchátralo a zašlo, co?! Nemám pravdu, Jardo?!

Ženich Já nejsem Jarda.

Drbna Ty šejdíři!

/facka/

/Ženich s Nevěstou popíjejí/

Nevěsta Tak...?

/Ženich začíná svůj proslov, motají se mu slova, přiskakuje Matka nevěsty a zacpává mu ústa – lahví/

Ženich Matko!

/přichází Číšník s nepěkně vypadajícím – soudě dle reakcí – účtem/

Ženich Ještě jednou?

/Ženich s Nevěstou jsou již opilí/

Někdo Už by neměli, jinak...

/za Ženichem přichází neznámá Babička s tajemstvím – plivne mu do obličeje, Ženich rozčilen omylem místo ní udeří malé dítě hulákající na svatbě, strhává se rvačka/

Tchán Čuryrna, né?

/Ženich s Nevěstou spolu odcházejí – Nevěsta na odchodu Ženicha podpírá, když to ostatní vidí, dojímají se a rvačka ustává/

Ženich Já su v tom dobrý... Já su v tom výborný... Já su v tom nepřekonatelný...

/svatební noc/

PRVNÍ CYKLUS

1. NAROZENÍ DÍTĚTE

/sledujeme Otcovu starostlivost o těhotnou matku – ona zaškobrtne, on ji podepře, ona má hlad, on jí nosí jídlo/pití, zpěv dítěti/břichu/

/přilétá čáp, Otec ho láká do svého a Matčina domu, čáp však doletí jinam – k sousedům pravděpodobně.../

Soused Pech, pech, pech...

/přilétá vrána a přináší Otcí a Matce Dceru – reakce rodičů, okolí/

Matka Nepřekonatelná, táto! Po tobě...

/rodiče Dceru pomazávají medem, posypou solí, protáhnou zástěrou/

/křest – polítí dítěte vodou za účasti celé vesnice a následující repliky – ne nutně farář/

Někdo Já tě křtím, ve jménu Otce i Syna i Ducha Svatého.

Rodiče Odnegli jsme pohana,
přinášíme křesťana.

/rozbití hrnce/lahve/

/"zrychlený" růst Dcery, kolem které poletují rodiče – krmení, upravování, zpěv ukolébavky/

2. DĚTSTVÍ 1 – CHLAPCI SPOLEČNĚ S DÍVKAMI

/chlapci společně s dívkami hrají na schovávanou, rozpočítávání, kdo bude pykat/

Dítě 1 Začni!

Dcera Anda, dvanda, třenda, čtvrnda,
pátě, látě,
souka, louka,
do klobouka,
Alec, palec,
muzika, tanec,
cingy,
lingy,
ven!

/pykání, schovávání se, hledání a zapykávání, i mezi publikem/

/dále snad třeba i návštěva kramáře a prezentace vybrané kramářské písně – právě pro ty děti, kteří vše s napětím sledují a pozorují, kramář v závěru svého vystoupení pochopitelně odměněn lahví kořalky/

3. DĚTSTVÍ 2 – CHLAPCI PROTI DÍVKÁM

*/postupně – jedna typická chlapecká hra (snad na válku, popř. lumpárny nějaké – např. Jelínkovy slepi-
ce), jedna typická dívčí hra, snad taneční – např. „Mám šáteček, mám“/*

MÁM ŠÁTEČEK MÁM

Hra děvčat na šáteček. Tuto zme si nesměly hrát ve školí (sic!), to enom tak negde na hulici. Chlapci se na nás dívali a smíli se nám. To zme se pochytyly za ruky a zestúpily si do kola – jedna si stúpůa do kola, držela čistej šáteček, chodila s ním do kola a říkala:

Mám šáteček mám,

komu já ho dám;

žádnému jinému,

jen svému milému,

tomu já ho dám,

koho ráda mám.

A u kerej to dořkala, u tej se zastavila a prostřela před ní ten šáteček na zem. Ta si naň klekla, políbila se s tú, co byla vedle ní, stala a zase tá do kola ze šátečkem chodila.

4. SMRT MATKY & JEJÍ POHŘEB

/úmrť matky, „smrt si ji bere“, pohřeb i s průvodem skrz celou vesnici, v čele průvodu pozůstalí/

/pohřební hostina s kořalkou, vzpomínání a písně, rozhodně opilý Otec, kterého se ujímá Dívka-Dcera, od této doby se o něj stará ona sama/

5. DOSPÍVÁNÍ - VYNÁŠENÍ SMRTKY A VELIKONOCE (CHLAPCI SE OPĚT PŘIBLIŽUJÍ K DÍVKÁM)

/vynášení smrtky – průvod děvčat, který – snad i násilím??? – bere Dívku mezi sebe/

Smrt nesem, zanesem,

nové léto přinesem.

Bud'te, páni, veselí,

že jsme léta dočkali

s červenýma vejci,

s žlutýma mazanci.

Jakej je to mazanec

bez koření, bez vajec?

Fiala, růže

kvěsti nemůže,

až jí milej Pán Bůh

s nebe pomůže.

Pomoz jí, Bože,

svatá Markéto,

dej nám dobré léto

na pšeničku, na žitko,

až to budem žíti,

Pán Bůh rač popříti.

Svatý Jiří, svatý Jan

po věnečku veze nám,

nám, nám,

těm lhoteckejm panenám.

Vy lhotecký panenky,

učešte si hlavičky

pro zelený věnečky.

Pochválen Pán Ježíš Kristus!

/Dívka zůstává po odběhnutí děvčat sama, snad nadále truchlí/

/velikonoce – chlapci s pomlázkami obcházejí ostatní dívky, koledují/

Dávaj vajec,

kázal kadlec,

Kázal kadlec i kadlčka,

abys dala dvě vajíčka,

Jedno bílý,

dvě červený,

šak ti slípka snese jiný.

/jakmile skončí s koledováním, polévají dívky chlapce studenou vodou/

/Chlapec a Dívka ustrnou pohledy na sobě, píseň – milostná, snad i tanec, vzájemné dvoření se naoko před ostatními a pak klidně bezuzdné souložení ve stodole na seně, přičemž Otcem mohou být nachytáni a Chlapec posléze naháněn a bit holí... apod./

6. UVEDENÍ DO JINÉHO STAVU, PÁLENÍ ČARODĚJNIC

/Dívka otěhotní – před sňatkem – průšvih jak ze strany Otce, tak i ze strany Chlapce, popř. i jeho rodičů, posléze i v celé vsi/

/přilétají čarodějnice, vzplanutí ohně a jeho přeskokování, pochopitelně nechybí kořalka/

DRUHÝ CYKLUS

7. SVATBA, NAROZENÍ DÍTĚTE, KŘEST, PÉČE O DÍTĚ

/naprostý negativ scén z počátku inscenace, vše se odbývá ryze technicky – přeci jenom, je to svatba ne „z lásky“, ale z „musu“, starost o dítě hlavně Dcera/Dívka/Žena, Chlapec/Muž práce/

Někdo Já tě křtím, ve jménu Otce i Syna i Ducha Svatého.

Rodiče Odnegli jsme pohana,
 přinášíme křesťana.

8. PRÁCE, PRÁCE, PRÁCE

/dítě roste, roste, roste, Žena začne chodit rovněž do práce a vedle toho se nadále stará o svého Otce/Děda, který si vesele hraje s malým kloučkem, takový kolovrátek trošku – vidíme ty dětské radosti opět, ale tentokrát již pohledem Ženy/Matky, která se o dítě musí postarat/

/Děd s dítětem/Synem hry na babu apod., rozpočítávání opět/

Anda, dvanda, třenda, čtvrnda,

pátě, látě,

souka, louka,

do klobouka,

Alec, palec,

muzika, tanec,

cingy,

lingy,

ven!

9. SMRT DĚDA

/opět odehráváno po vzoru poslední smrti – scéna 4, patrně opět nesmírně truchlící Syn/Vnuk a do toho Matka, která má na smrt již odlišný pohled než měla v dětství (???)/

Smrt nesem, zanesem,

nové léto přinesem.

Bud'te, páni, veselí,

že jsme léta dočkali
s červenýma vejci,
s žlutými mazanci.
Jakej je to mazanec
bez koření, bez vajec?
Fiala, růže
kvěsti nemůže,
až jí milej Pán Bůh
s nebe pomůže.
Pomoz jí, Bože,
svatá Markéto,
dej nám dobré léto
na pšeničku, na žitko,
až to budem žítí,
Pán Bůh rač popřítí.
Svatý Jiří, svatý Jan
po věnečku veze nám,
nám, nám,
těm lhoteckejm panenkám.
Vy lhotecký panenky,
učešte si hlavičky
pro zelený věnečky.
Pochválen Pán Ježíš Kristus!

/snad pouze část, jde o to tam tu Smrtku opět zpřítomnit, byť pohled na ni již bude jiný/

10. SYN SE ZAMILOVÁVÁ

/velikonoce opět, syn vyráží koledovat, vyhlídne si přitom svou nastávající a v té samé scéně ji požádá o ruku/

Dávaj vajec,
kázal kadlec,
Káza kadlec i kadlčka,
abys dala dvě vajíčka,
Jedno bílý,
dvě červený,
šak ti slíпка snese jiný.

TŘETÍ CYKLUS

11. SYNOVA SVATBA (JIŽ TŘETÍ) A ODCHOD Z DOMU
12. KONEC PRÁCE – STAŽENÍ SE Z VEŘEJNÉHO ŽIVOTA
12. NAROZENÍ VNOUČETE/PÉČE O NĚ
13. (TŘETÍ) SMRT

KONEC

Příloha č. 2: *KočéBRování 2014*: Cykly (fotografie)



Obrázek 1: Ze začátku představení – sedící herci zpívají píseň „Bílé husy, bílé...“



Obrázek 3: Jednotlivých představení se diváčky účastnili jak muži, tak ženy - ty však spolu s dětmi stály více stranou od hlavního dění (v popředí sedí režisér inscenace a autor projektu Vítězslav Větrovec)



Obrázek 2: V Akbabě se hrálo na křižovatce, přes kterou občas prošlo několik kusů dobytka



Obrázek 4: Robert Mikluš se v roli Dítěte právě narodil své Matce (Tereza Slámová)



Obrázek 5: Velikonoční náměly - Jan Neugebauer a Tereza Slámová



Obrázek 7: Diváci okolo koberce, na němž herci hráli, leckdy vytvořili neprostupnou zeď



Obrázek 6: Sama krajina leckdy dotvářela vizuální stránku inscenace a jejich jednotlivých představení



Obrázek 8: Tereza Koláčková jako dvorní hudebnice Cyklů



Obrázek 9: Veronika Lazorčáková při zpěvu úvodní písně představení (v pozadí Ararat)



Obrázek 11: Smrt (Robert Mikluš, zcela vpravo) si k sobě bere Matku (Veronika Lazorčáková) hlavní hrdinky (Tereza Slámová)



Obrázek 10: Facce v divadelním představení rozumí všechny národnosti bez rozdílu (Jan Neugebauer a Vojtěch Johaník)



Obrázek 12: Robert Mikluš v roli Smrti se chystá na svůj výstup diváky zcela nezpovozorován



Obrázek 13: Báby (zleva Tereza Kolářková, Tereza Slámová a Rebeca Izquierdo) při vykupování Nevěsty (Veronika Lazorčáková)

5. Seznam obrazových příloh

Obrázek 1:

Ze začátku představení – sedící herci zpívají píseň „Bílé husy, bílé...“, Akbaba, 30. červenec 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 2:

V Akbabě se hrálo na křižovatce, přes kterou občas prošlo několik kusů dobytka, Akbaba, 30. červenec 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 3:

Jednotlivých představení se diváčky účastnili jak muži, tak ženy - ty však spolu s dětmi stály více stranou od hlavního dění (v popředí sedí režisér inscenace a autor projektu Vítězslav Větrovec), Çerme, 29. červenec 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 4:

Robert Mikluš se v roli Dítěte právě narodil své Matce (Tereza Slámová), Başköy, 8. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 5:

Velikonoční námluvy - Jan Neugebauer a Tereza Slámová, Taşkoprü, 11. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 6:

Sama krajina leckdy dotvářela vizuální stránku inscenace a jejich jednotlivých představení, Taşkoprü, 11. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 7:

Diváci okolo koberce, na němž herci hráli, leckdy utvořili neprostupnou zeď, Başgedikler, 9. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 8:

Tereza Kolářková jako dvorní hudebnice Cyklů, Başköy, 8. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 9:

Veronika Lazorčáková při zpěvu úvodní písně představení (v pozadí Ararat), Suveren, 1. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 10:

Facce v divadelním představení rozumí všechny národnosti bez rozdílu (Jan Neugebauer a Vojtěch Johník), Devetaş, 7. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 11:

Smrt (Robert Mikluš, zcela vpravo) si k sobě bere Matku (Veronika Lazorčáková) hlavní hrdinky (Tereza Slámová), Taşkoprü, 11. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 12:

Robert Mikluš v roli Smrti se chystá na svůj výstup diváky zcela nezpovozorován, Başköy, 8. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 13:

Báby (zleva Tereza Kolářková, Tereza Slámová a Rebeca Izquierdo) při vykupování Nevěsty (Veronika Lazorčáková), Başköy, 8. srpen 2014, foto Marek Hlavica

Obrázek 14:

Tradiční velikonoční pomlázka, Berzihan, 2. srpen 2014, foto Marek Hlavica



Obrázek 14: Tradiční velikonoční pomlázka

6 Použité prameny**Literatura:**

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Argo, Praha: 2007.

BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Lidové divadlo české a slovenské*. Tatran, Bratislava: 1973.

BOGATYREV, Petr Grigor'jevič. *Souvislosti tvorby: Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Odeon, Praha: 1971.

BOWIE, Fiona. *Antropologie náboženství*. Z anglického originálu přeložil Vladimír Petkevič, Portál, Praha: 2008.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. Z polského originálu přeložil Jiří Vondráček, Divadelní ústav ve spolupráci s Městskou lidovou knihovnou, Akademií múzických umění v Praze a Janáčkovou akademií múzických umění v Brně, Praha: 1993.

BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: Čtyřicet let divadelního výzkumu 1947-1987*. Nakladatelství Studia Y, Praha: 1996.

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Z anglického originálu přeložil Alois Bejblík, Panorama, Praha: 1988.

ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. OIKOYMENH, Praha: 2006.

FROLEC, Václav. *Prostá krása: deset kapitol o lidové kultuře v Čechách a na Moravě*. Vyšehrad, Praha: 1984.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha: 2003.

PAVIS, Patrice (ed.). *Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge: 1996.

VĚTROVEC, Vítězslav. *Podoby netradičního divadla v Brně v roce 2010*. Diplomová práce. Brno: JAMU, 2011.

VĚTROVEC, Vítězslav. *Rekonstrukce divadelní události*. Bakalářská práce. JAMU, Brno: 2009

ZÍKOVÁ, Šárka. *Vzduchem létaly pùllitry*. Amatérská scéna č. 2/2011.

Online zdroje:

Dokument František Macků - Velká Lhota.wmv. *Youtube* [online], 20. ledna 2013 [cit. 29. prosince 2013]. Dostupné na internetu:

<<http://www.youtube.com/watch?v=pnGAaanpMbY>>

Galerie. *Šavgočova kuchyně* [online], 1. září 2008 [cit. 30. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://savgoc.webgarden.name/>>

KOČĚBROVÁNÍ. *K o č ě B R* [online]. 11. listopadu 2014 [cit. 29. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://kocebr.webnode.cz/kocebrovani/>>

Kočěbrování 2013. *Youtube* [online], 16. února 2014 [cit. 30. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=KLebHVwvLjw>>

VĚTROVEC, Vítězslav. *Divadelní festival Velkolhotecká škola: Navýšení pocitu lokální identity a „rozšíření hranic“ vesnice prostřednictvím divadelních inscenací*. Akademické studie DIFA JAMU [online], 20. listopadu 2014 [cit. 28. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-divadelni-festival-velkolhotecka-skola.html>>

VĚTROVEC, Vítězslav. *Obnova paměti vesnice – Inscenační činnost ve Velké Lhotě v letech 2008-2012*. *Akademické studie DiFa JAMU* [online], 5. srpna 2013 [cit. 27. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://akademickestudiedifa.jamu.cz/studie/studie/archiv-clanku/vitezslav-vetrovec-obnova-pameti-vesnice-inscenacni-cinnost-ve-velke-lhote-v-letech-20082012.html>>

Vítejte na stránkách divadla *KočěBR*. *KočěBR* [online]. 11. listopadu 2014 [cit. 29. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://kocebr.webnode.cz>>

Vzduchem létaly pùllitry. *Amatérská scéna* [online], 3. srpna 2011 [cit. 29. prosince 2014]. Dostupné na internetu: <<http://www.amaterskascena.cz/cl-vzduchem-letaly-pullitry-110803142111>>